

Teatro português: presente e passado



FLAVIA MARIA CORRADIN
CARLOS GONTIJO ROSA
MARINA GIALLUCA DOMENE
(ORG.)

ISBN: 978-85-7506-350-7
DOI: 10.11606/9788575063507

Teatro português: Presente e passado

Flavia Maria Corradin
Carlos Gontijo Rosa
Marina Gialluca Domene
(Organizadores)

FFLCH/USP

São Paulo, 2018



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretora

Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor

Paulo Martins

Catálogo na Publicação (CIP)

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T253 Teatro português [recurso eletrônico] : presente e passado /

Organizadores: Flavia Maria Corradin, Carlos Gontijo Rosa, Marina
Gialluca Domene. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2018.

1.643 KB ; PDF

ISBN 978-85-7506-350-7

DOI 10.11606/9788575063507

1. Teatro (literatura) – Portugal. 2. Literatura portuguesa. 3. Ensino e
aprendizagem. 4. Historiografia. 5. Intertextualidade. I. Corradin, Flavia Maria,
coord.

CDD 869.2

Elaborada por Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

Capa: Marina Gialluca Domene

Revisão: Flavia Maria Corradin e Marina Gialluca Domene

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Sumário

Prefácio

Flavia Maria Corradin..... p. 5

A história do Teatro em Portugal através dos mecanismos de revisão

José Camões p. 9

Júlio Dantas na estereotipia do feminino português

Carlos Gontijo Rosa p. 31

A dama enganada pelo esposo fingido: um estudo sobre a peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de Antônio José da Silva

Eduardo Neves da Silva..... p. 41

D. Carlos I em *D Carlos*: Alento na saudade

Lilian Casalderrey Prochaska..... p. 73

Hagiografia e cenicidade no Passo do glorioso e seráfico São Francisco (séc. XVI)

Thiago Maerki p. 101

Miguel Rovisco: A tradução presente do passado do teatro português

Virgínia Maria Antunes de Jesus p. 113

Práticas e saberes docentes: o teatro na sala de aula

Alleid Ribeiro Machado p. 121

Uma leitura da peça *Que farei com este livro?*, de José Saramago

Cybele Regina Melo dos Santos p. 131

As diferentes faces da dramaturgia subjetiva em Strindberg e Pessoa

Flávio Rodrigo Penteado p. 141

De jornalista revolucionário a dramaturgo político: Uma leitura de *A noite*, de José Saramago

Iarima Nunes Redu p. 161

A personagem ficcional de D. Manuel I e seu paradigma histórico na peça teatral: O casamento de D. Manuel I, de Manuel Córrego

Maria Lúcia Warbeski de Amorim p. 169

Por ser das nobres coroa: Lisboa na cena quinhentista

Márcio Ricardo Coelho Muniz..... p. 179

O Mestre Massaud Moisés, morto, só me traz saudosas lembranças

Francisco Maciel Silveira p. 193

Teatro português: Presente e passado

O volume, que ora vem a lume, é resultado de um Colóquio Internacional, que se realizou entre os dias 09 e 10 de maio de 2018, nas dependências do Prédio Antônio Cândido, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

Realizado pelo Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, o referido colóquio contou com a presença de professores, cujos nomes estão intimamente ligados ao ensino e divulgação do teatro português, bem como de pós-graduandos que dedicam atenção em suas pesquisas à vertente dramática da literatura portuguesa — campo dos menos estudados diante da “tão opulenta literatura”, como já preceituava, há quase dois séculos, o romântico Almeida Garrett.

Não cabem nos limites deste prefácio discutir as razões que justifiquem, se é que ainda podemos falar da questão nestes termos, as causas de a dramaturgia portuguesa não produzir tantos títulos e tantos estudos como acontece com as vertentes ficcional e lírica, já que, ao longo de duas tardes reuniram-se pesquisadores, inscritos no programa, além de outros vindos de diferentes Ies brasileiras e também de além atlântico para tratar justamente do teatro português.

O referido colóquio contou, em sua palestra de abertura, com a fala do Prof. Dr. José Camões, do Centro de Estudos de Teatro, da Universidade de Lisboa, que proferiu a palestra intitulada *A história do teatro em Portugal através dos mecanismos de revisão*, a qual buscou demonstrar que esta vertente artística, desde o século XVI, esteve às voltas com diferentes aparelhos censórios, que perpassam o âmbito religioso, marcado notadamente pela influência da Inquisição, atingindo também a esfera política sob a égide de diferentes ideologias.

Em seguida, tiveram lugar as seções de comunicações, em que diferentes perspectivas críticas, como a discussão em torno do feminino, da intertextualidade, da historiografia, do ensino-aprendizagem... foram pontos de partida para o exame de textos dramáticos que perpassam desde as origens do teatro português até a contemporaneidade.

Carlos Gontijo Rosa discute a visão que Júlio Dantas, nos alvares do século XX, empreende a duas figuras femininas maiores do imaginário português: Inês de Castro e Mariana Alcoforado. Já Eduardo Neves da Silva, em *A dama enganada pelo esposo fingido: um estudo sobre a peça Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, de Antônio José da Silva* recua a meados do Setecentos, ao tratar do fingimento, enquanto apropriação e criação de identidade. Mais uma vez, estivemos imersos no século XX, Lilian Casalderrey Prochaska Németh discute o ressurgimento do mito sebástico e a saudade a partir da peça *D. Carlos*, de Teixeira de Pascoaes no texto *D. Carlos I em D. CARLOS: alento na saudade*. Em seguida, em *Hagiografia e cenicidade: no PASSO DO GLORIOSO E SERÁFICO SÃO FRANCISCO*, Thiago Maerki investiga, em textos medievais e no quinhentista acima referido, o estatuto da cenicidade que emoldura a construção do *ethos* são-franciscano. Para terminar esta primeira tarde, Virgínia Maria Antunes de Jesus apresenta-nos Miguel Rovisco, poeta e dramaturgo português. Intitulada *Miguel Rovisco: a tradução presente do passado do teatro português*, a

comunicação pretende tratar do diálogo inter, intra e intercontextual passado/presente que a dramaturgia do autor trava com a história e literatura portuguesas.

Na segunda tarde, o colóquio abriu com a fala de Alleid Ribeiro Machado, cuja comunicação *Práticas e saberes docentes: o teatro na sala de aula* trouxe à tona uma necessária reflexão em torno da formação do professor e da qualidade do ensino superior no atual cenário educacional do país. Dentre outros procedimentos de ensino-aprendizagem, a comunicação buscou revelar o quão importante é o uso de técnicas teatrais no processo de ensinagem, já que elas são capazes de fazer com que, antes de tudo, docentes e discentes aprendam a pensar os conteúdos que se lhe apresentam. Em seguida, Cybele Regina Melo dos Santos tratou, mais uma vez sob a óptica da intertextualidade, das relações que José Saramago na peça *Que farei com este livro?* trava com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, mas também com o contexto do Quinhentos e do Novecentos português.

Flávio Rodrigo Penteado dá prosseguimento ao encontro com a comunicação *Fernando Pessoa e o drama moderno europeu*, que considera *O marinheiro* inscrito na tradição do *theatrum mentis*, resultado da metamorfose do *theatrum mundi*, uma vez que a mente, alma ou espírito, passaria a conter dentro de si o mundo. Já Iarima Nunes Redü retoma a pouca trabalhada dramaturgia saramaguiana. Partindo de *A noite*, sua fala, intitulada *De jornalista revolucionário a dramaturgo político: uma leitura de A Noite, de José Saramago*, desenvolve questionamentos em torno do papel do jornalismo, suas limitações, sua função social. Portanto, já em 1979, ano da publicação e encenação da peça, a denúncia social, tema recorrente da obra saramaguiana, está presente. Sob o título *A personagem ficcional de D. Manuel I e seu paradigma histórico na peça teatral O CASAMENTO DE D. MANUEL I, de Manuel Córrego*, Maria Lúcia Warbeski Amorim fará a última comunicação do dia. Inserta no contexto do diálogo entre presente e passado, que ao fim e ao cabo, vem presidir grande parte das falas do colóquio, a comunicação trabalha com a ideia de que o teatro de cunho histórico está a serviço do ponto de vista ideológico de seu autor.

A palestra de encerramento, *Práticas teatrais no Portugal quinhentista*, coube ao Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz, egresso do programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH – USP, ora lotado na UFBA. O professor optou por enviar para a presente publicação o texto *Por ser das nobres coroa: Lisboa na cena quinhentista*, que discute o protagonismo da cidade de Lisboa na cena portuguesa no Quinhentos, seja como “palco” de representação seja como personagem de peças, como é o caso da *Tragicomédia da Nau d’Amores*, de Gil Vicente, do *Auto de São Vicente*, de Afonso Álvares, e do anônimo *Auto das Padeiras*. O texto, que se apresenta, pretende discutir a figuração de Lisboa em Personagem nos três textos acima referidos.

O baixar das cortinas do *Colóquio Internacional do Teatro Português: Presente e Passado* coube a Francisco Maciel Silveira, professor titular aposentado do Programa, que proferiu uma homenagem ao Prof. Dr. Massaud Moisés, falecido em 11 de abril de 2018. Sob o título *O mestre Massaud Moisés, só me traz saudosas lembranças*, a emotiva homenagem faz o percurso da vida e obra do “mestre de todos nós”, trazendo à tona uma espécie de bordão do Professor Massaud, como todos o chamavam: o papel do professor é antes de tudo *ensinar a aprender*.

Para terminar este prefácio, que já se alonga, gostaria de ressaltar que as discussões levadas a cabo nos dois dias de colóquio revelaram, em última instância, que o propósito maior de Massaud Moisés foi efetivado. Professores e pesquisadores experientes ao lado de jovens doutores e mestres comungaram da ideia de que nosso papel em sala de aula ou na produção de material crítico tem como objetivo último levar o discente a refletir acerca das questões estéticas que conformam um texto literário, a pensar a respeito de seu contexto de produção, e também em torno das relações daquele contexto com a sociedade em que estamos inseridos hoje e sempre.

Muito obrigada a todos os participantes e ouvintes!

Muito obrigada, Professor Massaud! Esteja onde estiver saiba que a semente plantada gerou, gera e gerará frutos sempre!

Flavia Maria Corradin
Professora Associada
Literatura Portuguesa
DLCV – FFLCH - USP

A história do Teatro em Portugal através dos mecanismos de revisão

José Camões¹

Vicente é o primeiro autor português de teatro a ter a obra reunida em volume. Entre 1561 e 1562 foi preparada pelos filhos a *Compilação* das suas obras, publicada por João Álvares, em Lisboa, sobre a qual terão *privilégio* durante dez anos.

Trata-se de um volume com 262 folhas contendo os textos de Gil Vicente, mais quatro folhas com textos preliminares. A distribuição da mancha tipográfica ao longo do volume é específica do modo de edição de teatro, tentando manter a utilização de dois tipos, redondo, para a fixação de didascálias e de indicações de nome de personagem, e semigótico para os versos. A distribuição dos textos é feita por cinco livros: *Obras de Devoção*, *Comédias*, *Tragicomédias*, *Farsas* e *Obras Meúdas*. Os quatro primeiros designam categorias em que os editores classificaram o trabalho teatral do pai e o quinto reúne obras de dimensão pequena, algumas delas de cariz exclusivamente literário.

O livro começou a ser impresso em 1561, como se pode ler no rosto do *livro primeiro*, e foi terminado só no ano seguinte, uma década após ter sido publicado o primeiro índice impresso dos livros proibidos, o *Rol dos livros defesos por o cardeal ifante inquisidor geral nestes reinos de Portugal* (Lisboa, Germão Galharde, 1551), e no ano em que aparece o segundo índice expurgatório, o *Rol dos livros defesos nestes reinos e senhorios de Portugal* (Lisboa, Joannes Blavio de Colónia, 1561). O livro das obras completas de Gil Vicente é o primeiro livro de teatro em Portugal que *foi visto polos deputados da santa inquisição*, como se lê na folha de rosto. No entanto, as disposições fixadas no primeiro índice censório não foram totalmente aplicadas. Das proibições anunciadas em 1551 (*Dos livros proibidos em linguagem: o auto de Dom Duardos que nom tiver censura como foi emendado; o auto de Lusitânia com os diabos, sem eles poder-se-á empremir; o auto de Pedr'Eanes [Clérigo da Beira] por causa das matinas; o auto do Jubileu d'Amores; o auto da Aderência do Paço; o auto da Vida do Paço; o auto dos Físicos*) e confirmadas em 1561 (*Gil Vicente – as suas obras correrão da maneira que neste ano de 1561 se imprimem e nas impressas até este ano guardar-se-á o regimento do rol passado*), parece ter-se cumprido a que eliminava os autos *Jubileu d'Amores*, *Aderência do Paço* e *Vida do Paço*, sendo alguns críticos de opinião que os dois últimos possam ter sobrevivido com outros títulos.

¹ Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa.

No entanto, na primeira edição da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, de 1562, os cortes indicados para *Lusitânia* e *Clérigo da Beira* não foram executados e *Físicos*, integralmente proibido, encontra-se a fechar o livro das farsas, embora não seja indicado na tabuada e a didascália inicial esteja desprovida da ornamentação tipográfica habitual, limitando-se a uma capitular pouco saliente. Não podemos hoje avaliar a aplicação das emendas previstas para *Dom Duardos*, pois a fonte que serviu à impressão das obras completas encontra-se desaparecida.

No século seguinte o teatro quinhentista continua a ser impresso ao mesmo tempo que continuam a circular os impressos do século anterior. Ao terminar o primeiro quartel do século XVII o teatro volta a ser objecto de emenda e censura. A revisão prescrita no *Index auctorum danatae memoriae* é particularmente violenta. Vai desde dezenas de versos mutilados até à proibição integral de obras, claro que com efeitos retroactivos. É de notar a observância rigorosa seguida pelos possuidores do exemplar da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* que hoje se encontra na Biblioteca do palácio Nacional de Mafra, que riscaram as páginas indicadas neste catálogo seiscentista, como, por exemplo, as respeitantes a toda a farsa do *Velho da Horta* – a que começa *pater noster criador*, advertindo que a sua leitura fica sujeita a licença. A outra farsa integralmente proibida, que começa “Pois que nam posso rezar”, é a farsa dos *Almocreves*, cuja proibição se mantém já bem entrado o século XVIII, pois em 1786 é escusada a licença para se imprimir conjuntamente com o *Auto da Fama*:

Ao deputado António de Santa Marta Lobo da Cunha um requerimento de Francisco de Castro Mourão Pereira com duas farsas, *Auto da Fama* e *Auto do Almocreve*, para imprimir. Censura verbal.

Vieram em 27 de Abril de 1786. Escusado

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, Livro 7, f. 71)

É de notar que a decisão demorou quase dois anos, quando a média de tempo de exame é de alguns dias, no máximo um mês. Confesso que não atinei ainda com as razões que levam à exclusão deste texto em tempos tão distantes entre si.

Paradoxalmente, estes instrumentos de repressão constituem-se também repertórios que conservam títulos para a história do teatro que em mais nenhum lugar se mencionam. Ou seja, a construção de um *corpus* teatral português do século XVI tem necessariamente de ter em conta a informação censória neles expressa. Assim, é possível continuarmos a tentar encontrar um exemplar do *Jubileu de Amores*, de Gil Vicente, esse sim, com existência abonada por outra

documentação coeva, ou os desaparecidos Autos de que dá conta o índice de 1624 (*Index auctorem damnatae memoriae tum etiam librorum qui uel simpliciter uel adexpurgatione usque prohibentur vel denigriam expurgati permittuntur*. Editus auctoritate Illmi. Domini D. Ferdinandi Martins Mascaregnas Algarbiorum Episcopi Regii Status Consilliarri ac regnorum Lusitaniae Inquisitoris Generalis. Et in partes tres distributus quae proxime sequenti pagella explicate consentur. De Consilio Supremi Sena Tus Stae. Generalis Inquisitionis Lusitaniae. Ulissp. cusa cul. Ex officina Petri Craesbeck. 1624).

Alguns deles já foram encontrados: *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, *Auto de dom André*, *Auto do Duque de Florença*, *Auto de Deus Padre Justiça e Misericórdia*, *Auto do Dia do Juízo*, *Auto dos dois Compadres* (é o do Chiado), *Auto dos Físicos* (não se encontrou o impresso), *Auto da Lusitânia* (não se encontrou o impresso); *Farsa Penada*.

Outros foram descartados como títulos de teatro: *Auto do Estudante* de Cristóbal Bívar, *Príncipe Claudiano*, *Donzela Teodora*.

Outros ainda esperam confirmação: *Auto da Aderência do Paço*, *Auto da Vida do Paço*, *Auto de Brás Quadrado*. Isto, ficando-nos pelos de autor anónimo.

Como nota curiosa, devo dizer que nem o circunspecto Francisco de Sá de Miranda escapou à sanha inquisitorial. A sua comédia *Vilhalpandos*, sobre a vida dissoluta de Roma, não só fora impedida de figurar na primeira edição da *Obra Completa*, em 1595, como deveria ser emendada em cenas completas nas edições de 1622 e numa que os censores sabem ter existido, embora não tenham noção exacta dos dados editoriais, mas que mandam emendar “onde quer que se ache”. Mais uma vez é possível dar conta do escrúpulo dos leitores lusitanos que se apressaram a cumprir os ditames do Santo Ofício, patente no no exemplar dessa rara edição da comédia, de 1560, que se encontra depositado na Biblioteca Geral da Universidade Coimbra (R-4-20).

Significativo parece-me o facto de este índice expurgatório de 1624 centrar a sua atenção na produção teatral do século anterior, não havendo nele menção de um único título escrito no seu tempo. Pode isto querer dizer que a dramaturgia portuguesa se encontrava numa espécie de letargia e, na verdade, assim parece ter acontecido. Desde 1593 que as necessidades teatrais do público lisboeta se encontravam supridas pelas visitas das companhias de teatro espanholas que, muito naturalmente, faziam representar o seu repertório habitual, aquele que apresentavam em todas as cidades espanholas e da Nova Espanha. A adequação às circunstâncias locais fazia-se normalmente nas *loas* a modo de prólogos, cumprindo, geralmente a função pragmática de uma

inevitável *captatio benevolentiae*. Recordo-me particularmente da famosa Loa de Lisboa incorporada no *Burlador de Sevilha*, de Tirso de Molina. Em Sevilha, a Loa foi naturalmente dirigida à capital andaluza. Mais ainda. O repertório destes actores espanhóis era representado em Lisboa na sua língua original, o castelhano. E foi assim durante todo o século XVII, mesmo depois de um interregno de 28 anos, em que se baniu a entrada das companhias espanholas, entre 1640 e 1668, o tempo que a coroa espanhola levou a reconhecer a Restauração da Independência. É até interessante verificar que Lisboa passou nesse tempo a ser um centro difusor do teatro espanhol, bastando lembrar as variadas edições de autores desse chamado «século de ouro» que foram à estampa na capital portuguesa, como, por exemplo, logo em 1603, as *Seis Comedias* de Lope de Vega. A profícua produção teatral espanhola trouxe consigo hábitos de consumo que verdadeiramente massificaram o fenómeno teatral. Na verdade, o teatro tornou-se num produto de amplíssima procura e consequente abundante oferta. Se não há constância de proibição de títulos seiscentistas de teatro nos índices de livros proibidos e expurgados, o certo é que o fenómeno da ampla oferta teatral despertou suspeitas sobre a legitimidade desse teatro, dando origem a polémicas que dividiram quer as autoridades da igreja, quer as do reino. De facto, após a instauração da monarquia dual em 1598, estendeu-se a Lisboa a chamada controvérsia sobre a “licitude de las comédias” – leia-se do teatro, pois no século XVII “comédia” é seu sinónimo, não designando apenas um género – que se alastrava por toda a Espanha.

O debate agitou os pensadores espanhóis desde finais do século XVII até ao XIX, gerando uma abundante documentação em que se fixou as diversas teses contra e a favor do teatro, que foi já reunida em volume por Emilio Cotarelo y Mori (*Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904).

Em Portugal efectuara-se já nos finais do século anterior, em 1598, uma *Consulta que se envió al Consejo de Portugal, por la cual Su Majestad fue servido mandar volver las comedias que se habían quitado en aquel reino* (1598). No entanto, a controvérsia concentrou-se no século XVII, balizada pelas publicações de um Ditame do provicenal e prior dos dominicanos de Lisboa e outros teólogos de Portugal *en favor de la licitud de la representación de comedias* (1600) e por um *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* do padre Ignacio Camargo. (1690).

Data de inícios do século o primeiro texto que conhecemos de um pensador português que incentiva de algum modo a controvérsia. Trata-se do jesuíta Pedro de Fonseca que escreve uns *Fundamentos por los cuales parece se deben prohibir las comedias que hoy se representan*, de que se conhece apenas a versão castelhana, conservada na Biblioteca da Universidade de Granada (R. 3296), tendo sido publicada por Agustín de la Granja (“Un documento inédito contra las comedias en el siglo XVI: Los Fundamentos del P. Pedro de Fonseca”, in *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 177-194) e estudada no contexto em que se insere por José Pedro Sousa (*A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018)

O tratado apresenta quatro motivos «pelos quais se devem proibir neste reino as comédias quotidianas que hoje se representam». Em síntese, argumenta que:

1.º “todos os teólogos condenam as representações que são notoriamente desonestas ou lascivas, afirmando que pecam mortalmente todos aqueles que as representam ou que de propósito assistem a elas”;

2.º “apesar de algumas comédias, representadas por tais homens e tais mulheres, possam ser alguma vez lícitas, se todavia os representantes têm como vida e profissão representar bom e mau, honesto e lascivo (como querem aqueles que hão de assistir a elas), estão em pecado mortal. E também pecam mortalmente aqueles que de ordinário ou sem discernimento assistem a elas, sabendo deste seu propósito, e igualmente aqueles que as proporcionam ou autorizam”;

3.º “o príncipe muitas vezes é obrigado não apenas a proibir coisas que pela sua natureza ou pela maior parte são ilícitas, mas também muitas que são lícitas quando delas advêm danos notórios e notoriamente maiores do que se não se proibissem”. Pedro de Fonseca refere especificamente cinco danos que podem ser causados directamente pelas comédias: a malícia, a ociosidade, o enriquecimento dos comerciantes à custa dos habitantes das terras por onde passam em troca dos pecados lhes deixam, o facto de que os comediantes terem trazido consigo os vícios que proporcionam a quem os vê nas comédias entre a multidão, dando azo contacto físico como toques e encontrões, e por último, a heresia que as comédias veiculam, pois se fundam na liberdade carnal e soltura de vida, pois “é coisa sabida que as heresias da Alemanha se foram introduzindo com outras tais comédias como estas”.

4.º “o rei nosso senhor foi e é servido de conservar este reino, que agora recentemente acrescentou com todas os seus bons costumes antigos, e não consente que lhe seja retirada a posse dele, conformando-se assim, nisto como em tudo o resto, com as obrigações de um bom príncipe, das quais uma, e muito principal, é não somente conservar os seus vassallos nos bens espirituais e temporais que legitimamente possuem mas promovê-los na perfeição da virtude comum. E entre os bons costumes deste reino está este de usar dos seus autos e farsas honestas, não representadas por homens vagabundos e mulheres vadias, como se faz nas comédias de que aqui se trata, as quais, mesmo que a maior parte delas fossem honestas e sem escândalo, o que não são, bastaria para se poderem proibir”. Este fundamento é bastante curioso, pois separa a actividade teatral própria de Portugal, «autos e farsas honestas», das comédias escandalosas de Castela, se bem que pedro Fonseca o comece com uma legitimação da integração do reino português na coroa espanhola.

O que parece estar em causa é um teatro de actores que se organizam em companhias, apresentam «las comedias cuotidianas que hoy se representan con mujeres» e têm como público os habitantes da cidade – um teatro que se profissionaliza –, por oposição a um outro, de cariz tradicional: «la costumbre antigua de los autos y farsas que de quando en quando, por ocasión de alguna fiesta, se representaban por hombres de la tierra y mancebos honestos». Perante esta oposição, perguntamo-nos o que há neste novo teatro que mereça tal condenação do jesuíta português?

O autor dos *Fundamentos* condena os temas ou assuntos deste teatro, pois «por la mayor parte, [...] la materia es deshonestas». Não se pense, porém, que no caso da matéria da obra se inscrever no contexto religioso tal actividade poderia ser consentida, pois «aún en las [comedias] que representan ‘a lo divino’ [...] con sus infames palabras en tal manera profanan las cosas divinas representándolas, cuestas representaciones son las que con más rigor se deben prohibir». Para além do conteúdo, portanto, são acima de tudo os aspectos formais desta prática que sustentam a crítica do jesuíta.

Fonseca condena a natureza do espectáculo e/ou da representação, tanto pelos seus «gestos impúdicos» como pelos «muy torpes entremeses», e também pela presença em palco de mulheres, que foram – e são – o principal «e geral motivo dos tais concursos», ou seja, os «prejudiciais ajuntamentos de gente curiosa e sensual de dia em público e à noite nas casas particulares, dando azo a comportamentos nunca antes observados no reino de Portugal».

Ironicamente, é a profissionalização que vai permitir a legitimação deste teatro através de um pragmatismo calculista quase exemplar. Assim que em Lisboa se constrói o Pátio das Arcas para acolher as companhias que vinham de Castela imediatamente se lançam impostos e condições de aluguer que favoreciam em muito o Hospital de Todos os Santos, proprietário do terreno em que se construiu. As receitas foram de tal valor, que o Hospital compra o edifício construído para o explorar. Os proveitos do teatro causaram um certo mal estar na Mesa da Direcção da Misericórdia de Lisboa, administradora do Hospital, que tentou chamar a si directamente as receitas. O conflito de jurisdição alastrou até já bem entrado o século XVIII.

A primeira metade deste século é geralmente visitada a propósito de António José da Silva e das suas óperas para bonecos. O resto da produção dramática nacional tem ficado no esquecimento. Mas as coisas estão a mudar. Tenho tido a sorte e o imenso gosto de nos últimos anos orientar teses de doutoramento que recuperam quase toda a actividade teatral portuguesa desse período. Estão já defendidas, e com brio, devo acrescentar, uma tese sobre o segundo Teatro do Bairro Alto, (Ana Rita Martins, *A Fábrica do Teatro do Bairro Alto*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018) e outra sobre o autor, actor, encenador e empresário António José de Paula (Marta Brites Rosa, *António José de Paula: um percurso teatral por territórios setecentistas*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018) – o primeiro português a trazer cómicos nacionais para o Brasil. Com apresentação ainda nesta ano de 2018, encontra-se em fase de conclusão uma tese de doutoramento sobre o teatro da Rua dos Condes, que cobre todo o período desde 1738 até finais do século XIX; e encontra-se em curso uma outra sobre o Teatro do Salitre, com término previsto para 2021. Ficaré, pois, reescrita toda a história do Teatro em Portugal no século XVIII. Acresce ainda o facto de, neste meio tempo, ter dirigido um projecto sobre o *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII*, já disponível na Internet (<https://teatroproibido.ulisboa.pt>), que catalogou toda a informação relativa à censura proveniente de diversas instâncias que tinham a seu cargo o exame das obras quer a publicar quer a representar, se bem que nos falte ainda encontrar a intervenção do Senado da Câmara e da jurisdição dos bairros de Lisboa sobre os palcos.

O século XVIII português conheceu, pois, uma intensa actividade teatral que se desenvolveu em duas dimensões contíguas: o espectáculo e a impressão. Quer um quer outra seguiam os mesmos trâmites burocráticos do licenciamento, se bem que os resultados nem sempre fossem coincidentes. A partir da documentação gerada nesse processo (originais

manuscritos de peças, requerimentos, despachos, etc.) é possível reconstituir fragmentos da História do Teatro, identificando locais de representação, agentes teatrais envolvidos (autores, actores, músicos, empresários, administrativos), géneros representados, a par de elementos da História da Tipografia Teatral, dando conta de oficinas e impressores, géneros publicados, estratégias de comercialização.

Como circulava todo este material que se ia imprimindo, muitas vezes a reboque das representações, como os próprios rostos dos folhetos relatam, instituindo-se também como documentos para a história do teatro? Muitas vezes, os folhetos apresentam não só a circunstância da representação, como fornecem o elenco de personagens com a sua distribuição por actores, e até autor e tradutor.

Durante alguns séculos, foram três as licenças a conceder por outras tantas entidades para a impressão e circulação dos folhetos: o Ordinário (diocese, de jurisdição episcopal), a Inquisição, e o Desembargo do Paço. Em 1768, o Marquês de Pombal conseguiu agilizar os trâmites burocráticos centralizando numa só instituição essas funções, a Real Mesa Censória, uma estrutura que, com pequenas alterações (Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros) durou até finais do século XVIII, quando se regressou, por um breve período de tempo, à censura tripartida.

O pedido era formalizado por um requerente (o autor, o tradutor, o impressor, o livreiro, o patrocinador mecenático da edição, ou, no caso de se pretender uma licença para representação, o autor do texto, o empresário ou um funcionário superior do teatro) que apresentava o original para exame. Cada entidade tinha os seus trâmites processuais, que não diferiam muito entre si, tendo sido conservados na Real Mesa Censória.

Após registo de recepção, o texto era remetido a um censor que, coadjuvado por outros dois, emitia parecer sobre o requerimento. Em função desse parecer, a Mesa despachava, deferindo, indeferindo ou impondo alterações. Encontra-se, assim, agora em condições de entrar no mercado.

No caso do teatro é curioso verificar que a prática censória estabelecia como critérios principais a ter em conta no exame dos textos, quer para representar quer para publicar, os de ordem estética, mais até do que os de índole exclusivamente ideológica ou de conduta.

A profusão de géneros dramáticos caracteriza a segunda metade do século XVIII, com predominância de *auto*, *comédia*, *drama*, *entremez*, *ópera*, *oratória*, *peça*, *tragédia*, *tragicomédia* e, um pouco mais tarde, *farsa*, que abordavam um vasto leque de temas, desde o retrato do quotidiano até à narrativa histórico-mitológica.

O gosto e a apetência pela novidade impeliam à criação de emblemas de venda que atraíssem espectadores e compradores, mais do que a uma categorização criteriosa e ortodoxa. Os nomes de género não obrigam à correspondência com o estilo real do texto impresso; muitas vezes são fragmentos para portada, para o que se lê sem abrir, sem folhear, antes mesmo de comprar.

Não surpreende, pois, que convivam oscilações de género na identificação de uma obra: *comédia ou drama heróico intitulado Assombros da constância entre Vologesso e Berenice*; *ópera ou comédia nova intitulada Emendar erros por ano*; *entremez ou novo drama intitulado Raras astúcias de amor*. Estou em crer que isto implicava uma certa especialização dos sensores por diversos géneros de composição dramática. Assim, António de Santa Marta Lobo da Cunha ficava geralmente responsável pelos géneros menores (comédias leves e entremezes), ou, no pólo oposto, Francisco Xavier de Oliveira era responsável pelos pareceres sobre dramas sérios e tragédias, em que efectivamente prevaleciam os critérios estéticos, como a qualidade das traduções e, sobretudo, o domínio da língua. Por vezes, a apreciação era feita em termos, no mínimo, cáusticos, como no parecer sobre as traduções de dois dramas de Metastásio, *Nitteti* e *Antígono*:

Senhor

Qual destes dois dramas que pretende imprimir o suplicante está mais indignamente traduzido é problema de difícil solução. Eu, todavia, assevero que ambas as versões são péssimas e d'impossível correcção, de sorte que bem se podem comparar a um corpo atacado de gangrena total; por este motivo não admite censura individual. Certo que o tradutor mostra que sabe pouco do português e nada do italiano. Neste termos eu as reprovo como injuriosas à nossa nacional literatura.

Vossa alteza real mandará o que for servido.

Lisboa, 20 de Dezembro de 1799.

Francisco Xavier d'Oliveira.

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 37, n.º 15a)

A defesa da língua é certamente um dos critérios que presidem à apreciação dos textos de teatro. E em época de flutuação da convenção adoptada para o registo da língua – a tentativa de estabelecimento de normas ortográficas. – não admira que os censores tenham particular atenção ao modo como os autores e copistas escreviam. Na verdade, são muitos os pareceres que atestam essa preocupação, sendo raras as ocasiões em que não se aponta a deficiência da versão portuguesa, que muitas vezes prejudicaria um original de mérito, como no caso de *O Hipocondrico* (IMAGEM 32), com parecer favorável de 22 de Fevereiro de 1769, em que se refere:

O tradutor exprimiu com felicidade o texto original, mas exprimiu-o em uma ortografia e pontuação tão exótica e ridícula, que é bem se lhe advirta que não deite a perder com ela uma comédia tão excelente.

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 5, n.º 35-1)

Não posso deixar de reparar que os termos do parecer se encontram em sintonia com o que os gramáticos consideravam inaceitável. Desde a edição da *Ortografia* de Duarte Nunes de Leão que João Franco Barreto publicou em 1576, que alguns costumes ortográficos vinham sendo apelidados de ridículos.

Os termos genéricos e superlativos, como péssima e ridícula, por vezes são evitados; demonstram-se as transgressões, como no parecer datado de 24 de Outubro de 1768, para a ópera *O mais heróico valor*, em que se exemplifica de uma ortografia errada:

O mesmo juízo formo da ópera intitulada *O mais heróico valor*, que quer imprimir Francisco Xavier Freire. Ela, sobre estar escrita numa ortografia tão errada como é vulgo escrever *iterno*, *estimolos*, *adequerir*, *deceplina*, *sounho*, *tromento*, *vallor*, *resuloção*, *detreminar* [...].

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 4, n.º 26)

Ora, estes exemplos mostram, por um lado, casos em que o editor moderno – como eu – teria tendência a conservar, como *deceplina*, e outros em que poderia hesitar, como *iterna* ou *sounho*, mas que a instância censória, que exerce o seu poder de autoridade também em matéria de língua, não hesita em censurar por errados. Assim, também eu agora tenho menos escrúpulos em corrigir erros antigos.

Mais grave é quando à falta de qualidade ortográfica se juntam os erros sintácticos, levando os censores a tecer considerações sobre o perigo da propagação do erro através do teatro. Em 27 de Novembro de 1771 é emitido um parecer muito desfavorável a 4 entremezes:

Nenhum dos quatro entremezes, *Falsidades de D. Fermim*, *Enganos de D. Tufézio*, *Logração do Velho Paul*, *Calote de Balbuta*, é digno de se deixar imprimir.

Porque os três primeiros, sobre serem insulssíssimos, vêm cheios de solecismos na sintaxe e de barbarismos na ortografia. O quarto, sim, tem bastante jocosidade, mas é em um género indecente a todo o homem de bem e só próprio da ínfima plebe, porque contém as desavenças e anexins de um bêbado com uma taverneira. E todos quatro estão faltos daquele ar de decência ou graciosidade liberal que deve resplandecer em todas as peças ainda do estilo cómico e teatral.

Principalmente que um papel, quando se imprime, imprime-se para toda a qualidade e sorte de pessoas. E não é bem que uma pessoa honesta leia o que lhe não está bem, não digo eu só dizer, mas ainda ouvir.

Lisboa, 27 de Novembro de 1771

António Pereira de Figueiredo.

Frei Francisco Xavier de Santa Ana.

Frei Luís do Monte Carmelo.

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 37, n.º 94)

A par do zelo pela pureza da língua, fica bem patente quer num caso quer no outro a emissão de juízos estéticos – *insulssíssimos*, alguma *jocosidade* – e a cautela que o teatro deve evidenciar na escolha temática. Não nos podemos esquecer que estamos em pleno iluminismo e que a consideração do teatro como Escola de educação cívica é o alicerce para a fomento da actividade.

Ainda assim, a censura é também espelho de evolução no gosto. Os critérios estéticos têm em conta não apenas os níveis e os desníveis de pejo e pudor, mas também se imiscuem nas opções artísticas dos autores. A segunda parte do parecer sobre a ópera *O mais heróico valor* é bastante eloquente: a obra apresentava aquela quantidade de erros:

sobre seguir um estilo e um gosto inteiramente à espanhola, e que já hoje não serve senão de excitar o enjoo e displicência dos sábios, vem cheia de inverosimilhanças cheia de expressões falsíssimas que, ponderadas na balança de qualquer bom juízo, logo aparecem vãs, quando à primeira vista se pretendem inculcar sublimes. Pelo que sou de parecer que tal ópera se não deixe imprimir em um tempo em que, por toda a parte e em todo o género, vai a eloquência fazendo tantos progressos.

Lisboa, Congregação do Oratório. 24 de Outubro de 1768.

António Pereira de Figueiredo

Frei Inácio de S. Caetano

Frei Luís do Monte Carmelo

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 4, n.º 26)

Subsiste no fundo da Real Mesa Censória, na Torre do Tombo, uma abundante documentação já dos finais do século, 1798, relativa à tragédia original portuguesa *Electra*. Por um lado permite ver o estratagema que a Rainha D. Maria, ou alguém por ela, soube armar de modo a aumentar as receitas do orçamento de Estado em tempos de crise (peço desculpa por esta infeliz coincidência), multiplicando quase até à exaustão a obrigatoriedade de licenças para um mesmo objecto, de modo a taxá-las uma a uma:

Requerimento e licença para impressão da tragédia *Electra* (10 de Julho de 1798)

Requerimento para impressão da tragédia *Electra*, com despacho de aprovação (17 de Julho de 1798)

Requerimento para impressão de um Edital e Princípio da tragédia *Electra*, com registo dos despachos (8 e 10 de Janeiro de 1799)

Requerimento para impressão da tragédia *Electra*, com o parecer do censor régio (7 de Agosto e 5 de Outubro de 1798)

Requerimento para circulação da tragédia *Electra*, com registo do despacho para o censor régio conferir parecer sobre a conformidade com o original e despacho final (12, 15 e 17 de Janeiro de 1799)

Requerimento e licença para reimprimir o edital de *Ifigénia* e *Electra* (12 de Fevereiro de 1799)

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixas 33 e 36)

De tudo isto, o mais curioso é o parecer emitido, pois contém informação preciosa para a história do Teatro em Portugal. Nele se enunciam, em tom bastante violento, juízos de valor sobre os entretenimentos populares, entre os quais se contavam as óperas do Judeu:

Também aqui não se acham transformações como nas *Variedades de Proteu*, nos *Encantos de Medeia*, em outras chamadas óperas que compõem o nosso Teatro Cómico Português, cheias todas destas charlatanâncias e ridículas visualidades que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe que se embasbacam com o frívolo espectáculo dum urso dançando e dum macaco fazendo cabriolas.

(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 36, n.º 20)

O interessante é que todos estes argumentos ainda subsistem no século seguinte! Em pleno século XIX há a obrigação moral de condenar o gosto à espanhola, e de modo muito acentuado, a falta de verosimilhança e o conflito entre a concessão ao gosto popular e o refinamento do gosto erudito que pré-examina o teatro.

A reforma que governo liberal promoveu em 1836 pretendeu impulsionar um Teatro que educasse e moralizasse a sociedade. Começou por intervir num dos seus aspectos que considerava fundamental: a literatura teatral. Com a designação de Almeida Garrett para dirigir a Inspecção-Geral dos Teatros, tornou-se prática dos directores dos teatros apresentar-lhe as peças que programavam para os seus teatros a fim de obter uma autorização prévia, como já estudou Ana Isabel Vasconcelos em mais do que uma ocasião (Ana Isabel Vasconcelos, *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia., 2005 e “a censura segundo Almeida Gertr” in *sinais de cena* n.º 12, 2009, pp. 24-26). Os intelectuais, em quem Garrett delegara a função de censor, queixavam-se frequentemente do tempo perdido para lograr a escrita de um parecer que muitas vezes não ultrapassava a meia dúzia de linhas. Em 1842, publicavam-se os *Estatutos do Conservatório Real de Lisboa* e instituíam-se finalmente uma comissão de censura, composta por dezoito sócios do Conservatório.

Tanto quanto se pode reconstituir a história desta instituição censória, o primeiro registado da censura liberal que impõe uma intervenção num texto dramático data de 1838, quando, em 29 de Outubro, Almeida Garrett, a acaba por licencia a comédia *O depositário*, de Scribe, traduzida por Luís José Bairado:

Em cinco de Novembro licenciada, suprimida a cena 2.^a do 2.^o do acto, pelo Inspector-Geral dos Teatros e Espectáculos , o Sr. João Baptista de Amleida Garrett.

(Sala Jorge de Faria (FLUC) 9-8-49: *Registo da censura dramática*, Livro 1.^o: f. 36)

Em 4 de Dezembro de 1839 Alexandre Herculano assinou um dos primeiros pareceres recusando licença para representação; tratava-se da comédia *O pau de cabeleira*, cuja tradução não lhe merecera aceitação:

Comecei a ler esta versão visitando aqueles lugares em que me parecia que a língua era mais atrozmente assassinada. Continuei a ler e larguei o lápis. Parece-me que o drama precisa de ser traduzido outra vez; creio que já examinei outras traduções escritas pela mesma letra e se não me engano o tradutor é capaz de o fazer muito melhor, mas aqui andou descuidado ou apressado demais. Se me coubesse no tempo procuraria dar a isto uma cara portuguesa (talvez seja impossível) mas falece-me o vagar e, além disso, não tenho original nem o vi nunca. O que no meu entender se não pode fazer é representar a peça neste estado, com desdouro do Conservatório. Verdade é que outras no mesmo estado têm ido à cena, mas eu dou o voto da minha consciência e, se não erro, mais obrigados deviam ficar os tradutores a quem gastasse com eles uma severa censura literária do que aos que os tratam com demasiada indulgência. Lembro pelo lado moral (mais observações teria que fazer, mas limito-me a esta) que é pouco decente o falar (acto 1.^o, cena 2.^a) nos Arcebispos de Lacedemónia porque é um indivíduo que está dignidade e não uma classe. Pode o tradutor aludir aos arcebispos, mas não a este ou aquele especialmente. Mas o Inspector Geral dos Teatros mandará, todavia, o que mais conveniente julgar.

Ajuda, 6 de Dezembro.

(Sala Jorge de Faria (FLUC) 9-8-49: *Registo da censura dramática*, Livro 1.^o: ff. 76-76v)

A tradução é muitas vezes responsável pelos pareceres negativos emitidos pelos diversos censires. Seria uma questão de distinguir, sobretudo, entre tradução e imitação, que obrigava à transposição para o universo nacional de costumes e personagens.

O mérito literário dos textos dramáticos, incluindo a correcção linguística, será, todavia, sempre um dos mais exigentes critérios que irão reger os *Estatutos* e da comissão de censura, atendendo que o teatro deve ser *escola* da «moral religiosa e civil», e *modelo* do estilo, da linguagem e do “mérito de arte e propriamente literário que na mesma peça possa haver”.

Em 1840 os membros do Conservatório decidiram que os pareceres das peças que se candidatavam a prémio do Conservatório fossem publicados no *Diário do Governo*, numa atitude de zelo pela transparência, mas a prática foi seguida apenas até ao final do ano seguinte. Nalguns casos, foram publicados no *Jornal do Conservatório* (1840), nas *Memórias do Conservatório Real de Lisboa* (1842-1843), e em periódicos de larga circulação como a *Revista Universal lisbonense*, a *Crónica literária* ou a *Revolução de Setembro*.

Se o exame das peças a prémio se pautavam por critérios próprios, como seria a censura ao teatro comercial? Que critérios poderiam compatibilizar a mentalidade oitocentista de espírito liberal com um exercício que aparentemente cerceava as liberdades?

Os pareceres sobre as obras a prémio são conhecidos. Onde estariam os demais emanados da Comissão de Censura Dramática, sob os olhos de cujos censores teriam passados milhares e milhares de páginas? Em vão se procurou na Torre do Tombo, que guarda o acervo das instituições herdeiras da Real Mesa Censória, mas os últimos registos dizem respeito à primeira década do século. Em vão procurámos nos arquivos do Conservatório Nacional, onde se encontrou um elevado número de originais manuscritos submetidos à apreciação da Comissão de Censura Dramática. Muitos conservam as prescrições de cortes e as alterações anotadas, mas os pareceres não se encontravam anexados aos manuscritos. Uma vez mais fui bafejado pela sorte, e talvez também com o fruto da persistência: no ano passado demos com o paradeiro desses pareceres. Estavam, e estão, à guarda da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência. A história custodial do acervo assim o ditou e acontece agora que a documentação relacionada com um mesmo processo se encontra dispersa por várias instituições. Concebi um projecto que seguisse a estratégia adoptada para os textos do século XVIII: a inventariação, transcrição e disponibilização na Internet dos pareceres negativos emitidos sobre os textos de teatro apresentados às instâncias censórias do século XIX, que desse conta da consequente reescrita em virtude de recomendações dos censores. à semelhança dele, intitula-se *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XIX* e encontra-se já disponível em <https://teatroproibidoxix.letas.ulisboa.pt>.

O que mais me tem chamado a atenção, neste primeiro contacto com os resultados alcançados, é a inversão de convicção que acima enunciei: acautelar a função consensualmente atribuída então ao teatro: educar e moralizar.

Curioso é o facto de, no parecer do censor, se imiscuir a vontade de contribuir para o desenvolvimento económico do país, sendo aparentemente menos rigoroso nas apreciações de modo a não pôr entraves às iniciativas empresariais. Mas há limites, como observa Joaquim Elias Rodrigues da Costa, no parecer que emite a propósito da comédia *Qual deles é mais ladrão?*

Ainda mais uma vez declaro que desejo muito ser indulgente no exame que me é cometido de algumas obras dramáticas que se destinam a ser representadas no teatro do Ginásio para não aumentar os embaraços e dificuldades com que porventura venha a lutar a empresa ou sociedade daquele teatro; mas nem na qualidade de censor oficial nem na de homem particular, posso, sem grave responsabilidade, concorrer para a desmoralização do sociedade, facilitando a representação pública das peças que só tendem a perverter os costumes e ofender a moral, a honestidade e o pudor. Neste caso julgo eu esta Comédia que tem por título *Qual deles é mais ladrão?*. O assunto é baixo, e nojento; a linguagem, o estilo, o entrecho todo da comédia é torpe, repugnante, indecente. Sou por tanto de opinião que não deve ser permitida em teatro algum a representação desta comédia. Lisboa 30 de Setembro de 1853. J. Elias Roiz da Costa

(Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência – Conservatório Nacional, mç. 2962)

Ou seja, parece que as coisas não mudaram muito. Os critérios oscilam entre a estética e a correcção da língua – e até o descrédito da escola espanhola é por vezes convocado, – mas ao mesmo tempo atesta a popularidade do género, como se lê no parecer que Luís Augusto Palmeirim exara a respeito do drama *O retrato de Miguel de Cervantes*:

Este drama denuncia desde logo aos versados em assuntos teatrais a sua procedência, quer pela enunciação dos diálogos quer pela excentricidade de

alguns caracteres e quer, enfim, pela parte activa que os criados tomam nas acções de seus amos e por um certo sobrenatural que a escola dramática espanhola nunca se esquece de aproveitar, a troco, mesmo, às vezes, do bom gosto e da verdade histórica, mas em proveito do vulgo a quem sempre agradam as fantasmagorias.

(Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência – Conservatório Nacional, mç. 2900)

Já agora, deve dizer-se que a comédia parece ser um original português de José Maria Brás Martins, e não uma tradução, como julga o censor.

Alguns títulos parecem esgotar a paciência dos censores que recorrem ao sarcasmo para comunicar o seu desagrado. Luís Augusto Palmeirim, ao analisar a comédia *O que sofre um covarde*, desabafa:

O que sofre um covarde é menos do que eu sofri ao ler esta peça, e do que sofreria o autor se ela se representasse. Uma total ignorância da gramática, do teatro e do mundo, são os únicos distintivos desta alcunhada comédia (que tem só três cenas!) em que se avançam as mais desarrazoadas proposições, e se cimentam de mil maneiras, mais grotescas do que lógicas, os efeitos da falta de valor. Parece-me inútil mais detida análise de uma peça fora de todas as regras de arte, e estranha às mais rudimentares noções de escrita, e por isso concluo negando-lhe o meu voto para se representar no Teatro de D. Fernando, ou em qualquer outro. Lisboa, 3 de Abril de 1857. L. A. Palmeirim.

(Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência – Conservatório Nacional, mç. 2906)

O enunciado de Palmerim tem expressão detalhada em imensos dos pareceres que dos seus colegas como, muito curiosamente, a diferença entre o palco e a letra. Não é raro encontrar uma avaliação muito positiva de um texto que acaba por ser rejeitado pela sua pouca movimentação dramática, ou seja, por os censores adivinharem uma.

Merece realce o facto de o acervo agora descoberto vir certamente reformular as ideias que ao longos das últimas décadas foram formuladas sobre a dramaturgia portuguesa do século XIX,

acrescentando-lhe os juízos de quem pôde, ao longo de décadas, formar uma poética – que por vezes não era seguida. Na realidade abundam pareceres que se detêm em questões genológicas. Muitas das obras submetidas à censura vinham com indicação do género a que pertencia – comédia, comédia fantástica, comédia mágica, comédia-drama, drama, etc. – e sempre com o número de actos em que estava composta. E a concorrência desleal dos teatros do Estado era sempre salvaguardada. Se se permitia, por exemplo, música numa comédia em um acto, o mesmo não era admitido em peças de maior envergadura, pois se estaria disfarçadamente a tentar fazer representar óperas em teatros de segunda ordem, num tempo em que o teatro lírico era exclusivo do São Carlos. O assunto fica bem patente num parecer de de Luís Augusto palmeirim, corroborado por Ernesto Biester, em 1859 sobre *A Roda da Fortuna*, que aliás também se intitulou *Amor infiel* e até *Infiel por amor*, de Nicolas Brazier; Théodore Ferdinand Vallou de Villeneuve e Charles de Livry, com tradução de José Romano:

1.º - Li a comédia-drama em 5 actos *Infiel por amor* que tem movimento cénico, regular desenho de caracteres e situações cómicas que os espectadores devem receber com agrado. O meu voto de aprovação seria pois incondicional se não auferisse algum peso o artigo 24 do decreto de 16 de Janeiro de 1856 que regula a censura dramática para o Teatro Nacional de D. Maria II. Sei que a presente peça está longe de ser uma ópera lírica no sentido genérico desta classificação – e como tal excluída pela lei do nosso primeiro teatro – mas sendo nela tão abundantes as árias, duetos, tercetos e coros receio que os juízes que fazem crítica pela rama tomem a aprovação desta comédia como uma subserviência da comissão de censura às necessidades administrativas do teatro. É opinião minha e antiga que o teatro normal não pode viver vida folgada restrito aos poucos géneros dramáticos que a lei lhe concede; prova mesmo a experiência que a música como auxiliar de declamação foi sempre um estimulante das nossas plateias; mas deve a Comissão de Censura ser árbitra absoluta, em face da lei, de uma plausibilidade ou conveniência literária que vai prender com a dotação que o Estado dá ao teatro debaixo de certas condições? O uso das coplas é vulgar nas peças num acto e não vejo nisso contra para a arte, antes em certos casos, como por exemplo no *Amor virgem numa pecadora* a considero profícua. A minha hesitação é toda em referência às composições de maior fôlego e que pelo número dos actos constituirão fundo do espectáculo. Quais são as conclusões lógicas de todo este arrazoado? Duas: uma pertence à Comissão de Censura, e é a que eu aconselho ao autor, contar mais com o

enredo e as situações cómicas da sua peça cortando quanto lhe seja possível pela parte musical, com especialidade duetos e tercetos, tirando, assim, à sua comédia quase toda a plumescência lírica.

Ao comissário régio julgo eu em consciência pertencer o repto. É a presente comédia uma ópera lírica? Abertamente não. Pode a crítica sofismando as classificações julgá-la tal? Não deve mas é de crer que o faça. Convém, por último, à administração teatral quebrar por todos estes escrúpulos? A resposta a esta pergunta é toda ela competência do Comissário Régio que, ouvido o Conselho Dramático, resolverá como entender de justiça.

A posição da Comissão de Censura tem-se tornado espinhosa desde que os ociosos a acham benévola em demasia e severa sem razão os dramaturgos desapontados. Agora em vésperas dum projecto de reforma teatral e sendo esta a última peça que até lá julgarei, entendo dever dividir a responsabilidade artística da censura por um tribunal que lhe é superior e que ainda até hoje não não foi ouvido nem consultado nestes casos difíceis da interpretação dos artigos da lei da censura.

Lisboa, 31 de Maio de 1859. L. A. Palmeirim

2.º - Aprovo para se representada no Teatro da Rua dos Condes a peça intitulada *A roda da fortuna* presentemente chamada *Infel por amor*. Desaparecendo pela clarificação do teatro a que se destina os motivos que tive para alguns reparos enquanto ao género desta peça, nenhuma razão há para a não licenciar para o Teatro da Rua dos Condes ou qualquer outro mais graduado do que este esperando do público recepção condigna ao merecimento da comédia.

Lisboa, 3 de Novembro de 1859. L. A. Palmeirim; Ernesto Biester

(Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência – Conservatório Nacional, mç. 2898)

No entanto, a actividade censória ao longo deste período, não se cingia ao exame prévio dos textos para a cena, recaindo também sobre alguns dos espectáculos já em cartaz. Os efeitos poderiam ser:

1) a proibição de levar à cena, como é o caso de *O bosque de Dodone*, em 1818, que D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho queria fazer representar no Teatro do Salitre, para celebrar o

aniversário da rainha D. Maria I. Contrariando o parecer positivo do censor e a autorização dada pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, o Intendente Geral da Polícia entende que a adaptação do mito à realidade portuguesa de inícios do século XIX não é conveniente, interrogando-se se “o grande ponto político do regresso da real família pode ser assunto de uma discussão e representação cénica”, sendo essa a razão por que leva o caso a instâncias superiores “com explicação da matéria que contém, e com anotações nos lugares indicados, que parecem conter pensamentos mais ousados, e que o censor deixou passar, contentando-se de reprovar apenas os catorze versos que aspou no fim de f2v e princípio de f3” (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Intendência Geral da Polícia, Livro XVII, ff. 224v-225). A peça acabou por ser realmente proibida, encontrando-se o texto inédito no Arquivo da Torre do Tombo, à espera de ser editado. E sê-lo-á muito brevemente, mercê deste projecto.

2) a suspensão após a estreia, como aconteceu com a carreira de *Os diamantes da coroa*, no Teatro D. Fernando em 1857, levando à ingerência do mais alto membro do Governo: o Marquês de Loulé, então Presidente do Conselho de Ministros, perante distúrbios entre o público motivados pelo espectáculo, pediu esclarecimentos ao Inspector Geral dos Teatros sobre o curso do processo de aprovação da peça, nomeadamente se fora submetida à censura dramática e, em caso afirmativo, que justificação havia para que tivesse sido permitida. A peça foi mandada retirar de cartaz pela autoridade. Na origem do episódio estará certamente o facto de a peça pôr em cena a corte portuguesa em 1777, tendo como protagonista o ministro da Justiça, com situações facilmente transpostas para o século XIX.

Houve ainda que considerar casos em que, embora o licenciamento do texto fosse garantido por não se ofender a moral, o censor não se inibia de fazer uma apreciação bastante negativa de ordem estética. Valha de exemplo a opinião emitida por Jorge César de La Figanière sobre uma determinada farsa, em Dezembro de 1850: “esta peça se não ofende a moral ofende o bom-senso... lastimo realmente que se houvesse adoptado um género em que o medíocre é intolerável. Poderá subir à cena, mas decerto não deixará o público de a sentenciar como merece.” (Secretaria Geral da Educação e Ciência, Arquivo do Conservatório Real de Lisboa - Conselho Dramático, proc. 76).

As questões estéticas, quer relacionadas com as correntes dramáticas ou a qualidade dramática, quer com o uso da língua, parecem ser as mais invocadas nos pareceres emitidos pelos censores, fornecendo matéria de reflexão sobre a estreita ligação entre língua e cultura.

Nas páginas anteriores, tentei uma breve panorâmica da actividade da censura dramática e o que ela deixava adivinhar das práticas teatrais em Portugal entre os séculos XVI e XIX. O século XX não foi diferente, pelo contrário, acrescentou, até, um autoritarismo intolerável que estendiam a prática censória à ideologia, fumentando uma censura política aliada à de ordem moral, religiosa e estética. Num artigo que escreveu sobre a censura teatral (“‘É verdade. Mas...’: duas proposições sobre a censura” in *sinais de cena*, n.º 7, 2007, pp. 47-52) Luiz Francisco Rebello dá conta de nos anos 70, já na agonia do regime ditatorial de Salazar e Caetano, os jornais receberem da Comissão de Censura um despacho normativo: “É preciso ter muito cuidado com as coisas do teatro”. Em todos os sentidos, acrescento eu.

Júlio Dantas na estereotipia do feminino português

Neste texto, empreenderemos duas visitas ao passado literário português pela óptica de Júlio Dantas: a primeira, à autora Mariana Alcoforado e suas *Cartas portuguesas*, em cujo mérito da autoria não entraremos; a segunda, mais incipiente, aos amores de Pedro e Inês, com uma escala nos textos de António Ferreira. Nossa intenção é compreender como Dantas, a partir do seu espaço-tempo, enxerga estas figuras femininas – algumas, quase míticas – que constituem o imaginário da literatura portuguesa.

Neste momento, cabe um pequeno comentário, a título de homenagem, à Profa. Marlise Vaz Bridi, do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Em uma sua disciplina, foi-me apresentada a literatura portuguesa de autoria feminina – e que me mobilizou a pensar a constituição da figura feminina, autoral ou ficcional, sob uma nova perspectiva.

Nesta mesma disciplina, aprendi aquilo que já intuía: formalmente um texto de uma autora não deve ser analisado diferentemente de um texto de um autor. Aprendi também que, entretanto, as figuras femininas vêm sendo sistematicamente estigmatizadas em lugares de fala que as limitam na abordagem teórica de seus textos. Acreditamos que isso se dá na peça em um ato *Sóror Mariana*, de Júlio Dantas.

Quando compõe *Sóror Mariana*, em 1915, Dantas já era um autor experiente e reconhecido no teatro e já havia promovido experimentações na prosa e na poesia. No *Dicionário de Literatura* de Jacinto do Prado Coelho, há a seguinte notação no verbete referente ao autor:

Da obra de J. D. [Júlio Dantas], [...] haverá que distinguir, no futuro, o que foi irremediavelmente efêmero (produto de uma concepção da literatura como “sorriso da sociedade”) daquilo que, apesar de tudo, merece permanecer, pelo que representou de probidade documental na reconstituição de épocas passadas, de segurança na construção de algumas intrigas teatrais, de mestria no modo sugestivo de descrever e de narrar. (COELHO, 1979, p. 247)

Assim, a olhar mais atentamente o texto de Dantas, nota-se uma retidão da estrutura narrativa que, enxuta em um ato, condensa as emoções na escolha apropriada das palavras,

² Universidade de São Paulo.

nos silêncios propostos e na percepção de um conhecimento do espaço e do labor cênico nas rubricas e nos subentendidos da cena. Não se pode dizer que é um texto despiciendo. Entretanto, é um texto extremamente marcado pelo gosto e pela produção do seu momento, se não por um momento ainda anterior.

Isto posto, não deixam de ser verdadeiros certos comentários feitos pelo jovem Almada Negreiros no seu *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, publicado justamente em razão da estreia, em 21 de outubro de 1915, e apresentações subsequentes, do espetáculo *Sóror Mariana*, pela Companhia de Teatro do Ginásio, em Lisboa (CET-Base). Pode-se perceber, em meio à saraivada de injúrias tecidas por Almada Negreiros contra todos os aspectos de Dantas e seus sectários, a crítica a um estilo “antigo”, reflexo ainda de um teatro romântico na cena portuguesa e ultrapassado para a segunda década do século XX.

Sobre o final da peça, afirma Almada (p. 17, assim, em caixa alta) no que concerne às ações da personagem Mariana:

GRITA, ASSOBIAM E REDOPIAM E PIA E RASGA-SE E MAGOA-SE E CAI DE COSTAS COM UM ACIDENTE, DE QUE JÁ PREVIAMENTE TINHA AVISADO O PÚBLICO, E O PANO TAMBÉM CAI E O ESPECTADOR TAMBÉM CAI DA PACIÊNCIA ABAIXO E DESATA NUMA DESTAS PATEADAS TÃO ENORMES E TÃO MONUMENTAIS QUE TODOS OS JORNAIS DE LISBOA NO DIA SEGUINTE FORAM UNÂNIMES NAQUELE ÊXITO TEATRAL DO DANTAS.

Lidas e, se bem lidas, as ironias e o sarcasmo de Almada Negreiros, seu próprio texto nos fornece dados sobre a recepção deste espetáculo pelo público lisboeta: um tremendo sucesso. O crítico, entretanto, relativiza este sucesso, ecoando distantemente a Almeida Garrett: “o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade” (GARRETT, s/d., p. 158). Garrett instituiu o teatro romântico no gosto do público – agora, Almada quer extirpá-lo de seu lugar, para abrir espaço às novas formas, à moda de Constantin Gabriilovich Trepliov, em *A gaivota*: “Mas são precisas novas formas. Temos de as conseguir. Se não arranjarmos formas novas, então o melhor é não termos nada” (TCHEKHOV, s/d., p. 7).

Retornando ao texto de Júlio Dantas, ainda olhando para o ponto criticado por Almada Negreiros no excerto acima, percebemos um romantismo latentemente melodramático na construção da personagem Mariana, no que diz respeito aos seus “chiliques e exageros

sexuais” (NEGREIROS, p. 17). Este caráter “esquemático” da construção da figura de Mariana reflete a definição encontrada em Guinsburg (2009, p. 148) acerca do conceito de “estereótipo”:

No campo teatral, os estereótipos evocam especialmente certas classes de personagens, mas podem albergar também as situações dramáticas em que aparecem e o comportamento que manifestam, um tanto quanto mecanizadas, repetitivas, rudimentares em suas expressões.

Perspectiva similar é encontrada no verbete “tipo” de Patrice Pavis (2008, p. 410):

Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o tipo em questão de acordo com um traço psicológico, um meio social ou uma atividade.

Ou seja, a ampliação e antecipações muito evidentes das ações das personagens retiram delas a complexidade que as humaniza. Como no caso aventado por Almada Negreiros, em que:

O Bispo: Tenho ideia de que assinei no ano passado uma provisão dispensando-a do refeitório e das disciplinas de comunidade. Vossa Reverência estava, então doente. – Qual é a doença de Vossa Reverência?

Sóror Mariana: Acidentes.

O Bispo, observando Sóror Mariana: Acidentes. (DANTAS, s/d., pp. 36-37)

Mariana [...] cai desamparada no chão de tijolo, braços abertos, hirta.

Sóror Inês, lançando-se, num grito, sobre o corpo de Mariana: Mariana!

As donatas, Sóror Simôa e Sóror Agostinha, aproximam-se.

O Bispo: Um acidente. (DANTAS, s.d., p. 46)

Entretanto, os acidentes de Mariana já se prenunciam enquanto ação na sua anterior aparição, ao começo da peça, mais especificamente na rubrica inicial, como indicação à atriz, o que, se seguida, diminui as ambiguidades que a personagem poderia carregar em cena:

Sóror Mariana, que atravessa a cena amparada ao braço do oficial francês, numa atitude de enlevo, de fadiga e de abandono, tem, em todas as suas palavras, em todos os seus gestos, a expressão exaltada e ardente das grandes paixões. (DANTAS, s.d., p. 12)

Esta mecanização da personagem, que não apresenta variabilidade extensa, mas apenas intensificações de uma única característica, marca Mariana como o estereótipo da mulher exageradamente apaixonada, oriundo do imaginário romântico, ou seja, além de amparada em

apenas uma característica, tal característica, refletida na personagem, é ultrapassada em relação ao momento histórico e literário de sua representação.

Continuemos a ler o excerto do verbete “estereótipo”, do *Dicionário do Teatro Brasileiro* (GUINSBURG, 2009, p. 148):

Em períodos históricos dominados por modelos dramáticos esquemáticos (como as moralidades medievais, o neoclassicismo francês do século XVIII, o melodrama, a peça benfeita e o *boulevard* do século XIX, a dramaturgia soviética realista socialista), avultam os estereótipos de personagens e situações, refletindo uma visada comprometida com a previsibilidade, a permanência, a repetição, fatores que denotam um teatro de manutenção do *status quo*.

Não é difícil encontrar, nos textos que constituem o espaço biográfico referente ao autor Júlio Dantas, marcas desta “manutenção do *status quo*” e um olhar comprometido com outros fatores, que não a boa execução de uma situação dramática potencialmente impactante enquanto arte. Resta-nos perceber este texto perante o modelo romântico, uma vez que, como Almada Negreiros, não o enxergamos enquanto moderno. Mas mesmo a arte romântica, ou ainda esta, tem também o objetivo de mover as instituições e os valores da sociedade. Júlio Dantas, em *Sóror Mariana*, apenas reafirma um lugar comum da representação feminina na figura de Mariana.

Da mesma forma, as demais personagens femininas da peça: a Abadessa e Sóror Inês. Se Mariana é uma figura feminina tipicamente marcada, Sóror Inês, sua amiga, é um elemento cuja predominância característica se faz enquanto recurso da estrutura narrativa. Inicialmente, esta personagem secundária teria a função de *confidente*: “do mesmo sexo que seu amigo, [...] personagem secundária que ouve confidências do protagonista, aconselha-o e o orienta” (PAVIS, 2008, p. 66), “tem a função de ouvir as confissões dos protagonistas, que assim abrem o coração para que a plateia conheça os seus sentimentos” (GUINSBURG, 2009, p. 102).

No início da peça, Inês “faz o papel de narrador indireto e contribui para a exposição e, a seguir, para a compreensão da ação” (PAVIS, 2008, p. 66), quando nos apresenta o homem que acabou de sair:

O sino do mosteiro toca para o coro.
Sóror Inês: Hora de prima... – Desça depressa, senhor de Chamilly!
(DANTAS, s.d., p. 15)

Sóror Inês: Se um dia nos surpreendem, que há-de ser de nós! – Suplico-te, minha irmã! Fala-lhe da grade. Eu acompanho-te na grade sempre que tu quiseres. Mas não recebas mais este homem, de noite, no mosteiro. É um homem capaz de tudo. É um capitão de cavalos, um aventureiro que vem correr os acasos da guerra... (DANTAS, s/d., pp. 17-18).

Embora, “teoricamente, sua importância para a trama é nenhuma” (GUINSBURG, 2008, p. 102), enquanto confidente, nas intervenções desta personagem sobressaem a “visão moderada”:

Do coro, o confidente conservou a visão moderada e exemplar das coisas. Ele representa o bom senso, a humanidade média, e valoriza o herói por seu comportamento muitas vezes timorato ou conformista (PAVIS, 2008, p. 102).

Sóror Inês esboça a personagem-tipo do *raisonneur*, que tenta trazer alguma racionalidade às emoções e equilibrar as paixões em cena. Embora seu comentário tenda mais para o “bom senso” e moderação do que para um comentário crítico sobre a sociedade, ela é “uma figura marginal e neutra, que dá sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista” (PAVIS, 2008, p. 323).

No início da peça, mais que confidente, Inês é conselheira de Mariana, tentando apaziguar o ardor dos sentimentos da amiga:

Sóror Inês, vindo ao encontro de Sóror Mariana: Mariana! Eu tenho medo. Eu tenho medo de ti! Pela nossa madre Santa Clara, pelas lágrimas que choramos juntas na nossa profissão, - não recebas mais esse homem, que te perdes! (DANTAS, s.d., p. 17)

Sóror Inês: Há de ser o primeiro a apregoar a tua desonra!

Sóror Mariana: E eu cubro-o de beijos!

Sóror Inês: Há de mentir-te, escarnecer-te, abandonar-te.

Sóror Mariana: E eu adoro-o ainda mais.

Sóror Inês: Mas tu não vês que esta paixão é um sacrilégio:

Sóror Mariana: Nunca ameí tanto a Deus!

Sóror Inês: Lembra-te da mortalha do teu hábito!

Sóror Mariana: Nunca me senti tão viva!

Sóror Inês: Lembra-te, ao menos, da desonra do teu nome!

Sóror Mariana: Nunca me senti tão pura! (DANTAS, s/d., pp. 18-19)

A relação estabelecida entre as sórores parece espelhar as irmãs de *Antígona*, de Sófocles. Enquanto a personagem que dá nome à peça busca a todos os meios enterrar o irmão Polinices, Ismene pondera se às posições que ambas ocupam na *polis* tebana caberia ir contra

um edito real. Entretanto, enquanto a tragédia grega trata de assuntos do Estado e seu conflito com as obrigações familiares, Dantas transpõe a discussão para o nível do indivíduo e de sua posição na sociedade.

Outro olhar que pode ser lançado sobre esta cena remete às próprias *Cartas portuguesas*, texto do qual Júlio Dantas extraiu as personagens Mariana e Chamilly. Assim como a cena inicial, entre estas personagens, também as falas de Inês remetem aos sentimentos expressos nas cartas escritas pela freira portuguesa Mariana Alcoforado no século XVII. A própria autora das *Cartas* apresenta, dentro de seu discurso, tudo o que Inês fala a Mariana, bem como a frieza com que Chamilly a trata na cena inicial. Toda a primeira e segunda cenas da peça, apresentadas como situação inicial, são extraídas e adaptadas das *Cartas Portuguesas* – bem como o rompante final de Mariana.

A moderação de Inês ultrapassa a passividade da figura da confidente quando intervém no inquérito do Bispo:

O Bispo: Vossas Reverências estavam ambas aqui, ainda agora, quando a comunidade passou para o coro? (*Silêncio das duas freiras*). Estavam aqui, não é verdade?

Sóror Inês, depois de novo silêncio, vendo que Sóror Mariana não responde: Sim, senhor Bispo.

O Bispo: A comunidade costuma descer para os ofícios de prima logo que o sino toca. (*Silêncio*). Não é verdade?

Sóror Inês: Sim, senhor Bispo.

O Bispo, enquanto a Abadessa examina os papéis: Por conseguinte, Vossas Reverências já andavam levantadas quando o sino tocou. (*Silêncio*). Evidentemente, - já andavam levantadas. (*Silêncio*). Que tinham Vossas Reverências que fazer pelo mosteiro, quando todas as religiosas dormiam?

Sóror Inês, balbuciando: Íamos para o coro.

O Bispo: Sozinhas? – E levavam as candeias, como manda a regra?

Sóror Inês, numa progressiva angústia: Sim, senhor Bispo.

O Bispo: Acesas?

Sóror Inês: Acesas.

O Bispo: Então, por que foi que a apagaram? (*Silêncio*). Porque as apagaram?

Sóror Inês: Foi o vento que as apagou.

O Bispo: Foi o vento que apagou ambas as candeias?

Sóror Inês: Sim, senhor Bispo.

O Bispo: E porque não apagou o vento as candeias das outras religiosas que passaram depois?

A Abadessa, intervindo: Sim, porque não apagou o vento as candeias das outras religiosas que passaram depois?

O Bispo: Naturalmente, porque só havia vento no eirado. – Vossas Reverências foram àquele eirado? (*Silêncio*). Foram àquele eirado?

Sóror Inês, hesitante: Não, senhor Bispo.

O Bispo: Noto que é Vossa Reverência sempre que me responde. – Por quê?

Sóror Mariana: Fui eu que apaguei a luz da minha candeia. (DANTAS, s/d., pp. 37-40)

A partir deste momento, Sóror Inês volta à sua posição secundária e apenas tenta conter a amiga, moderando seu discurso:

Sóror Inês, adivinhando o impulso de Sóror Mariana para denunciar-se, encobre-a com o corpo, agarra-lhe dissimuladamente a mão num movimento nervoso, suplica-lhe, baixo: Mariana! Pelas divinas chagas, não te atraíções! (DANTAS, s.d., p. 40)

Suas ações, enquanto Mariana se entrega ao estupor de suas emoções, são ponderadas e buscam limitar os excessos da amiga: “suplicando, a mão crispada no hábito de Sóror Mariana” (p. 42), “querendo detê-la” (p. 44), “Mariana! Pelas cinco chagas!” (p. 45) e, por fim, “lançando-se, num grito, sobre o corpo de Mariana” (p. 46).

Confidente que tenta trazer Mariana à razão, quando toma a frente da situação, Inês apenas revela ainda mais da personalidade da protagonista, estruturalmente preparando a cena para o clímax, que é a confissão de Mariana.

Contudo, retomando ao verbete *confidente* de Guinsburg (2009, p. 102):

Tal recurso praticamente desapareceu da cena teatral com a estética realista, avessa às convenções teatrais, embora possa aparecer aqui e ali, de modo muito discreto, nos diálogos travados entre uma personagem principal e uma coadjuvante.

Podemos entender que Sóror Inês, embora carregue importância pequena em relação à intriga principal, comprova novamente o que Almada Negreiros afirma sobre o caráter ultrapassado, ou pelo menos “antigo”, do teatro de Júlio Dantas.

Se levantarmos ainda a carta publicada à guisa de prefácio, em que exalta a figura feminina idealizada:

As mulheres verdadeiramente nobres [...] são também as que ascendem, as que se levantam, as que se exaltam superiores à própria natureza humana, aquelas em cuja alma imortal latejam e fremem, refervem e tumultuam o gênio supremo do sentimento, a glória maravilhosa do heroísmo, a tempestade confrangedora da paixão. (DANTAS, s.d., p. 8)

Efetivamente, esta imagem feminina evocada por Dantas no prefácio de *Sóror Mariana* se perfaz na Inês da releitura da *Castro* de António Ferreira, de 1920. De acordo com prefácio do autor, a peça “subiu à cena na noite de 5 de agosto de 1920, no Teatro Nacional Almeida Garrett [atual Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa], constituindo, na

interpretação admirável de Amélia Rey Colaço, um verdadeiro acontecimento” (DANTAS, s.d.a, p. 6).

Aqui, percebemos uma Inês cujas nuances, embora ainda evoquem um ar idealizado, coadunam com o gênero trágico que permeia toda a peça e que corresponde à intenção de homenagem à tragédia ferreiriana. Inês é constituída tridimensionalmente, à moda de Ifigênia, que argumenta perante a certeza da morte. As inversões no sentido de sua fala, seja entre as cenas que participa, seja durante sua defesa no terceiro ato, são verossímeis e accionalmente construídas.

No que diz respeito à caracterização de uma personagem, Prado (2007, p. 88) levanta que: “Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito”. Assim, Inês se torna ainda mais complexa, pois, se uma personagem virtuosa pelas falas e ações mostradas em cena, contrariamente, é a perdição do reino pela boca dos conselheiros reais – ampliando ainda o seu arcabouço imagético, tornando-a mais complexa.

Inês, portanto, não se deixa estereotipar, seja no tipo da donzela indefesa (proposto no primeiro ato), seja na vítima sacrificial (apresentada no início do terceiro ato). Entretanto, o cotejo entre apenas estas duas peças – duas vertentes de escrita do autor – é pouco para podermos dizer que a dramaturgia de Júlio Dantas olha a figura feminina (só ela?) de maneira estereotipada ou não. O que temos são dois faróis que apontam para diferentes concepções de escrita dramática, uma mais perene, com *A Castro*, outra, mais ao gosto do momento, com *Sóror Mariana*.

Desta pequena aproximação à obra de Júlio Dantas, portanto, ainda não acreditamos ter distância para identificar o que propõe Jacinto do Prado Coelho. Mãos à obra!

Referências bibliográficas:

COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura: brasileira, portuguesa, galega e estilística literária*. 3.ed., vol. 1, Porto: Figueirinhas, 1979.

DANTAS, Júlio. *A Castro: adaptação, em 4 atos, da Castro, de António Ferreira*. Lisboa: Sociedade Editora, s/d.

DANTAS, Júlio. *A Castro: peça em um ato*. Lisboa: Sociedade Editora, s/d.

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa e Um auto de Gil Vicente*. Ed. Teófilo Braga. Porto: Livraria Chardron, s/d.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESCSP/Perspectiva, 2009.

NEGREIROS, José de Almada. *Manifesto anti-Dantas*. Luso Livros. Disponível em <http://agrcanelas.edu.pt/blogs/biblioteca/wp-content/blogs.dir/18/files/2012/11/Manifesto-Anti-Dantas.pdf>, acesso em 06/05/2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem de teatro”. In: CANDIDO, Anonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Disponível em <https://dissoniablog.files.wordpress.com/2016/02/a-gaivota.pdf>, acesso em 06/05/2018.

*A dama enganada pelo esposo fingido: um estudo sobre a peça Anfitrião ou
Júpiter e Alcmena, de Antônio José da Silva*

Neste artigo, abordaremos a peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, do comediógrafo luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), também conhecido como o Judeu, tomando a ação do fingimento enquanto apropriação e criação de identidade. No primeiro caso, Júpiter se transforma em Anfitrião, e o mesmo faz Mercúrio em relação à Saramago. No segundo caso, Juno desce à Terra disfarçada de Felizarda. Notamos que Antônio José da Silva, levando a efeito a superação do modelo plautino e de seus paradigmas intertextuais, reforça em sua peça os processos de multiplicação, acrescentando desdobras ao *mythos* inicial. Desse modo, desenvolveremos nosso trabalho no encalço das desdobras da intertextualidade e, posteriormente, no correr das desdobras da ação dramática da sua “ópera” joco-séria⁴, a qual foi representada por bonifrates (bonecos de cortiça), em 1736, em Lisboa. Seguindo-se tal procedimento, podem-se identificar certas ramificações ou desdobramentos, sejam retomados de outras peças, sejam criados pelo próprio autor. Há que se citar, ainda, os quadrângulos amorosos, que também se dão como desdobras: em paralelo aos jogos amorosos entre os discretos (Anfitrião/Alcmena/Júpiter/Juno), teremos a ação cômica, que se dá pelos quiproquós entre Mercúrio/Cornucópia/Saramago/Iris⁵. Logo, constatamos que os processos de desdobras que marcam a estética barroca manifestam-se tanto na estrutura das intrigas séria e cômica da peça quanto nas variações de identidade das personagens, tendo Antônio José da Silva investido sobremaneira neste recurso, de modo quase vertiginoso.

O adultério de que é vítima o general tebano Anfitrião é, certamente, um dos mitos mais recontados em toda a história da literatura universal. Entre as peças que trataram do tema no mundo greco-latino, o *Amphitruo* de Plauto, escrita no século III ou II a. C., foi a que manteve seu texto mais preservado. Nesse sentido, a versão plautina estabeleceu-se como a principal paradigma dos diversos dramaturgos que, no correr dos séculos, revisitariam o célebre triângulo amoroso envolvendo Júpiter, Alcmena e Anfitrião. A intriga dramatizada pelo teatrólogo latino pode ser sintetizada como segue.

³ Universidade de São Paulo.

⁴ Quando da sua publicação, as peças de Antônio José da Silva foram chamadas de “óperas joco-sérias”. Neste trabalho, usaremos o termo “ópera” entre aspas ao nos referirmos à tais peças, em virtude de que as mesmas não se enquadrariam na definição do que hodiernamente se entende como ópera, isto é, como espetáculo dramático totalmente cantado e acompanhado de música.

⁵ Note que o criado de Anfitrião na peça de Antônio José da Silva se chama Saramago, e não Sósia.

O deus Júpiter desce ao mundo terreno e, passando-se por Anfitrião, que está no campo de batalha, engana sua esposa Alcmena, com a qual tem uma noite de amor. Os lances cômicos ficam por conta especialmente dos quiproquós de que é vítima o escravo Sósia, que, além de ter sua identidade “subtraída” pelo deus Mercúrio, será alvo de pancadas a torto e a direito. Como resultado do adultério perpetrado por Júpiter, nascerá o vigoroso Hércules.

Na “ópera” joco-séria *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, o ato de se converter em outra personagem será o movimento desencadeador da ação dramática, que em grande parte da peça (em grande parte, mas não em sua totalidade, como discutiremos adiante), desenrolar-se-á como uma sucessão de enganos. Sendo assim, a peça de Antônio José de Silva estaria próxima da chamada “comédia de situação”, ou seja, “Peça que se caracteriza mais pelo ritmo rápido da ação e pelo *imbróglio* da intriga que pela profundidade dos caracteres esboçados. Como na comédia de intriga, passa-se sem cessar de uma a outra situação, sendo que a surpresa, o quiproquó e o golpe de teatro são seus mecanismos favoritos” (PAVIS, 2008, p. 55-56).

Nas manifestações artísticas do Barroco, é praxe a figuração de espelhamentos. Entretanto, não raro as imagens especulares podem vir a se (des)dobrar em elementos prismáticos. Nesse processo, o duplo torna-se múltiplo. É o que podemos notar na peça analisada neste trabalho. A natureza tragicômica das “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva põe em evidência seu caráter dual. Porém, no circuito das personagens discretas ou sérias de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, desenvolver-se-á uma desdobra significativa, a qual é frequentemente apontada como a originalidade superadora da peça em relação às tragicomédias antecessoras: a presença das deusas Juno e Íris.

Como é sabido, o acréscimo de personagens ao *mythos* plautino não é exclusividade de Antônio José da Silva. Seus predecessores mais próximos, Camões, Rotrou, Molière e Dryden, assim o fizeram, atualizando a linguagem dramatúrgica e ajustando-a conforme os temas e gostos locais. É fato que Rotrou, em *Le deux Sosies*, dá voz à esposa de Júpiter, fazendo-a assumir o prólogo que em Plauto é proferido por Mercúrio. No entanto, coube a Antônio José da Silva introduzir na intriga de sua peça a dupla Juno e Íris, como forma de estabelecer uma espécie de contraponto feminino ao par Júpiter/Mercúrio, embora tal contraponto não apresente qualquer aspecto, por assim dizer, subversivo ou inusual; trata-se, isto sim, de engrossar o jogo dramático, aumentando — e, portanto, complexificando — os

nós da intriga. Prova disso é que a Juno silviana, ciumenta e vingativa, não chega a destoar significativamente das representações tipificadas da raivosa e ciumenta esposa de Júpiter.

Pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que Antônio José da Silva leu e/ou viu encenada a peça de Camões. A de Molière é mais provável que tenha apenas lido⁶. Falaremos desses autores mais adiante. Mas e a tragicomédia de Plauto? Teria o Judeu feito a leitura de *Amphitruo*? Difícil responder com algum grau de certeza. É razoável a hipótese de que Antônio José da Silva tenha ao menos lido a adaptação de Fernán Perez de Oliva, dada a proximidade cultural e geográfica de Portugal em relação à Espanha. De todo modo, é mais provável que seu contato com a peça latina tenha sido feito de segunda mão, isto é, por meio de adaptações e intertextos.

Mesmo assim, há um dado interessante a ligar diretamente Plauto e o Judeu que merece ser mencionado. Na cena III de *Amphitruo*, quando o dia amanheceu e Júpiter se despede de Alcmena, Mercúrio, transformado em Sósia, lança o seguinte aparte, referindo-se a Júpiter: “Que hipócrita sabido é meu digno pai! Vejam bem com que denguiques ele adula a fulana!” (PLAUTO, 1993, p. 55). E pouco mais adiante, ele tecerá o seguinte comentário, também um aparte, apontando o dedo para o céu: “Ah, que se a outra lá de cima soubesse que andavas ocupado em tais andanças, aposto que, em vez de Júpiter, preferias ser Anfitrião, de facto.” (PLAUTO, 1993, p. 55). Desnecessário informar que “a outra lá de cima” é uma referência à deusa Juno. Ora, o que fez Antônio José da Silva foi desenvolver e teatralizar a situação imaginada por Mercúrio. Na “ópera” joco-séria, a ação dramática tem como ponto de partida o adultério de Júpiter, como na versão plautina. Entretanto, uma vez que Juno está a par das aventuras ilícitas do marido, ela descera à Terra disfarçada de humana para executar sua vingança.

Na peça de Antônio José da Silva, haverá efetivamente uma linha de ação apoiada no antagonismo de Juno. Teremos, então, uma contraposição dramática que se dará em dois planos principais: na vertical e na horizontal.

No plano vertical, o contraponto contém a relação entre os patrões/deuses e os criados: Júpiter/Anfitrião/Alcmena e Saramago/Cornucópia. Esta relação é a própria ideia da

⁶ A primeira comédia de Molière a ser representada em Portugal foi *Georges Dandin*, em 1737, traduzida por Alexandre de Gusmão com o título *O marido confundido* (cf. Rebello, 1967).

joco-seriedade, a qual está presente também em outras peças, com seus respectivos enredos e personagens. Embora pertença ao domínio dos deuses, ou seja, da seriedade, Mercúrio acaba por ocupar uma posição inferior a de Júpiter, o que significa que atuará como uma espécie de deidade auxiliar, assim como Íris fará em relação a Juno. Dentro de cada domínio encontram-se ainda outros modos de rivalidade: as relações Júpiter versus Anfitrião e Mercúrio versus Saramago marcam a oposição divino/humano. O plano horizontal é outra modalidade de contraposição, é nele que reside o conflito indireto entre os deuses Júpiter e Juno.

Todas essas contraposições envolvendo as *dramatis personae* podem ser entendidas como formas de desdobras das funções dramáticas. Mas a oposição em causa é sempre marcada da seguinte forma: deus versus humano, patrão versus criado, masculino versus feminino, e assim por diante. Note que a oposição a que estamos nos referindo nem sempre envolve rivalidade, é o que ocorre, por exemplo, na relação patrão versus criado, embora a diferença qualitativa seja evidente.

Além das contraposições, pode-se encontrar em *Anfitrião* outra forma significativa de replicação: as desdobras de identidade. Sempre baseados na versão plautina, os intertextos se desenvolvem sempre a partir dos desdobramentos da fôrma-Anfitrião e da fôrma-Sósia. Entretanto, a introdução do par Juno/Íris pelo comediógrafo luso-brasileiro ocasionará um acréscimo de desdobramento de identidade e, portanto, do fingimento. Juno finge ser Felizarda e Íris, Corriola, sua criada. Note que, na peça de Antônio José da Silva, a impostura por meio do fingimento é um tipo de atitude levada a cabo quase que exclusivamente pelas personagens divinas.

Levando em conta as ideias expostas até aqui, podemos observar que a teatralidade barroca a grassar na peça *Anfitrião* funda-se não apenas no resgate das apropriações de identidade da tragicomédia de Plauto, mas também nas desdobras da intriga graças à multiplicação do fingimento. Em outras palavras, o *mythos* plautino e seus enganos se adéquam muito bem à mundivisão artística e às práticas teatrais barrocas; porém, a “ópera” barroca de Antônio José da Silva, ao lidar com uma duplicidade já instituída, acaba por (des)dobrar o que estava dobrado de antemão. Tal processo condiz perfeitamente com uma das mais importantes características formais da estética barroca: a dobra. Segundo Gilles Deleuze, o Barroco “curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (2007, p.13).

Depois de rastrear os dados dramáticos relacionados ao fingimento e à apropriação de identidade presentes na versão plautina, discorreremos sobre os prováveis paradigmas intertextuais da “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva, nomeadamente, *Auto dos Enfatriões*, de Luís de Camões, e *Amphitryon*, de Molière. Em seguida, partiremos para a análise e interpretação do *Anfitrião* silviano, com o fito de comprovar as ligações entre a teatralidade barroca e a apropriação de identidade, manifestas não só no fingimento das personagens, num âmbito mais específico, mas também nas desdobras da intriga.

1. A intertextualidade como desdobra

A obra teatral de Plauto pertence às chamadas *fabulae pallitae*, comédias latinas de temática grega. Em tais peças, era praxe que as personagens usassem um tipo de manto grego, o *palliu*, daí o termo *pallitae*. O poema *Scutum* (século VI a.C), atribuído geralmente a Hesíodo, seria o primeiro relato do caso amoroso entre Júpiter e Alcmena. Dentre as comédias da antiguidade que dramatizaram o mito, citemos *Anfitrião*, de Rintão de Tarento (c.323 - 285 a.C); *Nyx makra*, do comediógrafo ateniense Platão; além das tragédias *Alkmene*, de Ésquilo; *Amphitruo*, de Sófocles; e *Alkmene*, de Eurípedes (COSTA, 2010).

Entretanto, difícil desvendar qual dessas peças o comediógrafo latino teria se baseado, uma vez que delas restaram somente fragmentos (ou apenas citações, como no caso do *Anfitrião*, de Rintão, e de *Alkmene*, de Ésquilo) e, portanto, não há dados mais precisos sobre os respectivos enredos. Mesmo a peça de Plauto não conseguiu chegar à atualidade em sua inteireza. De todo modo, a versão plautina se estabeleceu como principal paradigma intertextual para os dramaturgos da posteridade, ainda que, em alguns casos, de forma indireta, ou seja, a partir de outros intertextos.

O *Anfitrião* plautino é composto de cinco atos. No Ato I, temos o diálogo de Sósia com “Sósia” (na verdade, Mercúrio), na Cena I; e o diálogo de “Anfitrião” (na verdade, Júpiter) e Alcmena, imediatamente depois da noite de amor, na cena III. No Ato II, há o diálogo entre Anfitrião e Sósia, na cena I; já na cena II, Anfitrião se desentende com Alcmena. No Ato III, cena II, ocorre a reconciliação de “Anfitrião” com Alcmena; na cena III, se dá o encontro entre Sósia, Júpiter e Alcmena; na cena IV, Anfitrião se encontra e dialoga com “Sósia”.

A ordenação descrita acima permanecerá no *Auto dos Enfatriões*, no *Amphitryon* de Molière e na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva. Mais que retratar a história do nascimento de Hércules, interessa aos autores dessas três peças a recriação da versão plautina,

redramatizando as apropriações de identidade (fingimento) e a subsequente pletora de quiproquós e pancadas. Além disso, a junção “centáurea” do trágico com o cômico também é conservada entre os pósteros.

Publicado em 1587, *Auto dos Enfatriões*, juntamente com *Auto de Filodeno* e *El-Rei Seleuco*, compõe o escasso (e pouco apreciado, diga-se) espólio dramaturgico de Luís de Camões. Acredita-se que tais peças pertençam ao período de juventude do autor, daí uma possível explicação para a falta de estro e desenvoltura de seu trabalho teatral. Para Hernâni Cidade (1956), entretanto, os diálogos da dramaturgia camoniana não deixam de manifestar, aqui e ali, o refinado lirismo que consagrou o vate lusitano. De todo modo, é sabido que, refletindo o que ocorria com a quase totalidade da literatura portuguesa do período, o teatro de Camões realiza-se no entrecruzamento de dois influxos estéticos, a saber, o espanhol e o italiano. É verdade, porém, que, no caso das peças camonianas, a presença da corrente espanhola se realizava de maneira indireta, via teatro vicentino e, portanto, talvez fosse mais apropriado chamar tal influxo de *ibérico* ao invés de espanhol. Seja como for, Camões teria herdado de Gil Vicente aspectos formais, como as redondilhas maiores, o popularesco de algumas personagens e o bilinguismo (português e castelhano), conforme assinala José Oliveira Barata (1991).

No teatro português como um todo, a herança vicentina rivalizava (ou antes combinava-se) com as inovações da Renascença. Embora não abandonasse totalmente a versificação hispânica (redondilhas), a adesão de Camões ao chamado *dolce stil nuovo*, isto é, às formas e fôrmas literárias oriundas da Itália, trazidas a Portugal por Sá de Miranda, se faz sentir sobretudo na composição de sonetos petrarquianos em versos decassílabos. Nos autos camonianos, e posteriormente na epopeia *Os Lusíadas*, o diálogo intertextual com autores latinos e o resgate de temas clássicos assinalam a tendência humanista da literatura portuguesa do período.

Em seu *Auto dos Enfatriões*, Camões baseia a ação dramática em grande medida no modelo plautino, conforme o ordenamento da intriga que descrevemos anteriormente. É fato, entretanto, que todo texto literário fundado num diálogo intertextual se faz de aproximações e distanciamentos em relação ao(s) seu(s) paradigma(s). Embora seja um conceito teórico relativamente recente, a intertextualidade se manifesta em diversas formas, tempos e espaços. A própria Renascença, ao resgatar o humanismo greco-latino, se fundamenta na busca da inovação pela resgate/releitura da tradição (daí o termo *Re-nascença*), o que, em outras

palavras, pressupõe a relação dinâmica entre a identidade e a diferença. Portanto, o classicismo, enquanto estilo de época, afigurou-se como um período cultural altamente propício às recriações intertextuais.

Toda intertextualidade deve implicar, além de uma inescapável contemporização da linguagem, no caso de literaturas distantes espacial e temporalmente, a apresentação de temas e preocupações consonantes à mundivisão do autor dialogante. O princípio de imitação que regia as produções clássicas pressupunha a aceitação de modelos e, ao mesmo tempo, a busca da superação dos mesmos, de modo que não se tratava meramente de decalcá-los servilmente. Afora isso,

a escolha de modelos, sempre feita em função da sua qualidade, devia assentar num profundo conhecimento dos respectivos textos, fossem eles antigos ou modernos (...). Só deste modo podia aplicar-se com vantagem o processo de *contaminação*, que consistia em aproveitar elementos conteudísticos e formais colhidos em vários modelos, para a criação de obras tão novas e perfeitas quanto possível. (CASTRO, p. 519, grifo do autor)

A “originalidade” das composições artísticas deveria ser resultado da combinação entre o *engenho* (furor ou inspiração) e a *arte* (doutrina ou técnica). No plano conteudístico da peça de Camões, as marcas de tal processo de diferenciação (superação do modelo) podem ser vislumbradas tanto no peso que os afetos adquirem em certos diálogos, quanto na ideia do “desconcerto do mundo”, que estaria por trás dos erros e confusões ali teatralizados e que seria tratada mais enfática e expressivamente na produção lírica do autor.

Sem dúvida, os afetos entre os casais recebem maior destaque no auto camoniano quando comparado com o *Anfitrião* de Plauto. O prólogo de Mercúrio é suprimido, e a peça se inicia com a fala queixosa de Alcmena, lamentando a ausência do marido, que está em guerra. Brômia e Feliseu compõem o equivalente cômico do par amoroso discreto. Eis aqui um acréscimo de suma importância quando se levam em conta as desdobras intertextuais da tragicomédia plautina. Ocorre que o *Auto dos Anfatriões* é o primeiro dos intertextos (ao menos em língua portuguesa) a trazer em cena as requestas amorosas dos criados, algo que não havia em Plauto e que será levado adiante por Molière, Dryden (na esteira deste) e Antônio José da Silva. A presença de Feliseu, personagem inventada por Camões, e o maior destaque dado à criada Brômia, a qual já aparecia na versão plautina, vêm antecipar, em

alguma medida, o espelhamento dos casais cômicos nas “óperas” joco-sérias do Judeu. Apesar de que, na peça deste último, ao invés do casal Feliseu e Brômia, cujo romance não chega a se desenvolver dramaticamente, teremos o casal Saramago e Cornucópia. Além disso, o Sósia da peça de Camões, à exceção de falar castelhano, não é mais que uma cópia do Sósia plautino, em outras palavras, trata-se de um mero saco de pancadas de Mercúrio e de Anfitrião.

Entretanto, há outros aspectos que aproximam a “ópera” joco-séria do auto camoniano. Citemos, por exemplo, o fato de que nas duas peças temos a cena em que Júpiter revela a Mercúrio o infortúnio de nutrir desejos por Alcmena e a impossibilidade de tê-la em seus braços. Vejamos como isso ocorre, primeiramente em Camões:

Ó grande e alto destino,
ó potência tão profana
que a seta d’um menino
faça que meu ser divino
se perca por cousa humana!
(...)
Que me aproveitam céus,
onde minha essência mora
com tanto poder, se agora
a quem me adora por deus,
sirvo eu como senhora?
(...)
Mas que remédio hei de ter
contra mulher tão terrível
que não se pode vencer? (CAMÕES, 1946, p. 12)

Na peça de Antônio José da Silva, Júpiter explica a Mercúrio, num recitado, a razão de suas agruras:

Eu vi a Alcmena, ai, Alcmena ingrata!
Aquela, cujo assombro peregrino
foi rémora atractiva, que, atraindo
a isenção de toda esta divindade,

por ela em vivas chamas,
extremoso, suspiro,
querendo amante em lânguidos delíquios
sacrificar-me todo nos altares
desta melhor, mais bela Citereia;
e por mais que publico em triste pranto
tanto amor, tanto incêndio, extremo tanto,
nem por isso Cupido compassivo
alívio facilita ao meu tormento;
antes, porém, mais bárbaro e tirano,
por vingar-se talvez de meus poderes,
dificulta o remédio às minhas ânsias.
(SILVA, 1958, p. 99)

Cotejando-se os excertos, nota-se que Antônio José da Silva se utilizou da mesma premissa de Camões ao recriar a intriga plautina. Atingido pela seta de Cupido, Júpiter mostra-se incapaz de contornar os impulsos de um amor irrealizável. O Júpiter silviano é ainda mais pesaroso, exasperado, barroco. O comediógrafo não se furta a carregar nas tintas ao encenar o sofrimento jupiteriano: o deus enamorado chega a destroçar a estátua de Cupido; o Júpiter camoniano, clássico, isto é, mantém o seu amor, em alguma medida, controlado pela razão.

Vale mencionar também que ambas as peças trazem Mercúrio no papel de mentor da aventura amorosa de seu pai. Confira o seguinte trecho do auto camoniano:

Mercúrio
Senhor, tudo pode ser;
que pera quem muito quer,
sempre afeição é manhosa.
Seu marido está ausente
na guerra, longe daqui;
tu, que és Júpiter potente,
amarás sua forma em ti,
que o farás mui facilmente.

E eu me transformarei

na de Sósia:, criado seu;
e ao arraial me irei,
onde logo saberei
como se a batalha deu.
E assi poderás entrar,
em lugar de seu marido,
pera que sejas crido,
poderás também contar
quanto eu lá tiver sabido.

Júpiter

Quem arde em tamanho fogo
tira lhe a virtude a cor
de sutil e sabedor;
e quem fora está do jogo
enxerga o lanço melhor.
Mas tu, que dos sabedores
tanto avante sempre estás,
se deus és dos mercadores,
sê lo hás dos amadores,
pois tal remédio me dás.
Ponha se logo em efeito,
que não sofre dilação.
(CAMÕES, 1946, pp. 12-13)

Agora repare no seguinte trecho do diálogo entre Júpiter e Mercúrio da peça silviana:

Mercúrio. Ora, Senhor, se Alcmena é a causa por que suspiras, e só desejas conseguir a delícia de sua formosura, verás como alcanças o que procuras.

Júpiter. De que sorte?

Mercúrio. Eu te digo; dá-me atenção. Bem sabes, Senhor, que Anfitrião, marido de Alcmena, se acha ocupado na guerra dos Telebanos contra El-Rei

Terela; e parecia-me que, tomando tu a forma de Anfitrião, fingindo teres já chegado da guerra, podias fielmente, sem experimentares os rigores e desdêns de Alcmena, conseguir dela o que desejas; porque, vendo ela em ti copiada a imagem e figura de seu esposo Anfitrião, como a tal te facilitaria o mesmo que agora como a Júpiter te nega.

Júpiter. Só tu, Mercúrio, com as tuas subtilezas, podias dar em tão subtil ideia, pois com ela já posso chamar-me venturoso (...).

Mercúrio. Para que se logre melhor empresa, eu também irei contigo disfarçado na figura do criado de Anfitrião, chamado Saramago, ajudar-te a lograr o teu intento.

(...)

Júpiter. Pois não dilatemos a empresa; vamos, Mercúrio, e seja esta noite o dia da minha ventura. (SILVA, 1958, pp. 100-101)

As semelhanças comentadas acima parecem comprovar que Antônio José da Silva não só leu *Auto dos Enfatriões*, como emprestou de Camões certos elementos para a recriação, em chave tragicômica e barroca, do mito em questão. Em suas respectivas releituras, os dois autores dispensam o discurso inicial de Mercúrio à guisa de prólogo, como está em Plauto, mas as falas acima, como podemos notar, acabam por assumir a função de descrever a premissa da ação dramática. Ao seguir na esteira de Camões e adotar Mercúrio como mentor de Júpiter, Antônio José da Silva constrói a ação de seu *Anfitrião* a partir de uma “subtil ideia”. Nota-se que a astúcia ligada ao fingimento é, mais uma vez, fator determinante para o início e o desenvolvimento da intriga. Além disso, o Mercúrio do comediógrafo setecentista supera em grande medida tanto o Mercúrio de Plauto quanto o de Camões, pois que, ao representar o rival de Saramago, proporciona formas de quiproquós mais elaboradas e diversas do que seus paradigmas intertextuais.

Ainda de que modo pálido em termos dramáticos, Camões enseja sua desdobra intertextual ao acrescentar o par amoroso Brômia e Feliseu. A desdobra da intertextualidade envolve, ao mesmo tempo, conservação e inovação, de modo que o intertexto estabeleça uma remissão ao seu paradigma, sem renunciar, contudo, a diversas marcas diferenciadoras, num movimento dialético de aproximação e distanciamento. Independentemente de alcançar ou

não a superação do modelo plautino, o poeta não deixou de empenhar-se na adaptação do mito em questão, conformando-o à mundivisão da época e às particularidades de seu *ethos*.

Juntamente com Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699), Molière (1622-1673) compõe a tríade dos grandes dramaturgos do período clássico francês. Entretanto, diferentemente dos outros dois, os quais cultivavam certo aristocratismo temático, Molière — que, além de comediógrafo, era diretor e ator — se empenhou na representação teatral da burguesia em chave mais realista. Peças largamente conhecidas como *As sabichonas*, *Tartufo*, *O misantropo*, *O burguês fidalgo*, *O doente imaginário*, dentre outras, nos dão acesso a um vivo e sardônico retrato da sociedade burguesa da França do século XVII. Mas é fato que o teatrólogo francês não se limitou a representar apenas personagens e conflitos extraídos de sua realidade coetânea. A intertextualidade em sua produção cômica está presente de muitas formas. Tendo grande inspiração na obra plautina, Molière também se envolveu no exercício da desdobras intertextuais, cujo grande exemplo é *Amphitryon*, que se enquadra, conforme René Bray, entre as comédias mitológicas do autor (BERRETTINI, 1979). Cabe mencionar, ainda, outra famosa comédia bebida no teatro latino, esta de modo indireto, qual seja, *O avaro*, tendo como modelo a peça *Aulularia*, também de Plauto.

O *Amphitryon* molieresco foi levado à cena pela primeira vez em 13 de janeiro de 1668, no *Théâtre du Palais-Royal*, em Paris. As sucessivas representações da peça naquele ano atestam o sucesso de sua recepção entre o público seiscentista. No que se refere mais especificamente ao texto dramático, as diferenças em relação ao auto de Camões e à tragicomédia do próprio Plauto começam a ser notadas já na lista de personagens. O dramaturgo francês exclui Bleferão e Brômia, mas acrescenta as figuras de Argatiphontidas, Naucrates, Polidas, Posicles, oficiais do exército tebano, além de inserir Cléanthis, criada de Alcmena e mulher de Sósia.

Um aspecto fundamental a distanciar a peça de Molière do auto de Camões é o fato de que o francês desenvolve a ação secundária baseada no triângulo amoroso entre Mercúrio, Cléanthis e Sósia. É pouco provável que Molière tenha lido a peça camoniana e é menos provável ainda que tenha visto a encenação da mesma. As semelhanças entre as duas peças no que se refere aos quiproquós e à sequência da ação certamente advêm de os autores se

valerem do mesmo paradigma, a tragicomédia plautina, de modo a ter havido algumas correspondências acidentais no trabalho de reaproveitamento intertextual.

Por outro lado, vários são os elementos dramáticos que ligam a comédia francesa à tragicomédia latina. O diferencial do *Amphitryon* molieresco reside em grande medida no jogo cômico desenvolvido a partir dos encontros e desencontros amorosos entre os criados. Essa tópica se adequará perfeitamente ao esquema tragicômico da “ópera” do Judeu, vestindo-a com a roupagem esquemática do par gracioso-graciosa. Aliás, é sabido que Molière sofreu considerável influência do teatro espanhol, sendo que sua produção dramatúrgica inclui peças como *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, cujo principal paradigma intertextual é a tragicomédia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina.

Um aspecto capital da produção teatral de Molière, além do expressivo jogo cômico, é a presença de personagens embusteiras, dentre as quais o “falso moralista” Tartufo talvez seja o exemplo mais bem acabado. Para Jean-Pierre Cavaillé (1996), entretanto, a figura de Tartufo transcende os limites da sátira social, configurando-se como “um tipo exemplar de uma situação histórica determinada” (p.46). Trata-se, claramente, da cultura barroca, dominada pelo signo da teatralidade do mundo, na qual se vislumbraria, para Cavaillé, as marcas do niilismo moderno na forma de um “cepticismo afanoso, intriguista, cheio de recursos e indústria” (1996, p.46). Por outro lado, no plano da ficção dramática, a ação das personagens trapaceiras que proliferam no teatro desenhavam uma espécie de coreografia do enredo, conforme a visão de Walter Benjamin:

o precursor do coreógrafo é o intrigante. Ele aparece como o terceiro entre tipo, ao lado do déspota e do mártir. Suas infames maquinações despertavam um interesse tanto maior, quanto o espectador não via nelas apenas um conhecimento completo da atividade política, mas também um saber antropológico, e mesmo fisiológico, que o apaixonava. O intrigante superior é todo inteiro inteligência e vontade. (1984, p. 118)

Indubitavelmente, o *ethos* das personagens silvianas resume-se à combinação de inteligência (astúcia) e vontade (amor e/ou ambição). Entretanto, nas peças de Antônio José da Silva, o caráter do herói frequentemente se revela parecido com o do impostor ou mesmo do intrigante, como é o caso de Jasão, na peça *Os encantos de Medeia*. Ao contrário, porém, do hipócrita Tartufo, que será alvo de punição no último ato, à guisa de sanção moralizadora,

os galãs silvianos manterão sua honra intacta, sendo perdoados por seus ludíbrios e mesmo glorificados, sob as bênçãos do monarca.

Vejamos alguns pontos de contato mais específicos entre as peças de Antônio José da Silva e Molière, a fim de comprovar o efetivo diálogo intertextual entre ambas. Essa aproximação já tinha sido feito por Machado de Assis numa de suas crônicas. O escritor brasileiro observa que o caráter de Cornucópia, típica esposa “furiosa”, foi transplantado diretamente da personagem Cléanthis. Além disso, Machado compara o diálogo entre Mercúrio na forma de Sósia e as respectivas criadas de Alcmena, a fim de demonstrar a semelhança dos argumentos ali expostos. Vejamos na peça francesa:

MERCURE.

Hé! mon Dieu! Cléanthis, ils sont encore amants.

Il est certain âge où tout passe;

Et ce qui leur sied bien dans ces commencements,

En nous, vieux mariés, auroit mauvaise grâce.

Il nous feroit beau voir, attachés face à face

A pousser les beaux sentiments! (MOLIÈRE, 1881, p. 393)

E então a fala de Mercúrio na “ópera” joco-séria: “Com quê, é o mesmo nossos amos do que nós? Eles, casadinhos de um ano, e nós há um século? Eles, Senhores e rapazes; e nós, velhos e moços? Eles, dous jasmims; e nós, dous lagartos? E finalmente eles com amor, e nós, ou pelo menos eu, sem nenhum?” (SILVA, 1958, p.109). Além disso, uma das provas mais cabais de que Antônio José da Silva conhecia, de fato, o *Amphitryon* de Molière é a diferença estabelecida por Júpiter entre *mari/époux* (marido/esposo) e *amant* (amante). Façamos, uma vez mais, a comparação entre a comédia francesa:

JUPITER.

En moi, belle et charmante Alcmène,

Vous voyez un mari, vous voyez un amant;

Mais l’amant seul me touche, à parler franchement,

Et je sens, près de vous, que le mari le gêne.

Cet amant, de vos vœux jaloux au dernier point,
Souhaite qu'à lui seul votre cœur s'abandonne,
(...)
ALCMÈNE.
Je ne sépare point ce qu'unissent les Dieux,
Et l'époux et l'amant me sont fort précieux. (MOLIÈRE, 1881, p.390-391)

e a peça do Judeu:

Alcmena. Este amor nasce da minha obrigação.
Júpiter. Pois quisera que esta fineza nascera mais do teu amor, que da tua obrigação.
Alcmena. A obrigação de amar ao esposo supera a toda a obrigação.
Júpiter. Pois mais te devera que me quiseras mais como a amante que como a esposo.
Alcmena. Não sei fazer essa diferença, pois não posso amar-te como a esposo, sem que te ame como a amante. (SILVA, 1958, p. 125)

No mais, nas duas peças temos a presença do capitão tebano Polidaz (em francês, Polidas). Conforme aponta Flavia Corradin (1998), tanto na “ópera” portuguesa quanto na comédia francesa, o presente que Anfitrião/Júpiter traz à Alcmena é uma joia. Confira primeiro na peça do Judeu: “*Júpiter.* (...) reservei esta jóia que no elmo trazia El-Rei Terela, cujo primoroso artifício só é merecedor de empregar-se em teu peito” (p.108). Em *Amphitryon*, ficaremos sabendo acerca de tal presente, cinco diamantes dispostos numa peça de artesanato, no seguinte diálogo entre Sósia e Mercúrio:

SOSIE.
(...)
Parmi tout le butin fait sur nos ennemis,
Qu'est-ce qu'Amphitryon obtient pour son partage?

MERCURE.
Cinq fort gros diamants, en noeud proprement mis,
Dont leur chef se paroît comme d'un rare ouvrage.
SOSIE.
A qui destine-t-il un si riche présent?

MERCURE.

A sa femme; et sur elle il le veut voir paraître”. (MOLIÈRE, 1881, p. 384)

Destaquemos ainda uma das falas de Saramago que encontram correspondência na fala do Sósia molieresco, quando as personagens dialogam com Mercúrio. Em Molière, diz o criado de Anfitrião: “O couer barbare et tyrannique!/Souffre qu’au moins je sois ton ombre” (MOLIÈRE, 1881, p.461). Em Antônio José da Silva, o gracioso faz ao seu duplo um rogo parecido: “Pois, Senhor, já que me não bastou ser um Saramago nascido das ervas, para deixar de ser invejado o meu nome peço-te que ao menos me deixes ser a tua sombra, que com isso me contento” (SILVA, 1958, p.116).

Dos elementos dramáticos que o comediógrafo luso-brasileiro teria reelaborado a partir do *Amphitryon*, o mais importante, sem dúvida, é a intriga secundária envolvendo os criados de Alcmena e Anfitrião. Na “ópera” joco-séria, há o par Saramago-Cornucópia, o equivalente português ao casal Sósia e Cléanthis da peça francesa. O acréscimo de um triângulo amoroso entre os criados e Mercúrio pode ser justificado, em parte, pelo objetivo de satisfazer o gosto do insaciável público seiscentista — como se os quiproquós e pancadas recuperadas da versão plautina já não provocassem expectativa e comicidade o bastante. Porém, enquanto forma de ação dramática, o papel dos criados deixa entrever marcas da teatralidade barroca, que se desdobra em grande medida graças ao recurso do fingimento. Cumpre ressaltar que tanto o Mercúrio do Bairro Alto quanto o Mercúrio do *Palais-Royal* são literalmente desdobramentos do Mercúrio plautino, no sentido de que sua ação não se resume apenas à função de auxiliar Júpiter em sua aventura amorosa, mas também à de “competir” com Sósia/Saramago. Tal competição, na qual o criado de Anfitrião está evidentemente em desvantagem, além de fornecer mais espessura à comicidade, movimentará a intriga cômica, sustentada pela ação fingida de Mercúrio. Mas o referido triângulo amoroso entre os criados ganhará ainda uma desdobra em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*: Saramago tentará conquistar a deusa Íris, que está disfarçada de Corriola.

2. Quadrângulos amorosos e a sedução feminina enquanto fingimento

A ação da “ópera” joco-séria *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* se desenvolve parte como aventura amorosa de Júpiter e a decorrente sucessão de quiproquós, parte como realização da vingança de Juno e, além disso, parte como quadrângulo amoroso entre os criados. Outro

ponto a ser discutido é a sedução feminina como instrumento persuasivo, o que, em outros termos, quer dizer movimentação da ação dramática. Ambos os aspectos considerados sustentam-se, de um modo ou de outro, no fingimento das personagens, tanto no que se refere às apropriações de identidade, quanto na construção de identidades (caso das personagens Juno e Íris).

No que diz respeito à oposição entre Júpiter e Anfitrião, retomemos algumas das divisões feitas anteriormente. A apropriação da identidade de Anfitrião por Júpiter promove a clivagem da fôrma-Anfitrião, havendo, portanto, o acréscimo de um “esposo fingido”⁷, que se enquadrará na divisão entre amante e marido. Na “ópera” joco-séria, Júpiter e Anfitrião atuam, respectivamente, conforme esses dois papéis. Alcmena julga não distinguir tal diferença, mas o *ethos* e o comportamento do impostor comparado aos do esposo legítimo permitem vislumbrar certas distinções. Na segunda cena, a própria Alcmena faz notar que o esposo (na verdade Júpiter) está mais galante depois de ter voltado da guerra: “Só reparo, Anfitrião, que, antes da tua ausência, nunca te ouvi expressões tão finas; e, quando cuidei que a guerra te fizesse menos terno, acho que te fez mais amante; e assim me parece que mais vens da escola de Cupido que da palestra de Marte.” (SILVA, 1958, p. 106).

O falso Anfitrião atribui o ardor de suas finezas ao tempo em que esteve longe da amada, de modo que seu argumento aproxima o sentimento amoroso “às armas e asperezas de Marte” (SILVA, 1958, p. 106). As referências à “guerra do amor” são constantes no correr da peça, construindo uma alegoria ilustrativa em paralelo com o próprio conflito que estava em curso e, de certa maneira, com a rivalidade entre os dois Anfitriões. Tal rivalidade não corresponde apenas à competição entre dois homens que almejam a mesma mulher, nem somente ao fato de que um deles é o legítimo marido e o outro um impostor; a oposição corresponde igualmente à divisão estabelecida por Júpiter entre esposo e amante na cena V da parte I. Para o deus, os carinhos de Alcmena dever-se-iam apoiar no amor e não em sua obrigação enquanto esposa. Está claro que o incômodo de Júpiter reside na óbvia constatação de que Alcmena rende finezas ao deus apenas porque pensa ser este de fato Anfitrião, não enxergando por trás do “disfarce” aquele que, ao menos aparentemente, deseja-a com mais ardor que o marido legítimo. Este, por sua vez, preocupado em vingar na esposa a desonra do matrimônio, acabará por intentar a execução de Alcmena, sem levar em consideração, tão

⁷ A peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, quando da sua estreia, recebeu o título *A dama enganada por um esposo fingido*.

cego de fúria se encontra, a possibilidade de que ela também tenha sido vítima de um embuste. Anfitrião revela-se um marido vingativo, sendo que a sanha punitiva que o move acaba por sobressair à afeição que sente pela esposa. A cena V da segunda parte representa o momento fatídico da tentativa de assassinato de Alcmena. A personagem se encontra adormecida junto a uma fonte quando se aproximam Tirésias e Anfitrião, em lados opostos e sem ver o outro, ambos armados com espadas.

Conforme satirizado por Benedetto Marcello em *O teatro à moda*, “pôr uma cena em que alguns personagens estejam dormindo num bosque ou num jardim e alguém tenta tirar-lhes a vida, sendo que estes acordam antes que o fato se complete” (2010, p. 29) era *topos* recorrente no enredo das óperas do século XVIII. Anfitrião fica admirado ao avistar a formosura de sua esposa, mas ainda assim não desiste da ação homicida, que ele a levaria a efeito, não fosse pela intervenção de Júpiter, que, com outra finalidade, também carrega uma espada. Ao acordar, Alcmena se vê acoitada por três algozes (dois na verdade, Tirésias e Anfitrião), situação que revela o paroxismo da imolação trágica. Sem dúvida, a seriedade da peça não se realiza somente na representação dos deuses e personagens nobres, mas na própria condição da fragilidade humana diante da vontade e das ações divinas. Enquanto Júpiter leva a cabo suas aventuras amorosas e Juno atua nos bastidores para se vingar, os humanos, isto é, os inocentes, é que terminam por serem punidos. De fato, antes que os nós da peça se desfçam, Alcmena, Anfitrião e Saramago são condenados ao cadafalso.

Até o final da cena IV da primeira parte da “ópera”, a ação séria se resume à aventura amorosa de Júpiter na forma de Anfitrião, conforme, em grande medida, à intriga fundamental do modelo plautino. Antes que a cena termine, Juno, montada em uma nuvem, desce à Terra acompanhada da ninfa Íris. Seu breve monólogo dará notícia acerca de seus intentos:

De que val ser eu a deusa Juno e esposa de Júpiter, se este mesmo esposo, se este mesmo Júpiter, com seus desordenados intentos, procura eclipsar as luzes de minha soberania, tomando a forma de Anfitrião, para lograr os favores de Alcmena? E assim, para vingar-me de ambos, disfarçada nesta humana forma, estorvarei a minha injúria e o meu ciúme. Oh, que sacrílego é

o tormento dos zelos, pois nem as mesmas deidades se isentam de seu furor!
(SILVA, 1958, p. 122)

Esta forma de monólogo, assaz frequente no teatro de Antônio José, cumpre a função de informar o público acerca da intenção que moverá a ação de uma personagem-chave no desenvolvimento da intriga. A ação principal continuará sendo encabeçada por Júpiter, mas a “máquina” de vingança de Juno dará ensejo a um movimento antagônico ao adultério do fementido esposo, tendo em vista o assassinio de Alcmena, a personagem mais inocente da peça. O auxílio da ninfa Íris retoma o clichê das personagens adjuvantes, geralmente criados (as), embora nesse caso se trate também de uma deusa, dobrando os padrões paralelísticos. Vejamos como este processo de desdobra paralelística se manifesta nos quadrângulos amorosos no plano cômico da peça.

Considerando-se cronologicamente os intertextos discutidos neste trabalho, nota-se que a personagem Mercúrio adquiriu maior relevo e destaque a partir do *Amphitryon* de Molière. Coube ao autor luso-brasileiro, por sua vez, retomar certas desdobras e recriar outras, investindo em fórmulas simétricas do jogo-sério e, assim, garantindo o interesse e os aplausos do público português setecentista. Nesse sentido, a intriga cômica é construída, *mutatus mutandis*, como versão caricaturesca do enredo expresso no título original da peça, de modo que Cornucópia assume o papel de “dama enganada” e Mercúrio, o de “esposo fingido”. Note que há um caso de infiltração de personagens sérias (Mercúrio e Íris) na intriga cômica, o que contraria de alguma forma o decoro tragicômico. Ao saber que Mercúrio o acompanhará à Terra disfarçado de Saramago, Júpiter lhe faz o seguinte agradecimento: “Não deixo de agradecer-te, Mercúrio, que por amor do meu amor tomes a figura de um lacaio squálido [sic] e sórdido” (SILVA, 1958, p. 101). No interior da codificação tragicômica, um deus transformar-se em nobre equivale praticamente a um deslocamento na horizontal, enquanto que, no caso de Mercúrio, ocorrerá efetivamente um rebaixamento. Portanto, do ponto de vista das categorias da tragicomédia, não há diferença substancial entre um discreto deus e um discreto nobre, o que não significa, evidentemente, que na “ópera” jogo-séria não existam diferenças entre o divino e o humano. Diferentemente dos deuses, os humanos não possuem onisciência nem poderes sobrenaturais, ficando à mercê dos caprichos das divindades, por mais que eles, aqui na Terra, sejam poderosos no plano político ou militar, como é o caso de Anfitrião.

Nas peças de Antônio José da Silva, a ação cômica é geralmente construída de modo a compor um reflexo distorcido da ação trágica ou séria. Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, essa espécie de paralelismo tortuoso é particularmente preciso. Note que o desdobramento da dinâmica binária baseada nos quadrângulos amorosos se dá tanto no plano sério quanto no plano cômico. No primeiro caso, encontramos a relação Anfitrião/Alcmena/Júpiter/Juno; no segundo caso, Mercúrio/Cornucópia/Saramago/Íris. Cumpre destacar que, entre os amantes, Júpiter se encontra no extremo superior, enquanto Saramago ocupa o ponto mais ínfimo. Há uma oposição entre Júpiter e Anfitrião e uma relação paralela, embora também hierárquica, entre o deus dos deuses e Mercúrio. A contraposição máxima, porém, se dá entre o Deus Tonante e Saramago. Desalojado, rebaixado à condição de “sombra” e “senhor coisa nenhuma”, saco de pancadas, rejeitado pela mulher, o criado de Anfitrião atinge o paroxismo da queda e do esvaziamento de identidade. Ainda assim, Saramago torna-se alvo da sedução de Íris, que tenta manipulá-lo a fim de descobrir qual dos dois Anfitriões é Júpiter disfarçado. Como não poderia ser diferente, o adultério do criado, ao contrário do de Júpiter, não chega a se consumir. Ao servir de isca para a deusa Íris, o triângulo amoroso Mercúrio/Cornucópia/Saramago adquire um novo vértice, formando uma figura parecida com um quadrilátero.

Tanto no plano sério quanto no plano cômico da peça desenvolvem-se uma ou mais “indústrias”. Íris, de um lado, vale-se da sedução para extrair informações do criado de Anfitrião; Mercúrio, por sua vez, ao atuar como deidade auxiliar de Júpiter, se põe a pregar peças em Saramago: “Uma vez que me vejo com a figura de Saramago, quero revestir-me do seu génio, para o fazer mais tonto do que é; e fazendo que desconheça sua própria mulher, também com isto o detenho, enquanto labora nosso engano” (SILVA, 1958, p. 138). Neste interlúdio cômico, Mercúrio, oculto no bastidor, troca duas vezes a face de Cornucópia por meio de encanto, enquanto ela conversa com o marido, de modo que o criado pense estar diante de outra senhora. Vejamos:

Saramago. Já que não queres que façamos as pazes, façamos as guerras; e já a minha fúria vai tocando a degolar.

Cornucópia. Que é o que intentas?

Volta com outra cara.

Saramago. Arrancar-te o coração falso que tens no peito. Mas que vejo! Com quem falo eu? Ou esta não é Cornucópia, ou estou sonhando!

Cornucópia. Pois que é o que dizes?

Saramago. Nada, minha Senhora; nada; não é com vossa mercê; cuidei que falava com minha mulher.

Cornucópia. Pois eu não sou tua mulher, Saramago?

Volta com a sua cara.

Saramago. Ui, ainda mais essa! Também és bruxa, que te mudas em várias formas? (...)

Cornucópia. Saramago, perdeste o juízo?!

Saramago. Perdi o que não tenho e tenho o que perdi; pois, ainda que tenho o crédito perdido *quoad te*, o não perdi *quoad me*, para ensaboar nas escumas da minha cólera as nódoas da tua leviandade.

Cornucópia. Que é que o dizes, atrevido?

Volta com outra cara.

Saramago. Cousa nenhuma, minha Senhora; falava com meus botões.
(SILVA, 1958, pp. 138-139)

Indubitavelmente, as personagens femininas desta peça detêm maior expressividade e força de ânimo do que as personagens masculinas. Tal como sua patroa, Cornucópia prosseguirá mantendo a inteireza de seu caráter. É certo que, em certos momentos de comicidade, sua relação com Saramago assume ares de “guerra do amor”, como no caso dos padrões, embora caricaturesca, como mera briga de casal ou mesmo jogo de pega-pega, o qual também se vê em personagens cômicas de outras peças do autor. Entretanto, Cornucópia termina por manter-se firme em sua rigidez, chegando mesmo a concordar com a punição do marido na cena V da parte II, quando a peça, cada vez mais, encaminha-se para um desfecho trágico. No entanto, este pequeno pedaço de cena, baseado nos truques mecânicos dos bonifrates, constitui uma breve e lúdica forma de expressão das transformações e inconstâncias barrocas que permeiam esta “ópera” jogo-séria. Sendo mais uma vítima das armações de Mercúrio, a mulher de Saramago não escapa do estatuto fluido das identidades, ainda que involuntariamente e por pouco tempo, sendo alvo de desconfiança por parte do

marido: “Não se pode crer a gente de duas caras. Com quê, você, Senhora Cornucópia, é uma por diante, outra por detrás?” (SILVA, 1958, pp. 139-140).

O fingimento desdobra-se em planos opostos e paralelos. As relações triangulares entre Mercúrio, Cornucópia e Saramago proporcionam fricções dramáticas em chave cômica, mas o espelhamento se dá também em relação à deusa Íris. Esta, tal como Mercúrio, é deidade auxiliar, no caso de Juno. Vê-se, portanto, dois tipos de relação: deus (Mercúrio) x criado (Saramago); e deus (Mercúrio) e deusa (Íris). A relação entre estes dois deuses é atravessada pelo fingimento. Cabe ressaltar que Íris assume o papel de criada de Felizarda (Juno) e, portanto, seu fingimento não se realiza como apropriação e sim como invenção de uma identidade. Sua participação na ação se resume, precipuamente, na sedução de Saramago. Mais uma vez, é um monólogo ou um breve aparte da personagem o discurso a explicitar as intenções que devem se efetivar como ações:

Íris. E este é o criado de casa. Quero agora meter-me de gorra com ele, a ver se me descobre qual é o verdadeiro Anfitrião, para então conhecer qual é o falso, ou Júpiter, que tudo é o mesmo.

Saramago. Para um soldado que vem da campanha, uma rapariga destas é um cavalo na guerra; eu me resolvo a marchar com todo o exército de bichancros [gestos ridículos] namoratórios. Cé, ó minha Senhora?

Íris. Quero desdenhá-lo, para que, querendo-me mais, se facilite a dizer-me o que pretendo. (*À parte*) (SILVA, 1958, p. 140)

Como é possível que Saramago, tão vítima dos enganos de Júpiter e Mercúrio quanto seus patrões, tenha condições de descobrir qual Anfitrião é o impostor? A estratégia de Íris faz todo sentido se lembrarmos de que um dos Saramagos é Mercúrio, embora não esteja claro se a deusa tenha conhecimento disso. O criado, mais adiante, terá descoberto, por mero acaso, o plano de assassinato de Felizarda (Juno). De todo modo, vale ressaltar que o jogo de conquista entre ele e Íris se faz ridiculamente, por parte de Saramago, é claro. À guisa de contrafação jocosa do discurso amoroso dos patrões, a galantaria se reduz a meros “bichancros namoratórios”. A estratégia de sedução de Íris se resume ao desdém e isso pode ser justificado de duas formas. A primeira delas é explicitada pela própria personagem, no sentido de que o ato de desdenhar acaba por gerar o efeito contrário naquele que é desdenhado, atizando seu desejo. A segunda forma de justificar a atitude de Íris é de natureza

tragicômica, isto é, uma vez que temos a situação em que uma discreta finge seduzir um gracioso, não caberia aí um tipo de discurso galante (como ocorre entre Juno e Tirésias), de tal modo que o desdém feminino nesse caso, além de ensejar o cômico, cumpre a função de resguardar as diferenças morais e sociais entre nobreza e criadagem.

O fingimento usualmente constitui uma ferramenta do embuste e dos enganos. Íris, enquanto finge ser a criada de Felizarda, adota o nome de Corriola, palavra que, entre outros sentidos, é sinônima de logro ou armadilha. Efetivamente, as personagens humanas da peça são todas vítimas das armadilhas dos deuses fingidos, desvelando uma onipresente teatralidade no interior de uma construção já em si teatral. Além disso, arrisquemos afirmar a existência de um substrato jocoso na própria ação discreta da peça, o que se justificaria pelo fato de que os quiproquós e enganos de que são vítimas as personagens nobres não deixam de trair certa comicidade teatral.

Na cena III da segunda parte, finalmente ocorre o encontro entre Júpiter e o verdadeiro Anfitrião. Ambos se lançam ao duelo de espadas e Alcmena chega a desmaiar nos braços de Felizarda (Juno). Como é praxe nas “óperas” joco-sérias do autor, os embates entre as personagens sérias alternam-se com a ação cômica dos graciosos como forma de aliviar a tensão dramática. Neste caso em específico, tem-se uma vez mais o espelhamento da ação séria, na medida em que Cornucópia vê dois Saramagos, assim como Alcmena vira dois Anfitriões, havendo também um duelo de espadas, seguido do desmaio da criada. É fato, porém, que, se Júpiter e Anfitrião, pelo menos até este momento da peça, disputam o posto de marido legítimo de Alcmena, no caso dos criados, a transitividade da relação envolvendo Mercúrio/Cornucópia/Saramago é mutável: quando Mercúrio e Cornucópia se encontram, esta investe sobre ele, mas é rejeitada; quando ela e o verdadeiro Saramago se encontram, ele é quem investe sobre a esposa e será ela quem demonstrará rejeição. Desnecessário dizer que esse tipo de motejo amoroso feito de sedução e desdém é um *topos* de alto efeito cômico:

Cornucópia. Dize-me: porque fugias de mim? Que mal te tenho eu feito?
Assim pagas meu amor?

(...)

Mercúrio. Não sejas desconfiada; que, se eu te não quiser, quem te há-de querer com essa cara?

Cornucópia. Ui! Deveras?! Com quê, esta cara já tem bichos?

Mercúrio. Pelo que ela me fede, cuido que já tem bichos e varejas.

(...)

Cornucópia. Tomara que me disseses por que razão foges de mim, ao mesmo tempo que eu por ti morro!

(...)

Mercúrio. Cornucópia, já não te posso aturar os teus despropósitos! Que te faço eu, mulher? (SILVA, 1958, pp. 175-176)

Quando os dois Saramagos se encontram, porém, ambos tentam reivindicar a identidade saramaguiana e, por conseguinte, o matrimônio com Cornucópia, ensejando-se mais um arremedo jocoso do que ocorrera entre Júpiter, Anfitrião e Alcmena. A certa altura do embate verbal entre os dois maridos de Cornucópia, o criado diz a Mercúrio que este até pode ser Saramago, porém “Saramago mentiroso”. Mercúrio, por sua vez, rebate a acusação afirmando, falsamente, que foi a natureza quem lhe fez as feições de Saramago. Este, num inusitado surto de sapiência, responde ao farsante:

Também a natureza pode mentir; pois não falta quem minta por natureza. *Verbi causa:* viste no arco-da-velha aquelas cores com que a natureza o veste de mil cores? Pois sabe que não são cores, senão uma aparência enganosa e uma equivocação dos olhos. Eis aí, sem mais nem mais, a tua figura; pois ainda que te ostentes Saramago verde ou Saramago azul, para corar o arco desta velha, contudo nem és verde, nem azul, nem Saramago, senão um engano dos olhos e uma logração da fantasia. (SILVA, 1958, pp. 178-179)

O ceticismo expresso na fala de Saramago encontra-se na raiz da elaboração filosofia cartesiana, que coloca a sensibilidade em suspeição. Nesse sentido, entende-se que, embora nem a realidade, nem os sentidos sejam falsos em si mesmos, a percepção mostrar-se-ia incapaz de nos fornecer uma representação totalmente confiável do real. No terceiro parágrafo da primeira meditação de suas *Meditações*, Descartes começa a pôr em dúvida todo seu conhecimento: “Tudo o que recebi, até presentemente, como o mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos: ora experimentei algumas vezes que esses sentidos eram enganosos, e é prudência nunca se fiar inteiramente em quem já nos enganou uma vez” (DESCARTES, 1994, p. 118). Embora esse tipo de ceticismo não seja uma exclusividade do

pensamento seiscentista, a especificidade da atitude cética barroca consiste em “pôr os sentidos sob suspeita de ‘logro’, ‘engano’ e ‘decepção’ (entendida no sentido latino), quer dizer, em atribuir-lhes o poder, e como que a intenção, ao mesmo tempo de seduzir e de trair o espírito.” (CAVAILLÉ, 1996, p. 72). O que está em jogo nesse processo é a crise do aristotelismo escolástico, dominante nos círculos pensantes da época, que tomavam o sensível como principal meio de acesso à verdade.

Não vamos entrar aqui em questões de óptica a fim de avaliar a pertinência científica do argumento de Saramago, pois o que nos parece mais importante em sua fala é a defesa da ideia de que a natureza “pode mentir”. A propósito, Emanuelle Tesauro, em *Il cannocchiale aristotelico*, estabelece uma aproximação entre as cores e as aparências enganosas: “assim como a cor das *pinturas*, e especialmente no rosto das Mulheres, é uma *simulada aparência*, toda *Simulação* se chama cor.” (TESAURO apud MÍSSIO, 2012, p. 69, grifos do autor). Além disso, a referência ao arco-íris (ou arco-da-velha) na fala do criado vem a calhar justamente por ser um exemplo visual. As aparências, assim como as pessoas, podem ser enganosas; logo, o simples fato de um homem *parecer* Saramago não equivale necessariamente a *ser* Saramago.

Por mais que o criado de Anfitrião aparente demonstrar pouca inteligência, não deixa de ser curioso que tenha vindo justamente dessa figura uma observação condizente com as questões filosóficas do século XVII e início do século XVIII. Mesmo no que se refere ao universo fictício da peça, o comentário de Saramago é uma expressão objetiva e sintética da teatralidade enganosa que anima a ação da peça.

Ainda em suas *Meditações*, Descartes recorre ao artifício do Gênio Maligno. Ao começar a estabelecer uma dúvida radical, o filósofo francês coloca a hipótese de que a realidade poderia não passar de uma mera ilusão imposta por um deus poderoso e embusteiro: “Pensarei que o céu, o ar, a terra, as côres, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que êle se serve para surpreender minha credulidade” (DESCARTES, 1994, p. 123). Na esteira de seu raciocínio filosófico, Descartes afirma que, dentro de tal possibilidade, mesmo que ele seja incapaz de chegar ao conhecimento verdadeiro, estará ao seu alcance ao menos suspender seu juízo. Mas ele dará continuidade à hipótese na “Segunda meditação”, radicalizando cada vez mais a dúvida:

Suponho, portanto, que tôdas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que nada jamais existiu de tudo quanto minha memória referta de mentiras

me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções de meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que nada há no mundo de certo. (DESCARTES, 1994, p.125)

Descartes vai ao ponto de colocar em dúvida de que ele tenha existido de fato, antes de suas reflexões. No entanto, essa possibilidade é logo refutada. Mesmo considerando que haveria um deus ardiloso que o engana o tempo todo: “Não há pois dúvida alguma de que sou, se êle me engana; e, por mais que me engane, não poderá jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa” (DESCARTES, 1994, p. 125). Daí a conclusão fundamental: “eu sou, eu existo”, que será verdadeira todas as vezes que o filósofo a pronunciar ou reproduzir em seu espírito.

De certo modo, a intriga causada pelos enganos divinos nas diferentes versões do mito de Anfitrião encaixa-se na ideia de um deus ou deuses enganadores. A ideia da teatralidade barroca ganha aqui um novo dado, que acaba por complexificar as relações mundanas. O grande palco do mundo passa a ser invadido por novos “atores”: deuses que descem à Terra para enganar os homens, causando inúmeras confusões. Essas figuras divinas, aliás, se mostram tão ou mais embusteiras do que os próprios humanos.

Vejamos a partir daqui as desdobras barrocas e a sedução pelo fingimento na como estratégia da deusa Juno na peça em questão.

Diferentemente de Júpiter, a deusa Juno vem a Tebas à caça de seu marido sem apropriar-se de outra identidade, mas criando uma nova personagem, Felizarda, que atuará como uma espécie de “conselheira” da esposa de Anfitrião. O objetivo de Juno, como se sabe, é vingar-se de Júpiter e de Alcmena. Entretanto, para que sua intenção seja levada a efeito é preciso que a deusa descubra qual dos Anfitriões é o seu marido.

Na cena V da primeira parte, ao adentrar a casa de Alcmena, Juno, já disfarçada de Felizarda, cria a seguinte narrativa para sua personagem:

Junto às eminências do Monte Olimpo, em um lugar aprazível, aonde em perpétuos verdores habita a Primavera, nasci; que prouvera a Júpiter não nascera, para que não fosse objecto da inconstância da fortuna. (...)
Meus pais, que eram os mais ilustres daquele povo, vendo que eu era o único ramo que florescia [sic] na sua descendência, trataram de dar-me estado

decente à minha pessoa; para o que um dia me falaram desta sorte: —
Felizarda (que este é o nome desta infeliz...)

(...)

Disseram-me, pois, que escolhesse eu esposo igual às minhas prendas; porque, sendo a escolha minha, a nenhum tempo me poderia queixar. Havia no mesmo monte Olimpo um mancebo galhardo, poderoso e muito juvenil.
(SILVA, 1958, p. 128, grifo do autor)

Neste momento, a fala de Juno é interrompida pela chegada de Anfitrião, que bate à porta da casa, em regresso da batalha, depois que Júpiter já se deitara com sua esposa. Juno tentará retomar a história na cena III da parte II, mas se espanta ao ver os dois Anfitriões juntos, e não dá continuidade à narrativa. Segue-se toda a barafunda: luta entre Júpiter e Anfitrião, o desmaio de Alcmena etc., e a história de Felizarda não se conclui. Cornucópia mostra-se frustrada e parece de fato mais preocupada em saber o desfecho da narrativa da personagem do que com a situação de sua patroa, que acabara de acordar de um desmaio:

Pois tinha tal vontade de saber o fim da história desta mulher, que, se eu estava prenhe, não deixava de mover; que, a meu ver, há-de ser galante história; porque a tal mulher é muito perliquiteta e muito entremetida; de sorte que, não havendo um dia que está nesta casa, já nos quer governar e com tudo se quer meter. (SILVA, 1958, p. 174)

A observação de Cornucópia visa a explicitar o caráter embusteiro de Felizarda, o qual, entretanto, não é notado por Alcmena, que a toma por uma espécie de “conselheira”. Na pele da impostora, Juno age maliciosamente no sentido de envenenar os sentimentos da esposa do general tebano. Na cena V da parte I, Anfitrião, ao retornar da guerra, fica sabendo que outro “Anfitrião” já estivera por ali. A desconfiança a respeito da fidelidade da esposa faz com que ambos se desentendam. Na cena II da parte II, Júpiter tenta consertar o estrago feito pelo verdadeiro Anfitrião e, assim, reconciliar-se com Alcmena. Esta, ainda injuriada com a confusão anterior, pede a opinião de Felizarda acerca da desconfiança do marido. Assim opina a embusteira: “Certamente que, se fora comigo, nunca mais eu o tornaria a ver; pois deu a entender, não menos, que violavas sua fé” (SILVA, 1958, p. 160). Ou seja, Alcmena não deveria perdoar Anfitrião porque este, ao desconfiar de sua fidelidade, a ofendera gravemente. Júpiter, por sua vez, entende que Felizarda deveria interceder a favor dele. Diante disso, a

estrangeira lhe responde: “Não sejais importuno, que o vosso delito nenhum perdão merece; pois eu, não sendo Alcmena, a quem ofendestes, de sorte me tendes escandalizada, que, a ser possível, vos desterra daqui, para não seres mais visto” (SILVA, 1958, p. 160).

Durante a cena, Juno parece ter descoberto que está diante de Júpiter disfarçado e, por meio de apartes, revela toda a sua raiva pelo marido adúltero. Quase como uma versão feminina de Iago, tenta maliciosamente induzir Alcmena a nunca mais perdoar Anfitrião. Alcmena mostra-se agradecida à Felizarda porque acredita que esta age como se ela é que tivesse sido ofendida. Há de fato aqui um tipo de expressão de sentimentos que se revelam e se ocultam concomitantemente, afinal, a raiva de Juno efetivamente se exterioriza na fala de Felizarda, mas o ciúme como causa primeira permanece dissimulado. Trata-se, portanto, de um jogo articulado entre simulação (fingir) e dissimulação (esconder).

No entanto, a vingança da ciumenta Juno contra Alcmena será por meio do assassinio desta última. Não pelas suas próprias mãos, mas por intermédio de um executor: Tirésias, o ministro de Tebas. E para que Juno persuada Tirésias a cometer o assassinato, a esposa de Júpiter, sem mudar sua aparência, assumirá ainda outra personagem: Flérída.

No início da primeira cena da parte II, Tirésias, que vem aos arredores da casa de Anfitrião para dar-lhe os parabéns pelo triunfo na guerra, cai de amores por Felizarda logo ao avistá-la. Percebendo isso, Juno se lança à sedução do ministro de Tebas para usá-lo como meio de sua vingança. Logo em sequência, Juno disfarçada de Felizarda revela a Tirésias o que seria sua verdadeira identidade, falseando uma nova narrativa. Acompanhemos:

Eu sou Flérída, infeliz princesa de Téleba, que disfarçada vivo aqui com o nome de Felizarda. Já sabeis como Anfitrião matou a meu pai El-Rei Terela. (...) Morto assim meu pai, para vingar-me deste bárbaro homicida vim à sua própria casa, para que assim mais fãcilmente pudesse executar a minha vingança, que procuro; e, quando cuidei que só Anfitrião era o que me ofendia, acho que também Alcmena necessita de castigo, pois não há instante em que não desperte as frias cinzas do cadáver de meu pai com afrontas; de sorte que, se Anfitrião lhe tiranizou a vida, Alcmena também se arma homicida de sua memória. Um o ofendeu de presente, e Alcmena lhe infama a posteridade; e vos confesso que de tal sorte me tenho enfurecido, que só para vingar-me destas injúrias dera, ó Tirésias, o sangue das veias. (SILVA, 1958, p. 152)

Se na economia da trama Juno compõe dramaticamente um contraponto à aventura amorosa de Júpiter, seu fingimento também se manifesta como desdobras de personagens: Felizarda se finge de Flérída. Cada uma das personagens com a sua respectiva narrativa inventada pela deusa. Entretanto, cumpre observar que, nesta história contada a Tirésias, é revelado que Felizarda se trata de um disfarce. Sem dúvida, essa “falsa sinceridade” da deusa Juno, ou seja, a revelação de seu fingimento acaba por funcionar como meio de persuasão de Tirésias. Entretanto, a sedução de Juno não se esgota aí e, para persuadi-lo a assassinar Alcmena, será necessário que a esposa ciumenta faça a ele uma promessa de “amor”: “Já sabeis que sou princesa hereditária de Téleba; já sabeis que admito o vosso amor. Esposa e reino tereis, se vingais minhas injúrias” (SILVA, 1958, p. 153).

Em sua estratégia de sedução pelo fingimento, Flérída promete casar-se com Tirésias. No entanto, suas promessas estão mais eivadas de ódio e de sede de vingança do que propriamente do que amor, ainda que fingido. Tirésias se encontra como que enfeitiçado — quase abobalhado, diga-se — pela figura de Flérída, a ponto de esclarecer que fará o que ela pede não pela cobiça do reino de Téleba, mas pelo prêmio de se tornar seu esposo. Tirésias não chega a compreender os motivos da vingança de Flérída contra Alcmena, cuja inocência lhe parece evidente. Mesmo assim, propõe-se a executar o assassinato e, quando está sozinho em cena, alguma ambição acaba por ser revelada: “se hei-de conseguir a delícia de Flérída e a investidura de rei, em que reparo?” (SILVA, 1958, p. 153). O ministro de Tebas, afinal, torna-se também um traidor das leis da república, uma vez que pretenderá punir uma cidadã inocente, tendo em vista apenas o benefício próprio e os anseios perversos de sua amada. Personagem secundária na intriga da peça, Tirésias, justamente quem deveria zelar pela ordem e pela justiça de Tebas, é o único humano efetivamente desleal em *Anfitrião e Júpiter e Alcmena*.

Tirésias não pôde matar Alcmena com um punhal quando ela estava no bosque, pois no momento em que ia executar o crime, se aproximaram Júpiter e Anfitrião, que também queria matá-la, conforme comentamos anteriormente. Nessa mesma cena, quando todas as personagens se encontram no palco, exceto Saramago, Mercúrio aponta o verdadeiro Anfitrião como impostor, dizendo que este se valera da ajuda de um feiticeiro para se parecer com o marido de Alcmena. A falsa acusação do falso Saramago é tida como elemento decisivo para a condenação de Anfitrião. Quando Saramago entra em cena, Mercúrio se vai e, assim, ao criado recairá a culpa de ter sido cúmplice do falsário.

Juno agora tem certeza de que o Anfitrião que se safou da condenação é, na verdade, Júpiter. É preciso que sua vingança de algum modo se efetive e ela reclama abertamente a Tirésias a condenação de Alcmena, já que “ela diversas ocasiões tratou a ambos como a esposos; e assim é certo que ofendeu a seu marido verdadeiro; que, segundo as leis, também deve morrer.” (SILVA, 1958, p. 205). Sem que Juno se revele, sua personagem Felizarda põe a descoberto sua perfídia ao desejar a condenação de Alcmena.

Nas duas cenas finais, teremos Saramago, Anfitrião e Alcmena condenados. Como resultado do enovelamento da intriga, a ação tende a um final trágico. Na cena VI, que se passa na prisão, Saramago é torturado com a polé. Tomando como impostor e condenado sem culpa, Anfitrião lamenta sua condição.

De fato, Antônio José da Silva reforça o elemento trágico ao acrescentar à ação da peça a prisão de Anfitrião, o que não ocorrera em nenhum dos paradigmas anteriores. De general aclamado e virtuoso, Anfitrião é rebaixado à condição de pária, “sem crédito, sem esposa e sem liberdade”, e a pungência de seu pesar, enquanto inocente, parece fazer eco aos sentimentos do comediógrafo judeu, que em 1726 havia sido torturado nos cárceres da Inquisição, por acusação de judaizante.

No entanto, se a confusão causada pelos deuses acabou por resultar na prisão de humanos inocentes, serão esses mesmos deuses, num ato de piedade, que agirão no sentido de libertar os condenados e devolver-lhes a honra usurpada. A personalidade de Juno também se desdobra em sua moral, revelando-se ambígua, pois não é só vingativa, mas também piedosa, uma vez que será ela quem libertará Anfitrião e Saramago do cárcere. Na cena final, que se passa no templo de Júpiter, quando Alcmena já se encontra no cadafalso prestes a ser executada, e todas as personagens se encontram em cena, o deus revela que o Anfitrião e sua mulher são inocentes e que ele na verdade é Júpiter.

À guisa de *deus ex machina*, a revelação de Júpiter se dá num recitado, aplicando-se a solenidade que o momento exige. O deus perdoa Alcmena e avisa que Anfitrião não se sentirá ofendido, pois como resultado do “passatempo”, termo usado pela própria divindade, nascerá Hércules. Os humanos em cena ficam espantados com que acabam de presenciar. Anfitrião parece sentir-se como que abençoado pelo fato de um deus “divinizar” seu “venturoso tálamo”. Alcmena e seu marido se abraçam, tamanha a felicidade de ambos. Assim como ocorre desde o paradigma plautino, o nascimento de Hércules representará a redenção não só do casal ludibriado por Júpiter, mas a redenção a própria redenção do mundo.

Se o poderoso Júpiter se revelou, é forçoso que outras personagens se revelem também. Juno, Mercúrio e Íris expõem suas verdadeiras identidades e intenções. Como que por milagre, a fria e calculista Juno quer voltar para os braços do marido. O caso parece estar resolvido e o adultério dele já não constitui motivo de ofensa. Os discursos barrocos apresentavam um movimento de espalhamento e recolha dos argumentos. Na configuração dramática desta “ópera” joco-séria, as desdobras causadoras da ação voltam a se recolher em suas respectivas unidades: dobra sobre dobra.

Referências bibliográficas

- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERRETINI, Celia. *Duas farsas: o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1946. 3 v.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco*. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. In: **Revista da Universidade de Coimbra**, vol. 31. Coimbra: 1985. p.505-532.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Descartes: a fábula do mundo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões, III*. Os autos e o teatro do seu tempo. As cartas e o seu conteúdo biográfico. Lisboa: Bertrand, 1956.
- CORRADIN, Flavia. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Ibis, 1998.
- COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto*. 2010. 206 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2000.
- DESCARTES, René. *Obra escolhida*. 3ª edição. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

- MARCELLO, Benedetto. *O teatro à moda*. Tradução de Ligiana Costa. São Paulo: Unesp, 2010.
- MÍSSIO, Edmir. *A civilidade e as artes de fingir: a partir do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto*. São Paulo: Edusp, 2012.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin). *Oeuvres de Molière*. Paris: Librairie Hachette et cie, 1881.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLAUTO. Titus Maccius. *Anfitrião*. Introdução e tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- SILVA, António José da. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 2 v.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

D. Carlos I em D Carlos: Alento na saudade

Lilian Casalderrey Prochaska⁸

⁸ Universidade de São Paulo.

Introdução

O mito *reocupa*, de modos historicamente sempre mudáveis, um certo lugar em articulação com o *logos*, ou racionalidade, ora suscitando novas interpretações, ora, e crescentemente, disseminando-se sob a forma de metáforas correntes e até despercebidas, e propõe por isso pesquisas *metaforológicas*. (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 947)

A breve explanação supracitada acerca de mitos abre uma possibilidade de interpretação da peça *D. Carlos: Drama em verso* de Teixeira de Pascoaes. Peça em que há muitos elementos que remetem a um tema recorrente na literatura portuguesa e nas obras do escritor: o mito sebastiânico. Mito que traz em seu âmago a possibilidade de ressurgimento da pátria lusitana por meio de um messias, D. Sebastião, que pode encarnar suas características heroicas e salvadoras em outras personalidades, visto que a crença em torno de sua figura aponta que ele chegará na hora que for desejado.

Ser sebastianista, de acordo com as ideias expostas por Miguel Real (2013, p. 5), é saber que “Portugal só atinge um patamar próspero de vida se *algo* (uma instituição) ou *alguém* dotado de elemento carismático [...] prestar um auxílio que [...] retire-o [Portugal], por meios extraordinários, do embrutecimento e empobrecimento da vida cotidiana [...]”. Em muitos momentos a história portuguesa viu-se em declínio e o povo, sentindo a prosperidade desejada cada vez mais distante dos problemas de seu cotidiano, apoia-se no mito e o sebastianismo ressurgiu com mais intensidade, como uma força salvífica, uma vertente positiva, uma espécie de motor ético de futuro, que força o português a agir e buscar algo ou alguém fora da decadência do presente.

Para melhor compreensão de como este mito encontrou espaço para ressurgir em *D. Carlos*, faz-se necessária uma análise histórica do momento em que o texto foi escrito.

1. A história após a instauração da República: dessacralização do modelo

Não há dúvidas que “o Ultimato e a crise financeira e econômica de 1890-91 balizam uma sensível transformação na vida portuguesa, cujos prenúncios e efeitos se distinguem facilmente na atividade literária” (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 948). Sabe-se que a República entre os anos de 1890 e 1910 era vista como algo santo, ou a última solução para

que a pátria lusitana fosse em frente, ideário que se alastrava entre os portugueses entre as duas últimas décadas do século XIX e primeira década do século XX.

A peça que será analisada neste colóquio, *D. Carlos: drama em verso*, foi escrita entre os anos de 1918-1919, revista e completada em 1925, data de sua primeira publicação. A jovem República já tinha quinze anos e o seu modo de governar já teria gerados frutos, mas seriam estes frutos doces ou amargos?

A história revela que nem tudo mudou com a implantação do novo sistema político. Saraiva e Lopes (2008, p. 949) apontam que durante os últimos anos da Monarquia houve preocupação com os territórios africanos sob o domínio de Portugal incluindo uma política de exploração sertaneja, ocupação militar e exploração econômica. A República serviu-se das falhas da diplomacia monárquica nestes domínios, mas deu continuidade ao que estava sendo feito com as colônias pelo sistema político anterior.

Portugal tornou-se republicano em meio a uma grave crise financeira interna e externa. A participação de Portugal na guerra de 1914-18 agravou as dificuldades da República que teve que enfrentar golpes militares, problemas financeiros, econômicos e sociais muito mais amplos do que aqueles que eram enfrentados antes, leia-se, durante a Monarquia (SARAIVA E LOPES, 2008, p. 949).

O resumo sobre a situação política de Portugal evidencia a rapidez das mudanças políticas ocorridas nos primeiros trinta anos do século XX:

Ao longo de trinta atribulados anos sucederam-se, por vezes vertiginosamente, uma Monarquia constitucional assente num desprestigiado rotativismo partidário (1900-1906), uma Monarquia constitucional renovada (1906-1907), uma Monarquia despótica e autoritária (1907-1908), uma nova Monarquia constitucional assente na multiplicidade dos partidos e na sua instabilidade consequente (1908-1910), uma Ditadura republicana visando um estado parlamentar (1910-1911), uma República democrática parlamentar (1911-1915), uma Ditadura militar visando à correção das instituições (1915), uma segunda República democrática parlamentar caracterizada pelo predomínio de um partido (1915-1917), um Regime presidencialista autocrático (1917-1918), uma restauração da Monarquia (em parte do país; 1919), uma Terceira República democrática parlamentar assente na multiplicidade de partidos e na instabilidade sua consequente (1919-1926), uma Ditadura militar indecisa visando à correção das instituições (1926-1928) e, por fim, uma Ditadura sabendo já “o que queria e para onde ia” (1928 e seguintes) (MARQUES, 2000, p. 283-284).

Esta rapidez com que novos modos de governar surgem, deflagra uma instabilidade, uma insegurança acerca do como agir politicamente, ou do como integrar Portugal ao resto da Europa. As ações políticas agiam *de cima para baixo* em tentativas malogradas de corrigir e remodelar a sociedade portuguesa.

A sociedade, porém, não exigia mudanças e nem parecia disposta a alterar o seu modo de ser. As inúmeras tentativas de transformação encontram impasses, como por exemplo, um sistema agrário antiquado, o escoamento via Inglaterra do produto nacional feito em situações desvantajosas para Portugal, a tímida indústria nacional e agricultura impossibilitadas de progredir pela inadequação das redes de transportes, e um mercado interno ainda assente em formas tradicionais e pouco desenvolvidas, “privilegiando a pequena loja, os mercados e as feiras.” (MARQUES, 2000, p. 285). Ou seja, apesar de alguns avanços impostos pela Primeira Guerra Mundial, o mercado português continuava ultrapassado e freava a possibilidade de surgimento de grandes concentrações de capital e amplos complexos comerciais que despontavam e se fortaleciam por todo o mundo. Somado a estes “novos” problemas estaria o endividamento de Portugal com outros países — mais acentuadamente com a Inglaterra—, ponto a ser resolvido, mas que parece já inerentemente lusitano.

É fácil perceber que a República, apesar de muito desejada, encontrou um país arcaico e despreparado para a mudança. Conforme A. H. de Oliveira Marques, com o tempo estes entraves poderiam ter sido superados, mas problemas externos trouxeram muitas inseguranças, leia-se 1º Guerra Mundial, o português retraiu-se, preferiu deixar como estava a arriscar-se em um modelo novo.

Além destes entraves externos, muitos dos que apoiavam o novo regime desconheciam o programa e os manifestos republicanos e consideravam que ser republicano era apenas ser contra a monarquia. Ora com um povo receoso e muitos republicanos que desconheciam os preceitos da recém-implantada organização política em uma época de crise mundial, Portugal mais uma vez equilibra-se para não afundar.

Os problemas que levaram a monarquia ao fim persistiram e se agravaram durante os primeiros anos da República Portuguesa. Não houve, portanto, o milagre.

De acordo com A. H. de Oliveira Marques,

a atribulada história da Primeira República Portuguesa passou por três grandes fases. Na primeira, de 1910 a 1917- a ‘Republica forte’-, o novo regime justificou-se e aguentou-se à mercê de uma atitude agressiva e pouco

contemporizada, tanto no interior como no exterior. Na segunda, de 1917 a 1919, dominado pelas forças de direita e subjugado pelas consequências desastrosas da guerra, tentou enveredar por caminho diferente, que se revelou então impossível. Finalmente, na terceira, de 1919 a 1926 – a República fraca’-, aceitou compromisso atrás de compromisso, abandonando, na prática, os princípios revolucionários de 1910 e renovando toda uma política de hesitações e incoerências que caracterizaram os anos finais da Monarquia. Vítima sobretudo do conflito mundial, cujos efeitos começou a sentir logo em 1914, a Primeira República Portuguesa foi, de certa maneira, um regime sem sorte, que os acontecimentos internacionais impediram de se fortalecer e cristalizar. [...] E foi sobretudo um regime apoiado nas massas urbanas e flutuando ao sabor da instabilidade social que elas atravessaram entre 1910 e 1926. (2000, p.291)

Marques aponta também que a República em Portugal surgiu por intermédio de dois mitos: o da pátria decadente e vítima da monarquia e o da República como única possibilidade de soerguimento desta.

O Partido Republicano, que surgira como algo novo— diferente dos já desgastados e pouco diferente um do outro Partido Progressista e Partido Regenerador—, tinha muito bem definido tudo aquilo de que era contra, mas não possuía uma proposta clara do que fazer depois de tirar os entraves — monarquia, igreja, corrupção e grupos oligárquicos— do caminho. De acordo com Marques (2000, p. 293), “era uma espécie de Frente Popular, formidável e eficiente na luta contra a situação, mas inepta a operar logo que conquistasse o poder”, isto porque ao longo dos anos abrigou a todos que viam a monarquia como impedimento para Portugal, e, depois de instaurada a República, apesar de possuir um caráter urbano, não tinha uma identidade e nem um ideal a serem cumpridos, e sim, diversos pequenos interesses esperando sua vez. Sofria, portanto, com disputas internas, desarraigadas de um ideal maior a ser alcançado.

Em um primeiro momento estes grupos republicanos se dissolveram, mantendo maior estabilidade aquele que seguiu Afonso Costa. Porém estes grupos nunca conseguiram desvencilhar-se realmente do prestígio de um chefe, ou, como aponta Marques, “do autoritarismo do cacique” (MARQUES, 2000, p. 294).

No período após 1919, a diferenciação ideológica destes grupos intensificou-se e surgiram partidos à esquerda como o Partido Comunista, o grupo Seara Nova e a Esquerda Democrática, além do fortalecimento do já existente Partido Socialista. A direita também se movimentou ainda que mais timidamente e fizeram-se presentes grupos como o dos Católicos e dos Monárquicos. Porém esta diferenciação era pequena se comparada aos tradicionais Partido Democrático, PRP, e Partido Nacionalista— herdeiro dos Evolucionistas e Unionistas que haviam se fundido. Eram estes partidos que ganhavam as eleições e costumavam governar sozinhos ou combinados.

Assim como aconteceu com a monarquia, o Golpe de 1930-1931 consolidou-se mais por não querer a situação como estava que por propor algo novo.

2. A história da República para Teixeira de Pascoaes.

Diante de uma república caleidoscópica, Teixeira de Pascoaes escolheu aquela mais intrinsecamente portuguesa. Escolheu a volta à monarquia, a volta ao passado: escolheu a saudade e por meio do sebastianismo criou um novo messias. Mas esta saudade não aparece completamente desarraigada do presente em que o texto *D. Carlos* foi idealizado e escrito, 1918-1919.

Voltando à História, segundo Saraiva, com a entrada na guerra— 1916— que teve maior interesse para Portugal por possibilitar o fim da disputa entre Alemanha e Inglaterra em torno dos territórios lusitanos na África, os partidos inimigos portugueses uniram-se em um governo interpartidário, a União Sagrada. Esta união, de aparente calma, não durou muito, pois de acordo com o historiador,

as forças que se opunham a participação portuguesa na guerra [...] desencadearam a revolução de Sidónio Pais, que estabeleceu a ditadura. Um decreto ditatorial modificou a forma de eleição do chefe de Estado e Sidónio foi eleito presidente da República por sufrágio universal e direto. Essa primeira experiência presidencialista durou porém pouco; no fim de 1918, Sidónio Pais foi assassinado em Lisboa. Na agitação que se seguiu,

sidonistas e monárquicos tentaram conquistar o poder. A monarquia chegou a ser proclamada no Porto. (2011, p.489)

A chamada *Monarquia do Norte*, como ficou conhecido o movimento monárquico, provocou um reavivamento do sentimento republicano e levou a uma divisão da República em dois períodos *República velha*, o que acontecera até então e *República Nova*, aquela apoiada pelos sidonistas.

O período que se segue, 1920 a 1926, foi o mais agitado da história da Primeira República. Época marcada por episódios violentos como a *noite sangrenta* quando, em 19 de Outubro de 1920, foram assassinados alguns políticos de grande destaque, pelo fim da guerra e consequente agravamento das questões económicas, financeiras e sociais, e a permanente crise política que impedia a tomada de medidas que levassem à solução dos problemas.

Em entrevista publicada em 1925 na revista *Época*⁹, o escritor Teixeira de Pascoaes fala a respeito da atualidade deixando implícito que já não defendia a República como fizera antes. “Eu penso que estamos numa época caótica e transitória, de que há-de nascer uma nova harmonia social, para além de quaisquer formas de governo...” (PASCOAES, 2010, p. 153). A crise que tomava conta de Portugal e acabou propiciando o surgimento, em 1926, do Estado Novo, deu margem ao resgate histórico feito por Teixeira de Pascoaes que veremos doravante com a análise da peça *D. Carlos: Drama em verso*, de 1925.

3. Da história para as correntes literárias

Comparada ao modo como a literatura portuguesa se deu nas duas últimas décadas do século XIX, a literatura novecentista em Portugal parece mais terna e menos emblemática do que a anterior. Não possui tão evidentes o carácter combativo e a representação política e social

⁹ A entrevista publicada originalmente na revista portuguesa *Época*, nº 2015, Lx^a., 5.4.1925, p. 1, encontra-se transcrita na edição consultada de *D. Carlos: drama em verso* de 2010, nas páginas 149 a 154.

imediate, nem dá preferência aos aspectos amargos da vida que caíra no gosto público nos anos finais do século XIX. Essa perda de pujança, de acordo com Fidelino de Figueiredo,

vem principalmente do caráter de hermetismo dessa nova literatura, que fechou o cálice da alma nacional, que procurou recompor das ruínas polêmicas do realismo o espírito português, restabelecer os créditos do nosso passado, o próximo sobretudo, cotizar de novo os nossos valores e — foi este o seu serviço maior nos dez primeiros anos — sacudir da arte a poeira da refrega e das paixões revolucionárias para restituir à sua pureza estética. (1966, p. 466-467)

Este foco literário fechado durou pouco tempo, e já em 1910 entrou em declínio.

3.1 O Saudosismo

A literatura viu-se diante de duas facções opostas: uma delas, satisfeita, ou conformada com a República, procura dar-lhe bases, uma doutrina ou filosofia tipicamente portuguesa; a outra, a dos inconformados, dos insatisfeitos com o novo estado de coisas, assume um caráter contrarrevolucionário e, nas palavras de Moisés, “aglutina-se em torno de Antônio Sardinha (1888-1925) em 1914, formando o grupo do Integralismo Português, de que veio a sair o Estado Novo, em 1926” (2008, p. 316).

Teixeira de Pascoaes, junto a Jaime Cortesão¹⁰ e Leonardo Coimbra, integra o grupo de literatos que teve maior relevância para a história das ideias em Portugal neste início de século XX: o dos republicanos satisfeitos. Em 1910 por intermédio da criação da revista mensal *A Águia*, o escritor e um grupo conformado com a situação passam a difundir novos ideais de arte, literatura, filosofia e crítica social. Os ideais difundidos nesta revista formaram o movimento da *Renascença Portuguesa*, e propunham fundamentar e revigorar em moldes modernos a cultura portuguesa¹¹. Pascoaes é tido então como mentor e doutrinador ao propor o resgate de uma filosofia autenticamente lusitana, a saudade, que, remodelada, passou à história da literatura como o *Saudosismo*.

O propósito do *Saudosismo* seria, nas palavras de Pascoaes,

¹⁰ Principal animador do movimento da *Renascença Portuguesa*, afasta-se dele em 1921, ano em que forma um notável grupo intelectual e inaugura a revista *Seara Nova*. (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 969)

¹¹ O grupo da *Renascença Portuguesa* distinguiu-se entre os que propugnaram a intervenção de Portugal na guerra de 1914-18. (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 968).

dar um sentido às energias intelectuais que a nossa Raça possui, isto é, colocá-la em condições de se tornarem fecundas e poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abrasa todas as almas sinceramente portuguesas: — Criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade[*sic*] física e moral, em que os corpos definharam e as almas adormeceram. (1912, p. 1)

Para o poeta a alma portuguesa tem seu destino na saudade, sentimento que define por completo o caráter moral dos portugueses. Mas que saudade seria esta? De acordo com Moisés é “o **sentimento-ideia**, a **emoção-refletida**, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina” (2008, p. 317-grifos do autor); nas palavras de seu idealizador, “é na Saudade **revelada** que existe a razão da nossa Renascença, original e criadora” (PASCOAES, 1988, p. 36-grifo do autor) ¹².

No livro *História da Literatura Portuguesa*, Lopes e Saraiva afirmam que o *Saudosismo* deve ser considerado como um desenvolvimento do misticismo panteísta ressaltado na última fase da Geração de 70. Para eles, “Pascoaes parte da formulação metafísica do problema do mal e da dor, [...] como Junqueiro na Pátria [...], parte de um sentimento de frustração pátria que foi agravado pelo Ultimato” (2008, p. 964-965). O ponto de partida é o mesmo, mas a solução é outra. Pascoaes altera o objetivo dos textos propondo uma apologia à saudade, já tradicional no lirismo português, agora elevada a uma essência espiritual, a alma, da **Raça Lusitana**.

Pascoaes mantém seus ideais saudosistas, em seu âmago: idealista, poético e religioso ¹³, em diversos textos ao longo de toda sua carreira.

4. A Saudade de um rei: *D. Carlos: drama em verso*.

D. Carlos: drama em verso tem seu quadro de personagens dividido entre históricos e tipo (que representam uma coletividade) e foi explicado por Teixeira de Pascoaes em 1925, numa

¹² O texto publicado originalmente na revista *A Águia*, vol. 1, 2.1 série, nº 1 (Janeiro 1912), pp. 1-3, como o título: *RENASCENÇA*.

¹³ A crença religiosa de Pascoaes não acredita na vida após a morte, e, apesar de partir de preceitos deste, não deve ser confundida com o Catolicismo.

entrevista dada a A. B., publicada ao final da edição consultada de *D. Carlos* sob o título *A hora do arrependimento... El-rei D. Carlos descrito pelo poeta Teixeira de Pascoaes*.

As personagens históricas dispostas aqui na ordem em que entram em cena são: **Rei**, D. Carlos I já com 45 anos, idade de sua morte; **Conde de Arnoso**, Bernardo Pinheiro Guimarães, secretário do rei que participou do grupo “Vencidos na Vida”, conhecido dramaturgo e amigo leal de D. Carlos— na peça a encarnação da virtude da lealdade da Raça—; **Primeiro-Ministro**, João Franco que aparece rapidamente na segunda cena do primeiro ato, segundo Pinharanda Gomes, “testemunhando não ser mais do que a vontade do rei” (2010, p. 25); **Rainha**, D. Maria Amélia, para o autor encarnação da dor pressentida, da angústia silenciada e da coragem alcançada via religiosidade para afastar a loucura e seguir vivendo face à desgraça; **Príncipe**, D. Luís Filipe, simbolizando o espírito sebastiânico; **Conde de Sabugosa**, António Maria José de Melo Silva Cesar e Meneses, formado em Direito, diplomata e alto funcionário, mordomo-mor da Casa Real, Par do Reino, poeta e escritor distinto. Também fez parte do grupo “Vencidos na Vida” e colaborou na *Revista de Portugal*; **Buíça**, Manuel dos Reis da Silva Buíça, um dos regicidas; **Costa**, Alfredo Luís da Costa, o outro regicida responsável pelo tiro que matou D. Carlos I; e **D. Maria Pia** – rainha-avó-, D. Maria Pia de Sabóia, mãe de D. Carlos I, que enlouqueceu após a morte do filho.

Outra personagem pretensamente histórica é **D. Leonor** que, de acordo com Pascoaes, “encarna a donzela portuguesa que nunca perde a virgindade da alma” (2010, p. 152). Segundo Pascoaes, criada à luz e semelhança da aia mais nova da rainha que se chamava Margarida. Esta personagem não foi colocada junto ao grupo de personagens históricas por não terem sido encontradas evidências de sua real existência. De acordo com Teixeira de Pascoaes esta aia teria se apaixonado pelo príncipe herdeiro, D. Luís Filipe. Pinharanda Gomes, em prefácio à peça analisada, ressalta que a mudança do nome supostamente real, Margarida, para Leonor deve-se ao teor quase que místico deste nome na lírica portuguesa e de modo particular na lírica de Pascoaes, em que Leonor nomeia personagens que encarnam “a mística menina aparecida, **ser eterno e virginal**, como que a menina e moça (Pátria) que teme seja roubada” (GOMES, 2010, p. 25- grifos do autor).

As figurações adjuvantes simbolizam as tipologias sociais e aparecem na listagem a seguir junto às explicações dadas pelo autor. São **Transeuntes** e **Políticos**, representando o espírito propagandista que irrompia o ódio ao rei e a monarquia; **Personagens anônimas** três;

Conjurados, quatro — incluindo **Buíça** e **Costa**—; **Uma Mulher**; um **Mestre-Escola**; uma **Velha**; vários **Velhos**; dois **Mendigos**; dois **Poetas**; cinco **Damas**, e dois **Fidalgos** (PASCOAES, 2010, p. 152-153).

O Alma, personagem tipológico, mas também mítico-simbólico, descrito em sua primeira aparição como, “tipo de poeta vagabundo e miserável” (Ibidem, p. 41), é um comentador que, de acordo com Gomes,

traz à ideia, não apenas a figura do coro da tragédia, mas também a figura do narrador ou contador dos contos ou narrativas de cordel, vulgarizadas através das populares *cantigas dos ceguinhos* [...]. Também nestas cantigas o texto é bem nítido, distinguindo a voz do contador ou narrador dos eventuais diálogos, geralmente formulados em discurso indireto, das personagens da história dramatizada, com algum acento ou sabor do romantismo. (GOMES, 2010, p. 23)

Segundo Pascoaes, **O Alma** é “o espírito poético da Raça, uma modificação do **coro** antigo. É a voz coletiva, misto de profecia e de sonho” (2010, p. 151- grifo do autor). Cabe a ele introduzir e encerrar a peça, em situações limite agir como um observador crítico e, em determinadas passagens, como um oráculo.

4.1 O fim de uma história contada para renascer

A peça *D. Carlos*, de Teixeira de Pascoaes, “cuja ação decorre imediatamente antes e depois do regicídio de 1908” (REBELLO, 1979, p. 36), resgata os últimos tempos de D. Carlos I e da Monarquia em Portugal, apesar de também trazer a mudança de regime monarquia-república à tona. Composta de prólogo, quatro atos com extensão regular e epílogo, *D. Carlos* vai além das imagens caricatas das personagens históricas, invadindo seu psicológico e cedendo-lhes um lirismo mítico através da saudade.

Em resumo o enredo da peça traz, no prólogo, O Alma, tipo de vagabundo e miserável, que expõe sua identidade em uma rua de Lisboa, afirmando nele viverem todas as coisas, pois ele nascera da Sombra mãe que teria criado a todos os portugueses. Diz que seu sofrimento é tão grande quanto o de Cristo e vê que outras almas deixam o ódio crescer, sufocando o desejo que cada alma traria dentro de si. Um Grupo de Transeuntes quer expulsá-lo dali afirmando que ele é um poeta doido. Um Transeunte diz que ele canta pesadelos, pois estaria

assombrado pelas trevas, Outro Transeunte defende a personagem quando afirma ser O Alma um louco inofensivo, mas a vontade de Um Grupo de Transeuntes prevalece, e o prólogo termina com O Alma sendo apedrejado.

Mantendo um paralelo com a sequência dos fatos históricos, o primeiro ato retrata um tempo anterior a 6 de janeiro de 1908, já que a família real estaria em Cascais, vila do distrito de Lisboa, de onde partiu para férias em Vila Viçosa na data indicada. O espaço pode ser verificado nas rubricas das cenas I, II e IV.

Dividido em quatro cenas o primeiro ato mostra, na cena I, uma conversa entre o Rei e o Conde de Arnoso, seu fiel secretário particular, que temeroso procura alertar O Rei acerca das vozes que falam ferozmente contra ele, sua família e a monarquia. Como se os perigos servissem de estímulo, movido pelo desejo de remir a pátria de erros que vêm de longe, o Rei, mesmo sabendo do ódio contra sua pessoa e contra a monarquia, sentimento que segundo ele faz o povo ressurgir, diz ser a hora da ação. Com a ação diz ser possível resgatar o povo antigo, que morreu de ver o sol nascer e foi iludido pela arte.

A entrada do Primeiro-Ministro, que vem para contar as novidades que correm no país, marca o início da segunda cena. Ele avisa a respeito da propaganda republicana, deixando claro que tudo começou com o poeta da *Pátria*, mas O Rei, que já sabia de onde vinham os versos que lhe feriam, pede que deixem os poetas em paz, pois estes seriam inocentes já que não sabiam o que cantavam. O monarca questiona a lealdade do Primeiro-Ministro, que lhe responde afirmando não ser mais que sua vontade. A cena parece esclarecer que o propósito de *D. Carlos* não é responder ao texto junqueriano, nem passar para João Franco a responsabilidade da ditadura que tanto desagradou os portugueses em maio de 1907.

A terceira cena desloca o olhar do espectador do palácio para um café restaurante em Lisboa, onde políticos conversam. O tempo parece ser novembro de 1907, visto que na fala que abre a cena, o Primeiro Político retoma uma entrevista¹⁴ do rei ao jornal *Les Temps*, publicada em 14 de novembro de 1907, onde D. Carlos I explica porque lançara, em 1906, João Franco, na peça Primeiro-Ministro, em um governo ditatorial. O texto publicado no jornal desmerece os políticos que fizeram parte do governo de D. Carlos até então. Na peça esta entrevista estimula os políticos a deixarem de ser monárquicos, aliando-se aos

¹⁴ Historiadores provam que as palavras do rei foram arranjadas pelo entrevistador, passando a ideia do trecho citado, porém o texto enviado por D. Carlos ao jornal é mais austero e o rei ali não fala da ditadura como algo banal.

republicanos, justificando a mudança por estar o Rei agindo contra a liberdade e em desacordo com a Carta. Ao final da cena, surge O Alma explicando que a ação dos políticos é movida pelo rancor que afia o ferro frio dos punhais e faz o ódio vermelho e rubro, cores da bandeira republicana, crescer em Portugal.

Novamente em Cascais, em 5 de janeiro de 1908, véspera da viagem para Vila Viçosa, na cena IV, O Rei conversa com o Conde de Arnoso, despede-se do mar que ama tanto quanto as desabitadas planícies do Alentejo. Fala sobre a instabilidade do momento presente, metaforicamente, um Alentejo em tempestade e recorda sua juventude, lembrando o reinado de seu pai D. Luis, quando os tempos eram calmos.

O tom saudosista da cena é interrompido com O Primeiro personagem que conta as novidades de Lisboa, onde explosões de bomba e ódio mostram as dificuldades que o Rei terá de enfrentar. Outra vez os obstáculos fazem com que o desejo do Rei de lutar por Portugal aumente. A cena termina com o resgate de D. Manuel e Vasco da Gama, das lembranças vivas dos oitocentos anos de Portugal que, de acordo com o Rei, o levarão para o futuro, e com um pedido do monarca para que o deixem só.

O segundo ato, composto de três cenas divide as atenções entre A Rainha e D. Leonor, presentes nas cenas I e II, O Príncipe, cena II, Os Políticos e Os Transeuntes, cena III.

Na primeira cena, D. Leonor e D. Maria Amélia trocam confidências nos aposentos da rainha em Cascais. Lembram de uma viagem à Itália, trazendo para o presente tenebroso da rainha, imagens poéticas e carinhosas da primavera italiana e de sua juventude. Mantendo o lirismo, a aia revela-se apaixonada pelo Príncipe.

A princípio tudo parece bem, mas D. Leonor diz que o presente perturba-lhe a alma e que fica quieta para não ter de falar palavras duras, guardando silêncio por compaixão. Este diálogo sobre almas em silêncio faz a rainha lembrar de uma vidente que teria lido sua sina durante a tal viagem pela Itália, e assim, D. Maria Amélia entra em desassossego ao lembrar que seu destino será feito de sangue. Atormentada, A Rainha confessa à aia que sente falta dos tempos em que era jovem e tinha a idade de D. Leonor, tempo em que as lembranças eram doces. D. Leonor, porém, diz-se em sofrimento desde sempre, sabe que sua mágoa é profunda e que nasceu velhinha, mas ainda tenta acalmar a rainha apelando para a religião, já que os fatos do presente parecem corroborar com a tragédia anunciada pela bruxa.

Passeando por um jardim, o Príncipe junta-se a D. Leonor e a Rainha na cena II, e há indicações de que o tempo melhorou, aliviando a tensão e o medo que assombrava as damas.

O Príncipe e D. Leonor travam um longo diálogo, no qual A Rainha pouco participa. Falam acerca do mar, esperança, desilusão, a respeito do mito sebastiânico e também do primeiro sorriso trocado entre os dois. Ele vê o mundo por meio da esperança e da sombra do Encoberto, ela, através da dor. A cena termina com o anúncio da chuva que traz as lágrimas de volta.

Como no primeiro ato, a cena III, desloca-se no espaço, ambientado outra vez em uma rua de Lisboa, onde Transeuntes conversam sobre os motivos que teriam para querer o fim da monarquia e a morte do rei. Os motivos são dispersos estando as personagens unidas pelo ódio ao rei e à monarquia e pelo desejo de que a República venha a ser instaurada em Portugal.

Outra vez O Alma aparece explicando a cena e lançando uma profecia: “Vejo crescer a noite do pecado / No céu de Portugal...” (PASCOAES, 2010, p. 89), e é ignorado pelas demais personagens que o veem como inofensivo e triste doido.

O terceiro ato é o último antes do regicídio e representa o derradeiro dia do rei e do Príncipe. É, para O Rei, o momento das grandes descobertas sobre si, de possibilidade de redenção da pátria e também o maior momento de tensão.

A cena I tem como espaço o palácio de Belém, Lisboa, e começa com D. Leonor a sós debruçada em uma janela sobre o Tejo, de onde analisa alma e morte por meio da paisagem e das recordações: da Saudade. A Rainha chega interrompendo o falar só de D. Leonor e explica que só fala assim sozinho aquele que está perturbado. Lembra outra vez os presságios da bruxa italiana e sente que o medo já tomou conta de si. Estão as duas neste diálogo, quando o Conde de Sabugosa entra e avisa que O Rei voltaria para Lisboa no dia seguinte. Ele crê que os gritos de raiva da capital nunca se atreveriam contra o monarca, mas A Rainha continua a pressentir a desgraça, e D. Leonor está triste, amarela e fria. A Aia tenta novamente acalmar A Rainha apelando para a religião.

A cena II inicia com O Rei a sós num salão do palácio de Vila Viçosa. A solidão permite que a personagem ouça e interprete as vozes que povoam sua alma antiga. Incorporando o passado, D. Carlos afirma ter tomado posse de si. Pressente a proximidade de sua morte e, elevando a voz, insiste em querer dar a sua vida por seu povo.

Após as declarações do monarca, o Conde de Arnoso entra em cena e lhe pede que adie a viagem de volta a Lisboa. Irredutível, O Rei diz ser impossível fugir ao desejo que lhe move e que é chegada a hora da Certeza, nas palavras do conde, “hora de sacrifício, dor e morte” (Ibidem, p. 103).

Com a crônica de D. Sebastião nas mãos, O Príncipe entra na sala, cena III, e o assunto da conversa dos três passa a ser o Mito Sebastião. O Rei diz ser natural que um jovem ame este rei, pois os desvarios de D. Sebastião seriam próprios da juventude. O Conde diz que os tempos são outros e que não haveria mais espaço para este mito, visto que a alma teria sido vencida pelo corpo. O Príncipe irredutível, afirma que D. Sebastião há de voltar na manhã em que for desejado, unindo os dois reis, D. Carlos I e D. Sebastião, pelo desejo e pela hora, já que o sol se põe e a manhã do 1º de fevereiro de 1908 se aproxima.

Outra vez a sós, em sua última participação com vida, cena IV, O Rei resgata o passado de Portugal e da monarquia, conversando primeiro com os retratos de seus pais, D. Luís e D. Maria Pia ainda jovem, e rememorando o princípio de tudo com lembranças vindas de uma velha gravura de D. Afonso Henriques. Assim, sabendo do peso do trono que carrega, seu desejo ganha força. Na rubrica que encerra a cena o candelabro apaga-se e o rei desaparece.

O quarto e último ato tem todas as suas cenas ambientadas em Lisboa e conta o Regicídio sendo planejado por Buiça, Costa e Conjurados, cena I, o impacto do regicídio sobre a sociedade lisboeta representada por personagens tipo — Transeuntes, Mulheres, Mestre-Escola, Velhos, Mendigas, Poetas, Damas e Fidalgos—, que ora recebem a notícia da tragédia e trazem novas do paço de Belém acerca do estado dos que sobreviveram a ela — cena II—, ora comentam o estado psicológico de D. Leonor e das rainhas, D. Maria Amélia e D. Maria Pia — cenas III e IV—, e por fim mostra os temores e anseios do momento instável vivido por Portugal após o Regicídio, do ponto de vista dos políticos, cena IV. Ao longo destas quatro cenas temos também os comentários e presságios do Alma, o desespero e o sofrimento das Rainhas e de D. Leonor.

No epílogo, temporalmente localizado após a passagem do cortejo fúnebre, O Alma descreve o luto e a cerimônia prestada aos mortos, mesclando remorso, tristeza e pecado que adivinham através das lágrimas o triste futuro de Portugal.

O resumo do enredo da peça evidencia as semelhanças do texto literário com a história de D. Carlos I, que para Pascoaes serve como elemento construtivo do Saudosismo, movimento que buscou o resgate do mais primitivo e essencial **ser português**, para que estas

lembranças possam transformar aqueles que as resgatam, dotando-os de virtudes. Assim, por esforço da vontade e inclinados à prática do bem, poderiam agir sobre o presente para que o futuro se faça novamente grandioso. O Saudosismo, como se lerá na análise da peça, permite em *D. Carlos* o ressurgimento do mito do sebastiânico e uma possibilidade alegórica de resgate da monarquia.

4.2 O Alma: revelações em coro da raça-lusa

Para Pascoaes, a saudade é a essência da alma portuguesa, e para compreender a representatividade da personagem O Alma, é preciso ter claro a teoria teixeiriana do Saudosismo.

A saudade para Pascoaes parte da *aleteia*, termo que designa a verdade e a realidade simultaneamente e atinge seu clímax na *enteléquia*, plenitude de transformação ou criação em oposição ao processo de transformação ou criação. Este processo se dá por meio da *ascese*, exercício prático que leva à efetiva realização da virtude, à plenitude da vida moral. Ou seja, partindo da verdade e realidade, por intermédio do exercício prático que leva à virtude, atinge-se a plenitude de transformação ou criação. De acordo com Pinharanda Gomes, para Teixeira de Pascoaes a saudade é “a essência da **alma portuguesa**, a revelação total desta alma” (1988, p. 1, - grifo do autor).

A personagem O Alma parte da ideia saudosista-teixeiriana em sua totalidade, e logo em sua primeira fala afirma-se afastado dela, como se percebe nos versos “Um dia, o meu destino me levou / Dessa longínqua aldeia bem amada, / Lá onde meu espírito encarnou” (PASCOAES, 2010, p. 41), e que agora anda perdido pelo mundo. Uma metáfora para dizer que a possibilidade de implantar a República em Portugal e tentar incluir o país nos ideais políticos em voga na Europa novecentista, faria com que a alma portuguesa – realidade e verdade simultâneas-, se perdesse pelo mundo. Assim O Alma, personificação da saudade, aparece sofrendo as consequências dos ideais republicanos que cresciam a cada dia nos tempos resgatados – novembro de 1907 a fevereiro de 1908.

Ao longo do prólogo esta personagem já revela as características apontadas pelo autor, que a acompanharão em todas as suas aparições ao longo da peça. É o espírito poético da Raça, uma modificação do coro antigo, a voz coletiva, que exprime opiniões e levanta questões em um misto de profecia e sonho. Assim a personagem vai anunciando e comentando os acontecimentos como um profeta que prega o fim do mundo. Estas

características podem ser vistas nos excertos extraídos das fala dO Alma reproduzidas a seguir:

Viveram, em mim, todas as cousas [...] leio a sina das donzelas [...] e rezo estranhas profecias [...] Sou o Alma das visões misteriosas [...] Um profeta que prega o fim do mundo [fim que do] ódio [...] rubro [...] vejo em cada rosto [...] o futuro em sangue deste Povo, / Tempestades, tumultos, gritarias! (Ibidem, p. 41-42).

4.3 D. Carlos e o mito do sebastianismo

Desde a cena I do primeiro ato, O Rei revela-se uma personagem forte e patriótica que daria a própria vida para tirar Portugal da situação precária na qual se encontrava nos anos de 1907-1908, características que podem ser percebidas neste trecho de um diálogo entre O Rei e o Conde de Arnoso.

Sinto-me, caro Arnoso, decidido
A não deixar morrer meu desejo;
Este desejo de remir a Pátria
De erros que vêm de longe e de outras almas. (PASCOAES, 2010, p. 45)

Estabelecendo um diálogo com a *Pátria* de Junqueiro, O Rei declara que não vai deixar que os erros pretéritos dos finados soberanos da Dinastia de Bragança matem seu desejo. Desejo que aparece quarenta¹⁵ vezes ao longo da peça, sendo dez deles grafados em maiúsculas alegorizantes, e abre as referências ao mito do sebastianismo.

Miguel Real (2013, p. 9) explica no prólogo de seu livro *Nova Teoria do Sebastianismo* que este mito reside no desejo, ali colocado como alucinação fantasmática primordial¹⁶: desejo de não acreditar na morte de D. Sebastião, desejo de regresso pacífico da nobreza presa

¹⁵ A palavra “desejo” aparece 26 vezes, “vontade” 2, “desejado” e “desejas” 1; as expressões “eu quero” 4, “quero ser” 6, “querem ser” 1. Todas elas transmitem a ideia de desejo.

¹⁶ Miguel Real explica que usou o termo alucinação baseado na teoria de Fernando Gil e de José Marinho. De acordo com Gil, a alucinação é o motor natural da evidência, e ela acontece mesmo quando a realidade, a história, resiste em aceitar tal evidência. Para ele a alucinação é uma posição de existência evidente por si só, sem base no sensível, como uma construção da consciência. Segundo Real a alucinação não é ilusão, ela parte de algo que acontece, no caso dos portugueses e do mito sebastianista, parte da humilhação patriótica, desqualificando o tempo histórico, pois este seria fraco e decadente, substituindo-o por um tempo mítico meta e trans-histórico, ou seja, substitui-se o tempo cronológico por um momento onde o mito possa realizar-se. Assim, seguindo o pensamento de José Marinho, não é totalmente irreal, porque é uma alucinação coletiva que parte de uma falta de explicação lógica para o mal-estar causado pelo permanente estado econômico de falência e insucesso social de Portugal desde o século XVII, projetando esta explicação para a esfera do sagrado, da Providência divina, do messianismo: do sebastianismo. (REAL, 2013, p. 6-8).

em Marrocos ao solo pátrio, desejo de restauração da independência e, por fim, desejo que consiste na necessidade de se acreditar que, contra todas as dificuldades históricas portuguesas, é ainda possível resistir e ser feliz, não no presente em crise, mas no futuro.

O momento histórico que em *D. Carlos* possibilitaria o ressurgimento do mito, parte daquele criado por Junqueiro na *Pátria*, como pode ser percebido nas alusões explícitas – página 53 cena II-, e implícitas, - páginas 45, 46, 47 cena I e 53, cena II. E intensifica-se, como historicamente cresceu o desejo de que em Portugal se implantasse a República, ao sabor de anseios de pequenas parcelas da população que enxergavam em todos os incidentes do governo de D. Carlos um mote para que a monarquia cedesse lugar ao novo regime. As referências ao movimento republicano e aos dissabores que levaram ao Regicídio são tema das cenas que têm como espaço a capital dos atos I e II, e também da primeira cena do quarto ato.

A crise em que a monarquia é posta em xeque, aparece em *D. Carlos* como consequência dos versos dos poetas panfletários na peça transfigurados em arlequins multicores, ato I cena II.

Na *commedia dell'arte* o arlequim era um criado miserável, empregado do tirano Pantaleão representante de uma nova camada social, que produzia intrigas através da comicidade, gerando situações ambíguas e confusões de identidade. Desta proposição, pode-se interpretar que os republicanos, na peça também denominados arlequins, criaram no povo português uma crise de identidade, fazendo-os esquecer de que eles foram feitos por reis desde sua formação e que quisessem assim, diante da dúvida, escolher a República.

O Arlequim na *commedia dell'arte* tem como características ser ingênuo, tolo e atrapalhado. Estas características ganharam novos predicados e algumas vezes o arlequim apareceu dotado de malícia e com agudeza de raciocínio. Com o tempo foram incorporadas à figura do arlequim trapaças e artimanhas, aspectos animais e grotescos do diabo medieval. Provavelmente ao resgatar a personagem do Arlequim, Pascoaes procura esta versão mais diabólica, visto que na peça propagam o ódio e deixaram de acreditar em Deus¹⁷.

Apesar de serem colocados como multicores, são duas as cores que pintam o ódio dos republicanos: a verde e a vermelha. Este jogo de cores representa a bandeira da república e repete-se treze vezes nas cenas III ato I, e III ato II, em uma gradação rubro-verde que evoca a

¹⁷ As ideias contidas nestes parágrafos estão no de texto de Nanci de Freitas, *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim*.

Marselhesa, os erros de D. Carlos, a santa liberdade, o patriotismo e a prisão de António – António José de Almeida¹⁸ -, e culmina no regicídio, cena I ato IV.

O Rei, apesar do ódio contra sua figura, movido pelo desejo do qual afirma ser a personificação, quer sair da sombra que encobriu sua figura até então e, tal qual na história, em seus últimos tempos, quer agir mais energicamente para tentar soerguer Portugal. “O meu desejo, enfim. Sou eu, sou eu / Cansado de não ser. Eu quero ser;” (PASCOAES, 2010, p. 45). Quer ser como D. Sebastião aquele que luta e coloca sua vida em risco, mesmo diante dos sinais de perigo, que as personagens Conde de Arson e Primeiro-Ministro lhe indicam com as notícias do que se passa na capital.

Voltando ao mito do sebastianismo, em *D Carlos*, há O Rei herói e O Príncipe, que foi criado por Pascoaes para encarnar o espírito sebastianista da raça e aparece nas cenas II, segundo ato e III, terceiro ato, para resgatar e incutir nas demais personagens a crença de que D. Sebastião voltará no dia em que for desejado.

O momento em crise faz surgir a necessidade de ação. E de acordo com Real a **hora** explicaria a transposição da figura de D. Sebastião a outras figuras individuais ou coletivas. D. Sebastião ressurgiria por um fortíssimo anseio de justiça e riqueza, encarnado uma figura histórica de relevo. Nas palavras de Pascoaes esta transmutação do mito seria um renascimento.

Renascer é dar a um antigo corpo uma nova alma fraterna, em harmonia com ele. O Passado é indestrutível; é o abismo, a treva onde o homem mergulha as raízes do seu ser, para dar à nova luz do futuro a sua flor espiritual. (1988, p. 33)¹⁹

O sebastianismo é para Teixeira de Pascoaes, como o é para outros tantos escritores e historiadores, um dos elementos intrínsecos da cultura portuguesa, constituída, para este autor, essencialmente de um sentimento lírico poético permeado de religiosidade que percorre a história de Portugal, da inspiração através da saudade, da primitiva Igreja Lusitana, das leis primitivas baseadas nos costumes regionais e da transmutação espiritual da paisagem nas

¹⁸ António José de Almeida, um dos mais populares dirigentes do Partido Republicano, foi preso após o “Golpe do elevador”, na tentativa de revolução ocorrida em 28 de janeiro de 1908.

¹⁹ O texto original, *A Renascença Lusitana*, foi publicado na revista *A Vida Portuguesa*, n., 22 (10 Fevereiro 1914) pp. 10-11.

obras estéticas portuguesas. O sebastianismo seria a expressão da dor portuguesa, que em um momento de sombra noturna, torna-se o sol da Renascença de Portugal. Como exposto anteriormente, o sebastianismo surge em um momento de crise, um momento presente que não fomenta a possibilidade de melhores condições para o povo e para a pátria. Assim, o povo transmigra para o mito a esperança de um futuro redentor. O sebastianismo seria o “espectro divinizado da nossa grandeza morta, prometendo seu regresso numa encoberta manhã” (PASCOAES, 1978, p. 139); seria a possibilidade de ressurgimento do passado, visto ser a união de passado e futuro por meio da Saudade; seria o desejo de regresso ao modo de vida comunitário, rural, lírico, aventureiro desbravador de novos mundos e místico, qualidades presentes na I e II dinastias portuguesas, isto porque, para Pascoaes, “Portugal foi grande pela ação descobridora e conquistadora. Desbaratado, em Alcácer-Quibir, apareceu ao povo em fantasma, como Jesus aos Discípulos depois da Tragédia do Calvário” (Ibidem, p. 139).

Na peça são abundantes as referências ao mito do sebastianismo que transformam o regicídio na nova Alcácer-Quibir. Porém este mito se dá por meio de D. Carlos, uma figura que historicamente não teria os elementos carismáticos e heroicos que transformaram D. Sebastião em mito. Este problema é resolvido por intermédio do Saudosismo. A saudade nutriu a personagem, O Rei, com o mais heroico e grandiloquente passado português.

Outro elemento que pode ser associado ao mito é a referência ao milagre de Ourique²⁰, episódio mítico histórico que aparece na cena I, ato I, e ganha expressividade no texto se juntarmos à formação de Portugal a visão sebastiânica, pois este episódio histórico é colocado por Miguel Real (2013, p. 50) como o batismo mítico de Portugal, conferindo legitimidade à crença de que a providência divina estaria presente desde sempre em Portugal.

²⁰ A batalha de Ourique, travada em 25 de Julho de 1139, foi o fato mais célebre da história dos séculos da luta contra os mouros. Esta fama, de acordo com José Hermano Saraiva, deve-se a três motivos: o fato, o mito e a desmistificação. O fato é que, em uma das incursões dos cristãos por terra de mouros, mais precisamente nos campos de Ourique ou do Baixo Alentejo, os cristãos venceram aos mouros que tinham um exército mais numeroso. Nem as circunstâncias em que a batalha se deu, nem o número de guerreiros envolvidos encontram fontes precisas, mas não há dúvida que a batalha causou grande alvoroço na época. O mito parte de a batalha, coincidentemente, ter se dado no dia de Santiago de Compostela, patrono dos cristãos na luta contra os mouros e que supostamente aparecia muitas vezes para ajudar os cristãos montado em um cavalo branco. Em sua primeira fase, o Milagre de Ourique seria mais um dos muitos milagres do ciclo de Santiago, porém sua origem castelhana fez com que Santiago desaparecesse da batalha da independência de Portugal, posto ser Castela justamente o maior inimigo dos portugueses. Em 1419 na crônica Vida de S. Teotônio, o milagre já aparece atribuído a Deus, cujo conde seria Santiago por ser seu dia o dia em que se deu a batalha. De aí por diante o milagre aparece exclusivamente atribuído a Cristo. Com esta transformação, Ourique passa a servir como argumento político, visto que, a intervenção pessoal de Deus seria a prova de que a existência de Portugal independente fizesse parte da ordem divina e eterna do mundo. A desmistificação do episódio, que aparece muitas vezes em textos sobre a História de Portugal, gerou muitas manifestações violentas que incluíam acusações de que estes escritores e historiadores seriam inimigos da fé e detratores das glórias nacionais (SARAIVA, 2011, p. 66-70).

4.4 D. Carlos: o D. Sebastião construído com a saudade

D. Carlos I, na peça *O Rei*, é idealizado por Pascoaes como um herói. Ao inverso de como a figura histórica aparecia na literatura decadentista, O Rei é um mártir que não se deixa abater diante dos abundantes avisos de perigo, expondo-se aos inimigos e entregando a própria vida para cumprir seu desejo patriótico.

Este desejo tem como mote o resgate do povo por meio da saudade, elemento primordial do Saudosismo, que pode ser verificado desde a cena I, ato I, na fala na qual O Rei explica ao Conde de Arnoso, que além da plebe há o povo, e assim, por intermédio da saudade, volta aos mais primitivos habitantes e paisagens portuguesas, “O Povo antigo, simples, campesino... / Os velhos pescadores das nossas praias” (PASCOAES, 2010, p 47), retomando pastores das altas serranias, aldeões de Trás-os-Montes, das beiras e do Minho e ceifeiros do Alentejo. Para Pascoaes a paisagem tem uma alma que atua como amor ou dor sobre os nossos sentimentos, que transmite ao observador suas qualidades moralizantes e conscientizantes (Idem, 1978, p. 71). Portanto, feita a retomada do mais verdadeiro passado e presente português, o rei pode afirmar: “Eu creio no meu Povo, e nele espero” (Idem, 2010, p. 47).

Também se faz presente no texto uma concepção teixeiriana exposta no primeiro manifesto da *Renascença Portuguesa*. Neste texto, Pascoaes procura demonstrar que em Portugal a ação vale mais do que arte para o resgate da Saudade, considerada o momento de ressurgimento do mito sebastiânico, ideia que se repete em vários textos do autor, escritos ao longo de sua carreira, como por exemplo, no excerto a seguir:

a Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artifício das artes, mas vivida, dia a dia, hora a hora, pelo instinto emotivo dum povo: **a Saudade é a Manhã de Nevoeiro**: a Primavera perpétua: é um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana. Eis a nossa tristeza: o seu espírito são e divino. (1988, p. 24- grifos do autor)²¹

²¹ Texto publicado originalmente na revista *A Águia*, ano 1, 1.ª série, n., 8 (1 Abril 1911), pp. 14-16. Com o título: *UNAMUNO E PORTUGAL*.

A ação é o movimento que permite que o caráter da alma pátria se exteriorize, nas palavras do poeta, “por meio de suas qualidades em ação: gênio de aventura, espírito messiânico, sentimento de independência e liberdade” (PASCOAES, 1978, p. 111).

No mesmo diálogo utilizado para demonstrar o resgate do Povo, a ação em detrimento da arte vem à tona, evidenciando-se quando o Conde diz que mais vale acreditar na arte, que esta seria o único refúgio, e falando sobre o ultramar e os problemas gerados por deixar-se a olhar nascer o sol, diz restar a Portugal apenas a arte e o Passado. O Rei refuta esta proposição asseverando que a arte é ilusória e que quer ser a ação, posto que a luta é esquecimento, e ele quer ser o futuro. Mostra que é preciso recordar e agir e explica, também por meio do saudosismo, o seu propósito. “Eu, quero, eu quero dar à minha Pátria / Uma nova harmonia, o seu passado / Transfigurado e vivo...” (Idem, 2010, p. 50).

A *aleteia*, conhecimento da verdade e realidade simultânea, para a personagem que representa o rei D. Carlos I, inicia-se na primeira cena, quando o monarca invoca o milagre de Ourique, episódio mítico-histórico que narra a formação de Portugal. Teixeira de Pascoaes resgata assim não apenas uma dinastia como em Junqueiro, mas a monarquia como um todo, deixando às claras que sem a monarquia não haveria sequer Portugal, ideia que aparece também na cena IV do terceiro ato, nos versos declamados diante dos retratos de D. Luís, pai do Rei e seu antecessor no trono, e de D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal.

A primeira instância para que se atinja a saudade como um todo continua quando O Rei, lembrando-se também do passado mais próximo, na quarta cena do primeiro ato, fala de sua mocidade nas praias de Cascais, momentos que lhe tocaram a alma e serviram de inspiração para seus quadros, pintados durante o reinado de seu pai D. Luís. Os tempos eram de calma, como foi historicamente o reinado de D. Luís, e Teixeira de Pascoaes descreve-os como horas de sonhos em que todos dormiam o sono quase mortal da Pátria, visto que da aparente tranquilidade surgiram tempos de vergonha — Ultimato — e de revolta.

A última etapa da *aleteia* dá-se nas cenas II e IV do terceiro ato, quando Pascoaes, em desacordo com a história²², coloca o rei à sós num palácio de Vila Viçosa. Este deslocamento da família real, príncipe e rainha, de Vila Viçosa para Lisboa, não deve ser considerado um anacronismo ou erro, visto que Pascoaes nitidamente criou para o rei aquilo que a história não permitiu. Promoveu um momento de paz para que ele pudesse aprender ouvindo as vozes do

²² Na peça Rei e Príncipe estão em Vila Viçosa e A Rainha está já em Cascais na véspera do Regicídio. Historicamente toda a família real partiu de Vila Viçosa para Lisboa no dia oito de fevereiro de 1908.

passado e por meio da saudade, se fizesse grande e enfrentasse sua triste sina para que a alma da pátria pudesse ressurgir.

E vejo o meu fantasma erguer-se em mim...

E a saudade da vida, a dor mais alta,

Dor infinita, Irma da Eternidade,

Dá-me a grandeza universal dos mortos. (PASCOAES, 2010, p. 101)

Reforçando a ideia de que a ação vale mais que a arte, o monarca admite ter sonhado condensando assim as horas, uma alusão aos anos em que D. Carlos I reinou sem grandes ações. Na peça, apesar dos elogios do Conde de Arnoso acerca de seus quadros, o Rei diz que eles foram sonhos coloridos e que ele prefere a ação, ação que possibilitaria a libertação dos espectros que andariam nos corações portugueses, mais uma alusão à *Pátria*, onde os espectros da Dinastia de Bragança seriam a causa de todo mal. A ação representa a **ascese**, exercício prático que leva à efetiva realização da virtude e à plenitude da vida moral.

Engrandecido com os oitocentos anos de Portugal, que para ele são a penitência, O Rei parte para a ação e cumpre seu destino. Morre para que seu desejo de que a pátria portuguesa atinja novamente os momentos de grandeza e glória se cumpra. É o momento em que a peça e a personagem O Rei atingem seu clímax. O Rei chega à *enteléquia* da saudade, plenitude de transformação que permite, junto à brutalidade do episódio histórico, que o Regicídio seja a Alcácer-Quibir do Terreiro do Paço.

O pensamento de Pascoaes evolui do indivíduo consciente para um nacionalismo que extrai da história de Portugal um espírito dotado do caráter e da raça que pode regenerar a pátria de seus delírios e erros presentes no período decadentista. Ou seja, o caráter define a raça posto que é a “expressão total das qualidades conservadas e transmitidas, pela herança e tradição, que definem uma Raça” (PASCOAES, 1978, p. 20), e a raça é um conjunto de qualidades próprias de um povo, que organizado gera a Pátria, independente política e moralmente de outras pátrias. Tudo acontece por meio da saudade, do conhecimento de si e da recordação da história e da moral.

A saudade possibilitou, em *D. Carlos*, que o regicídio se transformasse em mito, mas não apagou os elementos trágicos que percorrem a peça e culminam em morte, nem o choque que a brutalidade do fato histórico causou na população. Assunto do quarto e último ato, que mostra como a nova civilização, por intermédio do Saudosismo, idealizada por Pascoaes,

afasta-se da ideia de progresso e assimilação de valores externos, difundidas durante os primeiros anos da República. Desta cena é possível depreender como o autor vê a Primeira República: desnacionalizada e afrancesada, portanto desarraigada dos valores nacionalistas presentes no Saudosismo. O futuro de Portugal na República é novamente espaço para ressurgimento do mito.

O epílogo é o desfecho da tragédia proferido pelo Alma que assiste ao cortejo fúnebre.

O objetivo da Renascença Portuguesa era fazer reviver a Alma. Em *D. Carlos* ela ressurgiu e vê novamente a desgraça por meio da morte do Rei e do Príncipe. É no epílogo que O Alma vê lágrimas de um destino que Pascoaes julgou ser o futuro onde a grandeza pátria ressurgiria, mas que ao fim fez-se negro, em uma antemanhã sem sol, envolta em névoa cinza, assim foi a Primeira República. E os versos a seguir parecem resumir o sentimento de Teixeira de Pascoaes que um dia lutou pela República e em 1918, arrependido, colhia seus frutos. “E o vento é qual fantástico remorso / Que anda nas ruas de Lisboa, aos ais...” (Ibidem, p. 145).

Conclusão

O Rei é D. Carlos I, em Pascoaes: um mártir-mítico. O esforço da Alma da Raça Portuguesa ao implantar a República, de acordo com Teixeira de Pascoaes, “foi o despontar da sua heroicidade que se diria morta para sempre; foi um **sinhal** de abnegação; houve vidas sacrificadas à Vida.”(1988, p. 31- grifo do autor)²³.

O rei D. Carlos, personagem do drama pascoalino, é um destes heróis que ofereceram a própria vida em nome de Portugal. Diferente da história, ele não morre só para que a República se realize. Ele é um alento, visto que encarna D. Sebastião e morre pela pátria na nova Alcácer-Quibir do Terreiro do Paço. Ele traz à memória dos que vivem os tempos tumultuados das segunda e terceira décadas novecentistas portuguesas a possibilidade de ressurgimento dos tempos áureos através do mito.

“Todo aquele que acreditar no renascimento lusitano, todo aquele que nos trazer um clarão de esperança, será recebido de braços abertos como leal e firme camarada”

²³ Texto originalmente publicado como *Renascença Lusitana* na revista *A Vida Portuguesa*, n., 22 (10 Fevereiro 1914) pp. 10-11.

(PASCOAES, 1988, p. 31 – grifos do autor)²⁴. É assim que Pascoes faz ressurgir o mito. É assim que ele eleva a figura de D. Carlos, colocando-a em pé de igualdade com aquele que para ele, por seu poder de resgate do passado, foi o grande herói lusitano, D. Sebastião.

Pascoes matou os dois mitos que, de acordo com Marques, fizeram a República surgir em Portugal: o da pátria decadente e vítima da monarquia e o da República como única possibilidade de soerguimento desta. Através do *pathos* tentou provocar a piedade dos espectadores/leitores em relação à figura do rei.

Referências bibliográficas

- BARATA, J. O. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BOAVENTURA, A. de. A hora do arrependimento... El-Rei D. Carlos descrito pelo poeta Teixeira de Pascoes. In: PASCOAES, Teixeira de. *D. Carlos: Drama em verso*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- COELHO, J. do P. *Dicionário de Literatura*, 3. ed. Porto: Figueirinhas, v. 1, 1979.
- CUNHA SIMÕES, J. *História de Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- CRUZ, D. I. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C^a Editores, 1983.
- FERREIRA, A. B. de H.. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 7.0*. 5. ed., Curitiba, Editora Positivo, 2010.
- FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal (Séculos XII-XX)*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1966.
- FREITAS, N. de. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, pp. 65-74, 2008.
- GOMES, A. M. *Às armas: o republicanismo na literatura portuguesa entre o 31 de Janeiro e o 5 de Outubro*. Dissertação (Doutor em Estudos Anglo-Portugueses) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- GOMES, P. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa: Assírio & Alvim Editora, 1988.
- _____. *Prefácio*. In: PASCOAES, Teixeira de. *D. Carlos: Drama em verso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

²⁴ Texto originalmente publicado como *Renascença Lusitana* na revista *A Vida Portuguesa*, n., 22 (10 Fevereiro 1914) pp. 10-11.

GUIMARÃES, F. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

HOMEM, A. C. Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal contemporâneo. In: TENGARINHA, J. (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000.

JUNQUEIRO, Guerra. *Pátria*. 1. ed. Porto: Léo & Irmão editores, 1896.

_____. *Pátria*. 3. ed. Porto: Léo & Irmão editores, 1915.

_____. *Pátria*. Edição Especial, Porto, Léo & Irmão editores, 1925.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

LOURENÇO, E. *O Labirinto da Saudade*. 5. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1992.

MARQUES, A. H. R. de O. (Org.). Portugal: da monarquia para a república. In: *Nova História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, v. XI, 1991.

MARQUES, A. H. R. de O. Da Monarquia para a república. In: TENGARINHA, J. (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000.

MARTINS, O. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores, 2007.

MIGUEL, R. s. v. "Personagem". In: CEIA, C. (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 20 mar. 2013.

MIRANDA, J. *As constituições Portuguesas, de 1822 ao texto actual da Constituição*, 4. ed. Lisboa: Livraria Petrony, 1977. Disponível em <<http://www.arqnet.pt/portal/portugal/liberalismo/carta826.html>>. Acesso em 10 mar. 2012.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. ver e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Saudosismo: a Saudade como Ideologia*. In: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*. Beiheft. Hamburg: Buske. 1998.

OLIVEIRA, O. M. De navegações e naufrágios: imagens de Portugal de Garrett a Pessoa. In: *Intersecções: Ensaios de Literatura Portuguesa*. Campinas: Editora Komedi, 2002.

PAILLER, J. D. *Carlos I, Rei de Portugal: Destino maldito de um rei sacrificado*. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PASCOAES, T. de. *A Arte de Ser Português*. 2. ed. Lisboa: Edições Roger Delraux, 1978.

_____. *A Renascença Lusitana*. In: GOMES, Pinharanda. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa, Assirio & Alvim Editora, 1988.

_____. *D. Carlos: Drama em verso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Guerra Junqueiro: Conferência proferida no Teatro Amarantino aos 19 dias do mês de Março de 1950*. 1. ed. Porto, Tipografia Sequeira L.D.A, 1950.

_____. *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*. Porto: Renascença Portuguesa. 1912.

_____. *RENASCENÇA*. In: GOMES, Pinharanda. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa, Assirio & Alvim Editora, 1988.

PRADO, D. de A. *A Personagem no Teatro*. In: *A Personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRESCOTT, V. L. dos S. R. *Decadência nacional de fim-de-século: estudo sobre Guerra Junqueiro*. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos e Especialização em Cultura Portuguesa) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

REAL, M. *Nova Teoria do Sebastianismo*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2013.

REBELLO, L. F. *História do teatro português*. 2ª ed.. Lisboa, Europa-América, 1972.

_____. *O teatro simbolista e modernista*. Amadora: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand, 1979.

RIBEIRO, R. J. *A República*. São Paulo. Publifolha, 2001.

SARAIVA, J. A.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2008.

SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. 16. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.

_____. *História de Portugal*. 8. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2011.

SERRÃO, J. *Da “Regeneração” à República*. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 1990.

_____. *Dicionário de História de Portugal*. 1. ed. Lisboa: Iniciativas Editoriais, v. I, 1963.

SILVEIRA, F. M. *Romantismo, Realismo*. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. 3. São Paulo: Cultrix, 2002.

TENGARINHA, J. (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000.

TORRES, A. *O império português entre o real e o imaginário*. Lisboa: Escher, 1991.

VALENTE, V. P. *O poder e o povo: Edição do Centenário*. 6. ed. Lisboa: Alêtheia Editores, 2010.

WARD, A. W. (Org.). *The Cambridge Modern History Atlas* Londres: Cambridge University Press, 1912. Disponível em http://www.emersonkent.com/map_archive/africa_1910.htm, acesso em 29/09/2012

Partido Progressista. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-03-10]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$partido-progressista](http://www.infopedia.pt/$partido-progressista)>.

Partido Regenerador. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-03-10]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$partido-regenerador](http://www.infopedia.pt/$partido-regenerador)>.

AGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

*Hagiografia e cenicidade no Passo do glorioso e seráfico São Francisco (séc.
XVI)*

Thiago Maerki²⁵

O julgamento de S. Francisco de Assis em praça pública, diante do bispo Guido e de várias pessoas reunidas, é uma das cenas mais retratadas pela arte desde o século XIII até os nossos dias (SPOTO, 2003, p. 95). Segundo narram os primeiros hagiógrafos do santo²⁶, ele teria se despojado das próprias vestes à vista de todos, devolvendo-as ao pai, Pietro de Bernardone, que as reclamava publicamente, alegando que o filho estava a gastar todo o seu dinheiro com os pobres. Segundo Spoto, o que espantara a multidão não fora a nudez de Francisco, mas a disposição dele em “romper completamente com a família, sua segurança e seu apoio” (2003, p. 97). O evento descrito nesses moldes traz à tona o caráter cênico que perpassa as ações dessa personagem santoral, característica presente também em outros momentos de sua hagiografia.

²⁵ Universidade Estadual de Campinas.

²⁶ Esta cena está presente também em outros textos hagiográficos do século XIII: *Vida Segunda* (7, 12), do mesmo Tomás de Celano; *Legenda Maior* (2, 4), de S. Boaventura; *Legenda dos três companheiros* (6, 20); e *Anônimo Perusino* (1, 8).

Considerando esse aspecto, o principal objetivo deste trabalho é investigar o estatuto da cenicidade que emoldura a construção do *ethos* sãofranciscano em alguns textos medievais para, em seguida, examiná-lo também no *Passo do glorioso e Seráfico São Francisco* (1579-1591), peça quinhentista portuguesa atribuída a D. Francisco da Costa (1533-1591). Como ponto de partida, é importante apresentar o primeiro relato da cena em questão, presente na *Prima Vita*, escrita no século XIII por Tomás de Celano, o primeiro hagiógrafo de S. Francisco. Após narrar que o povo encontrava-se já reunido, continua:

Cumque perductus esset coram episcopo, nec moras patitur nec cunctatur de aliquo, immo nec verba exspectat nec facit, sed continuo, depositis et proiectis omnibus vestimentis, restituit ea patri. Insuper et nec femoralia retinens, totus coram omnibus denudatur. Episcopus vero animum ipsius attendens, fervoremque ac constantiam nimis admirans, protinus exsurrexit et inter brachia sua ipsum recolligens, pallio quo indutus erat contextit eum. Intellexit aperte divinum esse consilium, et facta viri Dei quae praesentialiter viderat, cognovit mysterium continere. (6, 15)

[Diante do bispo, já não suportou demoras e nada o deteve. Nem esperou que falassem, nem ele mesmo disse nada. Despiu-se imediatamente, jogou ao chão suas roupas e as devolveu ao pai. Não guardou nenhuma peça de roupa, ficou completamente nu diante de todos. O bispo, compreendendo sua atitude e admirando seu fervor e sua constância, levantou-se e o acolheu em seus braços, envolvendo-o na capa que vestia. Compreendeu claramente que era uma disposição divina e percebeu que os atos do homem de Deus que estava presenciando encerravam algum mistério].²⁷

O bispo, diante do ocorrido, cobre-lhe o corpo nu, tendo sido visto pela tradição como um homem piedoso, movido pela compaixão. Hoje se sabe que o comportamento dele foi mais da ordem jurídica que moral-religiosa: “o penitente deixava” defende Jacques Dalarun, “a jurisdição comunal e passava, desde então, a depender do foro eclesiástico, à disposição do prelado que o acolhia” (2015, p. 22). Mas o evento não seria interpretado dessa maneira pela posteridade, que divisaria nessa cena um ato de misericórdia e clemência da parte de Dom Guido. Nessa cena há algo de uma atitude retórica de convencimento. Francisco se utiliza da *ars concionandi*, uma maneira de conseguir a atenção dos presentes por meio também de gestos. Nas palavras de Spoto, era uma técnica que “objetivava convencer não tanto pelo

²⁷ As traduções dos textos franciscanos medievais citados neste trabalho são tomadas da seguinte edição: SILVEIRA, Ildefonso; REIS, Orlando dos (Orgs.). *São Francisco de Assis: escritos, biografias, crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. Vários tradutores. Petrópolis: Vozes, 2000.

discurso racional ou pela simples retórica verbal, mas sim de maneira dramática, mediante ações físicas que acompanhavam as palavras” (2003, p. 96). Segundo o mesmo autor, o método de convencimento utilizado por Francisco nessa cena fora “autodramatizante” (2003, p. 98), já que Francisco não representava uma personagem ficcional, mas emoldurava seus próprios atos em uma camada cênica com vistas ao convencimento.

No trecho transcrito de Celano, o texto em latim afirma que “*nec verba exspectat nec facit*” [não esperou palavra nem as produziu] e que “*depositis et proiectis omnibus vestimentis, restituit ea patri*” [tirou todas as vestes e jogou-as fora, restituindo-as ao pai]. Observa-se uma estrita relação entre o nada dizer e o simplesmente agir. Em um texto intitulado *Epistola toti ordini missa* (1223), uma carta enviada a toda a Ordem dos Frades Menores, Francisco diz aos seus seguidores “que guardem consigo este escrito, ponham-no em prática e o conservem cuidadosamente” (*Epistola*, 47). O “*hoc scriptum apud se habeant*”, ou seja, o “colocar o escrito em prática”, é um exercício do agir que se configura na própria vida. Nesse sentido, a pobreza voluntária adotada por Francisco e o modo de vida a ela relacionado constituem uma espécie de retórica do agir, do convencimento através dos atos, presentes também em outros tantos eventos da vida do santo de Assis.

É imperativo apresentar outro momento da vida de Francisco em que este caráter cênico e a valorização dos atos ante as palavras adquirem relevo. O mesmo Celano narra que, em certa ocasião, o santo teria ido a Roma tratar de assuntos relacionados à Ordem por ele fundada e que lhe inflamava o desejo de pregar para o papa. Dom Hugolino, bispo de Óstia, que lhe tinha muito apreço, teria procurado interceder para que conseguisse realizar seu intento, apesar de manter certa desconfiança, pois conhecia a simplicidade de Francisco e a grandiosidade daquilo que desejava. No entanto, o bispo teria confiado na benevolência do Onipotente e o apresentado ao papa e a seus prelados. Após ter recebido a bênção teria começado a falar repleto do fervor do espírito [*fervore spiritus loquebatur*] e, cheio de alegria, movimentava os pés como se estivesse dançando. A cena, pitoresca, poderia ter despertado o riso de seus interlocutores, mas, ao contrário, deixa-os maravilhados por verem tamanha eloquência, arrancando deles pranto e dor²⁸. Nesses eventos, o contraste entre a simplicidade

²⁸ *Vita Prima* 73, 3-6: “*Sed confidens de misericordia Omnipotentis, quae pie se colentibus necessitatis tempore numquam deest, eum coram domino papa et reverendis cardinalibus introduxit. Qui coram tantis principibus assistens, licentia et benedictione suscepta, intrepidus loqui coepit. Et quibidem cum tanto fervore spiritus loquebatur, quod non se capiens prae laetitia, cum ex ore verbum proferret, pedes quasi saliendo movebat, non ut lasciviens, sed ut igne divini amoris ardens, non ad risum movens sed planctum doloris extorquens. Multi enim ipsorum corde compuncti sunt, divinam gratiam et tantam viri constantiam admirantes*”. [“Mas, confiando

de Francisco e a sua eloquência salta aos olhos do leitor; o santo, que não era letrado e não conhecia as artes oratórias, coloca-se diante do papa e dos cardeais com tamanha eloquência, uma eloquência cênica, diga-se de passagem, que lhes compunge o coração [*corde compuncti sunt*].

O caráter cênico de certas atitudes sãofranciscanas, à maneira narrada pelos primeiros hagiógrafos de Francisco, chamaria a atenção de um dos mais importantes teóricos da literatura no século XX, Erich Auerbach, que escreve em *Mimesis* (1946)²⁹:

[Francisco] exteriorizava seus impulsos; seu ser e sua vida converteram-se num acontecimento público, e a partir do dia em que devolveu as roupas ao pai que o repreendia, diante dos olhos do bispo e de toda a cidade de Assis, para livrar-se de tudo que fosse terreno [...], tudo o que fazia era uma cena; e suas cenas eram de uma tal força, que todas as pessoas que as viam, ou que até mesmo só ouviam falar a respeito, eram arrastadas com ele. (2011, p. 141)

Auerbach detecta, pois, o que marcaria as atitudes de Francisco após o despojamento diante do bispo, do pai e do povo de Assis, a saber, a cenicidade de seus atos, presente em seu próprio modo de ser, diluída em gestos e movimentos, como aquele de seus pés, suave dança diante do papa e de seus prelados. Francisco não temia os terríveis representantes eclesiásticos identificados, na primeira cena, pela figura do bispo e, na segunda, pela do papa. Ao contrário, a espontaneidade de suas atitudes toca-lhes o coração, atingindo-os, reiteremos, mais pelos gestos que pelas palavras. Está presente nessas duas cenas aquilo que Auerbach, tendo em vista justamente a figura de Francisco de Assis, chama de “ideia cênica genial” (2011, p. 147). Uma cenicidade em que a farsa aparente dá lugar a um “caráter impressionante, exagerado e vivaz”, não como um ato “escandaloso”, mas como “manifestação clara e exemplar de uma vida santa” (2011, p. 146).

na misericórdia do Todo-Poderoso, que no tempo da necessidade nunca falta aos que o veneram com piedade, apresentou-o ao Papa e aos eminentíssimos cardeais. Diante dos importantes príncipes, o santo pediu a licença e a bênção e começou a falar com toda a intrepidez. Falava com tanta animação que, não se podendo conter de alegria, dizia as palavras com a boca e movia os pés como se estivesse dançando, não com malícia, mas ardendo no fogo do amor de Deus, e por isso não provocou risadas, mas arrancou o pranto da dor. Muitos deles tiveram o coração compungido, e admiraram tamanha constância no homem e a graça de Deus”].

²⁹ O autor escreve também o ensaio intitulado “São Francisco de Assis na *Comédia* de Dante”. Veja: AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

O despojamento de Francisco seria imortalizado no século XVI português por Frei Marcos de Lisboa (1511-1591), que, logo nos primeiros fôlios da Vida de S. Francisco, presente na primeira parte de suas *Crônicas da Ordem dos Frades Menores* (1557), dá lugar de destaque a essa cena. Sua narrativa do evento tornar-se-ia modelo para outros autores que escreveriam sobre Francisco não só em Portugal, mas também em toda a Península Ibérica até, pelo menos, o final do século XVII. Apenas dez anos após a publicação dessa obra, Frei Diogo do Rosário (?-1580), por exemplo, na Vida de S. Francisco presente em seu *Flos Sanctorum* (1567), uma das coletâneas de Vida de santos mais importantes da cultura letrada portuguesa, transcreve fidedignamente das *Crônicas* a cena do despojamento sãofranciscano. Abaixo seguem lado a lado as duas versões a fim de comprovarmos tal afirmação:

Crônicas da Ordem dos Frades Menores

E chegãdo diante do Bispo não fez detêça nẽ duuida, nẽ esperou palauras nẽ as disse, mas logo em chegado despio todos os seus vestidos ate a camisa, e deuos ao pay, & foi visto esto entãõ o seruo de Christo trazer cilicio junto a carne de baixo dos vestidos delicados. E virãdose ao seu pay disse. Ate qui te chamei pay em terra, mas daqui por diante seguramente posso dizer Padre nosso que estais em os Ceos ao qual tenho dado a guarda de todo meu tesouro, & tenho entregue toda minha esperança & herença. Vêdo isto o Bispo & marauilhandose de taõ nouo & excessivo feruor do varaõ de Deos, leuãtouse, & recolhêdoo entre seus braços cõ lagrimas (como piadoso & bõ pastor q̃ era) o cobrio cõ seu mãto, mādãdo aos seus q̃ lhe trouxessẽ algũa cousa cõ q̃ se cobrisse. E foilhe trazido hũ chiote pobre & desprezado de hum laurador criado do Bispo, o qual o santo recebêdo alegremente, cõ hũas tesouras que achou, cõ sua propria mãõ o cortou em maneira de Cruz, fazêdo delle hũa cobertura de homẽ crucificado pobre e desprezado (*Crônicas*, fol. 3v-4r).

Flos Sanctorum

[...] diãte do Bispo da cidade renunciou toda a legitima herança que elle podia herdar, & naõ sò renunciou a herança, mas logo em chegando diãte do Bispo dispiose de todos seus vestidos até a camisa, & deuus ao pay. E foy visto entãõ o servo de Deos trazer cilicio junto da carne debaixo dos vestidos delicados. E virandose pera seu pay lhe disse: Atè quy vos chamey pay na terra, mas daquy por diante seguramente vos posso dizer. Pay nosso que estais nos Ceos: ao qual tenho dado a guardar todo meu tesouro, & tenho entregue toda minha esperença, & minha herança. Vendo isto o Bispo, & maravilhandose de taõ novo & excessivo fervor do Varaõ de Deos, levantouse & recolheoo entre seus braços, & cobrioõ com seu manto, mandando aos seus que trouxessem algũa cousa cõ que se cobrisse. E foy lhe trazido hũ chiote pobre de hũ lavrador criado do Bispo, o qual o santo recebeo alegremente, & com hũas tesouras que achou cõ sua propria mãõ o cortou a maneyra de Cruz fazendo delle hũa cobertura de homem crucificado pobre & desprezado (ROSÁRIO, 1681, p. 762).

Frei Marcos recupera elementos presentes na narrativa da *Vita Prima* de Celano – como o nada dizer e o agir imediatamente – e insere outros, transcritos de outros textos medievais. Percebe-se que a base do texto de Frei Diogo do Rosário são as *Crônicas*, as quais, como afirmamos, ele segue fielmente. Em ambos os excertos, o estatuto cênico das atitudes

são franciscanas é evidenciado de maneira ainda mais forte que no texto celanense. Francisco não se limita a despir-se diante de todos; além disso, corta, em formato de cruz, uma veste campesina, cujo efeito cênico é mostrar para os presentes que, daquele dia em diante, desprezaria o dinheiro e a riqueza familiar para se tornar pobre como Cristo o fora na cruz.

Essa narrativa, à maneira construída por Frei Marcos de Lisboa, muito provavelmente serviu de inspiração à escrita de uma peça teatral quinhentista, presente no manuscrito intitulado *Cancioneiro de Dona Maria Henriques*, atribuído a D. Francisco da Costa: o *Passo do Glorioso e Seráfico São Francisco*³⁰. Nele, a contenda do santo com o pai e a intervenção do bispo Guido de Assis na solução do conflito ocupam lugar central, como comprova o título da peça: “Passo do glorioso e xeráfico Saõ Francisco qvãdo despido e nv, diante do Bispo de Assis renunciou nas mãos de seu Pay toda sua erança e as pertenções das cousas humanas, por se ynrriquiçer das diuinias” (fol. 157r).

Transcrevemos, a seguir, trechos da peça em que essa cena é apresentada³¹:

*despesse logo saõ Francisco
te ficar nu e so cõ hũ pano nas
partes yncubertas. Com os olhos
no Ceo diz*

*Yá agora sem estes ueos
Cõ Rezaõ posso dizer
Padre nosso ã estais nos Ceos
meu Sennor meu Rey meu D's
so de uos quero uiuer [...].*

*neste paço se aleuanta o Bispo
e Recolheo entre os seus braços
cobreo co seu manto. [...] (fol. 158v-159v)*

Depois, o bispo pede para que seus criados busquem algo para vestir Francisco e a cena continua:

neste paco trazẽ os criados do

³⁰ O manuscrito quinhentista encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, cota A.T./L. 282. O texto foi editado por Domingos Maurício Gomes dos Santos na segunda metade do século XX (COSTA, 1956). Há também uma edição online do Centro de Estudos de Teatro, com ortografia modernizante: <http://www.cet-e-quinhentos.com/autores> (Acesso em 09 de jan. de 2018). Recentemente, mais outra edição apareceu, desta vez em uma tese (VELLIU, 2015). Fizemos também uma transcrição fidedigna do manuscrito pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal e que sairá em nossa tese de doutorado atualmente desenvolvida na Unicamp: “Hermenêutica seráfica: a representação hagiográfica de Francisco de Assis na Cultura Letrada portuguesa (Séculos XVI-XVIII)”.

³¹ Transcrevemos os trechos a partir do original quinhentista presente no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, cota A.T./L. 282.

*bispo hũ abegaõ seu que naõ
queria dar hun chiote pardo
que lhe pediaõ pera S. Francis
co e diz:*

CAPACHO

Sennor Bispo, de ma mente
douye eu ora o meu gabaõ
porque se escoa o ueraõ
e sem gabaõ o abegaõ
passara fregeuelmente [...].

BISPO

Dao qua que este homẽ he santo
darte ei hu nouo de sizo.

CAPACHO

Sennor Bispo isso he Riso
dailhe uos, o uosso manto
que o Capacho tẽ auizo
[...].

BISPO

Naõ seyas Capacho paruo
despe logo esse chiote
eu te darei hũ capote [...].

*Aqui o despe e cõ ele na maõ
diz*

Guardesse sua senhorança
honrada de promĩtir
que he uzo na fidalgança
de prometer abastança
e mui pouca de comprir [...].

*Toma saõ Francisco hũa the
zoura corta o gauão pelas y
hargas uesteo e diz*

Satisfeito estou da cor
porque he da mesma terra
em que esta Terra ey de por
e ser baixo he o melhor
pois taõ baixo Corpo emserra [...].

*abre os braços ẽ cruz
diz:*

A modo de Cruz a corto
que a seu modo he homen feito
e he o trayo taõ bẽ feito
pera o uiuo pera o morto

quando de D's seya azeito (fol. 160r-160v)

Domingos Maurício dos Santos defende que esse passo de S. Francisco fora retirado da citada hagiografia escrita por Tomás de Celano, mas que sua influência imediata teria sido o *Flos Sanctorum* de Frei Diogo do Rosário (SANTOS, 1956, p. 397). No entanto, tal hipótese não se confirma. No nosso entendimento, D. Francisco da Costa teria tomado como modelo a narrativa de Frei Marcos de Lisboa, pois ambos inserem no início da cena o fato de S. Francisco despir-se rapidamente, o primeiro assinalando que o santo não teve dúvidas e que, sem dizer uma palavra, foi logo se despiando, e o segundo, semelhantemente, escreve que ele, estando diante do Bispo, despiu-se logo. Ora, a narrativa do *Flos Sanctorum* não faz qualquer menção ao rápido despojamento de S. Francisco, comprovando que não pode ser essa obra a fonte para a escrita da peça quinhentista. Além disso, a proposição de que o tema fora retirado da hagiografia escrita por Celano também não é verossímil porque essa obra esteve perdida até 1768 (PEDROSO, 1998, p. 18). Acrescenta-se ainda o fato de a peça evidenciar elementos destacados nas *Crônicas* que não aparecem em Celano, como o fato de S. Francisco carregar cilício por debaixo das vestes finas, a presença de um criado do Bispo que teria entregado suas roupas a S. Francisco e a atitude do santo em cortá-la à maneira de cruz. Uma análise mais aprofundada revela que a fonte direta a Frei Marcos é a narrativa da mesma cena presente na *Legenda Maior* escrita por S. Boaventura e decretada hagiografia oficial do santo em 1266. Nela, lê-se que a personagem santoral, após receber o manto pertencente a um dos criados do bispo, teria agradecido e traçado nele uma cruz com um pedaço de giz (LM 2, 4). Assim, Boaventura – ou algum texto de que ele se serviu ou ainda alguma obra pertencente à outra tradição, como a *Legenda dos três companheiros*, que, diga-se de passagem, também cita o cilício – teria sido fonte direta a Frei Marcos e indireta a D. Francisco da Costa.

O autor, no entanto, não se limita a transcrever elementos do texto cronístico, mas aloca outros, intensificando ainda mais a cenicidade originalmente presente na obra do bispo do Porto. Um deles é o fato de o *Passo* dar voz à personagem do criado, que, na peça, dialoga com o bispo, que procura convencê-lo a entregar suas vestes ao santo. Esse diálogo não aparece em nenhum dos textos hagiográficos citados anteriormente e parece ser mesmo uma criação de D. Francisco da Costa. Nele há, nas entrelinhas, uma crítica relacionada ao próprio estado em que se encontrava o autor no momento quando escreve a peça e que se liga indiretamente às consequências da batalha de Alcácer-Quibir. Segundo se conhece, após essa

batalha, o autor teria sido enviado ao Marrocos para negociar e pagar pela libertação de um grupo de oitenta fidalgos presos após a derrota. No entanto, por falta de dinheiro para saldar integralmente o acordado, Costa teria permanecido na África como fiador e o grupo teria se comprometido, logo que chegasse a Portugal, a regularizar a dívida e libertá-lo. A promessa, contudo, jamais seria cumprida e o embaixador português esperaria até a morte, em 1591, por sua liberdade. O período de produção desse manuscrito, então, pode ser situado em algum intervalo de tempo entre 1579 e 1591, quando o autor esteve cativo no Marrocos (SANTOS, 1998, p. 79-81). Assim, Costa aproveita o citado diálogo para criticar os fidalgos que não haviam cumprido a promessa. Com esse objetivo, as seguintes palavras são colocadas na boca do criado: “Guardesse sua senhoria / honrada de promitir / que he uzo na fidalgança / de prometer abastança / e mui pouca de comprir”.

Paralelamente a toda essa problemática, é preciso notar que D. Francisco da Costa, valorizando, talvez inconscientemente, a cenicidade inerente às atitudes sãofranciscanas presentes nas *Crônicas* e em outros textos hagiográficos medievais, reconstrói a clássica cena do despojamento de S. Francisco. Auerbach, tendo em vista justamente essa cena à maneira narrada por Celano, escreve que

seria, talvez, imprudente afirmar que o italiano deve tal liberdade de expressão dramática a São Francisco, pois, sem dúvida, ela já estava no caráter do povo. Mas pelo menos pode ser dito, sem dúvida, que ele, que foi, em si, grande poeta e um ator instintivamente magistral, despertou, pela primeira vez, as forças dramáticas do sentimento e da língua italiana. (AUERBACH, 2011, p. 149-150)

Podemos acrescentar que esse “ator magistral” que foi S. Francisco e a cenicidade inerente a seus atos influenciaram também, de certa forma, o teatro português, já que, de acordo com Samuel Eiján, a Gil Vicente, o “pai do teatro português”, não chegara a “influência italiana dos literatos, mas sim [...] a do franciscanismo, de que dá elegantes mostras em suas obras” (1927, p. 241), como, por exemplo, o caráter “popular” presente em muitas de suas peças. Se isso fica aqui apenas sugerido, é inegável que o *Passo do glorioso e seráfico São Francisco* traz à tona, em língua portuguesa e em forma de teatro, cenas da vida de um dos santos mais admirados pela tradição cristã ocidental, a exemplo do que seria feito

por grandes dramaturgos como Lope de Vega (1562-1635), que também se dedicou a narrar a vida do santo na comédia *El serafín humano* (1618), inscrevendo definitivamente o tema da hagiografia sãofranciscana na cultura letrada e no teatro Ibéricos da Idade Moderna.

Referências bibliográficas:

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOAVENTURA (São). “Legenda Maior”. In: SILVEIRA, Ildefonso (Org.); REIS, Orlando dos (Org.). *São Francisco de Assis: escritos, biografias, crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 461-610.

_____. “Legenda Maior Sancti Francisci”. In: *Legendae S. Francisci Assisiensis saec. XIII et XIV conscriptae, I, Analecta Franciscana*, Quaracchi, tomo X, p. 557-652, 1926-1941.

CELANO, Tomás de. “Primeira Vida”. In: SILVEIRA, Ildefonso (Org.); REIS, Orlando dos (Org.). *São Francisco de Assis: escritos, biografias, crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 177-306.

_____. “Vita Prima S. Francisci Assisiensis et Eiusdem Legenda ad Usum Chori”. In: *Analecta Franciscana*, tom. 10. fasc. 1: Florence, 1926.

COSTA, D. Francisco da. *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*. Introdução e notas de Domingos Maurício Gomes dos Santos. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1956.

_____. *Manuscrito A.T./L. 282*. [Cancioneiro de D. Maria Henriques]. Biblioteca Nacional de Portugal: Lisboa.

_____. *Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*. Disponível em: <http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>. Acesso em 09 de jan. de 2018.

DALARUN, Jacques. “Premessa”. In: *La vita ritrovata del beatissimo Francesco: la legenda sconosciuta di Tommaso da Celano*. Jacques Dalarun; traduzione di Filippo Sedda. Milano: Edizioni Biblioteca Francescana, 2015, p. 05-28.

EIJÁN, Samuel. *Franciscanismo Ibero-americano en la historia, la literatura, y el arte*. Barcelona; Madrid: Biblioteca Franciscana, 1927.

FRANCISCO DE ASSIS. *Epistola toti ordini missa*. Edição da Bibliotheca Augustana. Disponível em:

https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/Franciscus/fra_etot.html. Acesso em 08 de maio de 2018.

LISBOA, Marcos de (Frei). *Crônicas da Ordem dos Frades Menores* (Edição fac-símile da primeira parte, 1614). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

PEDROSO, José C. Corrêa. *Fontes franciscanas: apresentação geral*. Piracicaba: Centro Franciscano de Espiritualidade, 1998.

ROSÁRIO, Diogo do (Frei). *Flos sanctorum: historia das vidas de Christo S. N. e de sua Santissima Mãe, vidas dos santos e suas festas...* Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Mello. Anno 1681.

SANTOS, Zulmira C. “Teatro português em Marrocos no tempo de Filipe II: o testemunho do chamado Cancioneiro de D. Maria Henriques”. *Via Spiritus*, v. 5, 1998, p. 75-105.

SILVEIRA, Ildefonso; REIS, Orlando dos (Orgs.). *São Francisco de Assis: escritos, biografias, crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. Vários tradutores. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPOTO, Donald. *Francisco de Assis: o santo relutante*. Trad. S. Duarte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

VELLIU, Vasiliki. *Francisco da Costa y su Cancionero. Lirica y dramaturgia desde el exilio africano en el contexto de la unión ibérica*. 483 f. Dissertation (Ph.D. - Hispanic & Luso-Brazilian Literatures & Languages) – The City University of New York, New York, 2015.

Miguel Rovisco: A tradução presente do passado do teatro português

Virgínia Maria Antunes de Jesus³²

Os títulos das obras já denotam nitidamente a temática recorrente de Miguel Rovisco: a releitura crítica da História de Portugal. Pelo diálogo com autores e/ ou textos consagrados, o dramaturgo procura rastrear o verdadeiro itinerário do povo e da Nação Portuguesa em busca de uma identidade nacional. Lusitanamente saudosista seu espaço é sempre Portugal, seu tempo, o tempo português, que se faz mítico nos áureos medievo e renascimento, percorre o idealismo romântico e o realismo dos oitocentos para retornar e refletir o presente de um Portugal extemporâneo, fora do tempo e do espaço europeus. Além de seu valor intrínseco, numa perspectiva pedagógica construtivista, seus textos servem como pré-textos à releitura da Literatura, em especial do teatro, e da História de Portugal: em intercontextualidade, um passado que se presentifica em drama e vale a pena ser (re)conhecido.

Miguel Rovisco é um escritor que apareceu no cenário cultural português em 1984. Teve seu nome em relevo em março de 1986, quando recebeu o Prêmio Nacional do Teatro – Prêmio Garrett - com **Trilogia Portuguesa**; em 1987, postumamente, obteve mais dois

³² Faculdades Integradas Rio Branco

Prêmios Garrett, um de Melhor Peça para a Infância e Juventude, com **A História de Tobias** e outro de Melhor Peça Inédita com **Retrato de Uma Família Portuguesa**.

Essas obras premiadas e o roteiro de um seriado televisivo denominado **Cobardias** constituem seu acervo editado. Escreveu, ainda, literatura infantil, dedicada ao sobrinho, e poesias de profunda expressão íntima. Entretanto, sua verdadeira essência criativa expressa-se no drama.

Textos dramáticos

Os textos dramáticos, conforme o procedimento intertextual do autor, podem ser diferenciados, observando-se os conflitos, os núcleos de ação, o percurso das personagens, o tempo, o espaço, enfim, o desenvolvimento do enredo do texto original e aquele do texto de chegada, seja ele originariamente literário ou um momento histórico. Assim sendo, optou-se pela seguinte classificação:

ADAPTAÇÕES são as peças em que o autor, ao fazer a adaptação, ao transformar o gênero ou, simplesmente, ao reler e atualizar o texto original, conserva, basicamente, as personagens e o enredo do texto de partida. São elas:

A História de Tobias (escrita em 1985, editada em 1987). Adaptação do episódio bíblico homônimo do **Antigo Testamento**, é a louvação da fé, da persistência de Tobite e seu filho que sofrem uma série de percalços, todavia não perdem a confiança em Deus.

A peça foi dedicada ao Padre Miguel Ponces de Carvalho. Rovisco alcança com esse texto, postumamente, o “Prémio para a Melhor Peça para a Infância e Juventude”. Foi encenada no primeiro semestre de 2000 em Lisboa, pela companhia do Teatro Experimental de Cascais, com direção de Carlos Avilez.

Uma Comédia de Quinhentos (escrita em 1986). Baseada em **Os vilhalpandos** de Sá de Miranda. É uma homenagem aos quinhentos anos do nascimento do introdutor em Portugal da comédia clássica. A adaptação atualiza a linguagem quinhentista, numa releitura parafrásica do argumento da bela cortesã que, orientada pela mãe, explora seus apaixonados e acaba por ser devidamente punida, desmascarada e por perder todos os seus bens. A peça é ambientada no mesmo século XVI, entretanto o cenário muda de Roma para “uma cidade”, certamente de Portugal. Dá-se mais uma vez um diálogo entre séculos, com o aproveitamento de um tema sempre atual.

TRANSCRIÇÕES são as peças em que, “abusando” da liberdade que o ofício lhe confere, o autor acaba por criar um processo intertextual, ou seja, parte de um paradigma, entretanto vai muito além da adaptação e mesmo da recriação, uma vez que modifica características das personagens e, conseqüentemente, as ações. Assim o texto de chegada tem enredo diferente do texto de partida e, para se entender a releitura do autor, as supressões, as inversões, ao cabo, as modificações ou transformações, obviamente, tem-se que conhecer o texto original – essência do procedimento intertextual. O próprio Miguel Rovisco, em algumas peças, nos previne de suas intenções nos títulos e subtítulos dos textos.

Eurico, O Presbítero (escrita em 1984). O texto tem como subtítulo “uma peça de teatro como um libreto de ópera”. Seu paradigma é o romance de Alexandre Herculano. É a recriação da história do Cavaleiro Negro e Hermengarda, numa releitura do esplendor medieval e do Romantismo. Conforme o autor foi um “exercício de teatro” concebido como um grande espetáculo musical: “em vez de cavalos, coros”. Vai, gradativamente, modificando o original até a construção de um final diferentemente trágico.

A Lua Desconhecida (escrita em 1985). Baseada em **A Queda dum Anjo** de Camilo Castelo Branco, relê com os olhos do século XX os costumes de um Portugal decadente dos fins do século XIX. Conserva o enredo do ingênuo e anacrônico provinciano Calisto Elói, o anjo que cai do idealismo na realidade, pelas tentações viciosas da Capital. Modifica praticamente apenas o final, dando diferentes destinos às personagens.

O Arco de Sant’Ana (escrita em 1986). Baseada no texto homônimo de Almeida Garrett, é mais um diálogo com o Romantismo, especificamente com Garrett. Transcria, uma vez que faz uma inversão do enredo, o fato histórico em que D. Pedro, o Justo, procura punir um bispo raptor de uma jovem que lhe resistia e cujo marido havia viajado.

Com essa peça o autor conclui seu projeto de uma “Trilogia Juvenil” dedicada a Herculano, Camilo e Garrett. Não as agrupa pois, segundo ele, não queria ficar conhecido como o “criador de trilogias”, visto já ter escrito duas outras: a dos Heróis e a Portuguesa.

Os velhos e Mefistófeles (escrita em 1986). É uma glosa a **Os velhos** de D. João da Câmara. Numa transcrição bastante livre, suprime todas as mulheres, personagens essenciais no original, e insere um Júlio (“mocinho/ herói” em Dom João da Câmara) como o diabo goethiano. Assim, dá novo rumo à solução do conflito do texto original, em que o casamento da ingênuo provinciana e o jovem funcionário dos caminhos-de-ferro simboliza a

possibilidade de conciliação da tradição (apego à terra) e do progresso (ferrovia). No texto de Rovisco, as personagens vendem-se, e barato, ao capital simbolizado por Mefistófoles.

Casamento e morte (escrita em 1987). O próprio autor caracterizou-a como um melodrama em seis pequenos atos. Baseada em **O senhor deputado** de Júlio Lourenço Pinto, Rovisco faz uma releitura do original bastante livre e transforma em melodrama a obra de um dos teóricos do Naturalismo português. O argumento centraliza-se numa mulher ingenuamente fútil e preocupada com as aparências, que se casa e desilude-se com a rotina da vida e com o marido bêbado. Mais experiente e oportunista, ela acaba por levar o esposo ao suicídio e por matar a tia para ficar com o tio e o dinheiro dos dois.

Esse é o último texto que Miguel Rovisco escreve para o teatro.

TEXTOS ORIGINAIS OU TEXTOS COM TEMÁTICA PRÓPRIA são aqueles textos originariamente de Miguel Rovisco, ou seja, textos cujos enredos e personagens são criações suas.

Os **Quatro entremezes e dois dramas breves** (escritos em 1984) de Miguel Rovisco constituem-se (como todos os entremezes devem ser por definição), de textos breves, com enredo simples, cujo conflito surge de situações confusas e ambíguas, que provocam o cômico e o riso, todavia em nosso autor sempre têm um desfecho trágico. São eles: 1º) **Entremez do bigode**, que tem como argumento a punição de um pretense adultério; 2º) **Entremez do pó milagroso**, que conta as agruras de um charlatão e sua mulher, sempre a enganar as pessoas; 3º) **Entremez do biombo**, onde a indecisão, a ingenuidade e a oportunidade acabam invertendo o destino de duas solteironas; 4º) **Entremez dos doentes**, cujo argumento é a desconfiança, resistência a mudanças, mesmo que para melhor, da condição das personagens.

Os dois dramas breves são: 1º) **Os assassinos do imperador** – Drama Chinês, onde um sábio e um poeta “precisam” matar o imperador ditador para realizar seus ideais; o diálogo das personagens trabalha os conceitos de liberdade, essência e aparência, potência e impotência entre outros; no 2º) **História do novo anfitrião** – Drama Doméstico, retoma-se a figura do Anfitrião e abordam-se os temas da metamorfose e da conformação (tomar a forma / função de alguém) no relacionamento familiar, dando especial relevo à imagem do pai e às funções paternas.

É dedicado a Miguel de Cervantes, segundo Rovisco, “o único ser humano no mundo das letras”.

Trilogia portuguesa foi editada em 1986 quando, com ela, Miguel Rovisco conquistou seu primeiro “Prémio Nacional do Teatro”. Encenada em fevereiro de 1988 no Teatro Nacional Dona Maria II, é constituída por textos independentes, escritos em 1984 e 1985, que têm em comum personagens notórios da História de Portugal.

A primeira peça da trilogia, **O bicho**, escrita em 1984, é um drama em dois atos, baseado livremente em cartas, decretos e avisos do primeiro ministro de D. José I de Portugal, Sebastião José de Carvalho e Melo. Tem como argumento o esfacelamento da figura do Marquês de Pombal.

A segunda, **A infância de Leonor de Távora**, escrita em 1985, é um drama em três atos sobre a Marquesa de Távora, mulher do Marquês de Távora, a cuja família foi imputada a culpa de um atentado ao rei D. José I, forjado, em verdade, pelo Marquês de Pombal.

O tempo feminino, drama em um ato, é a terceira, também escrita em 1985. Ambienta-se na segunda metade do século XVIII e a situação de cena explora as alucinações, a fragilidade, os medos, enfim a loucura de D. Maria I, Rainha de Portugal.

Retrato de uma família portuguesa, escrita em 1985 e editada em 1987, é um drama em três atos. Passa-se em Lisboa de 1807, quando o General Junot está prestes a invadir Portugal e o rei D João VI, a fugir para o Brasil. Uma família portuguesa, a de Afonso Vaz Botelho, como tantas outras da nobreza, prepara-se para acompanhá-lo. O conflito é gerado pelas ações, contradições e indecisões dos familiares: seguir o rei, resistir à invasão, que fazer? Partindo da célula familiar, o autor faz uma análise dos valores do povo português. O confronto entre patriotismo e antipatriotismo, honra e desonra, valores individuais e a exaltação da raça são os temas abordados.

Com esta peça Rovisco alcança, também postumamente, por unanimidade e sob pseudônimo, o primeiro lugar do “Prémio Garrett” relativo ao ano de 1987 para a Melhor Peça Inédita.

Foi encenada em 1991, em coprodução da RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) e SEC (Secretaria do Estado da Cultura) no Festival Internacional de Teatro, com direção de Artur Ramos.

Trilogia dos heróis constitui-se de peças (farsas, como as denomina o autor) autônomas escritas em 1986, mas com intratextualidade evidente. Todas as três passam-se na mesma madrugada de 1º de dezembro de 1640, dia da Restauração da Independência Portuguesa, entretanto numa, o céu mostra-se limpo, na outra chove e na terceira há nevoeiro intenso: três

versões e visões de um mesmo fato, a caracterizar três “heróis”. Assim, as personagens constantemente se tocam, invocam umas às outras, citam ou são citadas em seus respectivos textos. Agem no mesmo tempo, tendo como núcleo um mesmo conflito, embora em diferentes espaços de Lisboa. Por meio de situações pretensamente cômicas, apresentam-se, pois, as características dos heróis portugueses.

Em **O homem da pluma azul**, farsa em três atos e um prólogo, quarenta nobres devem apoiar o Duque de Bragança, futuro Dom João IV, na conjuração que libertará a Nação Portuguesa do jugo espanhol. Custódio de Barbosa Penalva e Ramalheite é um deles, o nobre homem da pluma azul que, como os demais, deve estar vestido com uma capa e um chapéu de plumas, símbolo da adesão. O “herói”, pressionado pela mãe, pela noiva, pelo medo e pela memória dos valorosos ancestrais, acaba morrendo sem sequer sair de casa.

Um Homem dentro do armário é uma farsa em três atos. Foi escrita após o autor ter ganhado seu primeiro “Prémio Nacional do Teatro”; a peça apresenta como personagem central o secretário de estado Miguel de Vasconcelos, um herói pretensamente astuto e inteligente, que acaba por ter um fim desastroso: procurando construir uma rota de fuga, caso não desse certo a conjuração, é ludibriado por um simples carpinteiro.

Um homem para qualquer pátria, a terceira peça, é uma farsa em três atos e um epílogo, que tem como personagens: Leopoldo de Torriais, Marquês de Bemposta, sua esposa Guiomar e seu cunhado Gil, (os dois irmãos são primos do secretário Miguel de Vasconcelos, protagonista do texto anterior). O herói representa a exaltação de uma nobreza sem pátria, qualquer resquício de honra e valentia, que fica a aguardar os acontecimentos para decidir a que facção apoia.

Foi a primeira peça do dramaturgo a ser representada, e a única a que teve oportunidade de assistir, em 10 de junho de 1986 sob direção de Mário Viegas na cidade do Porto no FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica.

Mulheres Infelizes, escrita em 1986, é uma tragédia passada “alguns anos depois - não muitos – de 25 de Abril de 1974”, tem como argumento acontecimentos que ocorrem na tarde do enterro do marido de uma das mulheres. Todas elas vão se revelando infelizes numa alegoria do relacionamento familiar, que se pode redimensionar nos conceitos de nação, morte e liberdade.

Esta coisa da vida foi escrita em 1986. O texto está desaparecido, talvez destruído pelo autor, que, entretanto, o cita ao escrever as sinopses de suas peças. Seria, até essa data, conforme irônicas anotações do autor, sua única peça com enredo.

O ano de 1641, escrita em 1987, é um drama em três atos. A peça é dedicada ao ator Mário Viegas. Passa-se oito meses após a Restauração e tem como argumento uma conspiração frustrada contra o duque de Bragança, agora D.João IV, rei de Portugal.

A felicidade do jovem Luciano, escrita em 1987, é, conforme Rovisco caracteriza no próprio texto, “Uma parábola de Portugal ‘neste século de ressaca nacional e escombros domésticos’.” E como também afirma na sinopse “não é uma obra dramática de leitura fácil – muito menos agradável - , descobrindo-se a sua beleza numa representação em palco”. É uma peça de pormenores, uma vez que ultrapassa a simples palavra escrita. Como está classificada, é uma parábola de uma Nação, representada por uma pensão decadente, em que Rovisco se dilui nas personagens que a habitam. É, também, premonitoriamente autobiográfica, já que duas das personagens morrem atirando-se à frente de comboios. O jovem Luciano é um rapaz com tendências homossexuais que acaba por conquistar sua liberdade, sua “felicidade” com a morte da mãe.

Um antidrama: os patriotas foi escrita em 1987. Segundo o autor, tem como núcleo da ação a relação dramaturgo/ ator/ espectador. Também está desaparecida e talvez tenha sido destruída pelo autor, que, todavia, também a cita nas sinopses.

Cobardias, escrita em 1987 é um roteiro para uma série televisiva em treze episódios, cuja exibição já estava sendo preparada, quando de sua morte. O título original, que era **O nome de Francisca**, foi mudado pela direção e produção da RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) e apresentado aos sábados à noite em 1987. É uma crônica sentimental de uma família portuguesa, em que, discutindo a “evolução” da condição feminina no século XX, se abordam temas caracteristicamente rovisquianos: liberdade, amor, paixão, medo, coragem, esperança e morte. O tema principal é a gravidez de uma jovem, cujo namorado não assume a responsabilidade da paternidade e desaparece no dia do casamento. O texto surgiu do argumento de um romance que Rovisco tencionava escrever e foi editado pela Ática, que apostou no sucesso do seriado. Os quatro primeiros episódios são passados nos finais dos anos trinta, os quatro seguintes nos finais dos anos cinquenta e os cinco últimos, no princípio dos anos oitenta.

Miguel Rovisco teve uma formação densamente humanista, é conhecedor, pesquisador e questionador da Literatura Portuguesa e Universal, da filosofia, da religião e das artes em geral. O dramaturgo sempre dialoga com fatos, feitos, mitos, ficção, personagens, autores, atores, músicos, pintores, mas, específica e essencialmente, com a História de Portugal. Lusitanamente patriota e saudosista, seu espaço é sempre o solo pátrio, especialmente Lisboa, e seu tempo, o tempo português.

Esse viés histórico, que caracteriza os textos rovisquianos, traz-nos o olhar desencantado e comum a todo jovem lisboeta (se não de todo cidadão português) da década de oitenta, perdido nos rumos da nação portuguesa depois da Revolução dos Cravos. Olhar desencantado que se soma à inquietude proveniente da erudição e da capacidade de analisar e de criticar próprias desse indivíduo-autor.

Miguel Rovisco, essencialmente dramaturgo, faz teatro do teatro e de uma História que se ensaia e continua a ser representada. Busca, em seus textos, as raízes da *anima*, do inconsciente coletivo da nação portuguesa, seu passado e suas tradições a indiciar seus fracassos presentes e projeções futuras: um futuro que nunca chegará a ser, uma vez que é sequência e consequência de um “pretérito imperfeito”, se não “muito mal feito”. É um diálogo crítico de tempos no espaço português.

Referências bibliográficas

JESUS, Virgínia Maria Antunes de. *Miguel Rovisco: biobibliografia*. São Paulo.

Dissertação de Mestrado em Letras - Literatura Portuguesa. FFLCH USP, 2002.

_____. *Miguel Rovisco: o teatro da história*. São Paulo: Tese (Doutorado em Letras) - Literatura Portuguesa. FFLCH USP, 2008.

ROVISCO, Miguel. *A História de Tobias*. Lisboa: Rolim, 1989.

_____. *Retrato de uma família portuguesa*. Lisboa: Rolim, 1989.

_____. *Trilogia portuguesa*. Lisboa: Rolim, 1989.

_____. *A felicidade do jovem Luciano*. Fotocópia do original do autor.

_____. *A lua desconhecida*. Fotocópia do original do autor.

_____. *Casamento e morte*. Fotocópia do original do autor.

_____. *Cobardias*. Fotocópia do original do autor.

- _____. *Eurico, o presbítero*. Fotocópia do original do autor.
- _____. *Mulheres infelizes*. Fotocópia do original do autor.
- _____. *O ano de 1641*. Fotocópia do original do autor.
- _____. *O arco de Sant'Ana*. Fotocópia do original do autor.
- _____. *Os velhos e Mefistófoles*. Fotocópia do original do autor.
- _____. *Quatro entremezes e dois dramas breves*. Fotocópia do original do autor.
- _____. *Trilogia dos heróis*. Fotocópia do original do autor.
- _____. *Uma comédia de quinhentos*. Fotocópia do original do autor.

Práticas e saberes docentes: o teatro na sala de aula³³

Alleid Ribeiro Machado³⁴

Talvez, neste texto, retomemos alguns lugares-comuns no âmbito da educação. Porém, diante do atual cenário educacional, inserido num contexto problemático maior, seja mais do que fundamental a recuperação destes clichês para servirem, exatamente, como objetos de reflexão. Um deles diz respeito à formação do professor de nível superior, que, cada vez mais, vem sendo pauta para estudos e pesquisas relacionados à qualidade de ensino. Como sabemos, já é clichê a premissa acerca da importância da atualização docente, da busca pelo saber, pela pesquisa. Entretanto, tais afirmações se contrapõem ao fato de a própria função do Ensino Superior ter sido, ao longo dos tempos, relegada a um segundo plano (ALVES; ANASTASIOU, 2009). Daí a emergência de se repensar o significado do ensino na universidade e o papel do professor universitário tendo em vista a sua profunda relação com as demandas da sociedade contemporânea, incluindo questões de ordem social, ética, política, econômica que influenciam diretamente a educação.

³³ Este trabalho insere-se numa pesquisa que tem interesse no resgate dos mitos fundadores na literatura infanto-juvenil que já se transformou numa disciplina de pós-graduação cadastrada na FFLCH/USP, sob coordenação das Profa. Dras. Flavia Maria Corradin e Alleid Ribeiro Machado. Uma das forças motrizes deste curso seria o estímulo ao uso de metodologias ativas, especialmente do teatro, a fim de estimular os pós-graduandos em seus trabalhos docentes em sala-de-aula.

³⁴ Centro Universitário Sant'Anna/ Universidade de São Paulo/ Universidade Presbiteriana Mackenzie

Diante deste cenário, em que a função social da universidade é posta em causa, a própria identidade do profissional de ensino fica comprometida face aos papéis que este deve desempenhar tanto no âmbito escolar quanto dentro da sociedade do qual é parte integrante. Conforme lembra-nos Cardoso e Siqueira e Gonçalves (2018), contribui para o desmantelamento da função docente de nível superior, o fato da inexistência de uma formação específica do professor universitário. Embora a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, de 1996, estabeleça que essa formação se realize, preferencialmente, em programas de mestrado e doutorado, por outro lado, é notório o fato de que esses cursos têm foco maior na formação do pesquisador, em detrimento da formação pedagógica (BAZZO, 2006).

Ao lado dessa questão, nem precisamos chamar Bauman (1991) ou mesmo Harvey (1992) para esta conversa para advertirmos que a sociedade contemporânea se caracteriza por rápidas mudanças. Nesse sentido, uma pergunta, ao menos, que nos cabe é: a escola e o professor têm acompanhado essas mudanças? Atualmente podemos contar, felizmente, com uma ampla pesquisa acadêmica que, na perspectiva da formação continuada, abre novos caminhos acerca do significado do ensino na universidade (ALVES; ANASTASIOU, 2009).

Logo, diante deste contexto, torna-se basilar um tratamento especial para questões como a compreensão acerca da formação de cada professor dentro do contexto em que atua, o dia a dia na sala de aula, o (re)conhecimento do público-alvo, além, é claro, das questões que envolvem a prática pedagógica a ser adotada e desenvolvida.

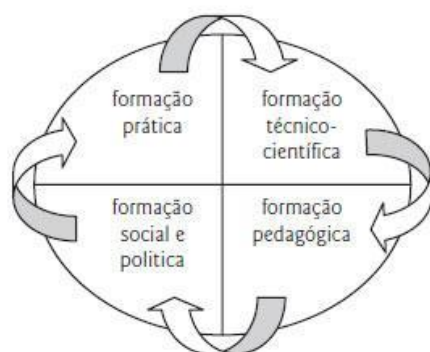
Acreditava-se que para ensinar na universidade fosse suficiente o domínio de conhecimento específico – pesquisa ou exercício profissional no campo. Segundo Masetto (1998, p. 36), até a década de 1970, “praticamente exigia-se do candidato a professor de ensino superior o bacharelado e o exercício competente de sua profissão”, com base no princípio de “quem sabe, sabe ensinar”. Assim, para alcançar melhores resultados no ensino superior, é necessário produzir novos conhecimentos com a preocupação de formar e de desenvolver profissionalmente os professores universitários, pois, esses são essenciais nos processos de mudança dentro das universidades e das sociedades em que estão inseridos. Nesse aspecto, é preciso deixar a ideia de que o

conhecimento específico é o principal esteio de sua docência (CARDOSO e SIQUEIRA; GONÇALVES, 2015, p. 3)

Mais do que reconhecida a importância da autonomia e do protagonismo do professor de nível superior e da universidade em que atua, enquanto espaço de produção democrática e socialização do conhecimento, em que o escopo central caracteriza-se pelo amplo exercício da crítica, cabem aos profissionais da educação a busca pela excelência de seu exercício e por uma educação de qualidade. Se a universidade é, de fato, “um ambiente em que se valoriza a criação de novos saberes, a investigação com estímulo à curiosidade epistemológica, a autonomia e a ousadia”, (COITÉ; CÂMARA; PIMENTEL, 2014, p. 2), a premissa de uma formação continuada justifica-se por si só.

De qualquer forma, um ponto comum nas diversas pesquisas em torno da qualidade do profissional de ensino superior é a questão primordial de uma formação completa, que contemple, ao menos, quatro esferas do conhecimento:

Fig.1



Fonte: *Hernandes et al. (2006, p. 70).*

Ilustração 1 Modelo de formação do professor de Vasconcelos

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-70772008000300008

Entretanto, dentre elementos destacados acerca da formação docente, queremos dar especial destaque ao conhecimento pedagógico, por entender que todo o conhecimento exposto no gráfico (Fig.1) só é realmente válido se o professor tiver competência para transmiti-lo. Daí o reconhecimento da importância do domínio pedagógico. Sabendo ou dominando o conteúdo, o professor precisa saber como vai ensiná-lo. Desde a elaboração de seu planejamento até a definição dos objetivos e das competências essenciais.

Nesse sentido, queremos então fazer sobrepor a necessidade de se habilitar, no âmbito das metodologias ativas, os professores universitários no uso de técnicas de ensino ou ferramentas didáticas. No livro *Processos de ensinagem na universidade: pressupostos para as estratégias de trabalho em aula* (2009), as autoras elencam, ao menos, vinte instrumentos auxiliares no processo de ensino-aprendizagem, citando, a título de exemplo, aula expositiva dialogada, estudo de texto, portfólio, mapa conceitual, dentre outros, além da dramatização. Havemos, portanto, de concordar que opções há, o que pode não haver é o conhecimento técnico ou o domínio teórico para se lançar mão de alguma delas no momento mais oportuno.

Iremos recobrar aqui o que já foi salientado, evidentemente porque parece-nos necessário, por autores como Japiassu (1998), Koudela (2005), Monteiro (1994), Reverbel (1979), Santiago (2004), Vidor (2010) os quais concordam que, no âmbito da educação, o teatro apresenta-se como importante ferramenta, uma vez que se constitui como um recurso admirável para a formação comportamental. Trata-se de um instrumento pedagógico extremamente eficaz para construir o conhecimento do aluno em qualquer momento do processo de ensino-aprendizagem.

Na verdade, quando citamos o teatro na escola, estamos nos referindo ao uso de certas técnicas teatrais como adjuvantes na sala de aula. Uma dessas técnicas seria a dramatização, lembrada por Alves e Anastasiou (2009, p. 96), como uma estratégia que possui muitos fins:

Possibilita o desenvolvimento da “empatia”, isto é, a capacidade de os estudantes se colocarem imaginariamente em um papel que não seja o seu próprio. Traz à sala de aula um pedaço da realidade social, de forma viva e espontânea, para ser observada e analisada pelos estudantes.

Ainda sobre essa questão, as autoras ressaltam que em relação às dimensões da construção do conhecimento, a dramatização pode ser usada sobretudo “para os momentos de mobilização e de síntese”, ou seja, na mobilização “como incentivo a mergulhar numa problemática real” e, como síntese, “para verificar “o alcance que o grupo realizou de uma problemática existente, em análise e/ou discussão” (ALVES; ANASTASIOU, 2009, p. 96).

Trata-se, de fato, de uma ferramenta bastante completa. São inúmeros os benefícios de aprendizagem decorrentes do uso do teatro em sala de aula. Apenas para citar alguns de seus

méritos, vale lembrar que se impõe como adjuvante, por exemplo, para o desenvolvimento da espontaneidade criativa e da capacidade de expressão corporal, além disso, estimula a pesquisa e a escrita de textos. No âmbito da formação ética e moral, o trabalho com o texto dramático e a possibilidade de encenação estimulam “o envolvimento dos estudantes com a questão de valores, como cidadania, ética, moral” (FREIRE; LIARTE, 2016, p. 2), trazendo ainda, como podemos observar, a questão da empatia para primeiro plano. Instiga “o contato com obras clássicas e incentiva a leitura, seja de contos, romances, textos teatrais, poesias, fábulas, reportagens” (FREIRE; LIARTE, 2016, p. 3), dentre outros aspectos.

No que tange ao ensino de literatura, no nosso caso, de literatura portuguesa e/ou do texto dramático de literatura portuguesa, traremos para o horizonte de discussão os próprios Parâmetros Curriculares Nacionais, os quais em relação ao texto literário enfatizam o emprego da criatividade e da diversificação para a sua apresentação, uma vez que se deve privilegiar as analogias sócio-comunicativas e “as relações entre língua/linguagens às práticas sociais dos sujeitos envolvidos no processo” (BENEVENUTI, 2015, p. 3).

Hoje, o ensino de literatura não é mais compreendido como a transmissão de um patrimônio já construído e consagrado, mas como responsável pela formação do leitor. A execução dessa tarefa depende de se conceber a leitura não como resultado satisfatório do processo de alfabetização e decodificação de matéria escrita, mas como atividade propiciadora de uma experiência única com o texto literário. (ZILBERMAN, 2008, p. 12)

Já em relação ao uso da dramatização ou dos recursos teatrais, os PCN's destacam que:

Dramatizar não é somente uma realização de necessidade individual na interação simbólica com a realidade, proporcionando condições para um crescimento pessoal, mas uma atividade coletiva em que a expressão individual é acolhida. Ao participar de atividades teatrais, o indivíduo tem a oportunidade de se desenvolver dentro de um determinado grupo social de maneira responsável, legitimando seus direitos dentro desse contexto, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir, a acolher, e a ordenar opiniões, respeitando as diferentes manifestações, com a finalidade de organizar a expressão de um grupo (BRASIL, 1997, p. 83)

Oportunizando a socialização e a relação criativa com o texto literário, a dramatização em sala de aula é adjuvante nos processos de alteridade e empatia, na formação de opinião crítica entre os discentes e, não se pode deixar de ressaltar, na construção de sujeitos ativos.

Peço licença agora para mudar a pessoa do discurso neste texto, a fim de fazer um relato pessoal. Atinente ao objetivo deste trabalho, de expor a importância da ferramenta teatro no processo de ensino-aprendizagem, as reflexões aqui expostas levaram-me para outro lugar e momento de vida. Mais especificamente, quando eu iniciava a minha experiência como professora universitária, ou um pouco antes, como aluna de mestrado na FFLCH/USP.

Ao principiar minha caminhada como professora no antigo Centro Universitário Módulo em Caraguatatuba/SP há alguns anos, deparei-me com algumas turmas de Graduação em Letras amiúde desinteressadas nas aulas de literatura portuguesa e literatura comparada.

Em contrapartida, eu estava empolgadíssima com o novo desafio e comecei a preparar aulas destas duas disciplinas a partir de um formato que era o tradicional, lançando mão principalmente do formato tradicional de aulas expositivas. Entretanto, o que começou a ocorrer foi o seguinte: os alunos, de um modo geral, não procuravam ler os textos literários indicados, não se importavam em adquirir a bibliografia crítica sugerida, não se empenhavam em fazer os exercícios propostos, não demonstrando, assim, um maior interesse pelas aulas ou pelos conteúdos, que pareciam distantes de sua realidade.

Então, diante deste cenário, foi imperativa uma mudança de postura pessoal, em que se fazia necessária a adoção de uma nova metodologia de trabalho. Dessa maneira, eu comecei a refletir sobre o que estava acontecendo em minhas salas de aula, como também sobre a minha própria formação na FFLCH/USP.

Quando aluna de mestrado e estagiária de meus professores, era comum o incentivo deles à autonomia dos alunos por meio da execução de seminários criativos, para a apresentação dos temas que eram objeto de estudo do semestre. E a expressão dramática era um dos recursos mais estimulados por estes docentes nestes momentos. Portanto, eu mesma, que já havia participado de eventos ligados ao Projeto Autor por Autor (sob coordenação dos professores doutores Francisco Maciel Silveira e Flavia Maria Corradin)³⁵, verifiquei que era possível transpor todo este conhecimento às minhas aulas de nível superior. Foi aí que comecei a colocar em prática todo esse aprendizado.

³⁵ O projeto, desenvolvido na FFLCH/USP, prevê o uso de recursos teatrais para o ensino da literatura portuguesa.

Num primeiro momento, para atrair a atenção dos alunos, comecei então a fazer uma pequena dramatização dos textos literários, lançando mão da intertextualidade para aproximar aqueles temas que pareciam tão imperceptíveis e longe da realidade dos alunos para perto deles. As aulas começaram a ser compostas pela dramatização, pelo uso de músicas, imagens, diálogos entre textos, tanto nas aulas de literatura portuguesa quanto de literatura comparada. E posso assegurar que houve, de fato, uma mudança na postura daqueles discentes, que começaram a ficar ansiosos para saber qual seria o tema a ser abordado na próxima aula.

Depois, pouco a pouco, fui passando a bola para eles, que tiveram de tomar posse do objeto de estudo e fazerem suas apresentações nos seminários que denominamos de crítico-criativos. As aulas seguintes, após estas apresentações, eram compostas num formato dialogado, fazendo uso de estudos dirigidos e outras ferramentas de ensino. Finalmente, os meus alunos começaram a se envolver. No final daquele ano de 2004 já havia procura por orientação de TCC tanto uma quanto noutra disciplina e, o mais gratificante, acabei sendo professora homenageada por uma turma que estava se formando.

As inserções de metodologias ativas na minha prática docente, por meio da dramatização e das leituras dramatizadas, além dos estudos dirigidos, leituras compartilhadas etc, fizeram com que fosse possível se estabelecer vínculos mais afetivos com os alunos, tornando os momentos de aprendizagem muito mais prazerosos. Dessa forma, os conteúdos programáticos passaram a ter um significado real para eles, o que transformou a aprendizagem de fato interessante para todos.

Essa foi a minha experiência inicial como professora na sala de aula de uma faculdade lá pelos idos de 2004. Depois, veio a prática junto ao tempo e com o tempo mais experiência. Pude, assim, ir aperfeiçoando meus conhecimentos, transformando as práticas e reavaliando resultados. E obviamente que este é um processo que não termina. Como docentes, nunca deixamos de aprender e de aperfeiçoar as nossas práticas.

Mas, de qualquer forma, tendo em vista a importância do uso de metodologias ativas e os inúmeros relatos a favor de seu uso (basta consultar a diversa bibliografia sobre o tema, como a que elencamos no final deste artigo), procuramos aqui reforçar certos “clichês” educacionais com a intenção de promover a ideia da potencialidade do uso, especificamente, dos recursos teatrais no âmbito dos processos de ensino-aprendizagem. De fato, com este texto que ora apresentamos neste tão importante *Colóquio Internacional de Teatro Português: presente e passado*, apenas ratificamos a nossa credibilidade na transformação da realidade

discente impulsionada pelo estímulo à criação proporcionada pelos recursos teatrais. Destarte, acreditamos que o uso adequado de metodologias diversificadas, como a que procuramos discorrer ainda que brevemente, poderão criar ambientes favoráveis de transformação escolar.

Referências bibliográficas

ALVES, Leonir P; ANASTASIOU, Léa das Graças C. *Processos de Ensino na Universidade*: pressupostos para as estratégias de trabalho em aula. 8 ed. Joinville: Univille Editora, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

BAZZO, Vera Lúcia. “As consequências do processo de reestruturação do estado brasileiro sobre a formação dos professores da educação básica: algumas reflexões”. In: PERONI, Vera Maria Vidal; BAZZO, Vera Lúcia; PEGORARO, Ludimar (Orgs.). *Dilemas da educação brasileira em tempos de globalização neoliberal: entre o público e o privado*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006, p. 25-47.

Clesiane Bindaco Benevenuti. A importância da Dramatização em sala de aula: da teoria à experimentação cênica. Disponível em:

<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/9970/7551>

BORSSOI, Berenice Lurdes. Redefinição no papel do estado e a política de formação de professores. Disponível em:

<http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisimposioeducacao/anais/trabalhos/275.pdf>

CÂMARA, Jacira da S.; COITÉ, Simone Leal S.; PIMENTEL, Gabriela Sousa R. A sociedade contemporânea e questões emergentes: implicações para o desenvolvimento do processo educacional. Disponível em:

http://www.ub.edu/sentipensar/pdf/candida/paradigma_emergente.pdf

CARDOSO E SIQUEIRA, Lizarda de Moraes; GONÇALVES, Cristiane Maria B. *Docência no Ensino Superior: identidade, prática e profissão docente*. Disponível em <http://www.cnsd.com.br/artigos/828-docencia-no-ensino-superior-identidade-pratica-e-profissao-docente>

FREIRE, Kelly C.; LIARTE, Juliana P. *Teatro na escola: ensinando e encenando fábulas*. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/fiped/resumo.php?idtrabalho=943>

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HERNANDES, D. C. R. et al. O professor: habilidades e competências. In: PELEIAS, I. R. (Org.). *Didática do ensino superior da contabilidade: aplicável a outros cursos superiores*. São Paulo: Saraiva, 2006. p. 61-119.

JAPIASSU, Ricardo. *Jogos teatrais na escola pública*. Revista Faculdade de Educação, v. 24, n. 2, São Paulo jul/dez 1998.

KOUDELA, Ingrid. *Abordagens metodológicas do teatro na educação*. Revista Científica, São Luís, V.3, n.2, dezembro 2005.

MONTEIRO, Regina. *Jogos dramáticos*. São Paulo: Ed. Agora, 1994.

REVERBEL, Olga. *O Teatro na Sala de Aula*. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

SANTIAGO, Alexandre. *Teatro-Educação e ludicidade: novas perspectivas em educação*. Revista científica/ Revista da Faced, n.8, 2004.

VIDOR, Heloíse. *Drama e teatralidade: o ensino do teatro na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *O papel da literatura na escola*. Via Atlântica, nº 14 dez/2008. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/50376-Texto%20do%20artigo-62341-1-10-20130122.pdf>

Documentos eletrônicos:

Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (2017). Disponível em: http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei_de_diretrizes_e_bases_led.pdf

Internet:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-70772008000300008

Uma leitura da peça Que farei com este livro?, de José Saramago

Cybele Regina Melo dos Santos³⁶

A peça *Que farei com este livro?*, de José Saramago, foi escrita a propósito do quadricentenário de morte de Camões, no ano de 1980. Esta foi sua segunda peça e ao longo de sua carreira chegou a produzir um total de cinco textos dramáticos, sendo eles: *A Noite* (1979), *Que Farei com este Livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005).

Em entrevista concedida ao jornalista português, João do Céu e Silva, em *Uma longa jornada com José Saramago* (2009), Saramago afirma que a peça *Que Farei com este Livro?* possui algo que a torna um tanto “demasiado literária, uma escrita que não procura imitar o estilo literário do século XVI, mas que quer que se note que estamos a tratar de outro tempo, de outra mentalidade e de outra linguagem” (2009, p. 175), portanto, ela aborda um outro século, mas se torna atual por se aproximar do momento histórico em que Portugal estava vivendo quando da escrita da peça. Outro ponto a considerar é que, ao ser questionado sobre os motivos que o levaram a escrever a peça, sobretudo sobre a figura de Camões, Saramago diz que nunca havia pensado a possibilidade de escrever teatro, por achar esta uma arte que não dominaria. Tudo começou com os convites feitos pela encenadora e autora portuguesa Luzia Maria Martins (fundadora do Teatro Estúdio de Lisboa em 1964), que acabou convencendo a fazê-lo. No mesmo ano, a peça foi levada à cena sob a direção de Joaquim Benite³⁷.

³⁶ Universidade de São Paulo.

³⁷ Joaquim Benite (1943-2012), encenador e diretor português fundador da companhia de Teatro de Almada.

A peça *Que farei com este livro?* tem como tema central o retorno de Camões a Portugal e, conseqüentemente, apresenta o percurso do escritor em obter as licenças e recursos para impressão do poema *Os Lusíadas*. Saramago propõe aos seus leitores e/ou espectadores uma visão do momento histórico e político de Portugal no século XVI, abordando as relações da personagem Camões com a Corte Portuguesa e o mercado editorial da época, o papel da inquisição, a influência da peste negra na vida dos habitantes de Lisboa, traçando um paralelo entre a história portuguesa e a ficção literária.

Para Maria Alzira Seixo, em *O essencial sobre José Saramago*, esta peça pode ser interpretada como uma homenagem a Camões, “já que é toda a problemática da publicação de *Os Lusíadas* que aqui se dramatiza: o desinteresse do rei e da corte, a miserável situação material do poeta e de sua mãe, as relações com a Inquisição, o negócio com o impressor” (SEIXO, 1987, p. 34).

As personagens são compostas por três grupos: a nobreza, o clero e a plebe, sendo integralmente constituídos por personalidades que pertenceram à história do país, com indivíduos pensantes e conscientes de sua função na trama. Os adjuvantes como não são nomeados, proferindo frases que pouco significam ou esclarecem dados no desenrolar do enredo. São identificados apenas por suas posições sociais ou profissões, como “fidalgo” e “servente”. Todas as personagens contribuem, na sua devida proporção e necessidade, com o desenrolar do nó da peça, que se apresenta de forma clara para o espectador, que é a publicação do livro. Este é o objetivo principal de Camões e ao final da peça consegue superá-lo deixando para o seu público um tom de mistério por meio de uma questão lançada à plateia.

O período histórico em que viveu Camões foi marcado por um momento de transição por que estava passando não apenas em Portugal, mas em toda a Europa. As mudanças culturais, sociais, políticas e econômicas que surgiram com o fim da Idade Média e início da Idade Moderna, principalmente com o Renascimento europeu, além da ascensão do capitalismo sobrepondo-se ao feudalismo, o surgimento de ideias oriundas da Reforma Protestante contra o Catolicismo, a instauração da Inquisição e com ela a censura interferindo em todos os níveis artísticos e sociais, a ciência trazendo uma visão mais racional do mundo, constituíram o cenário do século XVI (SARAIWA, 1992).

Alguns fatos ou dados históricos que podemos depreender desta peça nos permite realizar uma trajetória de quase todo esse período português. Em 1570, Luís de Camões retornou das Índias com a sua obra exaltando os grandes feitos de sua Pátria, falando de um Império glorioso, rico e poderoso. Contudo, a realidade de Portugal era outra, pois o país já começava a conter gastos, seu poder estava ameaçado pelos reinos do ocidente Espanha, França e Inglaterra e do oriente pelo Império Otomano, e as glórias dos descobrimentos já começavam a fazer parte do passado. Era quase um paradoxo tanta riqueza sendo cantada nos versos d'*Os Lusíadas*, apesar de a realidade já ser outra.

O crítico Eduardo Lourenço, contextualiza esse momento como sendo o que “possuímos sem de todo possuir, e perdemos sem de todo o perder, pois não o tínhamos, esse ‘império’ cuja essência histórica e imortal foi para Camões a razão mesma do seu canto” (1992, p. 39), ainda mais por se tratar de um império ultramarino tão vasto e tão desconhecido para os próprios portugueses, a ponto de não saberem o que fazer com o que já haviam conquistado, tanto no aspecto administrativo como no uso dos recursos extraídos dos territórios colonizados.

O apogeu da expansão ultramarina do império português teve início no ano de 1415 com a conquista de Ceuta, na região noroeste da África, marcando o impulso das atividades marítimas. Isso fez com que, anos mais tarde, Portugal chegasse ao longínquo Oriente em Calecute, na Índia, com a viagem liderada por Vasco da Gama em 1498 (sendo descrita nos versos imortais do poema *Os Lusíadas*), e atravessasse o oceano atlântico descobrindo o Brasil, na viagem liderada por Pedro Álvares Cabral, em 1500.

Em 1560, D. Catarina da Áustria expressou seu desejo em retirar-se para um convento, porém a ideia não foi aceita pelos nobres e nem por D. Henrique por temerem que tal ação colocasse em risco “a paz” em Portugal, até mesmo o Papa Pio V se manifestou contrário aos anseios da rainha. No ano seguinte, aproveitando-se de uma situação política que envolvia a Igreja, ela conseguiu seu afastamento, devido à cobrança de um subsídio eclesiástico de 250 000 cruzados, existente na bula³⁸ contra os infiéis, que pretendia diferenciar a armada eclesiástica da armada do reino, provendo-a com armamento superior, sendo que num jogo político “estas condições foram aceitas por D.

³⁸ Bula: a bula papal se refere à apresentação do documento, que é lacrado com uma pequena bolha (SARAIVA, 1992).

Catarina e julgadas humilhantes pelo cardeal, o que gerou nova crise que levou à convocação das Cortes e o afastamento político da regente” (SERRÃO, 2001, p. 60).

Ao apresentar as personagens D. Catarina e D. Henrique, no segundo quadro do primeiro ato, nota-se a insatisfação da rainha em estar ocupando a posição de regente, por estar longe de sua terra natal (a Espanha) e pelo relacionamento com seu neto estar muito abalado, caracterizado por um distanciamento cada vez mais eminente, como se nota no diálogo abaixo:

CARDEAL: Há quantos anos vos ouço eu dizer que estais fatigada da governação? Agora vos aborrece também a corte? Não sois a única a enfadar-se da corte. E se caístes em desentendimento com Sua Alteza, não é isso de hoje nem de ontem, que eu saiba. Enfim, dessa vontade de vos instalardes em Castela para o resto dos vossos dias, não me dareis razões que me convençam.

D. CATARINA: Não é do governo do reino que me queixo. Foram cuidados que sempre detestei, mas que me não ocupam já. Que me aborreça a corte, é verdade. Porém, como dizeis, não sou a única. Quanto a desentendimentos com el-rei, não penso que sejam eles de maior monta que os vossos próprios. (SARAMAGO, 1998, p. 18)

Para a construção do texto da peça, Saramago realiza alguns deslocamentos temporais dos fatos históricos ocorridos em Portugal no século XVI, como este apresentado acima, que ocorreu alguns anos antes, em meados da década de 1560, fazendo com que os acontecimentos que se apresentam no enredo não sigam necessariamente a uma ordem cronológica dos fatos do período. Entretanto, destacamos que ele manteve os dados verídicos da data de regresso de Luís de Camões para Portugal, em 1570, e a publicação da primeira edição *d’Os Lusíadas*, em 1572.

Em 1562, o cardeal D. Henrique foi eleito para governar o país e o fez durante cinco anos. Os problemas administrativos e financeiros foram recorrentes com o surgimento de ataques piratas no Atlântico, fazendo com que o Tesouro investisse na sua defesa e na frota marítima. No aspecto religioso, o governador se mostrou enfático em apoiar a Companhia de Jesus, tornando mais frágil a crise da dinastia, além de mais perceptível aos castelhanos a influência do padre Luís Gonçalves da Câmara sobre o jovem monarca. Ao assumir a administração do governo, substituiu o secretário Pêro de Alcáçova Carneiro pelo doutor Martim Gonçalves da Câmara, antigo reitor da Universidade, e irmão do padre Câmara.

Essa atitude foi relatada por alguns cronistas, suscitando “ódios na corte, atribuindo-se aos dois Câmaras uma nefasta influência no espírito do monarca” (SERRÃO, 2001, p. 65).

No primeiro quadro do segundo ato da peça, temos a apresentação dos irmãos Câmara num diálogo em que claramente se nota a influência que os Câmaras exercem sobre o rei, além de saberem que a posição que ocupam é alvo de inveja e do contragosto de muitos, conforme deixa patente o excerto abaixo:

LUÍS DA CÂMARA: Más lembranças haveis deixado lá por Coimbra, irmão, de tempo em que fostes reitor da Universidade, para desta maneira vos caluniarem, e a mim de caminho. Algum inimigo será, ou invejoso da vossa fortuna, que é o mesmo que inimigo. Muita razão tinham os antigos quando diziam ser a inveja a mais direita estrada da inimizade.

MARTIM DA CÂMARA: De cães que ladrem e línguas que maldigam, ninguém se livra, muito menos se for confessor de el-rei, como vós, ou secretário de Estado, como eu. Esse é o tributo que os poderosos sempre tiveram de pagar. Deixai correr, se a intriga não for a mais.

LUÍS DA CÂMARA: Confiado vos vejo.

MARTIM DA CÂMARA: E eu a vós por de mais preocupado. Com vossa licença, irmão, são simples migalhas isso que vos apoquentam. E quem vos disse que esse papel foi escrito na Universidade?

LUÍS DA CÂMARA: Ninguém, nem eu o declarei formalmente. Porém, em Coimbra foram os pasquins espalhados, não em Lisboa. Onde a galinha canta, aí pôs o ovo. (Lê.) “El-rei nosso senhor, por fazer mercê a Luís Gonçalves e a Martim Gonçalves, e aos padres da Companhia, há por bem de não casar estes quatro anos, e de estar com eles abarregado.” (Martim da Câmara ri.) Folgo de vos ver tão contente, Martim. Em vosso lugar, teria talvez mais comedimento. Achais bem que o meu e o vosso nome, e a Companhia de Jesus, corram assim a lama nas ruas? (SARAMAGO, 1998, pp. 13-14)

A situação econômica de Portugal nesse período não era a mesma do início do século, pois os lucros do comércio estavam cada vez menores, sobressaindo-se o prejuízo na maioria das negociações. Os nobres gastavam mais do que possuíam, aumentando o endividamento, provocado por um consumismo exacerbado com luxos e pela manutenção de pequenas cortes pessoais. O aumento do funcionalismo nas instalações da costa africana dispendia muitos recursos, o que tornava cada vez mais cara a manutenção desse comércio. Mesmo não sendo levado a sério, Diogo do Couto foi um dos defensores de se buscar um novo império que abrangesse todo o sul da África, abandonando a rota comercial em vigência. Na peça, esta personagem surge no terceiro quadro do primeiro ato, Saramago já o apresenta como um soldado recém-chegado e conhecedor de outros mares, configurando aos seus leitores a sua ligação com a Índia.

1º FIDALGO: Está aí Diogo do Couto, que veio da Índia e já requereu
fala a el-rei. Tendes dele boa lembrança?

2º FIDALGO: Em Goa o conheci.

(SARAMAGO, 1998, p. 23)

Também surgem outros nomes importantes e que contribuíram com a história de Portugal como Damião de Góis, Frei Bartolomeu Ferreira, Antônio Gonçalves e D. Francisca de Aragão, que cooperam com o preenchimento de lacunas ficcionais no desenrolar do enredo.

O nevoeiro e a figura de D. Sebastião também surgem na peça, como se pode perceber nesta fala de Martim da Câmara: “Hoje, a manhã esteve de névoa. É de manhãs assim que el-rei mais gosta. É o seu maior prazer, cavalgar às cegas” (SARAMAGO, 1998, p. 17) e “quando o nevoeiro levantasse. E o nevoeiro não levanta” (SARAMAGO, 1998, p. 91).

O malogro da batalha de Alcácer Quibir (04/08/1578) e consequente desaparecimento de D. Sebastião foi logo associado às profecias do sapateiro de Trancoso, Bandarra (1500-1556), que surgiram devido à falta de uma confirmação acerca da morte do rei, despontando com relatos mentirosos a respeito de sua aparição, favorecendo a sua propagação ao longo dos séculos, tornando “o mito do ‘rei que há-de voltar numa manhã de nevoeiro’, ainda hoje é um lugar-comum da linguagem.” (SARAIVA, 1993, p. 181)

As situações que ocorrem na peça, o clima não apenas do governo, mas também “a peste e o nevoeiro (figurado, respectivamente, a ambiência criada pela inquisição e a mentalidade confusa do jovem rei D. Sebastião) são motivos alusivos recorrentes desse argumento negativo” (SEIXO, 1987, p. 35), que levam a acreditar que o herói foi mitificado circunstancialmente pela problemática do país.

Segundo Linda Hutcheon, “assim como a ficção histórica e a narrativa histórica, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus ‘fatos’ e da natureza de suas evidências, seus documentos” (HUTCHEON, 1991, p. 161), estes textos proporcionam uma nova forma de leitura da história oficial. Ainda, segundo esse princípio, a peça *Que farei com este livro?* pode ser considerada “(...) a primeira obra de Saramago que, de modo directo, se ambienta integralmente no passado, o que implica,

por isso mesmo, uma tentativa mais ou menos explícita da sua reconstrução” (COSTA, 1997, p. 132).

A opção por introduzir tais temas no cenário literário português por intermédio do gênero dramático pode ser compreendido, hipoteticamente como,

uma forma de participar e atuar na vida sociopolítica de uma comunidade, utilizando o teatro como instrumento a serviço da transformação, vinculado às demais forças progressistas que se propõem a construir uma sociedade fundamentada no exercício pleno dos valores democráticos. (...) talvez um simples passatempo, jogo inconsequente, um exercício forma, a tentativa de discussão de um tema ou de uma forma de comportamento, a experiência de uma linguagem, a expressão de uma angústia individual ou de um desespero particular etc. (...). (PEIXOTO, 1995, p. 28)

Se considerarmos a história do teatro iremos verificar que este gênero está presente na história da humanidade desde o princípio do homem, caracterizando o seu nascimento com “o raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomina de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos” (BERTHOLD, 2000, p. 1).

Segundo Ball, o tema de uma peça “(...) só pode ser definido pelos elementos teatralmente específicos: ação, personagem, imagem (...)”, (BALL, 2006, p. 110), além de ser um conceito abstrato e parte integrante dela.

Em *Que farei com este livro?* o tema central corresponde ao objetivo final de Camões que é o da publicação de sua epopeia, o que pode ser visto como uma intencionalidade do autor.

O tema da publicação do livro pode ser visto quase como recorrente para os escritores, já que é “a situação em que nos encontramos milhares, para não dizer milhões de autores que ao terminarem uma obra vão à procura de um editor.” (SILVA, 2009, p. 175). Esta é uma situação muito bem retratada nos diálogos que Camões tem na peça com o seu censor-revisor e com o impressor.

O público a que ela se dirige ou que pretende atingir deve ser considerado, pois, se não houver um conhecimento prévio de informações e dados, o texto pode não ser compreendido ou ainda ser interpretado de uma forma diferente da sua proposta original.

A ideia de que Portugal ainda se encontra em estagnação está presente no pensamento de alguns teóricos e críticos. A intenção de se analisar como os aspectos históricos são apresentados na peça teatral, relacionando-o com a maior obra da literatura

portuguesa traz novas possibilidades de contribuir na busca de novas perspectivas sobre o assunto.

Assim, podemos verificar que Saramago vai alinhando à sua trama ficcional fatos históricos que vão ocorrendo no desenrolar do enredo. Embora trate de temas recorrentes da História de Portugal, ele os insere de uma forma inovadora, uma vez que constrói uma imagem humanizada de Camões, retratando a vida de um homem comum, com seus problemas, desafios e frustrações, nas suas relações com os membros da Corte, com os amigos e familiares e, sobretudo, com o seu revisor.

O destaque dado ao Frei Bartolomeu Ferreira é extenso e deixa clara a mensagem de que Saramago pretende traçar um paralelo entre a censura que esteve presente em Portugal no Quinhentos e no Novecentos. Existe nesse aspecto uma aproximação entre a censura inquisitorial e a ditatorial, sofridas, respectivamente, por Camões e pelo próprio Saramago, uma vez que ambos foram questionados sobre obras que fizeram em momentos complicados da história portuguesa.

No ano em que Saramago escreveu a peça (1980), Portugal atravessava um momento de reestruturação político-econômico-social decorrente do longo período do governo ditatorial que perdurara desde 1933, findando com a ocorrência da Revolução dos Cravos, em 1974, que põe fim no período do salazarismo e o início da nova República.

A nação que estava como que “parada” ou “congelada” devido aos acontecimentos políticos que duraram mais da metade do século, passaram a se movimentar de forma lenta após a Revolução dos Cravos. Saramago mostra em seus textos, sobretudo os de prosa da década de 1980, essa ligação histórica latente na alma portuguesa.

Em *Que farei com este livro?*, Saramago enfatiza essa ligação histórica, levando o seu espectador a uma reflexão de que não se pode ficar preso a fatos que já ocorreram e viver só dessas glórias e conquistas, mas que é necessário assegurar que o país está em movimento e que necessita de avanços contínuos.

Outro ponto presente na peça diz respeito à importância do poema épico *Os Lusíadas* e de seu escritor ao longo dos séculos, já que tanto a imagem da obra como a do seu criador perpetuam no imaginário e na consciência dos portugueses, o que, segundo Lourenço (2002, p. 75), se torna fundamental considerar que “quatro séculos após a sua morte era tempo de acertar as contas pátrias, talvez por pagar ou pagas em termos

impróprios – com aquele a quem devemos a única imagem universal do nosso ser e cultura”.

Para tanto, a relação desses dois escritores com a história de Portugal está intrinsicamente ligada à história pessoal que tiveram. Ao buscarmos a trajetória de ambos notamos que alguns aspectos se assemelham em suas histórias de vida como: trabalharam para o governo, com Camões sendo um soldado e Saramago um funcionário público; ingressaram no campo literário tardiamente; conseguiram elevar e marcar novos rumos literários para o país, com a importância de *Os Lusíadas* para Portugal e a valorização da literatura portuguesa consagrada com o Prêmio Nobel. O que podemos diferir é que Camões não teve reconhecimento em vida, enquanto Saramago conseguiu atingir o “status” de cânone literário, além de suprir suas necessidades financeiras com o seu trabalho como escritor.

De fato a leitura da peça *Que farei com este livro?* pode sintetizar dois momentos que, embora estejam distantes pela temporalidade, se aproximam pelas problemáticas presentes na história de Portugal.

Referências bibliográficas

ANSELMO, Artur. *Camões e a censura inquisitorial*. Braga: Barbosa e Xavier Editores, 1982.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2000.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organizada por Emanuel Paulo Ramos. Portugal: Porto Editora, 2014.

CORRADIN, Flavia Maria Ferraz Sampaio. *Antônio José da Silva, o Judeu: Textos versus (con)textos*. Cotia, SP: Íbis, 1998.

_____. *O teatro da história em Jaime Gralheiro: futuro de que passado?*. 2013. 285 p. Tese (Livre Docência). Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 2013.

COSTA, Horácio. *José Saramago. O período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

HERMANN, Jacqueline. *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. 5ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?* São Paulo: Brasiliense, 1995.

SARAIWA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 15º ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1992.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal: o século de ouro (1495-1580)*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, 2001. Volume III.

SILVA, João do Céu. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2008.

As diferentes faces da dramaturgia subjetiva em Strindberg e Pessoa

Flávio Rodrigo Penteado³⁹

1.

Constitui ponto pacífico, entre aqueles que se debruçam sobre *O marinheiro* e buscam salientar a presença de ação neste drama estático, a ressalva de que, nele, os eventos se desenrolam não no âmbito físico, mas no íntimo, de modo que os movimentos ali executados se consumam apenas internamente. Embora este seja um lugar-comum da fortuna crítica desta peça, não será óbvia a constatação de que o texto pode ser inserido na tradição do *theatrum mentis*, fruto de uma metamorfose da ancestral noção de *theatrum mundi*. Deste modo, a mente, aqui compreendida como sinônimo de alma ou mesmo espírito, passaria a conter dentro de si mesma o mundo.

Nas peças vinculáveis a essa tradição,⁴⁰ opera-se um desvio do exterior para o interior: antes desenrolado na esfera interpessoal, na qual imperava o diálogo entre dois indivíduos, o conflito dramático passa a se concentrar no íntimo das personagens. Neste percurso, as últimas peças de Henrik Ibsen ocupam um lugar de destaque. Na medida em que estas abrem espaço para o não dito e o imponderável, poderíamos seguir a designação proposta por Tereza Menezes e qualificá-las como “dramas interiores”, por explorarem menos os acontecimentos

³⁹ Universidade de São Paulo.

⁴⁰ Semelhante tradição foi analisada por mim no artigo “O drama estático pessoano e a tradição do *theatrum mentis*”, integrando a coletânea *Fernando Pessoa & Companhia Não-Heterônima*, organizada por Caio Gagliardi (no prelo). Tanto aquele texto quanto o presente conformam parcelas de um capítulo da minha tese de doutorado, cuja pesquisa é financiada pela FAPESP (processo 2016/19417-7).

externos do que as reverberações que provocam nas personagens (MENEZES, 2006, pp. 54; 57).

Um exemplo bastante representativo de tal prática é *O pequeno Eyolf* (1894). Praticamente destituída de ação no sentido ao qual o público da época estava acostumado, esta peça obedece a uma dinâmica menos orientada por eventos externos do que internos: passando-se mais na mente das personagens do que nos fatos que elas provocam, é no interior de sua psique que se desenrola a ação dramática. Aqui, portanto, o dramaturgo não parece interessado em compensar o déficit de ação exterior por meio do recurso a enfrentamentos verbais que confirmem algum dinamismo à cena. Bem ao contrário, as palavras trocadas entre os enunciadores acentuam a impressão de que nada acontece, uma vez que os diálogos basicamente se restringem a meditações existenciais e análises, pelas personagens, de seus próprios estados de alma. Dito de outro modo, tais diálogos põem em evidência o componente *estático* deste drama.

O “drama interior” de Ibsen não corresponde, por certo, exatamente ao mesmo território explorado por Fernando Pessoa em *O marinheiro*. No texto pessoano, a indeterminação do tempo histórico contribui para a atmosfera nebulosa que se lança não apenas sobre o leitor, como também sobre as três veladoras, cujas réplicas pouco se distinguem entre si. A falta de delineamento individual, reforçada pelo tom monocórdio da peça, concorre, ainda, para a dissolução das personagens deste drama, o qual reúne tantos componentes de imprecisão que seria mesmo possível concluir que o espaço em que se debatem aquelas figuras é não propriamente a torre de um castelo, mas o interior da mente humana. Desse modo, aquilo a que estaríamos tendo acesso, então, constituiria não mais do que as meditações de apenas uma personagem em diálogo consigo mesma⁴¹.

Ibsen, por seu turno, manteve praticamente intactas as aparências de um drama burguês, embora as tenha levado até o limite em sua última peça, *Quando nós, os mortos, despertarmos* (1899). No entanto, já na mesma época o teatro da mente havia encontrado formas menos convencionais de expressão na obra de outros dramaturgos europeus, tendo alguns deles chegado mesmo a explorar o motivo de modo mais literal, a exemplo de *A senhora Morte* (1891), qualificado por sua autora, a francesa Rachilde, como um “drama cerebral em três quadros”, ou *O epílogo das estações humanas* (1893), de Saint-Pol Roux,

⁴¹ Tal proposta de leitura d’*O marinheiro* foi levada a termo por Caio Gagliardi em sua “Introdução”, in Fernando Pessoa, *Teatro do êxtase*, São Paulo, Hedra, 2010, p. 9-47.

quem igualmente adverte que seu drama se passa menos na sala de uma torre do que no interior de um imenso crânio.

As peças referidas até aqui têm em comum o fato de apontarem para o deslocamento do drama da esfera intersubjetiva (o diálogo entre os indivíduos) para a intrassubjetiva (o diálogo do indivíduo consigo mesmo), deslocamento esse que não parece estranho a *O marinheiro* de Pessoa. Semelhante propensão à dramaturgia subjetiva, já manifesto no simbolismo de língua francesa, não se restringe, é claro, a esta corrente estética e suas reverberações se fazem sentir ainda ao longo do século XX. O agente de algumas das realizações mais radicais de tal tendência é August Strindberg, que, assim como Pessoa, não concebia o “eu” como uma entidade estável e coesa. Assim sendo, explorar o parentesco entre as realizações dramáticas desses dois escritores constitui o propósito central do presente texto, cujo objetivo é contribuir para possibilidades mais estimulantes de leitura da dramaturgia pessoana, situando-a para além do lugar-comum da comparação com o simbolismo e, ao mesmo tempo, inserindo-a em um panorama mais abrangente do drama moderno europeu.

2.

À primeira vista, pode parecer surpreendente que a perspectiva individual seja um dos pilares da obra do escritor sueco, que, em entrevista acerca de seu primeiro relato autobiográfico, *O filho da criada* (1886), chegou a afirmar: “Só se conhece uma vida, a sua própria...” (SZONDI, 2011. p. 47). Antes de configurar simples renúncia a um princípio de composição ainda obedecido por Ibsen – o dramaturgo deve se apagar por completo diante de suas personagens e permitir que aflore apenas a voz delas durante todo o decorrer da peça –, a afirmação é reveladora do movimento que se efetua naquela dramaturgia a partir de *O pai*, escrita no ano seguinte: a invenção de um teatro em primeira pessoa, embora camuflado pela convencional partilha das réplicas entre diferentes locutores.

Estruturada em torno de um “combate de cérebros”, a peça de 1887, que na aparência encena um conflito familiar, é dominada pela perspectiva da personagem do título. A esse respeito, Peter Szondi já observou que a obra não se constitui a partir da representação direta da relação entre diferentes indivíduos, sendo antes concebida a partir do ponto de vista exclusivo do patriarca (o capitão), em torno do qual orbitam a esposa Laura, a filha Bertha e a ama. Desta forma, mesmo quando o pai não está no palco, o diálogo é dominado por ele, na medida em que se faz presente como o único tema da conversa. O crítico húngaro salienta,

ainda, que mesmo a verossimilhança das últimas palavras da esposa no final do segundo ato depende de que as concebamos como projeção de pensamentos que o próprio patriarca desconfia em sua mulher (SZONDI, 2011, pp. 47-50). Logo, vê-se que as figuras colocadas em cena, destituídas de autonomia, se subordinam a um “eu” central. Esta centralidade é o que confere à peça estatuto semelhante ao de um monólogo disfarçado, algo que também sucede n’*O marinheiro* de Pessoa.

Em *O pai* está representada, portanto, uma primeira tentativa, por Strindberg, de dar forma dramática ao tema do “eu” em conflito consigo mesmo, já desenvolvido no primeiro volume de sua mencionada autobiografia. A partir de então, o dramaturgo dará prosseguimento à sua busca pelo emprego de dispositivos que ponham em evidência a natureza múltipla e prismática do indivíduo. Assim, no prefácio a *Senhorita Júlia* (1888), o autor pondera que suas personagens são dotadas de caráter moderno, “vivendo em uma época de transição, mais agitada e mais nervosa que a precedente”, razão pela qual ele as teria delineado como “um conglomerado de civilizações passadas e atuais”, em conformidade, de resto, com as feições da alma humana, “ela mesma uma reunião de peças de todos os tipos” (STRINDBERG, 1986, p. 101). Mais adiante, escreverá, de modo ainda mais categórico:

O caráter não parece, pois, ser uma coisa tão estável como gostaríamos de o fazer parecer. (...) Ao observarmos dia após dia as ideias que eles [os homens] concebem, as opiniões que emitem ou suas veleidades de ação, descobrimos uma verdadeira barafunda que não merece o nome de caráter. Tudo se apresenta como uma improvisação sem nexos, e o homem, sempre em contradição consigo mesmo, aparece como o maior mentiroso do mundo. (STRINDBERG, 1986, p. 112)

Em comentário à passagem acima, o dramaturgo e estudioso francês Jean-Pierre Sarrazac sustenta que, “definindo seu próprio teatro, Strindberg introduzia, sem o saber, o de Pirandello (...) totalmente refratário à noção de caráter” (SARRAZAC, 1989, p. 83). O leitor familiarizado com a obra de Pessoa não demorará a estender tal afirmação ao escritor português, responsável por formulações que se assemelham àquelas que acabamos de ler, a exemplo da que segue, publicada em jornal no ano de 1915, integrando a primeira das “Crônicas da vida que passa”:

A contínua transformação de tudo dá-se também no nosso corpo, e dá-se no nosso cérebro consequentemente. (...) || Uma criatura de nervos modernos, de inteligência sem cortinas, de sensibilidade acordada, tem a obrigação cerebral de mudar de opinião e de certeza várias vezes no mesmo dia. (...) || O homem disciplinado e culto faz da sua sensibilidade e da sua inteligência espelhos do ambiente transitório: é republicano de manhã e monárquico ao

crepúsculo; ateu sob um céu descoberto, é católico ultramontano a certas horas de sombra e silêncio (...) || Convicções profundas, só as têm as criaturas superficiais. (PESSOA, 2000, p. 103)

Sarrazac reconhece em Strindberg e Pirandello os mais destacados agentes da desmontagem radical do caráter da personagem que se verifica no drama moderno. Se considerássemos outras parcelas da obra de Pessoa – e não apenas os seus dramas estáticos –, não seria difícil ajustá-lo ao cenário armado pelo estudioso francês, que, no âmbito romanesco, reconhece n’*O homem sem qualidades* de Musil o principal equivalente da “personagem sem caráter” que caracteriza as escritas dramáticas desde a passagem do século XIX para o XX. Sob tal perspectiva, seria possível evocar numerosas passagens do *Livro do desassossego* em que o narrador pressente se eclipsar sua própria identidade e se vê diante do vácuo que carrega dentro de si. Assimilemos, então, qual é o procedimento valorizado pelo crítico na obra daqueles dois dramaturgos.

O ensaísta evidencia o “verdadeiro trabalho de sapa” (SARRAZAC, 2011, p. 77) produzido pela dupla na elaboração de suas personagens, com o objetivo de esvaziá-las de caráter. Dito de outro modo, tanto um quanto o outro desempenham uma atividade oculta ao construí-las: se ainda aparentam prestar alguma obediência a convenções do drama, atribuindo determinadas ocupações a algumas de suas figuras (o tintureiro Rodolfo Valström, o pedreiro Andersson e o jardineiro Gustavsson, em *A casa queimada*, de Strindberg; o romancista Ludovico Nota e o jornalista Alfredo Cantavalle, em *Vestir os nus*, de Pirandello), não o fazem senão para resguardar o dismantelamento das engrenagens da forma dramática canônica já entrevisto em suas obras, nas quais “a ablação do carácter remete para uma fragmentação, ou mesmo para uma *dissolução da fábula*” (SARRAZAC, 2011, p.79). Assim sendo, compreende-se por que Zola não reconhece como “naturalistas” os tipos sociais retratados em *O pai*, justamente por carecerem de apuro individual⁴². Estando conservada, em parte, a aparência íntegra de suas personagens, Strindberg e Pirandello procedem ao esfacelamento da personalidade daquelas criaturas.

⁴² Cf. o seguinte excerto da réplica enviada pelo escritor francês ao autor de *O pai*: “O senhor sabe, talvez, que não sou adepto da abstração. Gosto que as personagens tenham estado civil completo (...) E o seu capitão, que sequer tem nome, seus outros personagens, que são quase *êtres de raison*, não me transmitem a sensação completa que eu demando da vida. Mas existe certamente aí, entre mim e o senhor, uma questão de raça”. In August Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, op. cit., p. 96.

A aposta de Pessoa, por sua vez, não reserva espaço para sutilezas, pois não se dissimula a condição espectral das personagens que comparecem nos seus dramas estáticos. De fato, as três veladoras d'*O marinheiro* se distinguem umas das outras apenas por um numeral ordinal que antecede o substantivo, sendo este rapidamente elidido (procedimento similar ao aplicado por Maeterlinck para diferenciar os cegos de nascença em uma de suas peças, quem, todavia, manteve o numeral junto ao substantivo em todas as ocorrências). Tal identificação genérica é radicalizada pelo dramaturgo em outros textos da mesma espécie: em *Salomé*, as servas da princesa são caracterizadas pela inicial “A”, que tanto pode fazer analogia às palavras “ama” ou “aia” quanto marcar o grau de indeterminação daquelas vozes; na mesma obra, um dos guardas é discriminado apenas pela letra “X”, designação que se repete em *A morte do príncipe*, para batizar a figura que acompanha os delírios da personagem referida no título.

Em matéria de indefinição das personagens, deve-se enfatizar, ainda, que nenhum desses dramas estáticos está no mesmo nível que *Diálogo no jardim do palácio*. Ora referidas como “A” e “B”, ora como “1.^a” e “2.^a”, a depender do fragmento em questão, sequer conseguimos precisar o gênero daquelas figuras: num momento, parece tratar-se de duas mulheres (ou mesmo de dois homens); no outro, um homem e uma mulher. Em um trecho, é sugerido um grau de parentesco – “Os nossos pai e mãe foram os mesmos” – (PESSOA, 2011, p. 70), que em outro excerto dá lugar a uma relação matrimonial – “(...) amo em ti o pai do meu filho futuro” (PESSOA, 2011, p. 77). Nesse caso, porém, a indefinição parece refletir antes o próprio estado fragmentário da obra do que um fim dramático, à diferença do que ocorre em determinada altura de *A morte do príncipe*, quando a personagem do título, já perdendo a consciência, solicita a seu interlocutor: “Tratai-me antes de Senhora... Sou uma princesa de quem se esqueceram quando buscaram rainha...” (PESSOA, 2011, p. 96).

À parte o estado de inacabamento de quase todos os seus dramas estáticos, percebe-se que Pessoa, ao esboçar figuras que não disfarçam a própria fantasmagoria, aponta para uma tendência amplamente explorada por diversos dramaturgos no decorrer do século XX: também Nathalie Sarraute, Marguerite Duras e Philippe Minyana, para referir apenas três exemplos, construíram personagens com frequência desprovidas de nome próprio ou mesmo identidade social.

Não escapou a Jean-Pierre Sarrazac o entendimento de que, na esteira de Strindberg, vários dramaturgos modernos investiram na elaboração de figuras espectrais. Longe de aí

vislumbrar mais um sintoma de crise da forma dramática, o estudioso enxerga nesse gesto a reconfiguração do próprio conceito de personagem, transmutada em “impersonagem”. Deste modo, projeta-se um modelo alternativo ao que Szondi propôs, assentado em análises de Adorno e Lukács. Se para esses três críticos o esvaziamento da personagem resulta em enunciadores que não passam de abstrações – ou seja, indivíduos despersonalizados –, Sarrazac sugere que tal processo estaria fundamentado não na despersonalização, e sim no que chama de “impersonalização”:

“Todas as pessoas do mundo”, um qualquer, cada um – *Jedermann*, escrevia-se em alemão no tempo do expressionismo –, é precisamente essa figura, menos abstracta que impessoal, que o autor dramático moderno e contemporâneo pretende desenhar. No tempo do *mythos* aristotélico, a personagem era o herói activo, “agente”, duma grande reviravolta da sorte, dum drama na sua própria vida. Na época da fragmentação, da dissolução da fábula, não é mais que o espectador passivo e impessoal do drama da vida (...) a personagem se eleva até àquilo que eu chamaria a *impersonagem* (...) (SARRAZAC, 2011, pp. 87-88)

Pouco adiante, o estudioso francês esclarece que, ao reivindicar a subjetividade de suas composições, Strindberg aspira a uma “dimensão impessoal e transpessoal do humano” (SARRAZAC, 2011, p. 88), instituindo o aparente paradoxo de uma escrita em primeira pessoa que ultrapassa o âmbito particular. Na realidade, tal gesto corresponde ao cumprimento, pelo autor sueco, de uma obra dramática que, perpassada por elementos autobiográficos, promove o rearranjo de noções como a de confiança, na medida em que rejeita a integridade do caráter do indivíduo. A execução de tal programa em diferentes direções distingue esse dramaturgo como um dos mais notáveis representantes da dramaturgia subjetiva.

3.

São de tal modo evidentes as inclinações autobiográficas da obra dramática de Strindberg que não apenas foram comentadas por sucessivas gerações de críticos, como também chegaram a incomodar o dramaturgo. Ao menos é o que se depreende de carta remetida por ele, em abril de 1907, a Emil Schering, tradutor e divulgador de sua obra na Alemanha. Nela, o missivista roga ao destinatário que não veja “autobiografia ou confissões”

em seus novos dramas (*Tempestade*, *A casa queimada* e *A sonata dos espectros*, apelidadas por ele como “peças de câmara”), ainda que, sob a forma de “mosaico”, eles tenham incorporado elementos de sua própria vida⁴³.

Também Pessoa se empenhou em escapar ao inconveniente de ter seus escritos reduzidos a contingências biográficas. No entanto, a exemplo do dramaturgo escandinavo, ele mesmo forneceu subsídios para leituras daquela espécie, sedimentadas na produção crítica dos jovens intelectuais reunidos em torno da revista *Presença*, no final dos anos 1920. Assim é que, embora tenha recomendado a um deles maior cautela no “estudo do homem”, são frequentes as passagens de textos seus em que se percebe o esforço de vincular a apreensão daquilo que escreve a componentes de sua própria personalidade, cuja autodiagnosticada “histero-neurastenia” ele realçou mais de uma vez⁴⁴. De todo modo, o apego presencista a princípios como “verdade” e “sinceridade” fez ganhar ainda mais força, no autor dos conhecidos poemas “Autopsicografia” e “Isto” – ambos originalmente veiculados nas páginas daquele periódico –, a percepção de que, em arte, expressar um sentimento não equivale a senti-lo simplesmente, senão que a pensá-lo e depois fingi-lo, ou seja, senti-lo por meio da imaginação. Um ponto de vista aproximado a esse foi sustentado por Strindberg no imediato seguimento da carta referida mais acima: “Aquilo que não corresponde aos fatos é obra poética, e não mentira”.

Faz-se notar, na obra dos dois escritores, a emergência de novas concepções de subjetividade que redefinem os horizontes do íntimo na criação artística, destituindo-o de contornos narcísicos. Se o narrador do *Livro do desassossego* admite apenas a confidência daquilo que não se sente⁴⁵, em Strindberg a confissão se expande para além do domínio individual e assume feições distintas ao longo de sua trajetória dramaturgica. Será preciso, então, nos afastarmos momentaneamente dos “dramas estáticos” de Pessoa e prestarmos mais atenção a determinados aspectos de algumas peças do autor sueco, antes de voltarmos a aproximar as realizações de ambos.

⁴³ Esse e outros trechos da correspondência do dramaturgo são traduzidos e citados por Carl-Gustaf Bjurström em August Strindberg, *Théâtre complet*, v. 6 (tradução de Carl-Gustaf Bjurström et al), Paris, L’Arche, 1986, p. 510.

⁴⁴ O jovem intelectual a quem o autor se dirige no exemplo mencionado é João Gaspar Simões. Cf. carta de 11 de Dezembro de 1931, in Fernando Pessoa, *Correspondência –1923-1935* (organização, posfácio e notas de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 248-258. Em relação à histero-neurastenia, o exemplo mais célebre, para nos restringirmos ao âmbito epistolar, é a assim chamada “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, endereçada ao também presencista Adolfo Casais Monteiro (ibid., p. 337-348).

⁴⁵ “Confessa, sim; mas confessa o que não sentes”. In Fernando Pessoa, *Livro do desassossego* (edição de Richard Zenith), 3ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 323.

Ao analisar a dramaturgia subjetiva do escritor, Peter Szondi pontua que o propósito de estabelecer o “eu” de um indivíduo no centro da obra o conduziu a progressivo distanciamento da construção dramática tradicional. Deste modo, Strindberg não demorou a deixar de lado dispositivos clássicos como as unidades de ação, espaço e tempo – em alguma medida observadas em *O pai* –, entregando-se a experimentos como o monodrama em um ato *A mais forte* (1889), no qual a exibição de estados anímicos do sujeito se fundamenta no recurso a uma só personagem, sem depender, como na outra peça, da absorção de todas as demais pelo ponto de vista do protagonista:

Cabe ressaltar, entretanto, que o personagem único não é nenhuma figura autobiográfica de Strindberg. Tem-se a explicação para isso quando se reconhece que a dramaturgia subjetiva surge menos da concepção de que só se pode traçar a própria vida psíquica (pois somente essa se encontraria à disposição daquele que o pretendesse) que da intenção, que a precede, de conferir realidade dramática à vida psíquica ela própria – esse algo essencialmente oculto. (SZONDI, 2011, pp. 50-51)

Ainda no século XVIII, Diderot já havia pressentido essa mesma exigência de tornar dramaticamente apreensível o conteúdo da psique, quando, meditando sobre o teatro francês então vigente, se interroga sobre a possibilidade de se esquadriñar o espírito humano na mesma proporção em que um astrônomo o faz com o cosmos para determinar os movimentos dos corpos celestes⁴⁶. Naturalmente, semelhante intento de abrir a cena para o que está além do visível desafia os limites da representação teatral, na medida em que a própria etimologia do vocábulo teatro remete a “lugar de onde se vê”.

Assim sendo, é possível argumentar, por um lado, que as diferentes formas de manifestação da dramaturgia subjetiva, do ponto de vista cênico, não podem efetivar plenamente sua ambição de trazer uma psique para o palco. Isso porque, embora tenham dilatado os horizontes da teatralidade, ao fazerem uso de meios de exploração do íntimo até então imprevisíveis naquela modalidade artística, elas não escapam a uma particularidade que distingue o teatro do romance: neste, a focalização interna da personagem a partir do monólogo interior se aproxima do grau máximo, ao passo que, naquele, tal enfoque inevitavelmente converge para a psique do espectador (“aquele que vê”)⁴⁷. Por outro lado, conforme bem formulou Arnaud Rykner, o que está em jogo, na virada do século XIX para o

⁴⁶ Cf. citação de carta do pensador a Sophie Volland em Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 72.

⁴⁷ A este respeito, cf. Joseph Danan, “Monodrama (polifônico)”, in Jean-Pierre Sarrazac (org.), *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (tradução de André Telles), São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 115.

xx, é a ascensão de um novo modelo óptico, consequência de eventos como a democratização da fotografia instantânea, a descoberta da radiografia e a explosão do cinema:

Esse mergulho em uma iconografia triunfante faz com que não possamos mais nos satisfazer em enxergar ingenuamente o mundo, em uma relação imediata e primária. Da mesma forma, não podemos mais nos satisfazer em estar diante de um “espetáculo” – isto é, um objeto visual –, sem questionar as condições da visão que o apreende. (RYKNER, 1999, p. 195)

Cristaliza-se, assim, a “encruzilhada naturalista-simbolista” já conceituada por Jean-Pierre Sarrazac para dissipar a exagerada oposição entre a primeira estética, com seu gosto pelo visível (evidente em sua defesa da observação exata dos fatos), e a segunda, em favor do invisível (responsável por sua desconfiança em relação à representação teatral, que a faz preferir o livro ao palco). É mesmo seguro afirmar que ambas articulam os dois elementos em um dispositivo: há sombras que se agitam por trás daquilo que nossos olhos captam, uns as nomeando “meio” ou “hereditariedade”, e outros, “destino” ou “cosmos” (RYKNER, 1999, pp. 192-193). Alguns dos últimos dramas escritos por Strindberg, precisamente aqueles referidos na carta a seu tradutor alemão – conjunto ao qual se deve acrescentar, ainda, *O pelicano* –, são bastante representativos da confluência entre as duas correntes e estabelecem o último estágio da dramaturgia subjetiva engendrada por ele.

O autor sueco desenvolveu suas quatro “peças de câmara” no âmbito do Intima Theatern (1907-1910), fundado e conduzido em Estocolmo pelo próprio dramaturgo, em parceria com o ator e diretor August Falck. Fica explícita, tanto na rubrica sob a qual os textos são reunidos quanto na designação do empreendimento, a busca por uma forma teatral de proporções mais restritas, cujas linhas gerais são sintetizadas pelo seu criador nos seguintes termos: “Ir ao fundo, mas permanecer breve” (STRINDBERG, 1986, p. 506).

Apenas à primeira vista é que se pode situar esse projeto na contramão daquele assumido pelo escritor em duas importantes peças anteriores: *Rumo a Damasco* (1898-1904) e *Uma peça de sonho* (1901). Ambas extensas e dotadas de extremo alongamento da fábula, testemunham o empenho do dramaturgo em encontrar o molde mais adequado para a consecução da dramaturgia subjetiva. Para compor a primeira, Strindberg se apoiou no modelo do “drama de estações”, de matriz medieval e aparentado ao *Fausto* de Goethe. Nela, a viagem exterior levada a termo pelo Desconhecido remete a um périplo interior (a jornada de autoconhecimento) e constitui, nesse sentido, uma experiência antes psíquica do que física.

O mesmo padrão episódico preside a estrutura da segunda, que acompanha os passos de Inês, filha do deus Indra, após esta descer à Terra para observar de perto os sofrimentos dos homens. Tanto em uma quanto na outra, o tradicional sistema de ações orgânicas e congruentes dá lugar a uma sequência de quadros cujo arranjo se processa menos por subordinação do que por coordenação, resultando em cenas mais ou menos independentes. Uma vez desfeita a ação una e coesa preceituada pelos antigos, o “belo animal” aristotélico é despedaçado em formas breves, costuradas umas às outras de modo, por vezes, aleatório e desconexo.

Paralelamente à composição de *A casa queimada* e *A sonata dos espectros*, Strindberg redige um sucinto apontamento referente a *Uma peça de sonho*, em vias de ser encenada no Teatro Íntimo, no qual assim justifica a ausência de coesão do texto:

Nessa peça de sonho, assim como na precedente, *Rumo a Damasco*, o autor buscou imitar a forma incoerente, na aparência lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. O tempo e o espaço não existem. Sobre um fundo de realidade insignificante, a imaginação borda novos padrões: uma mescla de memórias, de eventos vividos, de invenções livres, de desvarios e de improvisações. (STRINDBERG, 1986, p. 137)

A “realidade insignificante”, à qual a matéria dos sonhos se sobrepõe, é posta em evidência nas peças tardias do escritor, situadas uma vez mais em espaços tipicamente burgueses. Radicaliza-se, no entanto, o procedimento já empregado por Ibsen em *O pequeno Eyolf*, por exemplo: se nesta peça do autor norueguês a figura da Mulher dos Ratos contribuía para a instalação de uma atmosfera nebulosa em ambientes do cotidiano, provocando fissuras naquele texto de contornos ainda naturalistas, as “peças de câmara” de Strindberg exibem não mais fendas, mas crateras no modelo realista de representação:

O ESTUDANTE: Posso usar a concha?

A LEITEIRA (*Segura a concha para si.*)

O ESTUDANTE: Você não terminou ainda?

A LEITEIRA (*Olha para ele aterrorizada.*)

O VELHO: (*Para si mesmo.*) Com quem ele está falando? – Não vejo nada! – Será que está louco? (STRINDBERG, 2010, pp. 10-11)

Ao colocar seres humanos, visões, múmias e defuntos no mesmo plano, o autor d’*A sonata dos espectros* – já desde as primeiras réplicas, citadas acima – não mascara a atmosfera onírica que dá o tom do texto. É preciso enfatizar, contudo, que a inserção de figuras fantasmagóricas no seio da vida diurna não tem por objetivo convertê-la em pesadelo, mas

sim revelar-lhe a verdadeira natureza: “A bem dizer, nós não vivemos na realidade, mas na ideia que dela nos fazemos”, fez notar o escritor em apontamento a respeito de Zola. “Tudo não passa de ilusão e simulacro”, complementa, “espelho de aparências que não passa da sombra de um sonho” (STRINDBERG, 1986, p. 130).

Nas “peças de câmara”, é motivo recorrente, então, a ideia de que a realidade circundante configura um sonho e que todos os homens se assemelham a sonâmbulos: “Eu sei que durmo”, enuncia o Estranho em *A casa queimada*, “mas todavia estou acordado e espero somente que me despertem” (STRINDBERG, 1963, p. 185). A mesma intuição é reforçada pela Filha em *O pelicano*: “Vivo como uma sonâmbula, mas não quero que me acordem. Porque depois não poderia continuar a viver” (STRINDBERG, 1993, p. 43).

A estratégia de descortinar a ficção da vida mediante o recurso ao sonho é igualmente realizada por Pessoa em seus dramas: “Dorme para a ilusão do Mundo”, recomenda-se ao protagonista de *Sakyamuni*, peça de inspiração budista (PESSOA, 2017, p. 157); “Andamos a dormir para nós próprios. Quanta alma durará o nosso sono?” (PESSOA, 2017, p. 72), declara uma das figuras presentes em *Diálogo no jardim do palácio* que, em outro fragmento, diz também: “Andamos como sonâmbulos numa terra de abismos (...)” (PESSOA, 2017, p. 81). “O presente parece-me que durmo...” (PESSOA, 2017, p. 36), divaga a Segunda Veladora em *O marinheiro*, a qual mais adiante ainda interroga: “Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta cousa vaga a que eu chamo a minha vida?...” (PESSOA, 2017, p. 42). Tal pressentimento, enfim, configura uma das mais fecundas obsessões do escritor, que a cultivou não apenas em tais dramas, mas também em inúmeros poemas e textos de natureza especulativa, bem como nas páginas que compõem o *Livro do desassossego*: “Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (PESSOA, 2012, p. 191).

Vê-se que a insistência em proclamar a equivalência entre sonho e vida constitui aspecto fundamental tanto das “peças de câmara” de Strindberg quanto dos “dramas estáticos” de Pessoa. O que mais claramente os distingue é a opção, pelo escritor português, de levar ao extremo o princípio de concentração dramática que o sueco sintetizou na imagem da noz:

Em cada drama há uma cena! É esta cena que eu quero (...) Na França, eu comia sempre cinco costelas de cordeiro (...) A costela se compunha, efetivamente, de meio quilo de osso e dois dedos de gordura que eu deixava de lado. No interior dela, havia uma pequena bola de carne, a noz. É isso o

que eu comia. E, da mesma forma, eu diria ao dramaturgo: *Não me dê senão a noz!* (STRINDBERG, 1964, P. 15)

Em *Senhorita Júlia*, composto no mesmo ano que a passagem acima, o dramaturgo formaliza semelhante ideal por intermédio da redução de elementos decorativos ao mínimo (uma mesa e duas cadeiras, fundamentalmente) e da dispensa da divisão em atos, o que o exime da necessidade de introduzir situações ou personagens secundárias, bem como favorece o adensamento do “combate de cérebros” entre o criado Jean e a patroa Júlia. A falta de ação exterior, no entanto, é compensada pelos enfrentamentos verbais que impulsionam o drama e conferem algum dinamismo à cena, que, fiel à ortodoxia realista-naturalista, tampouco dispensa os elementos de crítica social.

Sob esse viés, o texto do autor sueco poderia parecer ainda excessivo a Pessoa, que, radicalizando princípios de contenção dramática enaltecidos por aquele dramaturgo, não apenas busca despir seus “dramas estáticos” de convenções que permitam a reconstituição cênica das aparências do mundo real, ao investir no extremado apagamento da fisionomia particular das personagens ou na eliminação de referências temporais (“Ainda não deu hora nenhuma”, diz a Primeira Veladora na réplica que abre *O marinheiro*) (PESSOA, 2017, p. 31), como também não se interessa por problemas relativos à vida em sociedade, a exemplo do desnível de classe que fundamenta a peça de Strindberg. Bem ao contrário, o autor português faz a protagonista de *Salomé* elaborar, através do recurso a uma narrativa contada por ela a suas servas, “o casulo de uma história em que nos fechemos da vida” (PESSOA, 2017, p. 267).

Embora orientadas por princípios de síntese adequados às proporções do Teatro Íntimo, cuja sala continha apenas 160 assentos, o que proporcionava maior proximidade da plateia ao palco, mesmo as “peças de câmara” apresentam elementos dispersivos, segundo os padrões de Pessoa. A título de exemplo, detenhamo-nos rapidamente sobre a primeira delas, *Tempestade*.

A dinâmica da peça, estruturada em três atos (o primeiro e o último transcorrem diante de um edifício, e o do meio, dentro de um dos apartamentos), se assemelha a *Interior*, de Maeterlinck, em que a cena está cindida em dois espaços: o jardim onde dialogam o Velho e o Estrangeiro, portadores da notícia do afogamento de uma menina, e, ao fundo, a casa onde

habitam os parentes da criança. No texto do dramaturgo belga – mais próximo da economia de meios que caracteriza o teatro pessoano –, praticamente nada acontece: assistimos à hesitação daquelas duas personagens, que procuram reunir coragem para divulgar o evento trágico à família, e estas, por sua vez, assistem aos movimentos executados por aquelas figuras, narrando-os para nós. Os lances iniciais de *Tempestade* reproduzem atmosfera análoga, introduzindo personagens como o Senhor e o confeitiro Starck, que travam diálogos banais e se limitam, na maior parte do tempo, a tecer especulações a respeito do que se passa na casa dos novos moradores, situada no primeiro andar.

O parentesco entre as duas peças, no entanto, se restringe aos elementos citados. Isso porque, nas palavras de Fernando Midões, Strindberg, diferentemente de Tchekhov, tem dificuldade em sustentar o ritmo onde nada acontece: “Tudo começa neutro, sem drama, mas logo irrompe a cavalgada das paixões. Impossível o universo silencioso, interior (...) do autor de *O Cerejal*” (MIDÕES in STRINDBERG, 1963, pp. 12-13). Ainda assim, cabe assinalar que, transposta para o texto aqui comentado, semelhante passagem de um tom a outro não se opera de maneira brusca. De fato, elementos melodramáticos já se insinuavam em algumas réplicas do início do primeiro ato, cujo desfecho evidencia o caráter metafórico da tempestade do título: os novos inquilinos do apartamento do primeiro andar, cujas janelas estavam sempre cobertas por cortinas e de onde se ouviam frequentes ruídos, são a ex-companheira do Senhor, a filha deles e o segundo marido da mulher, figuras que, ausentes por dez anos, vêm perturbar a paz do protagonista.⁴⁸ Há espaço, ainda, para o rocambolesco: no fim do segundo ato, o padrasto, causador de maus-tratos à esposa, foge com a filha do confeitiro Starck, o que amplia as dimensões do já anunciado temporal.

A partir desse exemplo, percebem-se, sem dificuldade, as diferenças entre as “peças de câmara” e os “dramas estáticos” pessoanos. Assim sendo, será mais estimulante, agora, nos determos sobre um recurso comum aos dois dramaturgos: o dispositivo do desdobramento.

4.

“As personagens se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam”, observou Strindberg no breve apontamento relativo a *Uma peça de sonho*, mencionado anteriormente.

⁴⁸ Nesse sentido, o Senhor desempenha o papel, já largamente apontado pela crítica, de duplo do autor, na medida em que os infortúnios experimentados por ele em relação à ex-mulher são bastante próximos daqueles vivenciados pelo próprio Strindberg, configurando um dos elementos biográficos referidos na carta a Emil Schering comentada no início desta seção.

Ali, Inês, filha de Indra, ao descer à Terra, se converte em Inês, esposa do Advogado. Mesmo implicada nos eventos que anteriormente assistia a partir dos céus, a divindade conserva, porém, o distanciamento com relação a eles:

O OFICIAL – (...) Ouve! Recomeçaram os ensaios! (*A cena é varrida pela luz intermitente de um projetor.*) O que é que se passa? (*Marca o ritmo e comenta a aparição e a desapareção da luz.*) Luz!... Escuridão!... Luz!... Escuridão!

INÊS (*Imitando-o*) – Dia!... Noite! Dia!... Noite!... Vê como a Providência é misericordiosa: abrevia a tua espera e os dias voam, perseguidos pelas noites... (STRINDBERG, 1978, p. 63)

Introduzida no plano terrestre, que não passa de um sonho, Inês, embora assuma forma humana, não perde a condição de testemunha, tanto dos outros quanto de si própria. Trata-se, pois, de uma personagem que oscila entre o agir e o ver(-se) agir, o que também se aplica ao Senhor de *Tempestade*.

No início da peça, o homem põe-se a observar a fachada do prédio em que mora, indagando-se a respeito da identidade dos novos inquilinos do primeiro andar, sempre protegidos por cortinas vermelhas nas janelas, elementos de decoração que remetiam a um “pano de teatro, atrás do qual se ensaiassem dramas sangrentos” (STRINDBERG, 1963, p. 24). Ao término do primeiro ato, o observador assume o papel de observado, quando seu irmão e sua ex-mulher, escondidos no jardim, espreitam os movimentos feitos por ele em sua casa. Desenrolando-se todo o ato seguinte dentro da habitação do protagonista, somos transportados para o interior daquele teatro e assistimos aos espectadores se transfigurarem em intérpretes, uma vez que esta parcela da peça coloca o antigo casal frente a frente, em mais um episódio de “combate de cérebros”. Já no arremate, de volta à área externa do edifício, o Senhor solicita à sua criada que “desça os estores [do apartamento do primeiro andar], para não termos mais espetáculo” (STRINDBERG, 1963, p. 105).

Interior, a peça de Maeterlinck que nitidamente inspirou a arquitetura dramática de *Tempestade*, se serve do mecanismo do desmembramento em termos similares a este texto: no arremate, o Velho, após ingressar na casa antes observada à distância, se converte em objeto de contemplação externa; sabendo disso, lança um olhar para as janelas da sala, através das quais a multidão ao longe, no jardim, conseguia avistar o que se passava lá dentro. Está

adicionado, assim, mais um nível ao processo de desdobramento: a personagem olha na direção da plateia, consciente de que protagoniza um espetáculo.

Nos textos de Maeterlinck e Strindberg, sugeria-se o discernimento, pelas personagens, de sua própria ficcionalidade, o que convergia para alguma espécie de corte, quer no âmbito espacial, quer na esfera íntima. Expediente correlato a esse está no centro dos “dramas estáticos” de Pessoa.

“Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar”, diz a Segunda Veladora em *O marinheiro*, instantes após ter começado a narrar a história da personagem do título. “À medida que o vou contando”, prossegue pouco adiante, “é a mim também que o conto...” (PESSOA, 2017, p. 40). A indistinção entre locutor e ouvinte, proporcionada pelo estranhamento da própria voz, bem como a potência criadora da palavra, são temas que perpassam toda a peça e que adquirem especial densidade se consideradas à luz daquela narrativa, detonadora da acentuada cisão que a partir dali se opera no drama, motivo pelo qual será útil nos determos sobre o conto por um momento.

Depois de naufragar, um marinheiro encontra refúgio em uma ilha longínqua e, saudoso de sua terra natal, para onde provavelmente jamais retornaria, passa a “sonhar uma pátria que nunca tivesse tido”(PESSOA, 2017, p. 39), em substituição à anterior. Assim é que, dia após dia, durante anos, empenha-se em sua criação: delinea paisagens, cidades, ruas e travessas; na sequência, preenchendo-as com habitantes, principia a distinguir os “companheiros da infância”, bem como “os amigos e inimigos da sua idade viril” (PESSOA, 2017, p. 41). Chega um momento, todavia, em que, cansado de sonhar, o marinheiro tenta se recordar de sua pátria autêntica, sem sucesso: todas as lembranças convergiam para sua “pátria de sonho” (PESSOA, 2017, p. 41). Mais do que inúteis, portanto, mostram-se absurdos seus esforços de recordação:

Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... (PESSOA, 2017, p. 41)

Ao término do relato, as veladoras passam a se questionar: e se, assim como aquelas do marinheiro, suas lembranças, ao invés de frutos de vivências empíricas, não passassem de criações do imaginário? A partir da história narrada, portanto, deflagra-se uma sequência de “peripécias mentais”,⁴⁹ agentes dessa drástica inversão da perspectiva do sonho, quando as veladoras se questionam se “não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (BRÉCHON, 1999, p. 44).

Pode-se enxergar, n’*O marinheiro*, o emprego do princípio maeterlinckiano da personagem sublime, aparentada à morte ou, se preferirmos, à fatalidade, à Fortuna. Ao lançar mão de tal expediente, Pessoa o amplifica: a presença que se insinua entre as veladoras corresponde não apenas à morte – cenicamente simbolizada, ainda, pela quarta donzela, que jaz no caixão à frente delas –, mas a uma “quinta pessoa”, entidade invisível que elas intuem ali poder se manifestar a qualquer instante. À luz da história narrada pela Segunda Veladora, poderíamos concluir que tal figura condiz com a do marinheiro: destituídas de fisionomia exterior, aquelas mulheres conformariam o produto de mais um sonho da personagem do título. Uma nova camada pode ser acrescentada a esta hipótese, porém, se considerarmos mais um seguimento da já mencionada nota de Strindberg a *Uma peça de sonho*:

As personagens se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam. Mas uma consciência as domina a todas: a do sonhador. Para ele, não há segredos, inconsequências ou leis. Ele não julga, não assente, apenas relata; e, na mesma medida em que o sonho é quase sempre doloroso, raramente alegre, um acento de tristeza e de melancolia vibra através de todo o relato. (STRINDBERG, 1964, p. 137)

Quem mais, senão o próprio autor, seria capaz de mirar suas criações de modo onipresente, absoluto e imparcial? Sob tal perspectiva, mais do que o marinheiro – criatura revertida em criadora –, a “quinta pessoa” (o “sonhador”) parece equivaler à instância autoral⁵⁰. Mas se em Strindberg a cisão entre personagem sonhadora e personagem sonhada constitui

⁴⁹ O termo é de Robert Bréchon. Cf., do autor: *Estranho estrangeiro – uma biografia de Fernando Pessoa* (tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué), 2ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 178.

⁵⁰ Tal hipótese foi igualmente aventada por Caio Gagliardi e Renata Soares Junqueira, em estudos sobre a peça. Ambos referem o parentesco de tal procedimento com aquele de que Pirandello lança mão em *Seis personagens à procura de um autor*. A referência completa ao primeiro estudo se encontra na nota 3; quanto ao segundo, cf.

um dos pilares do veio autobiográfico da dramaturgia subjetiva por ele engendrada, dispositivo que lhe permite desdobrar-se e imiscuir-se no seio de suas obras, estando simultaneamente dentro e fora delas, essa mesma cisão, nos “dramas estáticos” de Pessoa, não se permite apanhar com tanta clareza e, desse modo, não está expressamente vinculada às feições do eu empírico, como no caso do dramaturgo sueco. Em *Salomé*, por exemplo, outra peça de Pessoa cujo núcleo se constitui de uma narrativa, tal instância se conecta com o divino: “Não se pode sonhar sem Deus saber” (PESSOA, 2017, p. 183), conclui a protagonista ao constatar que a história narrada por ela a suas servas, em torno de “um santo que criasse deuses” (PESSOA, 2017, p. 180), havia se consubstanciado na figura do profeta João Batista, reafirmando a potência criadora da palavra; já em *Diálogo no jardim do palácio*, as figuras ali presentes sentem “o ruído das mãos que estão tecendo o [seu] destino”, antes de uma delas arrematar: “Eu sou uma frase divina com um sentido que me escapa” (PESSOA, 2017, p. 75). Semelhante dedução vai ao encontro de outra muito familiar a essa, enunciada pelo moribundo de *A morte do príncipe*:

PRÍNCIPE – Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer. (...) não somos nós feitos, como a frase de palavras comuns (e estas de sílabas simples) da substância constante, diversamente misturada, da humanidade vulgar? (...) (PESSOA, 2017, pp. 104-105)

Configura-se, assim, um *modus operandi* dos dramas estáticos pessoanos: as figuras que eles põem em cena, cindidas entre a condição de sonhadoras e sonhadas, criadoras e criaturas, personagens e autoras, constantemente atribuem a uma entidade exterior a faculdade de controlar suas ações e discursos. Tal procedimento encontra sua manifestação mais recorrente e bem-acabada em *O marinheiro*, justamente, talvez, por este constituir o único daqueles dramas a ter sido finalizado pelo escritor:

TERCEIRA – As vossas frases lembram-me a minha alma...
SEGUNDA – É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo...
Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando...
(PESSOA, 2017, p. 35)

PRIMEIRA – O que há entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... (PESSOA, 2017, p. 45)

SEGUNDA – Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? (PESSOA, 2017, pp. 45-46)

SEGUNDA – Quem é que está falando com a minha voz?... (PESSOA, 2017, p. 46)

Segunda – Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?... (PESSOA, 2017, p. 47)

Assim, tal como se apresenta em *O marinheiro*, a exibição de uma única consciência em diálogo consigo mesma introduz uma dimensão metalinguística na forma da dramaturgia subjetiva anteriormente consagrada por Strindberg, de modo que, mais do que se desdobrarem em autoras, as personagens apresentam consciência de tal operação, conforme deixa claro uma das veladoras: “Não tentemos seguir nesta aventura interior...” (PESSOA, 2017, p. 43).

Nesse sentido é que Pessoa, obcecado pela ideia de emulação, poderia vislumbrar, em seus dramas estáticos, a superação das realizações dramáticas do escritor sueco, na medida em que radicaliza alguns princípios nelas expostos, a exemplo do esvaziamento da personagem, e expande outros, como o processo de desdobramento, ao qual confere dimensão metalinguística. Naturalmente, semelhante constatação apenas seria possível caso o autor de *O marinheiro* de fato tivesse conhecimento da obra de Strindberg, o que não é seguro afirmar na atualidade. Deve-se enfatizar, porém, que o presente estudo não teve o objetivo, sequer a pretensão, de rastrear matrizes ou influências. O que se propôs, ao se aproximarem esses dois dramaturgos, é o estabelecimento de ecos não entre autores, mas entre textos, de modo a contribuir para possibilidades mais estimulantes da dramaturgia pessoana, situando-a para além do lugar-comum da comparação com o simbolismo.

Referências bibliográficas

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JUNQUEIRA, Renata Soares. “Sobre o teatro-música ou Simbolismo e Modernismo em *O marinheiro* de Fernando Pessoa”. In: *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013, p. 87-99.

PESSOA, Fernando. *Teatro estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

_____. *Livro do desassossego*. 3ª ed. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Teatro do êxtase*. Organização e introdução de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Correspondência: 1923-1935*. Organização, posfácio e notas de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

RYKNER, Arnaud. “Changement d’optique: le regard naturo-symboliste sur la scène”. In: Jean-Pierre Sarrazac (org.). *Mise en crise de la forme dramatique – 1880-1910, Études théâtrales*, n. 15-16, Louvain-la-Neuve, p. 192-206, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____. *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de Luís Varela. [Évora]: Editora Licorne, 2011.

_____. *Théâtres intimes*. Paris: Actes Sud, 1989.

STRINDBERG, August. *A sonata dos espectros*. Tradução de Nils Skare. Curitiba: L-Dopä, 2010.

_____. *O pelicano*. Tradução de Gastão Cruz. Lisboa: Relógio d’Água, 1993.

_____. *Théâtre complet*, v. 6. Tradução de Carl-Gustaf Bjurström et al. Paris: L’Arche, 1986.

_____. *O sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Tradução do sueco por Marguerite Diehl. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Tempestade; A casa queimada; A menina Júlia*. Tradução de Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Presença, 1963.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1850-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

De jornalista revolucionário a dramaturgo político: Uma leitura de A noite, de José Saramago

Iarima Nunes Redu⁵¹

A Noite foi a primeira peça publicada pelo Saramago. Como aconteceu mais vezes ao longo da carreira literária dele, foi uma peça comissionada, encomendada, por Luzia Maria Martins, pedido que o escritor primeiro negou, mas poucos dias depois acabou aceitando. A peça foi encenada no mesmo ano da publicação do livro, 1979, no Teatro da Academia Almadense, e recebeu da Associação de Críticos Portugueses o prêmio de melhor drama do ano. Apesar desse prêmio – que foi, diga-se, o primeiro recebido pelo futuro Nobel de Literatura –, a recepção à peça nos meios literários não foi das mais entusiasmadas. Por exemplo, na edição de novembro de 1980 da revista Colóquio-Letras foi publicada uma recensão crítica sobre a peça assinada por Fernando Mendonça. Nessa recensão, Mendonça critica a pretensa divisão da peça em dois atos – quando, para ele, não haveria nenhum elemento que estruturalmente separasse as duas partes da peça –, a falta de espessura e desenvolvimento do conflito e a apatia da cena, que não seria bem trabalhada a ponto de inquietar o público.

Um aspecto mencionado por Fernando Mendonça na sua resenha de *A noite* é o fato de a peça valer como uma justa homenagem ao 25 de abril, por um lado, e como um documento que ajuda a escrever a história das redações de jornal antes da Revolução, por outro. É justamente nesse sentido que eu vou orientar a minha fala. Antes de entrar nesse tópico efetivamente, é importante apresentar em termos gerais a intriga dramática. A ação de *A noite* é concentrada no decorrer da madrugada de 24 para 25 de abril, no espaço de um jornal ficcional lisboeta, chamado Jornal de Lisboa. As personagens são os trabalhadores deste jornal, desde o dono do jornal, os chefes de redação e marketing, até os estagiários e tipógrafos, passando pelos jornalistas. O jornal

⁵¹ Universidade de São Paulo.

pende para o lado do governo de Marcello Caetano, elemento constatado logo nas primeiras cenas, quando o diretor de redação fala ao telefone com o censor em termos subservientes, e reiterado ao longo da peça em interações entre o Chefe de Redação, Valadares, e o Dono do jornal e, principalmente, entre Valadares e o redator da província, Torres. As personagens da peça são em alguma medida categorizadas de acordo com seus posicionamentos ideológicos em um espectro assumidamente maniqueísta, no qual quem é de esquerda é excelente, quem é de direita é péssimo, e quem fica em cima do muro é oportunista. Conforme as palavras do próprio Saramago:

Chamei a essa peça *A noite*, que foi a de 25 de abril, pois claro. Houve quem gostasse, houve quem não. A ação, como é costume dizer-se, passava-se na redação de um grande jornal diário, matutino, que os mais suspicazes logo se apressaram, à boca pequena, a identificar, e o conflito opunha os bons aos maus, como é de regra, com a vitória final e glória dos primeiros, que eram ótimos, e humilhação e vergonha dos segundos, que eram péssimos. Penso, contudo, que não seria justo acoimar este primeiro tentame teatral dos obséquios de um maniqueísmo elementar, porquanto entre os anjos e os demónios, crê o instinto do autor ter sabido reservar um lugar àquela gente, sempre a mesma, que espera o desatar dos conflitos para apanhar do chão os restos, enquanto não vem a hora de desejada de fazer-se ao substancial. (SARAMAGO, 2014, pp. 13-14)

O primeiro ato da peça apresenta as personagens e suas motivações políticas, com destaque para a figura do diretor do jornal, Máximo Redondo, e do chefe de redação, Valadares, ambos reacionários, do redator de província revolucionário, Torres, e do chefe dos tipógrafos Jerónimo e da estagiária Cláudia, ambos também esquerdistas. Neste primeiro ato é manifesta a animosidade entre o chefe de redação e o redator da província, em diálogo extenso e bem construído, e a negativa das instâncias superiores do diário a publicar uma notícia sobre a Guarda escrita por Torres.

O elemento que marca a transição do primeiro para o segundo ato é o soar da *Grândola Vila Morena* no rádio de um dos contínuos, que é, como ficou célebre, o sinal cifrado de que a Revolução do Movimento de Forças Armadas estava em curso. No segundo ato, intensificam-se as dissidências entre as personagens de direita e de esquerda, já que notícias sobre uma revolução em curso começam a se imiscuir na redação exigindo que algum tipo de posicionamento fosse tomado. Os conservadores tentam impedir que o jornal saia no dia seguinte, planejando inclusive avariar a rotativa para que fosse realmente impossível a impressão dos exemplares, ao passo que os

revolucionários, encabeçados por Torres, Cláudia e pelos tipógrafos, exigiam não só que o jornal saísse, mas também que noticiasse a Revolução em curso, que nessa altura já se sabia ser de esquerda. As discrepâncias entre os dois lados se agudizam até o desfecho do drama, em que o grupo encabeçado pelo diretor grita que a máquina rotativa deve parar, ao passo que o grupo liderado por Torres clama que ela deve andar. A peça termina com o grupo de Torres iluminado, com o punho cerrado erguido dizendo “Tornará a andar” e com o som da rotativa cada vez mais alto – o que indica que o jornal acabaria por sair na manhã seguinte.

É bastante evidente o teor político deste drama saramaguiano, não apenas por tratar de um dos eventos políticos mais relevantes da história portuguesa no século XX, acontecimento referente ao rompimento político com o estado ditatorial marcelista por meio de uma revolução de caráter socialista, mas também pela maneira como o espectro político naquele momento é encenado e, principalmente, pelo fato de o dramaturgo ter deixado patente na peça seu posicionamento político.

De fato, Saramago nunca pareceu ter medo de assumir abertamente suas visões sobre a sociedade e o fez enquanto editorialista do jornal oposicionista *Diário de Lisboa*, entre 1972 e 1973, nos estertores do governo de Marcello Caetano, e também como Diretor Adjunto do *Diário de Notícias* no período em que o maior jornal português foi estatizado e posto “à serviço da classe operária”, posteriormente a um levante frustrado cujo objetivo teria sido deter o avanço ao socialismo. Saramago foi diretor adjunto e responsável pela linha editorial do DN entre abril e novembro de 1975. Sua postura manifestamente de esquerda, resistente ao salazarismo e ao marcelismo, engajada no movimento revolucionário de abril de 1974 e no Processo Revolucionário em Curso e depois crítica aos desdobramentos dos governos provisórios e ao afastamento do projeto socialista inicial da Revolução pode ser conferida nos seus volumes de crônicas jornalísticas *As opiniões que o DL teve*, que reúne os editoriais escritos por Saramago mas não assinados publicados pelo *Diário de Lisboa* e *Apontamentos*, editoriais publicados no *Diário de Notícias*. Ademais, o escritor era filiado ao Partido Comunista Português desde 1969 e já colaborara com diversas revistas e jornais antifascistas, como a *Seara Nova* e *A Capital*.

A experiência de Saramago nas redações jornalísticas não deve ser deixada de lado quando encaramos uma peça como *A noite*. O escritor foi um nome importante na

resistência política ao fascismo e chegou a escrever editoriais contundentes, que desmascaravam estratégias do governo marcelista como a censura à imprensa dentro de Portugal enquanto, no exterior, Marcello Caetano afirmava que os jornalistas tinham liberdade para criticar o governo, denunciavam as más condições de trabalho no campo e nas periferias das cidades e, mesmo, articulavam a necessidade de uma reforma agrária radical, escreveu tais editoriais ainda sob censura. Na condição de diretor adjunto do Diário de Notícias, já durante o primeiro ano pós-Revolução, Saramago também se posicionou de maneira veemente contra o que ele via como ameaças de uma direita fascista que, disfarçada de liberal, tentava enfraquecer o Processo Revolucionário e minar o caminho para o socialismo. Ele não aceitava uma alternativa social-democrata, uma vez que percebia tal alternativa como um aceno para a continuação de uma economia de mercado capitalista que impediria uma real mudança para o povo português, e reiteradamente afirmou que a Revolução corria o risco de sofrer um golpe mais cedo que se esperava. Incidentalmente, Saramago estava certo: os eventos decorrentes do golpe de 25 novembro de 1975 acabaram colocando um fim no PREC e dando início a um período mais moderado politicamente. Devido ao seu apoio à ala mais radical do Movimento de Forças Armadas, Saramago acabou escanteado pelo novo governo e passou a se dedicar exclusivamente à literatura – e é neste contexto que vem o convite de Luzia Maria Martins para escrever uma peça de teatro.

O jornalista empenhado se transformou, então, em um dramaturgo político, colocando em cena aspectos da realidade de uma redação de jornal em crise diante da iminente mudança do *status quo* político e social. Manteve em sua peça muito do vigor editorialista dos anos de Diário de Lisboa e Diário de Notícias, apontando as inconsistências no discurso pretensamente isento dos jornalistas que, por ação ou omissão, atuaram na manutenção do regime ditatorial de Salazar e de Caetano. De fato, o escritor carregou sua peça de dimensões intertextuais que remontam imediatamente ao seu período como editorialista do Diário de Lisboa, quando, no início do primeiro ato, o Diretor do jornal quer fazer imprimir na capa uma resposta a um editorial publicado em outro jornal. Esse editorial foi escrito pelo próprio Saramago e publicado em 10 de abril de 1973 sob o título “Quem tem medo da cultura?”, e a resposta do diretor, transcrita na peça, foi publicada no jornal de direita *A Época* em 26 de abril de 1973, como rebate ao texto de Saramago.

O que me parece muito relevante nessa continuidade que eu argumento existir entre o trabalho de jornalista antifascista de Saramago e seu drama político, que eu acredito ser efetivamente a obra saramaguiana mais abertamente política em toda sua produção ficcional sempre engajada de alguma maneira, é perceber Saramago como um intelectual cuja coerência e lealdade aos princípios nos quais acredita se mantém independentemente do registro em que escreve. Seja no trabalho de articulista, seja no trabalho de dramaturgo, Saramago expôs suas convicções políticas: de maneiras distintas? Sim, porque os dois registros são bastante diferentes e pedem urdiduras textuais também diferentes. Mas, em última análise, é possível perceber que o Saramago jornalista permeia também a primeira obra do Saramago dramaturgo.

Essa característica me fez lembrar de alguns aspectos das reflexões sobre o intelectual apresentadas por Edward Said em *Representações do intelectual*. Said delinea os contornos da figura do intelectual como um porta-voz de verdades que a sociedade precisa escutar, com uma postura antagônica à dominação, venha ela de onde vier, e favorável aos silenciados. Para Said, o intelectual é um indivíduo que desempenha um papel público na sociedade e deve ser

dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete (SAID, 2011, pp. 25-26)

Saramago evidentemente se encaixa nessa definição de Said. Ele se dedicou justamente a constituir verbalmente mensagens e propagá-las através de seu trabalho com o texto. É notável principalmente seu papel de intervenção cívica no ocaso da ditadura de ares fascistas em que viveu Portugal por quase cinquenta anos, com seu trabalho editorial em um jornal de oposição. Saramago fez muitos questionamentos ao governo, apontou uma série de discrepâncias entre o que se falava e o que se fazia, escancarou um poder já decrépito que fazia o que podia para se manter vivo e operante.

Sua voz incomodou a ponto de seu nome figurar em uma lista de detidos da PIDE, Polícia Política portuguesa, no início de 1974.

Depois do 25 de Abril e da euforia de 1974, Saramago voltou à carga, dessa vez assinando o nome e em um jornal de maior circulação e renome. E, apesar de dessa vez estar teoricamente “do lado de dentro do poder”, seu posicionamento se manteve inalterado. O diretor adjunto do DN falou abertamente sobre os problemas que ele percebia no PREC, a pulverização dos movimentos de esquerda, as ações tidas por ele como demasiado violentas por parte tanto de movimentos de extrema direita, quanto de movimentos de extrema esquerda – vale lembrar que Saramago abertamente repudiou ações do Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP) do qual fazia parte sua filha, Violante, que inclusive foi presa no início dos anos 1970 devido a sua atuação na resistência ao marcelismo. Sua atuação inclusive incomodou membros do governo devido ao fato de ele não publicar notas patrocinadas pelo PCP, mesmo que fosse filiado ao partido. Assim, Saramago tentou salvaguardar o jornal das críticas que eventualmente recebeu, que afirmavam ser o jornal um fantoche nas mãos do PCP e, conseqüentemente, de Moscou, e deixar claro o entendimento do papel do jornal de instrumento das classes trabalhadoras de Portugal, com o objetivo de informar sobre a revolução e contribuir com a conscientização do povo português.

Na peça *A noite*, são formulados muitos questionamentos acerca do papel do jornalismo, de suas limitações e de sua função social. Aproximando-me do fim desta fala, parece-me relevante citar as palavras do redator de província Torres acerca do papel do jornalismo em uma sociedade onde quem tem dinheiro é quem manda e as limitações que tal sistema lhe impõe:

Não torne a cantar-me as loas da objectividade, e da neutralidade, que é outra palavra que você usa muito. Digo-lhe eu que não há objectividade. Digo-lhe eu que não há neutralidade. Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são selecionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins? Que forma tem essa espécie de filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? [...] A informação não é objectiva, e quanto à neutralidade, é tão neutral como a Suíça. Ou será possível que você ignore as primeiras letras deste alfabeto? O dono do dinheiro é sempre o dono do poder,

mesmo quando não aparece na primeira fila como tal. Quem tem o poder, tem a informação que defenderá os interesses do dinheiro que esse poder serve. A informação que nós atiramos para cima do leitor desorientado é aquela que, em cada momento, melhor convém aos donos do dinheiro. Para quê? Para que lhes dêmos mais dinheiro a ganhar. Servem-se de nós, e nós servimo-los a eles. [...] A quem tudo isto deveria ser explicado [...] era a toda esta gente que anda na rua, que compra o jornal e o lê, e acaba por acreditar mais no que ele diz do que naquilo que seus próprios olhos veem. Abrir as janelas e gritar lá para fora esta verdade tão clara e tão bem escondida! Com certeza, seria a primeira vez que a verdade sairia deste edifício. A única verdade possível. (SARAMAGO, 2013, pp. 125-126)

Nesta extensa fala de Torres, percebemos uma característica importante e reiterada nos textos jornalísticos de Saramago e que vem bem retrabalhada ficcionalmente na peça. Essa característica é a denúncia. Torres denuncia a máquina por trás da imprensa, que a cerceia e por ela paga, a impossibilidade de fugir a este estado de coisas no tipo de regime social em que se vivia antes e depois de 25 de Abril, e a preocupação com o envenenamento do povo “desorientado”, que consome as notícias de jornal como verdades absolutas ainda que estas desautorizem sua própria experiência e vivência. Torres causa desconforto e embaraço em seus colegas jornalistas, assim como Saramago causou desconforto e embaraço primeiro para a censura marcelista, e depois para diferentes setores da instável política portuguesa posterior ao golpe frustrado de 11 de março de 1975. E sabemos que, ao longo de sua muito profícua e longa carreira de escritor e pensador, Saramago nunca deixou de causar esse tipo de reação nas mais diferentes esferas da sociedade, mesmo entre seus leitores e admiradores.

Assim, se, de acordo com a conceituação de Edward Said, “o que o intelectual menos deveria fazer é atuar para que seu público se sinta bem: o importante é causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável”, podemos concluir que Saramago foi mesmo um intelectual atuante ao longo de toda sua vida, e seu primeiro momento de intervenção imediata na sociedade, por meio de suas crônicas literárias e políticas, foi retrabalhado ficcionalmente e consolidado em um drama que, se não foi genial, foi uma representação bem acabada de um momento muito importante para a história recente de Portugal.

Referências bibliográficas:

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARAMAGO, José. *A noite*. In: SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Os apontamentos*. Porto: Porto Editora, 2014.

A personagem ficcional de D. Manuel I e seu paradigma histórico na peça teatral: O casamento de D. Manuel I, de Manuel Córrego

Maria Lúcia Warbeski de Amorim⁵²

Tanto o Romance quanto o Teatro Histórico são gêneros híbridos, que associam a ficcionalidade própria ao romance e à dramaturgia a elementos de “verdade” próprios da História. Os autores de romances ou dramas históricos inclinam-se a agradar ao público, descrevendo pequenos incidentes da vida dos protagonistas, dando detalhes, pormenores ou contando anedotas de seu cotidiano, por mais épico e glorioso que seja o momento histórico retratado.

Kurt Spang destaca, em seu livro *El drama histórico* (1998), que o dramaturgo não mente sobre os dados históricos, mas os transforma, fazendo vir à tona o que há de exemplar nestes acontecimentos, a fim de que seu texto atinja a universalidade e não envelheça. Este autor diz ainda que escrever teatro histórico é reinventar a história sem destruí-la e que as figuras históricas criadas são porta vozes da cosmovisão do autor.

Pode-se concluir que as personagens do teatro histórico estarão a serviço do ponto de vista do dramaturgo, bem como de sua ideologia. No presente artigo, o autor é o português Manuel Córrego, pseudônimo de Manuel Pereira da Costa, advogado nascido em 1923 e residente em São João da Madeira, uma pequena cidade na área metropolitana do Porto. A personagem é o décimo-quarto rei de Portugal, D. Manuel I, coroado em 25 de outubro de 1495, cuja alcunha de “O Venturoso” deve-se ao fato de que ele seria apenas o nono na escala de sucessão ao Rei D. João II, seu primo e cunhado, porém, uma série de acontecimentos acabou por fazer a coroa praticamente cair nas suas mãos.

Manuel Córrego até hoje é editor de um jornal, chamado O Regional e também se dedica à encenação de peças teatrais do grupo de teatro amador que fundou em 1965, além de incentivar as artes em geral, organizando exposições, colóquios e encontros com

⁵² Universidade de São Paulo.

escritores, leituras e concertos musicais. É um engajado político desde a época do Estado Novo Salazarista quando seu escritório era o centro de angariação de fundos para ajuda às famílias dos presos políticos, fazendo parte ativa do movimento democrático. Suas peças, romances e artigos de jornal frequentemente demonstram forte cunho político. Interessa-se ainda pela História de Portugal, acreditando que é preciso conhecer o passado para mudar o presente e evitar os mesmos erros no futuro.

O reinado de D. Manuel ocorreu na áurea época dos descobrimentos, quando Portugal era uma grande potência ultramarina e vanguardista nas grandes navegações. O sonho com o mar e com as terras lá escondidas teria começado em meados do século XV. No reinado de D. João II, a partir de 1492 partem expedições anualmente rumo ao Oriente. Em 1488, Bartolomeu Dias ultrapassa o Cabo da Boa Esperança ou das Tormentas, ainda sob a Coroa de D. João II, que prepara a expedição à Índia e nomeia Vasco da Gama como capitão da frota, mas não vive para assistir a partida das naus. D. Manuel assume o reino e o sonho. Casou-se três vezes, sendo que o primeiro casamento, aquele que dá nome à peça teatral em questão, foi com D. Isabel, filha dos Reis Católicos da Espanha, que teria sido o azo para a questão da expulsão dos judeus do reino de Portugal.

A representação mental do monarca que chegou até nós através de renomados historiadores, como Oliveira Marques, António José Saraiva, José Hermano Saraiva, Joaquim Veríssimo Serrão, Cunha Simões, José Tengarrinha, António Borges Coelho e inclusive o cronista oficial do rei D. Manuel I, Damião de Góis é diferente da imagem da personagem composta pelo autor. O porquê desta discrepância será esclarecido no final deste trabalho, mostrando que a personagem do texto ficcional histórico trabalha a favor de uma proposta ideológica de seu criador.

Oliveira Marques (1974) descreve o monarca como generoso e misericordioso e diz que a questão da expulsão dos judeus apenas seguiu os planos iniciais de D. João II e ainda que o casamento com Isabel teria sido apenas um pretexto para ação. Era mister unir a Península Ibérica e a perseguição aos judeus seria um mal necessário para a união. Joaquim Veríssimo Serrão (2004) concorda e ainda se refere ao monarca como sendo um hábil diplomata. Joel Serrão (2001) acha que D. Manuel foi “bafejado pelo destino”, mas acredita que não houve golpe ou ambição, sendo a coroação legítima e seu reinado rico em legados culturais e patrimoniais. Refere que o rei demorou a aceitar a exigência de expulsar dos judeus feita por Isabel, pois queria evitar um grave problema social e religioso para o

reino. Segundo este autor, D. Manuel viveu num fausto próprio de uma nação que experimentava sua hora de grandeza imperial. De acordo com Saraiva (1982), D. Manuel realizou um reinado centralizador do ponto de vista econômico, fazendo do Estado o grande mercador e executor de atividades comerciais. Foi firme, do ponto de vista político, indo contra a decisão das Cortes de abortar a expedição destinada à Índia que tinha sido determinada por D. João II. Segundo Coelho (2001), “Navegação, Comércio e Conquista” resumem a bandeira manuelina.

A hegemonia portuguesa comprovou-se nas conquistas ultramarinas. A superioridade dos navios portugueses, o melhor emprego da artilharia e a mentalidade guerreira dos chefes das expedições completaram o quadro que fez do pequeno Portugal, um império ultramarino.

Porém, a grandeza manuelina tinha um preço que era superior aos lucros do império: o domínio do Oriente e o esforço de guerra que ele exigia começou a onerar o reino e a crise começa. Todos os anos, D. Manuel enviava frotas com a finalidade de manter o comércio com o Oriente, nomeando mandatários com o título de vice-reis para garantir o comércio e proteger os mercadores. Esta tarefa nunca foi fácil, as lutas eram constantes e as mortes eram múltiplas, assim como os naufrágios. O investimento era muito dispendioso e a manutenção das colônias muito onerosa. De maneira geral, no entanto os historiadores traçam um retrato positivo de D. Manuel, o arquétipo do monarca centralizador, personificação da figura divina da Justiça, comandante firme e potente da nau que levou Portugal para conquistas d’além mar.

O único historiador que traça um perfil negativo de D. Manuel é Mario Domingues (1971) que mostra um rei egoísta e ambicioso, dizendo que D. Manuel era um ser passivo e servil, que nada fez senão esperar por sua fortuna. Em seu livro *D. Manuel I e a epopeia dos descobrimentos* encontramos a única menção a uma motivação sentimental para o casamento com D. Isabel. O autor diz que o monarca nutria uma obsessão pela viúva de D. Afonso, o único filho legítimo de D. João II e de sua esposa D. Leonor, pela qual sufocava de ciúmes, além da ambição descabida pelo trono de Portugal que era dolorosamente dissimulada. Segundo este autor, o processo de comando das expedições marítimas seguido por D. Manuel seria tortuoso na tentativa de reduzir o poder dos comandantes das naus, criando rivalidades e fomentando ódios, além de lançar as sementes da corrupção. Diz ainda que a corte numerosa e parasitária teria devorado os tesouros do Oriente.

Outro retrato negativo do rei é traçado por Camilo Castelo Branco (1958) em seu livro *Narcóticos*, no qual acusa o rei inclusive de ter planejado junto com a irmã Leonor, o envenenamento de seu antecessor, D. João II. Há ainda o médico Júlio Dantas (1909) que em seu livro *Outros tempos* estuda a degenerescência da qual a família real portuguesa teria padecido devido aos casamentos consanguíneos. No caso de D. Manuel que era filho de D. Fernando de Portugal e de D. Beatriz de Portugal (parentes consanguíneos) o resultado seria um ser crivado de estigmas somáticos: “macromélico, acrocéfalo e neandertaloide”, segundo este autor.

Na construção de sua personagem, Córrego utiliza-se como paradigma ficcional, o romance histórico de Seomara da Veiga Ferreira, *Crônica esquecida D’El Rei D. João II* (1998) no qual D. Manuel aparece como um homem de personalidade maleável e frívola. Teria sido uma criança frágil, de pernas de braços muito compridos, grande cabeça e enorme testa, com um olhar vazio e amorfo. Na juventude, seria adoentado e covarde, vaidoso e egoísta, vivendo de lisonjas ao rei D. João II. Há inclusive insinuações quanto a participação dele e de sua irmã Leonor na morte de D. João II. A rainha teria planejado o envenenamento do monarca por não concordar de maneira nenhuma que o filho bastardo de D. João II, D. Jorge de Lencastre, viesse a assumir o trono com a morte do rei. No romance de Ferreira é realçada a paixão que D. Manuel acalentaria por Isabel, filha dos Reis Católicos, Fernando e Isabel de Aragão. Isabel casara-se com D. Afonso, filho único de Leonor e de D. João II, em 1490, porém o príncipe morrera poucos meses após o casamento, vítima de uma queda de cavalo.

A peça de Córrego começa com a premissa do casamento entre D. Manuel I e Isabel, união historicamente ocorrida em 1496. Isabel não quer aceitar a união e impõe uma condição para que ela ocorra: a expulsão ou a conversão de todos os judeus do reino de Portugal. A personalidade frágil de D. Manuel é construída pelo dramaturgo através de vários recursos. Logo na primeira cena, vê-se Damião de Góis, preparando sua crônica sobre o rei:

Duas mulheres. Apetecia-me dizer. Amou uma perdidamente e respeitou a outra até a devoção. Uma ofereceu-lhe o trono e moldou-lhe o caráter. A outra causou ao reino tanto mal que não falta quem diga que isso foi o início de todas as desgraças, as que vieram e as que ainda estão por vir. (CÓRREGO, 2004, p. 10)

No trecho acima, o dramaturgo refere-se a Isabel e Leonor, as duas mulheres responsáveis pelas ações apaixonadas do monarca, ações estas que influenciariam todo o futuro de Portugal. A imagem do rei vaidoso e poderoso é ilustrada pela ação orientada pelas instruções de cena que indicam que a cada entrada ou saída do rei, deve haver músicas e vênias por parte dos coadjuvantes que representam os subalternos. Parte da ação se passa entre o rei e a irmã, na tentativa de D. Manuel de conseguir o apoio da rainha para seu casamento com Isabel.

Em várias cenas nota-se a insubordinação e o desrespeito por parte da personagem de Leonor, que ora evita as réplicas do rei com um simples olhar, ora corta suas palavras, falando mais alto que o monarca, mantendo-se sempre fria e distante, demonstrando seu poder sobre D. Manuel, que por sua vez demonstra-se submisso e fraco. São palavras dele:

Bem sabes que a última coisa que eu faria seria contrariar-te. (CÓRREGO, 2004, p. 14)

Minha querida irmã, sabes bem que nunca tomo uma decisão sem te consultar. (CÓRREGO, 2004, p. 14)

E são palavras dela:

Sempre hesitante, meu irmão. Vejo que és um fraco. Ninguém melhor que tu saber disso. (CÓRREGO, 2004, p. 17)

A rainha deixa claro sua importância na coroação do irmão:

Parece que os que morreram até aqui não te são nada. A vida só começou quando foste coroado. Ainda por cima não lutaste por isso, limitaste-te a esperar. Fui eu que te pus a coroa na cabeça. (CÓRREGO, 2004, p. 19)

A submissão do rei é evidenciada também por algumas de suas ações, como suplicar a ajuda da irmã e ajoelhar-se a seus pés. Outra faceta de sua personalidade é vista na cena em que João da Paz, o médico do reino que tinha sido incumbido de falar à Isabel sobre as intenções de casamento do rei, volta com uma resposta negativa da princesa e é expulso da sala por um insano e agressivo D. Manuel:

O rei cai sobre o outro, fustigando-lhe com o que encontra à mão. O médico ajoelha diante do rei, beijando-lhe as mãos, mas o soberano está possesso e vai-o fustigando até a saída. (CÓRREGO, 2004, p. 33)

A paixão por Isabel é estampada pela cena em que um romântico D. Manuel diz:

Desde a primeira hora fiquei subjugado por ela amo-a perdidamente... Quando subi ao trono, foi nela que pensei em primeiro lugar. Não passa um minuto que ela não me venha à memória. (CÓRREGO, 2004, p. 34)

Quando finalmente consegue o consentimento de Isabel para o casamento, é um rei pueril, que foge de qualquer protocolo esperado para o monarca mais poderoso de sua época:

Não cabe dentro de si, todo risonho, quase infantil... O rei faz um sinal e logo irrompe uma melodia muito viva e alegre. Está felicíssimo e sai dançando ao compasso da música. (CÓRREGO, 2004, pp. 75-80)

Sua felicidade durou pouco e a morte de Isabel durante o parto de D. Miguel é ilustrada pela mudança súbita da música alegre para uma melodia triste e fúnebre. Um delirante monarca, diz:

Pobre de mim, o ser mais desgraçado à face da terra. Inútil, vaidoso, indeciso, a minha luz era ela, julgas que ela morreu? Não, não, ela vive a meu lado, ainda agora, tu não a vês? (CÓRREGO, 2004, p. 89)

Fiz juramento que não havia de amar mais ninguém e cumprirei. (CÓRREGO, 2004, p. 95)

Um patético monarca conclui: - Nunca, nunca, não me casarei nunca mais. (CÓRREGO, 2004, p. 96)

Historicamente, D. Manuel casou-se pela segunda vez, apenas dois anos após a morte de Isabel, com a irmã dela, D. Maria, com quem teve dez filhos e ainda uma terceira vez, com D. Leonor, da Áustria, com quem teve mais dois filhos.

Os estudos históricos mostram que D. Manuel I personificou a caráter absolutista característico de sua época. Não há registros que provem seu envolvimento na morte de D. João II e sua ascensão à coroa foi legítima, já que era o parente mais próximo de seu antecessor. Seus erros podem ser justificados pela própria condição humana atrás da coroa. O monarca soube dar continuidade ao projeto expansionista de D. João II. Talvez este projeto tenha sido hiperbólico e, conseqüentemente, impraticável em longo prazo, porém D. Manuel fez jus ao seu cargo e tornou possível a Portugal usufruir seu momento de brilho na História.

Voltando à questão proposta ao autor: Porque retratar D. Manuel de forma tão diferente das referências históricas, enfim, qual o propósito de tal escolha? Questionando o autor sobre o motivo desta diferença tão marcante, este nos falou sobre sua visão particular de D. Manuel I, visto pelo dramaturgo como homem fraco e hesitante e que suas decisões (como a perseguição e expulsão dos judeus que ocorreu logo no início do seu reinado) seriam o resultado não de sua própria vontade, mas do desejo de sua irmã Leonor e de sua primeira mulher Isabel de Aragão. A construção de personagem ficcional tão diferente da personagem histórica serviu ao escritor como alicerce para sua convicção de que a derrocada de Portugal começou já no reinado de D. Manuel I, fazendo o país que já foi Império Ultramarino ver seus membros serem dolorosamente amputados, restando-lhe um tronco imobilizado por forças internas, permanecendo quado num mundo medieval em pleno século XXI. Analisando o *background* do dramaturgo, sabemos que é autor engajado com a política do seu país sendo que algumas de suas peças apresentam conteúdo político evidente. Além disso, é um amante da história de Portugal e realmente acredita que através da análise do passado é possível melhorar o presente e alterar o futuro. O autor nos disse: *Não raras vezes a história repete-se, avisando do que deve ser feito ou evitado.*

A decisão do rei pela perseguição e expulsão dos judeus é tema fulcral da peça e segundo o autor, tem importância fundamental nos destinos de Portugal. A personagem de Judite Abravanel, metonímia do povo judeu, aparece em duas cenas, diametralmente opostas e rigorosamente simétricas, o que as espelha e as faz antagônicas. Num primeiro momento, ela está feliz e agradecida ao monarca pelo apoio que D. Manuel está dando aos judeus através de sua política de tolerância que prometera ao subir ao trono. Num segundo momento, desesperada e amargurada, agride e ofende o rei. Esta mudança de comportamento é mostrada na peça como sendo resultado de sua obsessão pela viúva do sobrinho e seu desejo pela consumação de seu casamento com Isabel. Córrego diz que o rei D. Manuel, embora culto, era um homem fraco e hesitante. Deixou-se apaixonar pela mulher do príncipe Afonso, não resistiu a casar com ela quando ficou viúva e aceitou todas as condições que ela impôs. Para além de uma enorme desumanidade, a perseguição e expulsão dos judeus foi um rude golpe para a economia, pois detinham o comércio, as artes e a iniciativa. A criação do conceito de cristão-novo foi um desastre total que aumentou a injustiça, a luta de classes, a tortura e a morte, baseadas na simples diferença de opinião ou de fé, de tal modo que a sanha da Inquisição durou até o fim do século XVIII.

Córrego questiona em sua peça, se D. Manuel seria o culpado para o início da derrocada portuguesa. A história, de maneira geral, o isenta dessa culpa, mostrando-o com paradigma do rei absolutista, o mais rico e poderoso do seu tempo, desbravador e soberano de seus atos. O casamento com Isabel não passaria de manobra política para unir a Península Ibérica e tal objetivo continuaria presente em seus outros dois casamentos e com sua vasta prole teria afinal obtido sucesso e completado sua parte na História de Portugal, fazendo de seu filho, D. João III, o seu sucessor. Tampouco a dependência da irmã Leonor não é corroborada pela História. Os biógrafos da rainha a mostram como uma mulher sofrida com a perda precoce do filho, frustrada por não ter dado um outro filho varão ao marido e cuja maior luta foi evitar que D. Jorge de Lancastre, filho bastardo de D. João II subisse ao trono.

Manuel Córrego, escritor contemporâneo, sabe que não existem verdades absolutas e se utiliza do paradigma histórico para parafraseá-lo e através desta relação defender seu ponto de vista. Utilizando-se de procedimentos dramáticos, Córrego faz vir à tona a fraqueza e a insegurança que quer dar à sua personagem, em última instância para justificar a rápida e indelével trajetória de Portugal, cujo destino, como diz o Professor Dr. Francisco Maciel Silveira, orientador da Dissertação de Mestrado *O Casamento de D. Manuel I: D. Manuel I, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?* que deu origem a este trabalho, acabou em *águas de batata*.

Córrego em sua premiada peça teatral utiliza-se de fatos e personagens históricos e os complementa com sua própria ideologia, provocando reflexões e acrescentando à cultura portuguesa sua voz de autor consciente de seu tempo. O dramaturgo diz: *Não sou historiador, sou ficcionista*. Assim, desvencilha-se da monotonia da realidade e goza da liberdade de criador. Constrói sua versão da História de Portugal, e sendo uma versão, por definição, propõe-se a ser mais interessante que o próprio fato.

Referências bibliográficas

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Narcóticos*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1958.
- COELHO, António Borges. *Os argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séculos XV-XVI)*. In: TENGARRINHA, José (org.). São Paulo/Lisboa: UNESP/Instituto Camões, 2001.
- CÓRREGO, Manuel. *O casamento de D. Manuel I*. Lisboa: INATEL, 2004b.

DANTAS, Julio. *Outros Tempos*. Lisboa: Companhia Editora, 1909.

DOMINGUES, Mario. *D. Manuel I – A epopeia dos descobrimentos – Evocação Histórica*. Lisboa: Romano Torres, 1971.

FERREIRA, Seomara da Veiga. *Crónica Esquecida D’El Rei D. João II*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

GÓIS, Damião de. *Crônica do felicíssimo Rei D. Manuel*. Coimbra: 1955.

OLIVEIRA MARQUES, Antônio Henrique. *História de Portugal*. Lisboa: Palas Editores, 1974.

SARAIWA, António José. *Para a História da Cultura em Portugal, Vol. II, 5. ed.* Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

SARAIWA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2011.

SPANG, Kurt. *El Drama Histórico*. Navarra: Line Grafic s/a, 1998.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal (1495 - 1580)*. Lisboa: Editorial Verbo, 2004.

SERRÃO, Joel. *Pequeno Dicionário de Portugal*. Lisboa: Figueirinhas, 2001.

SIMÕES, Cunha. *História de Portugal (1907 - 1998)*. Lisboa, s/a.

TENGARRINHA, José; et al (org.). *História de Portugal*. São Paulo/Lisboa: UNESP/Instituto Camões, 2001.

Por ser das nobres coroa: Lisboa na cena quinhentista

Márcio Ricardo Coelho Muniz^{53 54}

1.

Lisboa foi “palco” em que se encenou parte significativa do *corpus* dramatúrgico quinhentista português conhecido. Rubricas de dezenas de textos teatrais indicam suas representações na “nobre e sempre leal cidade de Lisboa”, com especificações de lugares vários da cidade: “nos paços da Ribeira” (*Auto da Alma*, *Quem tem farelos?*, *Cortes de Júpiter*), “em Santos-o-velho” (*Auto da Fama*), “nos paços d’Alcáçova na capela de São Miguel (*Auto dos Quatro tempos*)”, “no Hospital de Todos os Santos da Cidade de Lisboa” (*Auto do Purgatório*). Embora encontremos essas informações mais precisas nas obras de Gil Vicente⁵⁵, não são poucos os enredos dramáticos que se passam na “coroa do reino” (*Auto dos escrivães do Pelourinho*, *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto do Mouro Encantado*, *Auto dos Cantarinhos*), que referem as qualidades superlativas da “nobre e sempre leal cidade de Lisboa” (*Comédia Eufrosina*), que a indicam como espaço de origem ou destino de pessoas, ou, ainda, que a comparam com outras grandes cidades europeias, como Veneza (*Comédia do Cioso*) e Sevilha (*Comédia Aulegrafia*)⁵⁶.

Este protagonismo de Lisboa pode ser justificado por ser ela uma espécie de “capital” do reino, sede mais frequente da corte e, por isso, capitanear a vida social, política, econômica e

⁵³ Universidade Federal da Bahia.

⁵⁴ Este texto é fruto do projeto de pesquisa “*Porque o ouro onde vai / não vai melhor companheiro: sociedade, cultura e representação literária na dramaturgia quinhentista portuguesa*” financiado por uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa de Nível 2 - CA LL - Letras e Linguística, mantida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Registro meus agradecimentos ao CNPq pela viabilização financeira da pesquisa.

⁵⁵ Como se sabe, Gil Vicente foi dramaturgo a serviço das cortes de D. Manuel I e D. João III, o que implicava acompanhá-las em seus constantes trânsitos pelo reino. Além disso, a organização da *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*, publicada em 1562, deixou registrada nas rubricas iniciais de grande parte dos textos o contexto e local de encenação dos autos.

⁵⁶ O conjunto dos textos da dramaturgia portuguesa do séc. XVI conhecido, incluindo os de Gil Vicente, está publicado pelo Centro de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa, sob a coordenação científica do professor José Camões, em *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]*: <http://www.cet-e-quinhentos.com/>. Todas as citações dos autos aqui comentados serão feitas a partir desta base. Para simplificar, indicarei, ao final da citação, o nome conciso do auto (*Nau d’Amores*, *São Vicente*, *Auto das Padeiras*) e a numeração dos versos correspondentes, conforme a base digital referida.

cultural. Por outro lado, ainda segundo as rubricas dos textos, outras cidades portuguesas também receberam encenações da dramaturgia quinhentista (Almada, Almerim, Coimbra, Évora, Porto, Santarém etc.), mas uma particularidade distingue a “coroa do reino” em relações às outras, apenas Lisboa subiu literalmente ao palco, figurada em personagem, para falar em nome próprio ou em representação de seus cidadãos. Na dramaturgia portuguesa do século XVI, Lisboa foi personagem em três peças: na *Tragicomédia da Nau d’Amores*, de Gil Vicente; no *Auto de São Vicente*, de Afonso Álvares; e no *Auto das Padeiras*, texto anônimo.

Embora os gêneros dos autos sejam distintos (uma tragicomédia ou fantasia alegórica, um auto hagiográfico e uma farsa, respectivamente), as três figurações de Lisboa no palco teatral coincidem com momentos críticos vividos pela cidade e por seus habitantes, registrados em suas falas, o que talvez justifique a decisão dos dramaturgos em colocá-la em cena. Conforme observa José Camões: “Não deixa de ser interessante que, no século XVI, a cidade seja personificada no teatro apenas quando sofre de peste” (Camões, 2006, p. 22-23, nota 22).

2.

A primeira vez que Lisboa subiu ao palco foi em 1527, por mão do dramaturgo da corte, Gil Vicente, que a coloca em cena para saudar a entrada dos reis (D. João III e D. Catarina d’Áustria) na cidade, depois de uma longa ausência devido a um surto de peste que a havia atingido nos anos de 1525 e 1526 (RODRIGUES, 1990). Figurada como princesa e entrando em cena com grande “aparato de música”, o que certamente serviu para lhe identificar frente aos espectadores, Lisboa inicia sua longa fala por um discurso laudatório aos monarcas e à corte, saudando o retorno desses e indicando como razão das ausências reais a sua “mofina” sorte:

A tragicomédia seguinte é chamada Nau d’Amores. Representou-se ao muito poderoso rei dom João o terceiro, à entrada da esclarecida e mui católica rainha dona Caterina nossa senhora em a cidade de Lixboa. Era de 1527.

Figuras: primeiramente, ãa princesa em figura da Cidade de Lixboa, [...] fazendo ãa fala a el rei e à rainha [...]. E entrou logo a Cidade com grande aparato de música, e diz fazendo sua fala:

Ó alto e poderoso em grande grandeza
meu rei precioso per graça divina
de mi apartada por eu nam ser dina
por minha mofina se foi vossa alteza.
[...]

Ó flor da floresta dos emperadores
preciosa rainha venhais em tal hora
como aquela em que nossa senhora

achou o seu filho antre os doutores.
[...]

Ó luzida corte fermosa leal
dourada e ornada de manhas e galas
espelho de todas as galas e falas
perfeitos amantes do culto real.
[...]

Venhais muito embora meu rei sabedor
venhais muito embora rainha esmerada
venhais muito embora corte desejada
venhais com a benção de nosso senhor.
Eu venho beijar as mãos soberanas
de vossas altezas meus reis soberanos
com tanta vontade que há três mil anos
que nunca tal tive a pessoas humanas.
[...]
(*Nau d'Amores*, vv. 1-40)

O longo discurso encomiástico, em métrica de arte maior, dirigido aos monarcas e à corte dá o tom desejável à solenidade de que faz parte, cumprindo simultaneamente o papel de saudação dos retornados, extensivo aos espectadores presentes, e também de apresentação de tão inusitada personagem alegórica, não imediatamente reconhecível em sua figuração, que fará as vezes de Representador do auto.

Interrompida em suas *laudes*, de modo que o enredo do auto a ser encenado comece a se construir, Lisboa é surpreendida pela visita do pajem de um Príncipe da Normandia que, devido à alta fama de que aquela goza, veio de longe para servi-la e demanda por um encontro. Afetando certa impaciência com a interrupção da cerimônia que presidia frente aos monarcas e a corte, Lisboa aventa a probabilidade de atender à demanda do príncipe estrangeiro, propondo-lhe como locais possíveis para o encontro o “Chafariz del rei”, a “Torre da varanda” e o “Cais da madeira”⁵⁷, ou seja, espaços socioeconômicos conhecidos dos espectadores contemporâneos do

⁵⁷**Lixboa:** Pajem podeis-lhe dizer
que estou agora ocupada
[...]

eu lhe irei logo falar
lá ò Chafariz del Rei
quanto ele quiser falar.
Ou da Torre da Varanda
ou lá no Cais da Madeira
e veremos o que manda

auto, o que confere certo realismo a seu diálogo com o pajem e ao restante enredo que logo se desenvolverá.

Retomando sua fala aos monarcas, Lisboa justifica a longa ausência da família real e da corte, revelando a causa de sua má fortuna, a peste, que lhe deu “muita guerra” e “ferida”:

Lisboa: Assi que mui alta e esclarecida
ainda que peste me dê muita guerra
Deos seja louvado nos céus e na terra
conheço as causas por que sam ferida.
É que de viçosa
de doce de linda de mui abondosa
se peste nam fosse todos meus heréus
nam conheceriam que i havia Deos
que seria peste muito mais perigosa.

Por isso me calo e nam desvario
mas antes estimo que Deos é comigo
adoro a ele e recebo o castigo
per onde me mostra o seu poderio.
Porque na verdade
nam me tira nada de minha bondade
mas como cidade que quer pera si
mostra-me a morte mil vezes aqui
por que me nam saia de sua vontade.
(*Nau d'Amores*, vv. 77-94)

Como se pode observar, Lisboa interpreta sua “mofina” sorte em chave de moralidade cristão: a peste lhe veio para que todos seus “heréus” (herdeiros) conhecessem “que i havia Deos”, cujo desconhecimento seria muito mais perigoso que os males trazidos pela peste. Sofrimento, dor e morte são, assim, caminhos de aprendizagem, por onde se chega à verdade dos ensinamentos divinos. Negá-los faria com que Lisboa e seus “héreus” incorressem naquele que é considerado a raiz de todos os pecados, a Soberba, na crença de uma existência possível sem a ajuda divina. A peste e seus males cumprem, portanto, na fala de Lisboa e consequentemente na *Tragicomédia da Nau d'Amores*, um papel didático moralizante de reafirmar para os habitantes da cidade e para sua corte a maior das verdades cristã: a existência e o poderio de Deus.

Desta forma, em sua primeira aparição na cena teatral portuguesa, num auto composto para festejar o retorno dos monarcas à cidade, Lisboa, antes da festa propriamente dita, relembra as muitas “feridas” causadas pela peste, entre elas o forçado afastamento da cristianíssima família

que de leda e prazenteira
ele vencerá a demanda.
(*Nau d'Amores*, vv. 62-75)

real e de sua corte, bem como reafirma a função didática do sofrimento causado pela epidemia. Após o encômio e o ensinamento cristão, a *Tragicomédia da Nau d'Amores* prossegue e se encaminha para a festa, como cabe à ocasião, encenando um faustoso espetáculo, com uma Nau capitaneada pelo *Deos d'Amor*, que passará ocupar a atenção dos presentes e garantirá a diversão do serão real.

3.

Lisboa volta ao palco português por mão do dramaturgo Afonso Álvares, do qual nos chegaram quatro autos integrais, todos de caráter hagiográfico – *Auto de Santo Antônio*, *Auto de Santiago*, *Auto de Santa Bárbara*, *Auto de São Vicente* –, e aproximadamente 350 versos de um diálogo poético com outro dramaturgo lisboeta, Antônio Ribeiro Chiado⁵⁸. Os quatro textos situam-se nos polos tradicionais da produção hagiográfica, ou seja, dois dedicam-se a encenar o martírio vivido pelos santos, o *Auto de Santa Bárbara* e o *Auto de São Vicente*; dois outros narram milagres realizados, o *Auto de Santo Antônio* e o *Auto de Santiago*.

No auto dedicado a homenagear aquele que já foi considerado padroeiro de Lisboa, o *de São Vicente*, é possível identificar três partes distintas – embora uma divisão em atos não seja claramente indicada pelas rubricas –, que promovem uma organização particular dos assuntos abordados pelo auto. Texto de base hagiográfica, nele se encenará o martírio de São Vicente pelo “rei dos gentios”, o governador Daciano, na era do imperador Diocleciano (IV d. C.). O martírio do santo, todavia, é teatro dentro do teatro, ou seja, figura-se que a cidade de Lisboa, alegoricamente personificada e cumprindo papel de Representadora, após as cenas iniciais, convida seus concidadãos a assistirem à encenação do auto hagiográfico, parte das festas em comemoração e em homenagem ao dia de São Vicente. Teatro dentro do teatro, à representação do martírio do santo, em tempo passado, corresponderá a encenação da “paixão” da cidade de Lisboa, em tempo presente, mesclando-se e, por vezes, confundindo-se e dialogando.

Como no auto vicentino anteriormente comentado, o *Auto de São Vicente* se inicia com uma longa fala de Lisboa personificada, em que ela tece considerações sobre sua situação presente de penúria e desprestígio:

Auto do bem-aventurado senhor sam Vicente em o qual brevemente se contém seu martírio e a disputa que teve com Daciano, rei dos gentios. Mui devoto e em partes mui gracioso.

⁵⁸ Para melhor conhecimento da obra do dramaturgo português Afonso Álvares, remeto o leitor interessado para edição moderna de sua obra, dirigida pelo professor José Camões (ÁLVARES, 2006), e para os ensaios de RODRIGUES, 1999, e MUNIZ, 2012, sobre a obra do dramaturgo.

Feito per Afonso Álvares a rogo dos mui honrados e virtuosos cónegos de sam
Vicente [...]
Dito primeiro da Cidade:

[...]
Bem sei que alguns no presente
estão fora de saber
quem sam por vir deferente
tam sem fausto e impotente
segundo meu merecer.

Porque vir-vos eu falar
sendo tam alta princesa
direis que pera nobreza
me houvera d’atabiar
d’aparatos de riqueza.
Mas porém nam pode ser
vir a pessoa luzida
pois no peito traz metida
causa que o mesmo prazer
lhe dá tristeza crecida.
(*São Vicente*, vv. 6-20)

Denominando-se “alta princesa” como a Lisboa de Gil Vicente, mas sem apresentar os “aparatos de riqueza” ou o “fausto” que acompanhava aquela, a Lisboa de Afonso Álvares teme não ser reconhecida pelos espectadores, seus concidadãos. Por isso, busca de imediato relembrar as “vitórias passadas”, em que ela foi “honra de Portugal”:

[Lisboa]: [...]
Eu sam mui populosa
grã cidade de Lisboa
à qual Deos deu a coroa
pera ser vitoriosa
com nome de sempre boa.

[...]
E fez-me mui acabada
torre de grã fortaleza
guarnecida de nobreza
famosa, rica e honrada
poço de grande riqueza.

[...]
Pois com as minhas armadas
e meus leais cavaleiros
e capitães mui guerreiros
tenho mil terras tomadas
e reinos mui estrangeiros.
(*São Vicente*, vv. 26-50)

Embora o passado lhe tenha sido afortunado e glorioso, é do presente que se trata, e neste, Lisboa, à similitude do santo homenageado, vive seu martírio, sua “paixão”:

[Lisboa]: [...]

Assi que pois já sabeis
a certeza de quem sam
agora será rezão
que também me escuteis
parte de minha paixão.

Digo que em tempos passados
me vi muito prosperada
triunfante e mui abastada
e agora por meus pecados
sam tam desaventurada
que meus campos não dão pão
e os meus pobres lavradores
choram com dor e paixão
porque nam são sabedores
de tam forte excomunhão.

Nem sei as causas que geram
meus arvoredos reais
serem-me tam desleais
que todos se arrependeram
de me dar bens temporais.
Vejo o pobre chorar
porque nam tem que comer
e o rico nam lho quer dar
e eu nam lhe posso valer
porque mandei semear
e o pão nam me quis nacer.

E também os mui floridos
ribeiros e verdes prados
em que paciam meus gados
vi secos e destroídos
e isto pelos pecados
em que vós sois homecidos.
Pois outra causa danosa
mais chorosa
me dá inda maior ferida
firida mui dolorida
que é esta peste irosa
que me tem já destruída.
(*São Vicente*, vv. 68-105)

Glosando a tópica do tempo glorioso e feliz já passado em contraste com um tempo presente marcado por males e choros, ambos refletidos nas práticas dos homens (“meus arvoredos reais\ serem-me tam desleais”) e em manifestações da natureza (“floridos\ riberios e verdes prados” transformados em “secos e destruídos”), Lisboa não apenas registra suas atuais agruras, mas deixa implícita uma dissensão entre seus habitantes e seu presente governo, causa de sua paixão (“e isto pelos pecados/ em que vós sois homecidos”). Revela ainda um primeiro grande mal que lhe tem fortemente atingido (“esta peste irosa/ que me tem destruído”). Tendo passado poucos anos do surto de doença que motivou a fuga dos monarcas, referidos na tragicomédia vicentina, mais uma vez a peste volta a trazer dor e sofrimento à “coroa do reino” e a seus habitantes. Todavia, agora ela vem acompanhada ou na esteira de outro grande mal, um terremoto:

[Lisboa]: E sobre tamanha dor
mandou-me Deos outra guerra
guerra de grande pavor
que foi aquele tremor
que me pôs casi per terra.
Assi que pois tendes visto
quantos no presente estais
minhas angústias e ais
agora a causa disto
vos peço que me digais.
(*São Vicente*, vv. 106-115)

Referindo-se, muito provavelmente, ao grande terremoto que abala o centro de Portugal em 1531 – o que tem levado a crítica a datar a representação do auto como posterior, ainda que próximo desta data⁵⁹ –, Lisboa associa os dois grandes males, peste e terremoto, a seu presente de sofrimentos. Indica ainda uma causa específica para tamanha ‘paixão’, para esse seu verdadeiro martírio no presente: o estar “deserdada de [sua] natural gente”, ocupados como “bons cristãos” em “tomar [as] terras/ d’enfieis”, sendo agora “povoada/ de outra torpe semente/ que [a] tem danificada”. Por isso, recorrerá “aquela senhora/ alta rainha dos céus” e a “sam Vicente”, por meio do auto hagiográfico que se representará, no teatro dentro do teatro:

⁵⁹ Em seu texto introdutório à edição das obras de Afonso Álvares, José Camões chama atenção que esta referência a tremores e à peste pode servir de indício para a datação do auto em período ao redor de 1531, quando Lisboa sofre forte abalo sísmico, cujas consequências que se lhe seguiram, entre outras, foram a seca, a má colheita, a fome e a peste (CAMÕES, 2006, p. 23-26).

[Lisboa]: Meus naturais moradores
foram tam grandes guerreiros
e tam nobres cavaleiros
que nenhuns conquistadores
foram mais aventureiros.
[...]

E por tomar estas terras
d'enfiéis, tam alongadas
sofreram muitas lançadas
em mui temerosas guerras
e furiosas armadas.
[...]

E fiquei mui desertada
da minha natural gente
e agora sam povoada
de outra torpe semente
que me tem daneficada.
Que usam muita vileza
mantendo pouca verdade
tratando com falsidade
porque sua natureza
é daquesta calidade.
(*São Vicente*, vv. 126-155)

Esta acusação feita aos judeus (a gente de “torpe semente”) como causadores da ira divina contra a cidade ecoa e, de certa maneira, confirma a reação que parece ter sido a de muitos membros da Igreja ao terremoto de 1531, que, como se sabe, motivou o ‘sermão’ feito por Gil Vicente aos frades de Santarém, à mesma época, conforme ficou registrado em sua carta a D. João III (MATEUS, 1988; MUNIZ, 2000). Num auto de base hagiográfica e feita por encomenda dos cônegos de São Vicente de Fora, a aproximação dos dois martírios, da cidade e do santo, possibilita e justifica também a associação dos ‘gentios’ pagãos aos judeus ‘infiéis’, num espelhamento em perfeito acordo com a estrutura de “teatro dentro do teatro” em que se funda o *Auto de São Vicente*.

4.

No anônimo *Auto das Padeiras*, também “chamado da Fome ou do Centeo e Milho”, Lisboa faz sua terceira aparição nos palcos quinhentistas. O auto é uma farsa em estrutura processional, na qual, sempre em pares, personagens disputam suas razões, tentando uma se sobrepor ou culpabilizar a outra, tematizando questões que atingem a cidade e seus moradores, problemas relacionados com a alimentação, sua comercialização e escassez, como sugere o longo título registrado na rubrica inicial do auto anônimo. As cenas justapostas, espelhadas pelo tema e pelas personagens em pares, constroem de certa maneira a unidade da farsa.

Mais uma vez, é em contexto de crise, alimentar e sanitária, que Lisboa sobe ao palco. Desta vez, todavia, terá como companhia uma personagem estreante nos palcos portugueses, a Fome, que servirá de contraponto crítico a suas tentativas de se eximir das culpas dos males que a afligem.

Lisboa abre o desfile processional das personagens reclamando das injustiças que sofre, a seu ver, imerecidamente. Como a Lisboa de Afonso Álvares, sua fala inicial glosa a tópica de um tempo passado glorioso e de um presente de agruras e sofrimentos, marcados pela “peste, fome e guerra”:

Auto das Padeiras, chamado da Fome ou do Centeo e Milho, em que entram as figuras seguintes: Lisboa e a Fome, e duas padeiras chamadas Isabel Botelha e Catarina Tisnada, dous diabos e o Centeo e Milho em figura de vilões.

Entra Lisboa e diz:

Nunca ninguém cuidou ver
mulher tão desconsolada
tão triste e angustiada.
Mui pouco dura o prazer
nesta vida atribulada.

[...]
Vejo os meus moradores
com doenças perigosas
grandes pestes mui danosas
males que dão grandes dores
e todas cousas custosas.

Grã falta de mantimentos
todos tem necessidade
poucos usam de piedade
todos vejo e com tormentos
mas mui cheios de vaidade.
Isto me faz espantar
e me faz entresticer

ver o meu povo gemer
ver o meu povo clamar
e não lhe poder valer.

Por nossos grandes pecados
vem a peste, fome e guerra
e os frutitos nam dá a terra
os mares nam dão pescados
o gado morre na serra.
(*Auto das Padeiras*, vv. 1-30)

Este lamento inicial da “coroa do reino”, tornada personagem da farsa, deve ter causado forte impressão nos espectadores, pois sua fala parece confirmar o drama vivido pelo tempo presente da encenação. Segundo o editor moderno do texto, fatos históricos mencionados no auto (o cerco de Siena, no contexto das guerras entre Espanha e França) permitem situar a encenação entre 1555-1559. Por sua vez, uma crise de abastecimento atinge a capital do reino nos anos de 1556 e 1557, tornando a fome uma realidade concreta (CAMÕES, 2010, pp. 21-22). Ao falar, portanto, de “meu povo” a “gemer” e a “clamar”, Lisboa está também falando a seu povo, que muito provavelmente a assiste.

O impacto da fala de Lisboa sobre os espectadores torna-se ainda mais forte quando a própria Fome adentra a cena, “mui magra, toda vestida de preto”, e, em diálogo com Lisboa, passa-lhe forte reprimenda. A alegorizada Fome se recusa, logo de início, a carregar nos ombros a culpa de todos os males que atingem a cidade, indicando a vaidade e a omissão de Lisboa e de seus maiores como causas do padecimento dos pobres, lembrando-lhe que “por ser das nobres coroa” deveria servir de exemplo e de proteção dos seus concidadãos, evitando “no mundo [a] má fama”:

Aqui entra a Fome mui magra, toda vestida de preto, e diz a Fome:

Nam há maior sem-razão
que quererem-me a mi mal.
Muitos neste Portugal
com mui falsa opinião
me tem ódio desigual.

Os que tem tal parecer
são muito pouco avisados
porque lhe faço a saber
que do seu muito comer
nascem os mortais pecados.

Dizem-me a mim que Lisboa
está muito mal comigo.

Se ela tem falta de trigo
olhe por sua pessoa
e pelos que tem consigo.

Tratantes a desbaratam
e põem os pobres no fim
e pois isto é assim
que estes são os que a matam
não me ponham culpa a mim.
(*Auto das Padeiras*, vv. 31-50)

Refletindo seu cariz comercial e liberal, Lisboa busca se defender das acusações da Fome afirmando não poder “tolher; que nam ganhe o mercador/ tudo quanto ele puder”, “porque às tam nobres cidades/ assim lhes convém fazer” (*Auto das Padeiras*, vv. 146-150). Confirma, assim, o que vinha apontando sua interlocutora, de que era sua vaidade e omissão em mediar e reger as relações entre os poderosos comerciantes e os pobres e desvalidados as verdadeiras causas dos sofrimentos da população, a ponto de a própria Fome vir à cena cobrar-lhe uma outra atitude:

Fome: Pois que vai dessa feição
que tudo deixais passar
sem o querer emendar
não tendes logo razão
para de mim vos queixar.

Podeis-vos ficar embora
nam me tenhais por remissa
emendai vossa cobiça
olhai que dizem por fora
que tendes pouca justiça.
(*Auto das Padeiras*, vv. 151-160)

O discurso duro e acusativo de Fome, construído sobre uma argumentação presente e realista, seguirá até o fim do diálogo, restando a chorosa Lisboa tentar desviar-se das acusações transferindo-as para seus ricos moradores. E, se a encenação não soluciona os problemas denunciados, ao menos a reprimenda imposta pela Fome a Lisboa terá certamente “vingado” alguns dos espectadores, ainda que no furtivo espaço-tempo da ficção. O prosseguimento do *Auto das padeiras* replicará em espelho ao reverso, em cenas justapostas, a temática abordada pelo diálogo entre Lisboa e a Fome, em novas disputas entre as padeiras Isabel Botelha e Catarina Tisnada e entre os vilões Centeio e o Milho.

Esses breves comentários sobre os momentos em que Lisboa subiu à cena quinhentista portuguesa buscam demonstrar a força que o presente contextual pode assumir no conjunto da dramaturgia, obrigando-nos a reler essas obras a partir do diálogo com a historiografia, e, da mesma forma, a considerar a possibilidade de tomá-las como testemunho documental de fatos históricos e de práticas socioculturais. Este diálogo próximo entre o texto literário/dramático e a historiografia é procedimento sugerido por um sem números de historiadores, das sociedades e das literaturas. O historiador da Idade Média Hilário Franco Jr., refletindo sobre a relação Literatura-História, tece as seguintes considerações:

A História, deve-se lembrar, é uma reconstrução imaginária do passado feita no presente. Uma reconstituição realizada a partir de material fragmentário e necessariamente comprometido pelos dados sociais das épocas passadas que o produziram, e pelos dados culturais do historiador, que na manipulação dessas “fontes primárias” não está isento de seu próprio momento histórico [...]. Em História (como em Literatura, Artes ou Ciências), toda nova formulação resulta de associação original de elementos até então dissociados, com cada uma dessas novas associações respondendo a demandas, individuais ou sociais, do presente que a realiza [...]. A Literatura, por sua vez, também é uma elaboração imaginária, porém aparentemente muito afastada da História. No entanto esta distância é enganosa. O fato de a trama da obra literária desenvolver-se no tempo desejado pelo escritor, não significa ausência de referências ao seu presente. (FRANCO JR, 1998, pp. 271-272)

É por demais tênue a linha divisória entre o relato histórico e o relato literário, segundo Franco Jr. Todavia, embora temido pelos defensores da “cientificidade” das disciplinas, o imbricamento discursivo entre os dois campos do conhecimento resulta em ganhos para ambos os lados. Se a memória se constrói como narrativa e esta constitui matéria da história (BERGSON, 2006), o texto literário como testemunho/testamento fortalece esses laços.

Assim, como se pode observar por esta breve descrição do percurso de Lisboa pelos palcos quinhentistas, é o presente “mofino” da “coroa do reino”, atacada por pestes e tremores, o mote para sua personificação. Se a motivação é a mesma, o tratamento varia segundo os contextos de encenação: didático, em Gil Vicente; reativo, em Afonso Álvares; contestatório, no auto anônimo. Espelhando a ocasião e os gêneros teatrais, Lisboa tem sua história encenada e tensionada por acontecimentos que lhe conferem alto grau de realismo, fazendo de seu presente dramatizado matéria histórica.

Referências bibliográficas:

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMÕES, José. “Introdução”. *Obras de Afonso Álvares*. Ed. de José Camões. Lisboa, INCM, 2006, p. 07-32.

_____. “Introdução”. *Teatro Português do Século XVI*. Ed. de José Camões. Lisboa, INCM, v. II, 2010, p. 07-37.

FRANCO JR., Hilário. “História, Literatura e Imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da Cocanha”. Em: IANNONE, Carlos alberto *et alli*. *Sobre as naus da Iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: EdUNESP, 1998, p. 271-286.

MATEUS, Osório. *Tormenta*. Lisboa: Quimera, 1988.

MUNIZ, Márcio R. C. “Considerações sobre o Entremez nos autos de Afonso Álvares”. Em: *Estudos Portugueses*, n. 8, Recife, 2012, p. 61-79.

_____. “1531: Gil Vicente, judeus e a instauração da Inquisição em Portugal”. Em: *Revista Contexto*, n. 7, Vitória, 2000, p. 95-108.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. *História de Portugal*. Lisboa: Palas, 1984, v. II.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. “Santos em cena: ensinar - comover – divertir”; e “*Auto de Sancta Barbara*: a herança e os arranjos”. Em: RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *De Gil Vicente a Lope de Vega: vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa: Teorema, 1999, p. 147-189, 191-211.

RODRIGUES, Teresa. *Crises de Mortalidade em Lisboa. Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]:
<http://www.cet-e-quinientos.com/>.

O Mestre Massaud Moisés, morto, só me traz saudosas lembranças

Francisco Maciel Silveira⁶⁰

Primeira: quando fui me candidatar a uma vaga no Mestrado, ele atendeu-me em seu carro no estacionamento do antigo barracão das Letras, à noite.

Segunda: seu aperto de mão, vigoroso, forte sinal de caráter firme.

Terceira: com ele aprendi a pensar com a própria cabeça. Ensinava-nos que era preciso ler o texto literário para depois ir à bibliografia.

Esse exercício ele aplicava às próprias obras, fazendo-nos discuti-las à procura de argumentos fracos, duvidosos, fazendo-nos, pois, a discutir com o Mestre, ensinando-nos que não há palavra definitiva em matéria de Literatura.

Quarta: com ele, aprendi que um doutor em Literatura Portuguesa não pode se restringir a um autor, página, a um movimento, a uma obra. Deve ser capaz de dizer algo inteligente acerca da Literatura Portuguesa.

Coração generoso, incentivou-me na progressão da carreira acadêmica, degrau a degrau: mestrado, doutoramento, livre-docência, titularidade. Incentivou-me também na produção ensaística, para a qual contribuí nos livros que organizava, seja em teoria literária, seja nas literaturas luso-brasileiras.

Corintiano e com um senso de humor, cujo sorriso lhe iluminava o rosto, para ouvir sua sonora gargalhada brincava com ele.

Por quase 15 anos, exerci as funções de vice-coordenador da graduação e pós, brincava sempre com ele, encarregado que era de adquirir material para a Literatura Portuguesa, com cheques que ele assinava em branco, dizendo-lhe que aquela liberalidade eu não faria nem para minha esposa. Confiava em mim, dizia-me que a Literatura Portuguesa cairia nas minhas mãos. (ainda bem que seu prognóstico não se fez realidade).

Dirigiu as Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras de Marília e Assis, Institutos Isolados do Ensino Superior do Estado de São Paulo, mais tarde incorporados à UNESP. Dirigiu primeiro na Rua Frederico Steidel Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo (1956-1957, 1968-1986). Depois no barracão das Letras, fazia plantão na

⁶⁰ Universidade de São Paulo.

Biblioteca de Letras. Aí costumava brincar com ele. Havia um cartaz Não FUME. Eu dizia que o cartaz estava errado. Faltava um ponto de exclamação no não!. Logo o aviso era FUME

Sua bibliografia, em termos de teoria literária e literatura luso-brasileiras, foi imensa. Vale lembrar apenas alguns títulos para não nos alongarmos demasiadamente. Começo pela Editora Cultrix, quase sua segunda casa, onde publicou *A Criação Literária* dedicados aos fundamentos teóricos, ao estudo da poesia, da prosa e das manifestações híbridas, obra que se consagrou como a mais adequada e fidedigna introdução à Teoria da Literatura, de que dispõe, particularmente, o estudioso ou o estudante de Letras, *Literatura mundo e forma*, a discutir a crítica literária (ou artística?), *O conto português*, uma antologia da forma, que percorre diacronicamente a periodologia literária portuguesa. Assinalem-se ainda o *Dicionário de Termos Literários*, *A Literatura Brasileira através dos Textos*, além de *A Literatura Portuguesa* e *A literatura Portuguesa através dos Textos*, os dois últimos estão por alcançar a casa da trigésima edição revista e aumentada. Organizou ainda, pela mesma editora, *A literatura portuguesa moderna*.

Pela editora Atlas, organizou *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*, quatro volumes. Pela Global, os volumes acerca da *Poesia Clássica* e da *Literatura Barroca*.

De suas constantes idas e vindas a Portugal, devo registrar, *As estéticas literárias em Portugal*, pela editora lisboeta Caminho, a tratar da doutrinação estética, perspectiva crítica sumamente relevante no processo ensino-aprendizagem.

Outro Flaubert no culto da forma precisa, não esqueceria um *Guia Prático de Redação*. Lembra-me que com ele aprendi o exercício do ensaio, procedimento eminentemente autoral.

Last but not least, ressalte-se que foi professor visitante nas universidades norte-americanas de Wisconsin (1962-1963), Indiana (1967-1968), Texas (1971) Califórnia (1982), Vanderbilt (1970-1987) e na Universidade de Santiago de Compostela (2001).

Por fim, registre-se também que foi um dos primeiros estudiosos brasileiros a trabalhar com a obra de Fernando Pessoa, deixando-nos *Fernando Pessoa: O espelho e a Esfinge, O guardador de rebanhos e outros poemas, O banqueiro anarquista e outras prosas*, ainda pela Cultrix.

Em 1995, aposentou-se aos 67 anos, dedicando sua vida inteira a ensinar-nos a aprender.

Não daria para listar aqui os artigos, assinados pelo Mestre, espalhados em periódicos, revistas e jornais ao redor do mundo, muito menos a correspondência travada entre ele e escritores ou críticos brasileiros e de muitas outras nacionalidades, que está sendo compilada por Maria Antonieta Moisés, sua dedicada segunda esposa.

Devo lembrar ainda que Massaud Moisés foi membro da Academia Paulista de Letras, desde 16 de março de 2000, na qual ocupava a cadeira de número 17, fundada por Sílvio de Almeida e cujos antecessores foram o Reverendo Otoniel Mota, Afrânio do Amaral, Ernâni Silva Bruno, Marcos Rey.

Que dizer mais de quem foi meu Mestre, meu amigo e cuja lembrança me será sempre eterna?

Durante os 10 anos que trabalhei na Universidade Presbiteriana Mackenzie, sempre que uma turma de professores se formava eu o convidava para ser patrono da turma.

Afinal, ensinara aos recém-formados o que aprendera com ele. E até hoje tenho orgulho de ter sido seu discípulo, transmitindo o que aprendi com ele.

Mestre, saudade sempre da Literatura Portuguesa DLCV – FFLCH – USP.

Que mais dizer? Sem correr o risco de chover no molhado.

Apenas: SAUDADE, palavra tão nossa....