

# DISCURSOS

14

ABRIL 1997

ESTUDOS DE  
LÍNGUA E  
CULTURA  
PORTUGUESA

O teatro em  
Portugal nos anos 90

A mais recente  
dramaturgia portuguesa

O teatro e a  
sua tradução

O teatro de Baltasar Dias

O drama histórico  
contemporâneo de Garrett

O teatro e o  
ensino do Português

Inéditos

TEATRALIDADE  
E DISCURSO  
DRAMÁTICO



*Universidade  
aberta*

DISCURSOS

ESTUDOS DE LÍNGUA E CULTURA PORTUGUESA

TEATRALIDADE E DISCURSO DRAMÁTICO



NÚMERO 14

ABRIL 1997

### DIRECTOR

CARLOS REIS

### CONSELHO DE REDACÇÃO

ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES □ ANA NASCIMENTO PIEDADE □ ANA RITA NAVARRO □  
CRISTINA MELLO □ DIONÍSIO VILA MAIOR □ GLÓRIA BASTOS □ GRAÇA NUNES □  
ISABEL MARNOTO □ JÚLIO TABORDA □ MARIA DO ROSÁRIO CUNHA □ PAULO NUNES  
DA SILVA □ PIRES LARANJEIRA □ VIVINA DE CAMPOS FIGUEIREDO □

### CONSELHO EDITORIAL

ÁNGEL MARCOS DE DIOS □ ANÍBAL PINTO DE CASTRO □ ANXO TARRÍO □ ELLEN  
SAPEGA □ FERNANDO VENÂNCIO □ FRANÇOIS MARCHESSOU □ IVO CASTRO □ JOÃO CAMILO  
DOS SANTOS □ JOSÉ VÍCTOR ADRAGÃO □ LUIZ FAGUNDES DUARTE □ MARIA APARECIDA  
SANTILLI □ MARIA BEATRIZ ROCHA-TRINDADE □ MARIA EMÍLIA RICARDO MARQUES □  
MARIA JOSÉ FERRO TAVARES □ MARIA LEONOR MACHADO DE SOUSA □ MARIA DE  
LOURDES BELCHIOR □ MARIA LUIZA REMÉDIOS □ ÓSCAR LOPES □ TELMO VERDELHO □

### DESIGN GRÁFICO

FRANCISCO TELLECHEA

### SECRETARIADO

GRAÇA NUNES



A revista *Discursos* publicará estudos incidindo sobre os seguintes domínios:

- ☞ Temas de reflexão linguística, tanto numa perspectiva sincrónica como sob um ponto de vista diacrónico;
- ☞ Temas de reflexão sociocultural, equacionados em função da evolução e expansão da Língua Portuguesa no mundo;
- ☞ Questões de natureza didáctica, orientadas para o ensino da Língua Portuguesa, em Portugal e no estrangeiro;
- ☞ Temas de reflexão literária, relacionados com a difusão da Literatura Portuguesa e com o seu ensino, sobretudo quando articulado com o da Língua e da Cultura Portuguesa.

## APRESENTAÇÃO

9

## DISCURSOS: TEATRALIDADE E DISCURSO DRAMÁTICO

- 13 O TEATRO EM PORTUGAL NOS ANOS 90  
CARLOS PORTO
- 25 A MAIS RECENTE DRAMATURGIA PORTU-  
GUESA: CONTEXTO E REALIZAÇÕES  
MARIA HELENA SERÔDIO
- 39 A VERNACULIDADE NA TRADUÇÃO DO  
TEATRO OU... «VERTEM DRAMAS CAVA-  
LHEIROS»  
CARLOS CASTILHO PAIS
- 53 BALTASAR DIAS EM FILIGRANA DIALÓGICA  
DIONÍSIO VILA MAIOR
- 85 O DRAMA HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO  
DE ALMEIDA GARRETT: TEORIAS DRAMÁ-  
TICAS  
ANA ISABEL VASCONCELOS

## INÉDITOS

- 107 *HISTÓRIA FILOSÓFICA DO TEATRO PORTU-  
GUÊS, DE ALMEIDA GARRETT*  
JOSÉ OLIVEIRA BARATA
- 143 *OS DESERDADOS DA PÁTRIA*  
NORBERTO ÁVILA

## DOCUMENTO DE TRABALHO

- 177 O TEXTO DRAMÁTICO NA DISCIPLINA DE  
PORTUGUÊS  
ANA ISABEL VASCONCELOS  
GLÓRIA BASTOS

## DOSSIER A.I.L.

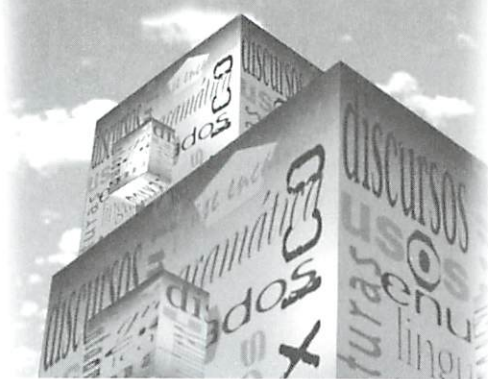
203

## LEITURAS

215

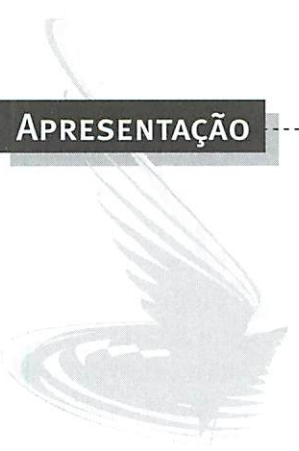
## EM TEMPO

229



## APRESENTAÇÃO





## APRESENTAÇÃO

O presente número da revista *Discursos* contempla um tema que é motivado, antes de mais, por uma efeméride: a celebração dos 150 anos de inauguração do Teatro Nacional D. Maria II, cumpridos no ano passado. Mais do que a efeméride, contudo, do que aqui se trata é de dar voz a **outros discursos**, nem sempre escutados com a devida atenção entre nós.

É sabido que a criação do Teatro Nacional D. Maria II obedeceu a um propósito de raiz ideológica, quando se pensava – Almeida Garrett protagonizava, antes de mais ninguém, esse pensamento – que o teatro deveria ser posto ao serviço de uma **pedagogia democrática**, ideologicamente postulada pelo Liberalismo e pelo Setembrismo. É sabido também que esse esforço não chegou às últimas consequências que seriam as de uma efectiva renovação e modernização de um teatro demasiado preso a modelos estrangeiros e carecido de infra-estruturas técnicas e materiais que respondessem adequadamente a tais intuitos. Garrett compreendeu isso mesmo e não deixou de se manifestar, com um conhecimento das realidades que era o de quem um dia escreveu: «O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há». O Teatro Nacional D. Maria II, inaugurado num momento em que o autor do *Frei Luís de Sousa* não gozava dos favores do poder, deveria ser um desses **meios de civilização**.

Se o foi ou não, é coisa que não cabe apurar neste texto de apresentação; em todo o caso, encontram-se neste número de *Discursos* pelo menos dois contributos que directa

ou indirectamente evidenciam como foi relevante a intervenção de Garrett nos destinos do teatro português: no do seu tempo e no que veio depois dele. Os restantes estudos que aqui se publicam incidem sobre temas distintos e fazem-no em registos também diversos: ao abordar questões tão diferentes como a situação do teatro português dos últimos anos, a integração do texto dramático no ensino do Português ou a produção dramatúrgica de Baltasar Dias, esses estudos procuram, afinal, valorizar um domínio da nossa história cultural e literária que não tem sido privilegiado entre nós como deveria.

A integração neste número de *Discursos*, consagrado à **teatralidade** e ao **discurso dramático**, de um texto inédito deve ser entendida como um gesto de divulgação, mas também, ao mesmo tempo, de homenagem: que é devida aos autores que insistem em evidenciar que existe uma produção dramatúrgica portuguesa com qualidade reconhecida. No caso de Norberto Ávila, esse reconhecimento traduz-se, em grande parte, nas numerosas traduções e encenações de que os seus textos têm sido objecto, fora das nossas fronteiras. O que, diga-se de passagem, não deixa de ser um fenómeno típico de uma terra tantas vezes desinteressada da voz dos seus próprios profetas...

Para além das secções habituais, este número de *Discursos* integra um dossier sobre a Associação Internacional de Lusitanistas. No quadro de um protocolo existente entre o Pró-Reitorado para a Promoção e Difusão da Língua e Cultura Portuguesa da Universidade Aberta e a A.I.L., têm sido desenvolvidas diversas acções de cooperação e intercâmbio; o presente dossier vem, antes de mais, reafirmar a relevância e o significado deste protocolo, ao mesmo tempo que dá a conhecer aos leitores de *Discursos* projectos que confirmam, em definitivo, o importante papel que a Associação Internacional de Lusitanistas desempenha (e que desempenhará cada vez mais) no mundo dos estudos sobre língua portuguesa e sobre literaturas e culturas de expressão portuguesa.

*Carlos Reis*



# DISCURSOS

**TEATRALIDADE E DISCURSO DRAMÁTICO**

## O TEATRO EM PORTUGAL NOS ANOS 90

CARLOS PORTO

Depois da euforia do teatro em Portugal no período pré e pós-revolucionário, seguiu-se um período disfórico que abrangeu sensivelmente a década entre finais dos anos 70 e finais dos anos 80.

Podemos caracterizar esse período pelo apagamento das relações entre o espectáculo teatral e os públicos e por isso pelo enfraquecimento evidenciado, ao mesmo tempo, pela oferta e pela recepção. Acentuaram-se pistas que tinham vindo a definir o período anterior, nomeadamente no que dizia respeito ao progressivo desaparecimento de práticas teatrais relacionáveis com a maior apetência de públicos de áreas determinadas que têm a ver com o chamado teatro comercial, ou o teatro de bilheteira, constituído pela comédia de "boulevard" e pelo teatro de revista. Para essa diminuição terá contribuído, em primeiro lugar, o sucessivo desaparecimento das chamadas vedetas, mesmo que entre nós o fenómeno "star system" só raramente tenha sido relevante ao longo da história do espectáculo, e, em segundo lugar, à transferência para a produção televisiva nacional, ao mesmo tempo, de artistas queridos pelos públicos e da apresentação de propostas que tinham a ver com os géneros referidos, em especial, o teatro de "boulevard", embora entre este e as séries de televisão e as telenovelas haja evidentes discrepâncias.

No entanto, o esvaziamento do teatro de bilheteira não tem sido compensado por uma maior procura de outras propostas pelas quais têm sido responsáveis os grupos que constituíam e continuam a constituir o movimento do teatro independente. Essa crise no teatro, nas suas relações com os públicos, reflecte-se também na área

da descentralização, movimento que marcou o pós-25 de Abril, inspirado no modelo francês que surgiu depois da 2.ª Guerra Mundial.

A política teatral, ou a sua ausência, tinha inevitavelmente a ver com as curvas ascendentes e descendentes referidas, tanto mais quanto é certo que os apoios recebidos pelo teatro eram cada vez mais restritos, de acordo com uma visão neo-liberal da actividade cultural e, em especial, teatral.

Os finais dos anos 80 foram marcados por alguns acontecimentos que acabaram por se tornar numa viragem dessa actividade. Esses acontecimentos foram originados por vários factores, o principal dos quais terá sido o aparecimento de jovens actrizes e jovens actores formados pela Escola Superior de Teatro e Cinema que finalmente revelava os resultados de um novo espírito formativo, a partir da direcção de Jorge Listopad com o apoio de um conjunto de novos professores. Também o surgimento de escolas novas, mormente no Porto, além da participação da escola ligada ao CENDREV, antigo Centro Cultural de Évora, que se fundira com o Teatro da Rainha, das Caldas da Rainha. Foi então que teve início uma situação de conflitualidade motivada por esse aparecimento de novos talentos. O facto de aparentemente o espaço e o apoio estatal aos grupos existentes estar ocupado levou à denúncia por parte dos recém-surgidos do que seria, na sua opinião, a resistência por parte das gerações mais velhas, e portanto instaladas, à renovação dos grupos e, por isso, dos comportamentos estéticos, das formulações dramatúrgicas que esses grupos representam. Argumento de algum modo falacioso já que o território teatral do país não estava nem está ocupado, não deixando por isso de provocar alguma polémica.

Entre os grupos surgidos, lembremos o Teatro do Século, dirigido por Inês Câmara Pestana, e o Teatro da Garagem, dirigido por Carlos Jorge Pessoa, este com a singularidade de ser ao mesmo tempo dramaturgo, encenador e actor.

Dotados embora de estruturas mais frágeis, dispendo de espaços insuficientes ou sem espaço próprio, caso do Teatro da Garagem, apoiados apenas por subsídios pontuais, não podiam deixar de se distinguir de grupos independentes mais antigos. Aliás, desde logo pela própria contestação desses grupos, tanto no que dizia respeito às suas relações com os poderes instituídos e a política de apoio estatal como à sua própria constituição em pirâmide, com o encenador ainda como figura principal.

Entrávamos, desse modo, num período de aprofundamento e desconstrução do aparelho criativo, o que tinha a ver, por um lado, com essa predominância do encenador, que vinha sendo posta em causa desde há algum tempo em toda a Europa, e, por outro lado, com a necessidade que se absolutizara de ao texto, e em especial ao texto actual, ser dado o relevo que há muito perdera. Em síntese, poder-se-ia dizer que o teatro estava a deixar de ter o encenador como

autor principal para ser dividido, nas suas funções criativas, pelo actor e pelo dramaturgo.

Começavam a surgir novos valores no campo da dramaturgia, distinguindo-se o facto de os novos autores estarem ligados à própria criação cénica, o que sempre fora considerado um factor essencial entre o trabalho dramaturgico e o trabalho teatral. Se o caso de Hélder Costa (Barraca) era já antigo, citarei os nomes de Abel Neves (actor na Comuna) de quem foram criados vários textos, Carlos Jorge Pessoa, já referido, José Carretas que ligou a sua actividade como cenógrafo e encenador em diversos grupos à actividade da escrita, Fernando Augusto, encenador a trabalhar no teatro de amadores, e, mais recentemente, outros casos vieram tornar mais sólida essa realidade, com o aparecimento de obras dramáticas de um outro actor, Francisco Pestana (Comuna, Novo Grupo), Jorge Silva Melo, um dos fundadores do Teatro da Cornucópia que dirigiu com Luís Miguel Cintra nos primeiros anos daquele grupo, tendo escrito e encenado recentemente textos dramáticos nos quais teve a colaboração dos seus alunos como *António, um rapaz de Lisboa* (1995).

Menos ligada à actividade cénica, Luísa Costa Gomes viria a revelar interessantes potencialidades como autora dramática. Neste campo, entretanto, uma outra experiência deve ser sublinhada, a do dramaturgo residente, figura até agora praticamente inexistente no nosso teatro (lembro a do dramaturgo Norberto Ávila com o TEP/1983), experiência apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian de que beneficiou recentemente António Torrado a trabalhar junto do Teatro do Noroeste, em Viana do Castelo, e agora na Comuna que prepara a estreia da peça do dramaturgo, poeta e escritor para crianças.

No entanto, esse renascer da criação dramaturgica, agora com mais aceitação pelos principais responsáveis pelo espectáculo, não se fica por esses modelos reconhecíveis. O trabalho efectuado no campo da passagem da poesia ao teatro está a revelar-se bastante produtivo, o que pode explicar-se em parte pela reconhecida capacidade para a poesia por parte dos criadores portugueses. Daria como exemplo um espectáculo recente, inspirado pela obra poética de Luiza Neto Jorge, poetisa morta em anos recentes, cuja poesia propõe uma linguagem fortemente codificada, próxima dos jogos surrealistas, não parecendo facilmente traduzível em cena, *O avião de Tróia*. Uma actriz de talento, Maria Emilia Correia, com a colaboração de um outro poeta, Gastão Cruz, construiu num belíssimo jogo cénico a equivalência teatral dessa poesia, o que resultou num espectáculo de grande sensibilidade, ao mesmo tempo poético e teatral (Sala-Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II).

Um outro espectáculo nesta linha deve ser citado, *A Margem da Alegria*, um trabalho de grande contenção tanto gestual como vocal sobre poemas de Ruy Belo, encenação de Luís Miguel Cintra com o Teatro da Cornucópia.

No campo das adaptações, não podemos deixar de valorizar o trabalho de João Brites com o grupo O Bando que começou por se apresentar como especializado em espectáculos para crianças para logo se dirigir a todos os públicos. Os trabalhos de dramaturgia, geralmente da responsabilidade de João Brites, constituem das experiências mais criativas no nosso teatro actual, como se pôde verificar em espectáculos como *Bichos*, sobre contos de Miguel Torga (1990), *Borda d'Água*, sobre poemas de António Ramos Rosa (1992), *Gente Singular*, sobre textos de M. Teixeira Gomes (1993). O grupo prefez em 1994 vinte anos de actividade, pretexto para lançar um volume sobre o seu trabalho e de apresentar *Trilhos*, um espectáculo-festa, além de *Liberdade*, sobre textos de Sophia de Mello Breiner Andresen, para citar apenas estes. O grupo dirigido por João Brites, que continua a não dispor de um espaço digno da sua criatividade, permanece como uma realidade solitária no teatro português, continuando a desafiar as perspectivas de singularidade que os seus espectáculos revelam. Além do carácter original da sua dramaturgia, é indispensável sublinhar a inventividade das máquinas de cena de João Brites que foram reunidas numa admirável exposição, assim como o trabalho sobre os mais diversos espaços. Foi o caso de *Bichos*, apresentado em espaços diversificados, como um antigo convento, a fachada de uma catedral, o interior de um teatro; o espectáculo com poemas de António Ramos Rosa decorria nos lagos dos jardins da Gulbenkian, só para dar estes exemplos.

O Teatro da Cornucópia tem mantido um nível de criatividade único no teatro português e a que se pode conferir estatuto europeu. Desde a escolha do reportório que se reparte entre grandes clássicos portugueses (Gil Vicente, António José da Silva, Garrett), além de um autor do século XX, Raul Brandão, até ao rigor da proposta estética e à intransigência do discurso político, o trabalho do Teatro da Cornucópia é justamente considerado o mais fascinante do teatro português das últimas décadas. Ao representar Heiner Muller ou Garcia Lorca, Shakespeare ou Bond, Beckett ou Joe Orton, Gil Vicente ou Raul Brandão, entre muitos outros, o grupo dirigido por Luís Miguel Cintra, ao mesmo tempo um grande encenador e um grande actor, sem deixar de ser um leitor fidedigno dos textos que apresenta, justifica o prestígio de que goza.

O que distingue o teatro em Portugal, pelo menos em anos mais recentes, tem a ver com o facto de os principais grupos se manterem ao longo de décadas embora com alterações mais ou menos amplas dos respectivos elencos. Esse facto permite-lhes manter uma coerência estética e ética que não é vulgar,

mesmo que se considere que tal situação não basta para qualificar a actividade de um grupo. Entre esses grupos, além de O Bando e do Teatro da Cornucópia, valerá a pena citar a Comuna, embora do elenco inicial reste apenas um dos seus fundadores, João Mota, encenador, actor, cenógrafo, e A Barraca, grupo fundado pela actriz Maria do Céu Guerra, entre outros, que é possivelmente aquele que mantém nos seus espectáculos uma mais forte componente política. O trabalho destes dois grupos nem sempre parece satisfatório sob o ponto de vista da sua realidade teatral, embora o trabalho da Comuna se situe a um nível nitidamente superior. Será ainda necessário citar outros grupos para que possamos discernir o que neste período do teatro português permanecerá numa história possível. O Novo Grupo (Teatro Aberto) sucedeu ao Grupo 4, um dos grupos que nos anos 70 fizeram o teatro independente. O Novo Grupo, sob a direcção de João Lourenço, tem sido responsável por algumas das mais estimulantes propostas do teatro independente dos anos 90. O reportório deste grupo joga com o respectivo levantamento dramático de que Vera San Payo Lemos garante o rigor. Virado para o teatro contemporâneo, sem deixar de ser fiel à memória brechtiana e sem esquecer a importância da apresentação de autores portugueses, o Novo Grupo surge como uma das companhias nas quais o lugar do texto e a presença do actor são essenciais.

O Teatro Experimental de Cascais (TEC) é talvez o grupo mais antigo do teatro independente, embora continue a procurar o renovamento permanente não só do seu reportório como dos processos de representação que utiliza. Se nem sempre esses objectivos são alcançados, o TEC continua a ser uma presença viva do teatro português actual, dispondo do Teatro Municipal Mirita Casimiro. Salientemos a montagem recente, sob a direcção de Carlos Avilez, de uma peça de Copi, *O Dia de uma Sonhadora*.

No campo da descentralização, além dos grupos já citados, como o Teatro de Animação de Setúbal, lembremos em especial a Companhia de Teatro de Almada, dirigida por Joaquim Benite, à qual devemos um grande espectáculo: *Calígula*, de Camus (1996), entre outros. Devemos contar a Companhia de Teatro de Braga, dirigida por Rui Madeira (Teatro-Circo), o Teatro do Noroeste, dirigido por José Martins e Castro Guedes (Teatro Mun. Sá de Miranda/Viana do Castelo), o Teatro do Nordeste, dirigido por David de Carvalho (Vila Real), o Teatro Movimento, dirigido por Leandro Vale (Aud. António Pedro/Bragança), o Trigo Limpo/Teatro ACERT (Tondela), dirigido por José Rui, A escola da Noite (Coimbra), dirigida por António Augusto Barros, o Teatro de Portalegre, dirigido por José Mascarenhas (Convento de Santa Clara).

A mera citação destes grupos não pretende mais do que fornecer uma informação em termos quantitativos, embora sob o ponto de vista qualitativo a análise da actividade de alguns deles não pudesse deixar de ser mais exigente.

Um dos grandes acontecimentos no teatro português dos anos 90 teve a ver com o que parece ter sido a renovação das estruturas de direcção e produção da sede única, até anos recentes, do teatro nacional. Trata-se do Teatro Nacional D. Maria II, situado no Rossio e reaberto após a lenta reconstrução do edifício destruído por um incêndio em 1964. Nos primeiros anos a seguir a essa reabertura, o Teatro Nacional não dispôs de uma equipa de direcção capaz de criar as condições necessárias para um trabalho de qualidade no que se refere à produtividade artística das suas duas salas. Depois de Lima de Freitas, António Brás Teixeira e Agustina Bessa-Luís, o Teatro Nacional encontrou em Ricardo Pais um criador teatral capaz de despertar a referida produtividade. No entanto a presença de Ricardo Pais à frente do Teatro Nacional tornou-se insuficiente, situação a que não foi alheio o facto de as salas terem sido objecto de obras indispensáveis que atrasaram irremediavelmente o projecto apresentado por aquele encenador. Lembremos entre os espectáculos apresentados, *Anatol*, de Artur Schnitler, encenação de Ricardo Pais (1987), *Fausto*, *Fernando*, *Fragmentos*, de Fernando Pessoa (1989), *Minetti/Retrato do Artista Quando Velho*, de Thomas Nernhard (1990), encenações de Ricardo Pais, *Zerlina*, de Herman Broch, encenação de João Perry (1993), *Clamor*; dramaturgia de Luiza Costa Gomes de textos do P. António Vieira (1994), projecto e encenação de Ricardo Pais, embora já sob a direcção de Carlos Avilez.

Foi com Carlos Avilez, precisamente, que nos anos 60 inventara o TEC, que o Teatro Nacional D. Maria II adquiriu uma dinâmica de produção que deixara de conhecer há muitos anos. Carlos Avilez não se limitou e não se limita a pôr as duas salas do Rossio em actividade constante, utilizando outras salas existentes em Lisboa e com frequência sem actividade teatral. É o caso do Teatro da Trindade, do Teatro São Luís e do Teatro Villaret. Desse modo foi possível a Carlos Avilez, nomeado pelo Governo anterior, director do Instituto das Artes Cénicas, entretanto extinto, não só apresentar um vasto número de textos dramáticos como convidar encenadores exteriores, e outros da própria companhia, caso de João Mota, com as *Troianas* de Eurípedes, na adaptação de Sartre (1996), João Perry, actor da Companhia, que dirigiu no Trindade dois espectáculos: *A Disputa*, de Marivaux (1995), *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare (1996). Além destes, o Teatro Nacional apresentou um conjunto de espectáculos, nas salas referidas, que dão testemunho de uma dinâmica de produção única entre nós e que se fica a dever em especial à direcção de Carlos Avilez.

Ao Teatro Nacional D. Maria II é indispensável associar a criação de um outro espaço de carácter público, situada esta no Porto, tendo como sede a recuperada sala do Teatro São João, agora Teatro Nacional São João, dirigido por Ricardo Pais que, como vimos, dirigira o Teatro Nacional de Lisboa. Embora com um projecto muito diferente do de Carlos Avilez, o Teatro Nacional São João tem apresentado espectáculos de grande qualidade, caso de *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garret, co-produção com o Teatro da Cornucópia, encenação de Luis Miguel Cintra (1995), este um projecto do director anterior, Eduardo Paz Barroso, da *Tragicomédia Dom Duardos*, de Gil Vicente, encenação de Ricardo Pais (1996) e de *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón, encenação de Nuno Carinhas (1996).

A existência, nas duas mais importantes cidades do país, de salas nacionais, embora só uma delas com companhia residente, o facto de proporem projectos diferenciados, constituem talvez o que houve de fundamental na reestruturação do teatro em Portugal em anos recentes. Ao contrário do que pensam alguns responsáveis dos grupos independentes, esta vitalidade dos teatros nacionais, mesmo com custos mais elevados, pode ajudar a dinamizar, pode enriquecer toda a actividade do nosso teatro.

A esta realidade, o enriquecimento do teatro de Estado, devemos acrescentar uma outra mudança que se registou no xadrez da produção teatral. Já referi que a formação de novos encenadores e cenógrafos, além da formação de novas gerações de actores, a criação de novos grupos em Lisboa e noutras cidades, tiveram grande importância e indiscutível influência nas estruturas de produção. Entretanto, e colocando-se abertamente contra o que consideram a institucionalização do teatro independente, surgiram outros grupos que assumiram a defesa da diversificação da produção teatral. Para esses artistas, tornava-se urgente multiplicar as unidades de produção. Não seria possível, de acordo com esses pressupostos, manter o actual xadrez da criação sem pôr em causa problemas fundamentais como o dos espaços e dos apoios de carácter estatal. No centro da polémica está um conjunto de actores e encenadores que não estão interessados em integrarem-se em grupos permanentes, preferindo participar em trabalhos diversificados, como o Teatro da Cornucópia ou a Comuna, por exemplo, ou formar grupos de carácter efémero. O conjunto referido integra alguns dos melhores actores de uma geração que recebeu (ou gostaria de ter recebido) o testemunho das mãos da geração anterior. Será necessário citar alguns dos espectáculos por que foram responsáveis, meramente exemplificativos: *Dor*, texto e encenação de José Meireles (1996), *Dois Cidades com o Presidente*, de Mary Morris, adaptação e encenação de António Feio (1996), *Edmond*, de David Mamett, encenação de Adriano Luz (1996), o penúltimo

apresentado no Centro Cultural de Belém e o último no D. Maria II, ambos a repor no Teatro Nacional São João, no projecto Intercidades.

Podemos agora verificar de novo as estruturas de produção do teatro português assentes principalmente na actividade dos grupos independentes. São eles: o Teatro da Cornucópia, O Bando, a Comuna, o Novo Grupo, a Companhia Teatral do Chiado, A Barraca, o TEC, a Companhia de Teatro de Almada, o Teatro da Malaposta (esta companhia de carácter municipal só este ano beneficiou de apoio estatal). Um dos grupos mais prestigiados, o Teatro Hoje/Teatro da Graça, foi extinto pela supressão de subsídios e de outros apoios.

Outros grupos que podemos incluir nesta lista são de formação mais recente e têm uma menor intensidade de produção. É o caso de A Escola de Mulheres de que Fernanda Lama é fundadora e principal encenadora, companhia que tem deparado com algumas dificuldades de produção mas que já ocupa um lugar certo no nosso panorama teatral, com espectáculos como *As Bacantes* (F. C. G. / 1995), *Novos Confessionários - Cabaret Sentimental*, texto e encenação de Isabel Medina, *Danças a um Deus Pagão*, de Brian Friel, encenação de Rosamária Rinaldi; do Teatro do Século, grupo mais antigo, que sob a direcção de Inês Câmara Pestana, tem revelado algumas peças de um excelente autor catalão, Sérgio Belbel; e do Teatro Meridional, grupo marcado pela originalidade de ser bilingue já que é constituído por autores oriundos de Itália, Espanha e Portugal. Agora com um elenco mais reduzido e sem dispor de sala, este grupo tem revelado potencialidades de rigor e contenção como pudemos verificar no espectáculo *Naque ou Piolhos e Actores*, de Sanchis Sinisterra, entre outros. Casa Conveniente é o nome de um outro grupo, de actividade intermitente, dirigido por Mónica Calle cujos trabalhos, de carácter experimental, têm conquistado um público reduzido mas fiel; o Teatro da Garagem, também ele constituído por ex-alunos da E. S. T. C., sob a direcção de Carlos Jorge Pessoa, autor, encenador e actor, produzindo espectáculos de pesquisa e dando ao actor um papel preponderante. Outros grupos surgem e desaparecem sem que por vezes seja possível seguir-lhes o rastro.

Além destes grupos, devemos ainda situar neste xadrez de produção determinados criadores isolados que têm proposto, em certos casos, espectáculos de grande qualidade. Citemos Fernando Gomes, responsável por textos, encenações e interpretações de um grande número de espectáculos, sendo também actor de outros grupos. O teatro de Fernando Gomes, que inclui espectáculos para crianças, situa-se geralmente numa franja do teatro paródico de que existe no teatro português uma tradição a ter em conta. Neste campo, o seu espectáculo mais recente propõe a paródia de *Frei Luís de Sousa*, embora a contaminação da paródia por propósitos pedagógicos tenha enfraquecido o

trabalho. Fernando Gomes dirige actualmente o Teatro Infantil de Lisboa que apresenta os seus espectáculos no Teatro Municipal Maria Matos.

Ao contrário de um Fernando Gomes, de um Pedro Wilson, também este responsável por alguns espectáculos paródicos interessantes, uma actriz como Lúcia Sigalho tem optado por trabalhos de carácter vanguardista de que tem sido principal responsável, como autora, encenadora e intérprete. No entanto, a sua última criação, inspirada em Leonardo da Vinci, revelou um imaginário pobre, frágil no que tinha de excessivo.

Actor, encenador, animador teatral, Mário Viegas, depois de ter participado no trabalho de vários grupos, TEC (Novo Grupo, TEP), veio a formar a sua própria companhia (Companhia Teatral do Chiado/Sala-Estúdio do Teatro São Luís) com a qual criou alguns espectáculos bem estimulantes como foi o caso do ciclo dedicado a Eduardo de Filippo, além da sua interpretação de textos poéticos ou monologais de carácter extremamente corrosivo em que se especializara e que encontravam uma grande adesão por parte do público. A sua morte prematura pôs fim a uma das mais brilhantes carreiras do teatro português pós-25 de Abril.

Noutra área, não devemos esquecer as produções de Filipe La Féria (Teatro Politeama), o mais polémico dos nossos criadores teatrais. Isto logo no início da sua actividade no âmbito do teatro independente (Casa da Comédia), acabando por se tornar no mais bem sucedido criador de teatro musical que, de modo algum viria a substituir a revista à portuguesa, vítima da degradação do lugar que há muito ocupara, o Parque Mayer. Embora em 1996 se tenha verificado a estreia de dois espectáculos do género no T. A. B. C. e Teatro Maria Vitória, não há razões para acreditar na recuperação da revista. Filipe La Féria produziu alguns espectáculos marcados por uma certa riqueza formal, nomeadamente *Passa Por Mim no Rossio* (Teatro Nacional/1994), *Cocaina* (Teatro Politeama/1995). Parece, no entanto, bloqueado pelo custo das suas produções.

Outros criadores devem ser citados porque o seu trabalho tem enriquecido substantivamente a produção de teatro em Portugal. É o caso de Rogério de Carvalho, o mais secreto e um dos mais criativos encenadores desse teatro, sendo aqui utilizado o termo encenador na acepção de autor. Jorge Silva Melo reapareceu recentemente no teatro, criando espectáculos de carácter realista, de que é responsável uma ampla equipa de jovens a quem tem ministrado cursos de técnica teatral. Os trabalhos de Jorge Silva Melo, de que o último espectáculo tem o título *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós*, peça a lembrar *Woyzeck*, de Buchner, revestem-se de grande importância.

Encenadores como José Wallenstein, José Carretas, José Peixoto, Miguel Guilherme, Luís Varela, Mário Barradas, Joaquim Benite, Fernando Mora Ramos, Paulo Castro, Cândido Ferreira, Norberto Barroca, Ana Tamen, Filipe Crawford,

que se especializou em «commedia dell'arte», Antonino Sommer e João Lourenço são a garantia de um teatro muito forte.

Um outro artista, José Caldas, brasileiro que em 1974 optou por Portugal, construiu alguns dos mais belos espectáculos para crianças e para todos os públicos, como vimos recentemente em *Auto do Boi*, produção do grupo portuense Teatro Bruto.

No Porto, além do Teatro Nacional São João, é necessário citar a Seiva Trupe com um trabalho irregular mas que mantém uma relação muito forte com o público, e ainda grupos de âmbito mais reduzido, como o TEP, que procura recuperar o lugar fundamental que ocupou sob a direcção de António Pedro, e um grupo de actividade constante, Art'Imagem.

Também no Porto se tem verificado o fenómeno, já assinalado em relação a Lisboa, do aparecimento de novos grupos constituídos a partir dos cursos ministrados pelas novas escolas do Porto – Escola Dramática Contemporânea, Ballet-Teatro e Escola Superior de Teatro. Grupos como o Teatro Bruto, Teatro Só, As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más Para Todo o Lado, com que Rogério de Carvalho tem especialmente trabalhado, garantem a existência de um teatro novo no Porto.

O teatro português, talvez mais do que qualquer outro, ocupa espaços de criação aparentemente pouco importantes e que, no entanto, fazem parte de um percurso que é indispensável ter em conta. Refiro-me ao teatro de amadores e ao teatro universitário, um e outro muito activos nas últimas décadas. No que se refere ao primeiro, para se avaliar da sua importância bastará referir o facto de lhe termos ficado a dever a leitura de alguns textos, como os de Tchekhov, superior à do teatro profissional. Quanto ao teatro universitário, com grande actividade nos anos 90, continua a representar um campo excepcional de formação.

Um outro espectáculo que é necessário sublinhar tem a ver com outros géneros de teatro, como é o caso do teatro de marionetas. Devemos assinalar aí a espantosa criatividade de um grupo portuense, Marionetas do Porto, dirigido por João Paulo Seara Cardoso. Os espectáculos deste grupo, que dispõe de uma sala minúscula, o Teatro de Belomonte, constituem experiências estéticas inescrutáveis que fazem dele um dos melhores da Europa.

O teatro de um povo não é constituído apenas por espectáculos, por salas, por artistas, é constituído também por públicos. Os públicos são alimentados não apenas por espectáculos nacionais mas por todos os espectáculos que vê, incluindo os estrangeiros. Daí a importância dos festivais internacionais, de que continuam a existir o FITEI, no Porto, que inclui grupos de expressão ibérica, o Festival de Almada, apresentado ao ar livre, e que é o mais popular e prestigiado

festival que se realiza entre nós, e tem já projecção europeia, e o Festival de Montemor-o-Velho. A Cena Lusófona organiza festivais em países de expressão portuguesa, no Maputo (1955), no Brasil (1996). Os Festivais de Lisboa apresentaram este ano um único espectáculo a cargo do conhecido grupo catalão, Fura Dels Baus.

Também o Teatro de Portalegre organiza um festival internacional, e o Teatro do Noroeste um festival galaico-português. Em Évora e no Porto realizam-se festivais internacionais de marionetas.

Um dos problemas do nosso teatro e, por isso, dos nossos públicos, tem a ver com a constituição do repertório. Não irei mais longe, limitar-me-ei a lembrar algumas das peças fundamentais que continuam por estrear: *Oresteia* de Ésquilo, *Titus Andronicus* e outras de Shakespeare, o *Cid* de Corneille, *Os Salteadores*, de Shiller, *Lorenzaccio*, de Musset, *Peer Gynt*, de Ibsen, *Lulu*, de Wedeking, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, *Luzes da Boémia*, de Valle-Inclán.

Pode dizer-se que nos anos 90 e, sobretudo nos anos mais recentes, com o novo Ministério da Cultura, do governo socialista, e apesar das dúvidas que continuam a cercar-nos, perspectivou-se uma hipótese de trabalho teatral mais produtiva. O conceito de Rui Vieira Nery, Secretário de Estado da Cultura, segundo o qual não é o governo que subsidia os grupos mas estes que subsidiam o governo, tendo em atenção os sacrifícios que fazer teatro a sério representa, parece-me estimulante. Aguardemos por isso com alguma esperança este final do século.

**Carlos Porto**, pseudónimo de José Carlos da Silva Castro, crítico de teatro. Publicou: *Em Busca do Teatro Perdido* (1972), *Dez Anos de Teatro e Cinema em Portugal* (1974-84) em colaboração com Salvato Teles Menezes (1985), *Fábrica Sensível*, (ficção) (1982), *Livrarias e Livreiros - Histórias Portuenses* (1994), *O TEP e o Teatro em Portugal* (1997) - FITEI - *Pátria do Teatro de Expressão Ibérica* (1997). Adaptou a teatro o seu drama *Fábrica Sensível* e o romance de António Skarmeta, *O Carteiro de Pablo Neruda*.

# A MAIS RECENTE DRAMATURGIA PORTUGUESA: CONTEXTOS E REALIZAÇÕES<sup>1</sup>

MARIA HELENA SERÔDIO

## 1 A cartografia dos limites

Se em muitos outros territórios da produção cultural a presença portuguesa tem podido ser lugar importante de interpelação e legitimação artística da actualidade, a sua voz dramática não ganhou ainda o volume e a consistência necessárias que lhe garantam o protagonismo desejado na esfera criativa.

Razões múltiplas, de mais ou menos alongada radicação histórica, podem ajudar a explicar a sua menoridade no panorama cultural português. Assim foi o prolongado domínio da Inquisição em Portugal que remeteu para o *index* muitas obras dramáticas, e – num acto emblemático – executou publicamente em auto-da-fé o grande dramaturgo setecentista António José da Silva. Mas assim aconteceu também no nosso século, com a instituição da censura pelo Estado Novo em 1926 – abolida apenas na sequência da Revolução do 25 de Abril de 1974 – e que condicionou negativamente não só a actividade teatral, como também a própria escrita e publicação de textos dramáticos (Rebello, 1977).

Para além deste tipo de constrangimentos políticos e ideológicos, poderia ainda citar dificuldades económicas que vêm inibindo tanto a actividade editorial, como a produção teatral relativamente aos inéditos. Outras “desrazões” poderão também ser identificadas na existência de alguns preconceitos culturais sobre a prática teatral que

---

<sup>1</sup> Com algumas alterações de pormenor e várias actualizações, este artigo segue a apresentação feita para o Festival Intercity em Florença (Setembro-Outubro de 1995), o que em parte explica o seu carácter panorâmico e generalista.

não parece ainda galvanizar a *intelligentsia* portuguesa, o que se reflecte no quase silêncio que relativamente ao dramático se instala em duas das instâncias definidoras da canonização: os *media* e a Academia. Daí que raramente a polémica se instale a propósito da publicação de alguma peça que, no acervo modesto dos seis ou sete textos dramáticos publicados por ano, se arrisca a passar quase despercebida do público leitor. E daí também que durante muito tempo os programas escolares e universitários quase ignorassem a escrita dramática mais recente no programa de leituras a realizar no âmbito do trabalho lectivo.

Por outro lado, às dificuldades que os dramaturgos sentem em ver publicados os seus textos (por não ser rentável a sua edição, dizem as casas editoras) junta-se a reticência de muitas companhias de teatro que receiam o risco de produzirem um texto pouco conhecido, preferindo peças estrangeiras ou, quando se aventuram no campo da escrita nacional, seleccionando textos clássicos que possam garantir a quota "obrigatória" do público escolar. E se esta atitude pode compreender-se em companhias de alguma debilidade financeira ou que precisem de citar níveis de público para ver mantido o subsídio estatal, já mal se compreenderá num Teatro Nacional que, efectivamente, tem sido pouco eficiente no cumprimento do programa, para uma dramaturgia portuguesa, que Almeida Garrett definiu, quando propôs a sua criação.

Embora esta situação possa estar ligeiramente atenuada hoje em dia, a verdade é que muitos textos durante décadas foram escritos para o papel mais do que para o palco, o que não facilitou aos dramaturgos uma aprendizagem prática das condições e exigências da situação teatral. Fazem parte de um «teatro imaginário», como diz o Carlos Porto «constituído pelos escritos, diálogos e didascálias, produzidos pelos dramaturgos cujas obras não chegam a ser representadas» (Porto, 1989: 19).

Todavia, a exiguidade de oportunidades e o desconhecimento prático da instância cénica não impediram algumas incursões pela escrita dramática por parte de escritores de várias tendências e práticas de escrita. É assim que vemos muitos romancistas, poetas e ensaístas comporem textos dramáticos, embora na maior parte dos casos não tenham passado de «aventuras passageiras» (Rebello, 1984: 8) de valor relativamente menor, sobretudo se comparados com o que especificamente lhes conferiu notoriedade artística e intelectual.

Escrevendo em 1969, Luciana Stegano Picchio identificava dois tipos de causas para a deficiência de um repertório português de teatro: uma de ordem temática (a obsessão pela nostalgia de um passado heróico) e outra que decorria da existência da censura e que ditava uma escrita elíptica feita de «subtilezas culturais» e «experimentalismos» mais ou menos ineficazes (Picchio, 1969: 335, 344).

## 2 O incerto caminhar

Apesar do que escreveu Luciana S. Picchio, parece, todavia, que a tendência dominante tem sido mais a de uma conformidade ao esquema de composição tradicional. Mas é também verdade que alguma da escrita dramática que foi sendo produzida no pós-guerra esteve ligada ao experimentalismo, quer porque surgia no contexto de grupos que reivindicavam um labor experimental fora dos quadros institucionais do *establishment* (Estúdio do Salitre, Casa da Comédia, Companheiros do Pátio das Comédias, Teatro Experimental do Porto), quer porque procuravam por vezes modelos dramatúrgicos de outras tradições, como seria o modernismo de Pirandello, o realismo crítico de Arthur Miller, a poética trágica de Federico Garcia Lorca, o existencialismo de Sartre, ou o absurdo de Beckett e de Ionesco.

Na sombra, por razões censórias, esteve muitas vezes Brecht a partir de meados dos anos 60<sup>2</sup> influenciando, de forma mais ou menos elaborada, a escrita e a encenação de várias peças (nunca as suas, porque essas estavam proibidas), mas nem sempre o modelo foi bem compreendido ou trabalhado da forma mais produtiva. Todavia, uma das formulações deste tipo de escrita radicava na evocação de cenas da história portuguesa num sentido alusivo e metafórico relativamente ao presente, tendência que, de resto, identificamos logo no início da década em três peças que a censura fascista (mais tarde ou mais cedo) acabou por proibir: *O render dos heróis* (1960), do romancista José Cardoso Pires, *Felizmente há luar* (1961) de Luís Sttau Monteiro, e *O motim* (1963) de Miguel Franco.

As novas condições de liberdade, conquistadas em 1974, tornaram possível a encenação de muitas peças portuguesas e estrangeiras, até então interdidas pelo exame prévio, e criaram uma dinâmica teatral extraordinária nos anos que sucederam de imediato à Revolução dos Cravos. Mas não surgiu de forma milagrosa a torrente criativa que, sabemos, exige necessariamente múltiplos recursos, potencialidades e saberes, além de circunstâncias favoráveis de alguma estabilidade e duração.

Não podemos por isso falar ainda de uma sólida tradição repertorial portuguesa, mas podemos, apesar de tudo, reconhecer percursos interessantes de escrita, quase todos de feição muito individual e de incerta regularidade editorial ou cénica, que configuram uma «tradição hesitante e descontínua» (Rebello, 1984: 7).

---

<sup>2</sup> É em 1964 que surge a edição portuguesa, assinada por Fiamma Hasse Pais Brandão, dos textos de Brecht: *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1964.

Todavia, é curioso verificar que muitas das companhias de teatro independente (que iniciaram a sua actuação no início dos anos 70 e são ainda hoje pólos importantes de criação teatral) fizeram a sua estreia ou marcaram esteticamente o seu programa com espectáculos sobre textos portugueses clássicos, da autoria sobretudo de António José da Silva e Gil Vicente. Assim foi com a Cornucópia (que derivou do Grupo de Teatro da Faculdade de Letras), o Grupo de Campolide (hoje Companhia de Teatro de Almada), a Comuna e (vindo de um tempo anterior) o Teatro Experimental de Cascais.

Por outro lado é ainda certo que alguns dos mais belos espectáculos do pós-25 de Abril sobre textos clássicos consistiram na recriação de peças portuguesas, como foi o caso de *A Castro*, de António Ferreira (encenado por João Mota para a Comuna em 1982), *É menino ou menina?*, sobre peças de Gil Vicente (encenado por Helder Costa para a Barraca em 1980), *Auto da Feira*, também de Gil Vicente (dirigido por Luís Miguel Cintra para a Cornucópia em 1988) e *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (recriado pela Cornucópia em 1996, sob a direcção de Luís Miguel Cintra).

Mas a verdade é que também alguma da moderna dramaturgia portuguesa foi pretexto para criações memoráveis. Relembro *Fausto. Fragmento. Fernando*, sobre o texto de Fernando Pessoa, que Ricardo Pais encenou e António Lagarto cenografou de forma brilhante para o Teatro Nacional em 1989, ou *Noites de Anto*, de Mário Cláudio, que Filipe la Féria recriou em 1988 para a Casa da Comédia, ou ainda *Viagem*, de Helder Costa, e *A Pécora*, de Natália Correia, que João Mota encenou na Comuna, respectivamente em 1982 e 1989.

Outra tem sido a prática de um grupo de teatro como O Bando que tem privilegiado textos portugueses, é certo, embora pareça preferir a escrita narrativa e algumas formas da tradição popular. Ao grupo, sob a direcção de João Brites, se devem algumas das mais belas articulações teatrais da escrita portuguesa, como foi o caso de *Bichos* (1990) sobre contos de Miguel Torga, ou *Montedemo* (1987), sobre romance de Hélia Correia.

Não são, todavia, claros e certos os caminhos que podem conduzir à criação e consolidação de uma escrita para teatro em português. Algumas medidas legislativas têm sido ensaiadas (desde meados dos anos 80), privilegiando o apoio às companhias que incluam peças portuguesas no seu repertório, o que por vezes pode acarretar alguns resultados perversos, com recurso a soluções fáceis e pouco inovadoras. Outro tipo de incentivo é a "encomenda" ou favorecimento de espectáculos a propósito de efemérides e festividades, como já ocorreu a propósito de Almada Negreiros em 1993 (com consequências artísticas muito duvidosas, se exceptuarmos a criação de *Amanhã*, pelo Bando), e, mais recentemente, em torno da oratória barroca do Padre António Vieira (a que Luísa Costa Gomes deu forma dramática em 1994 com *Clamor*).

Apesar do flagrante incumprimento por parte do Teatro Nacional de produzir e fomentar a escrita dramática entre nós, algumas companhias têm devotado algum esforço e entusiasmo na dinamização de uma dramaturgia portuguesa, como é o caso da Companhia de Teatro de Almada (foi o Grupo de Campolide), que encenou peças de José Saramago, Romeu Correia, Fonseca Lobo, Prista Monteiro e Virgílio Martinho, bem como o Novo Grupo que tem dirigido convites a autores portugueses para escreverem peças novas, o que aconteceu com José Saramago, Fernando Dacosta e Mário de Carvalho, entre outros. Mais recentemente, são grupos da descentralização (em Portalegre e Viana do Castelo) que têm preferido produzir peças de autores portugueses, como Norberto Ávila, Jaime Salazar Sampaio, José Jorge Letria e António Torrado.

Mas, para além de uma mais sistemática atenção dos criadores teatrais ao protagonismo possível dos dramaturgos portugueses (com uma desejável ligação entre escrita e prática cénica), é necessário concitar uma maior disponibilidade de reflexão, discussão e escrita ensaística sobre peças portuguesas. Aí caberá promover a edição, o estudo e a crítica nos lugares regulamentares – editoras, revistas especializadas, jornais, Universidades – e organizar com maior assiduidade colóquios, mesas redondas, seminários de escrita teatral, etc.

Não poderemos, todavia, excluir das nossas preocupações a possibilidade, e a obrigatoriedade mesmo, de avaliar criticamente o que se escreve e encena, interrogando até que ponto os escritores de hoje dramatizam efectivamente temas e problemáticas com que se debate a nossa sociedade, e até que ponto os escritores têm sabido ser bons interlocutores das novas expressividades formais que a cena vem continuamente reformulando. Desejável é, portanto, que surjam novos textos e novas vozes a dramatizarem problemas da nossa contemporaneidade, mas que o façam numa interacção produtiva entre escrita dramática e cénica, ou seja, numa oficina do escritor inserido no trabalho de uma companhia. E que o diálogo crítico assuma o lugar interventor que também lhe compete.

### **3 O exclusivo teatral**

Homens e mulheres de teatro têm compreendido a importância de ligar a escrita dramática ao saber teatral, assegurando, por isso, uma participação não só na encenação, como também na composição de textos dramáticos: foi o caso, nos anos 50, de António Pedro (1909-1966), e foi ainda o de Costa Ferreira (1918- ) e Luzia Maria Martins (1926- ).

Na exclusiva prática da escrita dramática é, todavia, Bernardo Santareno (pseudónimo de António Martinho do Rosário, 1920-1980) o autor que de forma

mais profunda marcou o teatro português da segunda metade do século. Devedor de uma dramaturgia próxima da de Arthur Miller e Federico Garcia Lorca, Bernardo Santareno articula a voz trágica de forma veemente e sofrida, ao mesmo tempo que revela uma compaixão pelos excluídos, vítimas de arraigados preconceitos sociais e de fanatismos vários. Uma forte componente psicologista no desenho das personagens e a localização da acção em pequenas comunidades fechadas (rurais, piscatórias ou citadinas) são dois dos elementos usados no que parece ser a sua «procura sistemática de psicanalisar o *pathos* português» (Barata, 1990: 238). A sua produção dramática inicia-se com a publicação em 1957 de *A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada*, e no seu itinerário artístico posterior contam-se peças como *O lugre* (1959), *O crime da aldeia velha* (1959), *António Marinheiro: O Édipo de Alfama* (1960) e *O pecado de João Agonia* (1961). A partir de meados da década, Bernardo Santareno alia à sua temática particular uma mais consciente atenção crítica ao social, num registo de alguma inspiração brechtiana, escrevendo em 1966 *O Judeu* (sobre a perseguição movida pela Inquisição a António José da Silva), *A traição do Padre Martinho* (1969), *Português, escritor, 45 anos de idade* (que subiu à cena em 1974, logo a seguir ao 25 de Abril), um conjunto de peças que reuniu em *Os Marginais e a Revolução* (1977) e *O Punho* (publicado postumamente em 1987).

Romeu Correia (1917-1996), unindo a preocupação do social (de inspiração neo-realista) a formas da tradição popular – teatro de fantoches e de feira, o circo e o melodrama populista –, possui uma extensa bibliografia que inclui *Casaco de fogo* (1953), *O vagabundo das mãos de ouro* (1957), *Tempos difíceis* (1982), *O andarilho das sete partidas* (1983), sobre Fernão Mendes Pinto e *A palmatória* (1996), entre outras peças.

Entre os escritores que de forma consistente têm vindo a construir a sua dramaturgia própria citaria ainda Prista Monteiro (1922-1994), repartido entre alguma influência absurdista e a análise de comportamentos sociais vistos ora com alguma compaixão e assombro (*O fio*, 1980, e *A vila*, 1985), ora com um rigor sardónico (*A caixa*, 1980); e Jaime Salazar Sampaio (1925- ) atento aos jogos de cena, sublinhando por isso gestos, comportamentos e silêncios em minuciosas indicações cénicas. Iniciando-se numa escrita de tónica existencialista e absurdista, Jaime Salazar Sampaio mantém como centro da sua composição a figura individual, marcada pela solidão, desencanto e algum desespero (*Junto ao poço*, 1964, *Conceição ou o crime imperfeito*, 1979, *O desconcerto*, 1980), embora evolua também para registos críticos de alguma comicidade (*Os preços*, 1976) e para hábeis exercícios de uma curiosa indecisão de personalidades e situações, de modo a confundirem-se verdade e sonho, passado e presente, comédia e drama (*Adieu, Magdalena*, 1992).

Norberto Ávila (1936-) é talvez o autor mais traduzido e encenado, com uma vasta dramaturgia que, de um modo geral, interpela a tradição teatral (do teatro vicentino à *commedia dell'arte* e a Molière) e confabula histórias fantasiosas. São assim As *histórias de Hakim* (1968) na tradição do contador de histórias, mas percebemos em grande parte das suas peças uma igual tendência para refazer (com algum engenho e saber) enredos e personagens de outros universos dramáticos e culturais, desprendidos, porém, de qualquer vínculo à realidade do presente, como será o caso de *D. João no Jardim das Delícias* (1985) ou de *O marido ausente* (1988).

Com publicação menos regular, mas não menos firme e pessoal, estão os dramaturgos Augusto Sobral (1933-) – a quem devemos *O borão* (1962), *Memórias de uma mulher fatal* (1982) e uma interessantíssima recriação do episódio bíblico de Abel e Caim em *Abel Abel* (1992) –, Jaime Gralheiro (1930-) – que escreveu, entre outras, as peças *Arraia miúda* (1977) e *Onde Vás, Luís* (1981) –, Carlos Coutinho, António Júlio Vilarinho, Carlos Correia, Fonseca Lobo, Miguel Barbosa, Pedro Barbosa e António Torrado.

Casos singulares são o de Vicente Sanches, pela persistência e personalidade da sua escrita, e Miguel Rovisco (1959-1987), um jovem que, na curta vida que a si próprio impôs (suicida-se aos 27 anos de idade), retoma a tradição da grande peça histórica de cariz romântico, escrevendo uma *Trilogia Portuguesa* que inclui *O Bicho*, *A infância de Leonor de Távora*, *O tempo feminino* (1987).

Na extensa bibliografia de Vicente Sanches cabem as peças: *Uma impossível inocência ou a possível loucura* (1958); *O passado e o presente* (1961); *Um filho* (1965); *Um homem de sorte* (1966); *A situação definitiva* (1967); *A casa assombrada* (1970, rev. 1994); *Cegos e escravos* (1972); *A birra do morto* (1973); *O mágico* (1974); *Hitler, Lenine, Estaline, etc.* (1977); *Última vontade* (1981); *Grupo de vanguarda* (1989); *Van Gogh* (1990); *Sete aforismos* (1990); *Liturgia polémica* (1992); *Gilberto e Mónica* (1993); *Promissão do Quinto Império* (1994); *Metáfora* (1994); *A casa do ser* (1995).

Compondo comédias e farsas de tom desconcertante e por vezes absurdo, a sua escrita opera geralmente sobre o modelo da comédia de costumes, reelaborando sem cessar as aventuras e desventuras de casais, não faltando nelas pormenores de algum realismo sórdido do viver quotidiano. As suas personagens, desligadas de contextos sociais precisos, deambulam por casas onde não faltam criados solícitos, e vivem situações de conflito em que amores, infidelidades e ódios (que decorrem de uma visão algo misógina) se desencadeiam com grande ligeireza, num contexto de repetidos casamentos, divórcios e tentativas de suicídios ou assassínios.

É assim, de facto, que se cruzam no seu universo, em registos muito variados, amor e morte, quer desenvolvendo a temática da morte por amor (*Gilberto e Mónica*), quer cultivando formas de humor negro em que doenças incuráveis, caixões, enterros e cemitérios são motivos de exasperação grotesca (sendo aqui *A birra do morto* a sua mais notável composição). Não faltam, na sua galeria de casos estranhos, loucura, neuroses e superstições populares, que, em muitos acontecimentos bizarros e atitudes de arrogante ateísmo, vêem a mão interventora do diabo, o que, de resto, parece decorrer de uma obsessiva religiosidade, embora esta possa aparecer de forma paródica.

A sua dramaturgia ensaiou também a sátira política (*O mágico, Fábula das fábulas*, etc.), num recorte de extravagância absurdista, e inclui ainda formas de envolvimento do público, quer programando a intervenção de actores situados entre os espectadores, quer através do que veio a propor como “teatro de aforismos” que, prescindindo da acção, é feito de curtos diálogos aforísticos, trocadilhos e jogos de palavras, apelando a possíveis reacções da plateia.

Mas na estreita ligação da escrita à prática cénica de uma companhia podemos ainda assinalar Virgílio Marinho (1929-1995, ligado à Companhia de Teatro de Almada), Helder Costa (autor e encenador da Barraca), Abel Neves (dramaturgista e autor que esteve ligado à Comuna) e, mais recentemente, Carlos J. Pessoa que cria os seus textos numa relação íntima e criativa com o seu Teatro da Garagem (*Café Magnético*, 1993, *A nossa aldeia*, 1995).

#### 4 A travessia de outras escritas

Na visitação que alguns poetas e romancistas fizeram à escrita dramática, muitas vezes de forma passageira, merecem lugar de destaque, pela consistência dramatúrgica e específica criação de um universo próprio, José Régio (1901-1969), poeta da Presença, com peças que reflectem sobre o conflito entre o eu e o mundo, o bem e o mal, o corpo e o espírito, como *Jacob e o Anjo* (1937) *O meu caso* (1957) e *Benilde ou a Virgem Mãe* (1947), e Jorge de Sena (1919-1978), com a tragédia em verso de temática histórica e política *O indesejado* (1951) e a farsa cruel e surrealizante *Amparo de mãe* (1951) entre vários outros textos.

Do lado do romance é justo salientar Raul Brandão (1897-1930) e o neo-realista Alves Redol (1911-1969) que escreveu, entre outras, a tragédia *A forja* (1948) (só autorizada a representar-se depois da morte do autor) e o “divertimento popular” *O destino morreu de repente* (1967). Sobre Raul Brandão, que compôs para o teatro *O Gebo e a Sombra* (1923), *O doido e a morte* (1923) e *O Avejão* (1929), entre outras peças, escreveu Luiz Francisco Rebello: «ao mesmo tempo que se afastava da linha naturalista dominante, propunha uma então insólita pro-

blemática existencial, ao transcrever, com exasperado dramatismo, o conflito que opõe a existência, com todas as abjeções e renúncias a que obriga os homens, e a vida "essa coisa prodigiosa, feita para a desgraça, para a dor, para o sonho – e que dura um minuto, um só minuto" (Rebello, 1988: 126).

Mais recentemente podemos destacar Agustina Bessa Luís (com uma presença menos significativa no teatro, de quem apenas distinguiria *A bela portuguesa*, 1986) e José Saramago (1922- ), com uma produção mais consistente: *A noite* (1979); *Que farei com este livro?* (1980); *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987); *In Nomine Dei* (1993).

Conhecido sobretudo como romancista, José Saramago exercita nos seus dramas (escritos, regra geral, por encomenda) uma composição de cunho realista na caracterização de acções e personagens, bem como no desenvolvimento de diálogos, implicando uma avaliação crítica de procedimentos humanos, sobretudo do ponto de vista social e político.

Evoca tempos precisos da história (a noite de 24 para 25 de Abril de 1974, o século XVI aquando da escrita d'*Os Lusíadas*, ou a cidade de Münster entre 1532 e 1535) ficcionalizando-os, todavia, a ponto de nas personagens, acções e diálogos desvendar não só traços de uma realidade vivida (para celebrar ou para lamentar os tempos), mas também virtualidades simbólicas. É assim que nos seus textos se cruzam fiéis evocações de ambientes históricos e sociais com discussões sobre assuntos e temáticas candentes, como a relação entre os intelectuais e o poder, a fé e o fanatismo na justificação de actos políticos, a degradação de valores no mundo hoje, ou a necessidade de rever alguns dos ideais que, em vez de libertarem o indivíduo, o limitam ou subjugam (como é o ideal da pobreza ou do sacrifício, por exemplo).

Outros romancistas a escreverem para o teatro são Mário Cláudio (a quem devemos uma bela evocação do poeta António Nobre na peça *Noites de Anto*, 1988), Mário de Carvalho (com três peças muito interessantes, de recorte realista, reunidas no livro *Água em pena de pato*, 1992) e Fernando Dacosta, que em 1979 escreveu um dos poucos textos dramáticos sobre a guerra colonial: *Um jeep em segunda mão*<sup>3</sup>.

## 5 Vozes do feminino

Essas vozes do feminino que aqui assinalo vieram geralmente de outras práticas literárias, mas foram construindo uma presença muito significativa na

<sup>3</sup> Na antologia de Mário de Carvalho, o primeiro texto, *O sentido da epopeia*, fala também da guerra colonial e mereceu uma esplêndida encenação de João Brites para O Bando no espectáculo *Estilhaços* (1989). O texto de Dacosta foi também já levado à cena pelo grupo Maizum, numa encenação de Adolfo Gutkin em 1987.

escrita para o teatro. Refiro-me, por exemplo, a Yvette K. Centeno e à poetisa Natália Correia (1923-1993) que escreveu, entre outras peças, *A Pécora* (1966), proibida pela censura por satirizar – de forma apaixonada e vibrante – o fanatismo religioso (editada e encenada só nos anos 80), *O Encoberto* (1966), sobre o mito sebástico, e *Erros meus, má fortuna, ardente amor*, sobre Luís de Camões.

Têm também escrito para teatro as poetisas Fiamma Hasse Pais Brandão (*Auto da família*, 1965, *Poe ou o Corvo*, 1978) e Teresa Rita Lopes (*Sopinhas de mel*, 1982, e, mais recentemente, um texto – *Rimance da mal-maridada* – que serviu de base à criação do Bando, *Se mentes – Photocena*, 1994), mantendo ambas nas suas peças uma indecisa relação entre o olhar crítico e o afeiçoar de mundos imaginativos.

Do romance vieram ultimamente três autoras que exercitam uma escrita individual no diálogo quer com a tradição dramática, quer com uma avaliação da presença do feminino num mundo que lhe é geralmente hostil: é o caso de Luísa Costa Gomes, Hélia Correia e Eduarda Dionísio.

Nascida em 1954, Luísa Costa Gomes escreveu *Nunca nada de ninguém* (1991); *Ubaro* (1993); *A minha Austrália* (1993); *Clamor* (1994), além do *libretto* que Philip Glass musicou e Robert Wilson encenará (*The White Raven*). Autora de vários textos ficcionais, a sua entrada na escrita dramática convenceu de imediato pela sua capacidade de captar, com fina observação, cenas do quotidiano e construir, com grande fluência e humor subtil, fragmentos de conversas que nos reenviam para temáticas contemporâneas (um exame quase exaustivo das obsessões de hoje). É sobretudo a mulher – os seus problemas, relações, medos, frustrações e desejos – que povoam este universo, oscilando o diálogo entre a confissão ou desabafo monologado e os acertos e desacertos das relações cruzadas que vive em casa e na sociedade. Com a excepção de *Clamor* (que recompõe dramaturgicamente os escritos de Padre António Vieira), as suas peças procuram aliar uma naturalidade de situações, atitudes e diálogos com um certo “desassossego” que advém da introdução de outros discursos (o bíblico, por exemplo) ou outras formas de ficcionalização, numa hábil intercepção de registos.

Hélia Correia, que viu o seu romance *Montedemo* recriado em teatro de forma inesquecível pelo Bando (1987), escreveu uma peça sobre a poetisa portuguesa Florbela Espanca (*Florbela*) e uma outra sobre Antígona (*Perdição: exercício sobre Antígona*), ambas de 1991. Sobre a relação entre as protagonistas lê-se na contra-capa do volume “Que haverá de comum entre Florbela e Antígona? Talvez o serem casos em que o aborrecimento inspirou a grandeza. Suponhamos que Antígona não foi uma heroína, mas uma rapariga que tivera experiências violentas da vida e se viciou no gosto da pura insensatez. Florbela

durou mais e escreveu versos. Mas parece ter achado na morte o momento acabado da iluminação».

De Eduarda Dionísio (1946- ), publicou a Cotovia, em 1992, *Antes que a noite venha* (1992). A autora, tendo-se iniciado no teatro como atriz num grupo universitário, assinou posteriormente algumas adaptações dramáticas, tendo escrito este conjunto de monólogos para um espectáculo que, em princípio, pareceria desconstruir a expressa interpelação das quatro canónicas tragédias. Com efeito, partindo, embora, das figuras de Julieta, Antígona, [Inês de] Castro e Medeia, seria num contexto contemporâneo e envolvendo “prostitutas” que o espectáculo presentificaria o lamento destas mulheres, desenhando, nas diferentes idades e distintas expiações por amor, a dor de viver e morrer mulher num mundo em que o poder se define pelo masculino.

## 6 Um olhar sobre Lisboa

Na nossa mais recente criação teatral cruzaram-se duas experiências algo singulares e entre si contrastivas. Refiro-me a *Fábrica sensível*, de Carlos Porto, e a *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo.

Ambos os textos surgiram de outros lugares da prática do teatro: do campo da crítica, de um lado, do modo de ver e agir de um encenador e actor, de outro. Ambos passaram por exercícios outros: a configuração de um romance feito de uma sequência de críticas (imaginadas), num caso, a experiência de um seminário de escrita teatral, no outro. Ambos experimentam ainda formas de identificação; só que, enquanto em Carlos Porto a força motivadora que nos constrói é a memória (do que vimos, lemos e sonhamos), em Jorge Silva Melo é a solicitação imediatista, mas profundamente limitadora e disfórica, do quotidiano urbano que condiciona e prescreve a vida.

*António, um rapaz de Lisboa* é ainda um importante e curioso texto/manifesto que inaugura uma consciência do teatro «político» e compõe selectivamente (sem citar nenhum referente português) a sua própria tradição: Aristóteles, Goldoni, Stendhal, Tchekov, Jourdheuil e Heiner Müller.

Joga com o que seria a consequência da reivindicação de um «teatro de hoje». Mas, muita da tópica naturalista que utiliza acaba por se inscrever numa poética teatral que em grande parte a subverte, através de estratégias variadas que ritualizam esse universo.

O protagonista, que se procura assumir como símbolo de uma geração que parece ter desistido do sonho e do desejo, cumpre uma quotidiana rotina sem qualidades, uma deambulação pelas ruas e pelos afectos, e uma contradição exasperada entre sobreviver e dever ser.

*António, um rapaz de Lisboa* serve-se da deriva e da fragmentação para nos facultar estilhaços do real. Mas essa partitura dramática só aparentemente é «ao deus dará»: a lógica caleidoscópica de que é feita designa uma minuciosa construção dramaturgica, e o universo que compõe traz consigo claramente a marca da tragédia. Porque na interpelação do real que esta peça pratica não se aceita a transformabilidade desse real.

Mas neste retrato disfórico de uma juventude cidadina está seguramente implícita uma vontade de dizer a nossa contemporaneidade e de criar um projecto teatral que, mais do que o grande espectáculo tecnológico, procura a palavra – vivida, reflexiva e poética – como seu principal suporte de relação, movimento e compromisso. E essas são marcas indelmentíveis da grande literatura dramática.

**Maria Helena Seródio** é Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde assegura a docência de disciplinas de Literatura Inglesa no âmbito do Departamento de Estudos Anglisticos e as disciplinas de Documentação e Análise de Espectáculos no curso de especialização em Estudos de Teatro. Tem publicado artigos sobre a literatura dramática inglesa e é autora de dois livros: *Leituras do texto dramático: exercícios sobre autores ingleses e norte-americanos* (1989) e *William Shakespeare: a sedução dos sentidos* (1996).

Referências  
bibliográficas

BARATA, José de Oliveira (1990) – «A presença do trágico em Bernardo Santareno», *Miscelânea em honra do Doutor Amorim Girão. Biblos*, Coimbra, LXVI.

PICCHIO, Luciana Steggano (1969) – *História do teatro português*, Lisboa, Portugalíia Editora.

PORTO, Carlos (1989) – «O teatro: balanço de 1988». *Vértice*, II série, n.º 15, Junho.

REBELLO, Luiz Francisco (1977) – *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova.

REBELLO, Luiz Francisco (1984) – *Cem anos de teatro português, 1880-1980*, Lisboa, Brasília Editora.

REBELLO, Luiz Francisco (1988) – *História do teatro português*, 4.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.

## A VERNACULIDADE NA TRADUÇÃO DO TEATRO OU...

### «VERTEM DRAMAS CAVALHEIROS»

CARLOS CASTILHO PAIS

Nas breves considerações que vão seguir-se, o objecto de estudo cingir-se-á ao género dramático traduzido, procurando-se para ele uma abordagem que identifique uma disciplina autónoma dos ramos do saber instituído. Apenas porque se trata aqui de autores celebrados na Literatura, a questão da abordagem será pertinente, uma vez que seria despropositado apresentar neste espaço os fundamentos e as razões que legitimam a disciplina da Tradução. Assim, para abreviar a questão, mas sem a omitir, António Feliciano de Castilho e Fialho de Almeida serão aqui considerados como tradutores e não como escritores, o mesmo acontecendo com a maior parte de outros nomes da Literatura cujo contributo foi necessário chamar para a compreensão da época em que o objecto de estudo se situa.

A imposição de *o seu a seu dono* requer que se explique o título. Ao terminar a sua crítica à peça *O Judeu Polaco*, traduzida por João Soller, Fialho de Almeida tece o seguinte comentário sobre a tradução, fruto do labor da justaposição do trabalho do tradutor com os «diálogos do original francês» a que terá procedido no momento da «primeira récita»:

A tradição dos vertedores de peças escoicinhando a sintaxe e ignorando a língua dos textos, julgáramos findasse com Gervásio Lobato, o escritor-máquina, tolerado entretanto, mercê da sua verve falstaffiana. Mas por desgraça a craveira tem descido, e vertem dramas cavalheiros que saberão quando muito verter águas (Almeida, 1993: 44).

Fialho de Almeida, contemporâneo de actores e empresários que marcaram o teatro português na passagem do século XIX para o século XX, crítico de teatro em jornais e revistas, experimentou o trabalho da tradução do teatro nas obras francesas *Jean Darlot* (Legendre), *L'Évasion* (Villiers de l'Isle-Adam) e *Les Éffrontés* (Augier). O seu testemunho, enquanto tradutor, cronista e frequentador dos teatros, mas também enquanto admirador de vultos da cena da época como o actor Brasão, a actriz Emilia Adelaide ou o seu amigo António Pedro, deve, portanto, considerar-se imprescindível para o estudo do teatro em Portugal no século XIX.

Do ponto de vista da tradução, o interesse do testemunho de Fialho de Almeida reside sobretudo no apontar para a *tensão* entre tradutores, fenómeno que não está localizado apenas *no tempo* deste autor, e que importa, por isso, descrever desde a sua origem. E essa deverá fulcrar-se no desenvolvimento que o livro conheceu durante o século XIX. No primeiro pólo de reflexão, o nome de António Feliciano de Castilho baliza a nossa época de estudo, e é pela sua obra de tradutor de peças dramáticas, e até pelo cariz didáctico que soube incutir à sua condição de escritor, que deverá considerar-se o nome mais representativo do conjunto de autores que protagonizaram a dinâmica da tensão apontada pelo texto atrás citado de Fialho de Almeida. Face a uma dualidade de traduções e tradutores, surgida no século XIX e implantada por António Feliciano de Castilho no teatro, a tensão assim instaurada navega até ao tempo de Fialho de Almeida e dilui-se, aos poucos, à medida que a crise dramática se acentua. É este um período demasiado longo para um simples artigo de revista. Mas os *estudos de tradução*, a iniciarem os seus primeiros passos, a isso obrigam, daí resultando também um texto cuja profusão de citações pretende demonstrar – e convencer, se possível – no campo do teatro, a fertilidade do terreno.

São ainda escassos entre nós os estudos sobre a história do livro e da leitura. Os estudos existentes são unânimes em considerar o século XIX como momento de viragem na história do livro português. Jorge Peixoto apelidou de «livro romântico» (Peixoto, 1967: 20) à fase que o livro conhece entre os anos 20 e 65 do século passado. A revolução industrial do livro, iniciada no século XVIII, está em condições de poder agora responder à procura e à sede de leitura. Nesta fase, o livro não só aumenta «na proporção de seis para um em relação à época anterior» (*Id.*: 20), como procura ser acessível a uma nova classe de leitores. Compreende-se que os livreiros e as tipografias recorram à tradução de obras estrangeiras não só como forma de rentabilizar meios materiais e humanos investidos no fabrico do livro, mas também como forma de satisfazer um mercado ávido de novidades, de leituras testadas lá fora e colocadas à disposição do público letrado nos vários *gabinetes de leitura*. Maria de Lourdes Lima dos Santos indica

o ano de 1834 como a data do início do aumento do volume de traduções (Santos, 1985: 195).

Com efeito, logo em 1837, Alexandre Herculano situa o problema ao aconselhar as versões «bem castigadas», obras de «homens eruditos», acabando por perguntar «Porque desprezarão os nossos homens conspícuos nas letras o serem tradutores?» (Herculano, 1986: 134). A História parece ter seguido as recomendações de Herculano. A tradução do século XIX será efectuada por eruditos da craveira de um Garrett, que tenta o *Fausto* de Goethe mas desiste, deixando-nos a prova nas *Viagens da Minha Terra*, e de um Herculano, por exemplo. Mas isso não impediu que a tradução fosse feita também por homens «menos eruditos», abrindo-se desta forma a tradução a uma maior diversidade de línguas e de textos traduzidos. De qualquer modo, dos anos 30 em diante, a tradução viverá desta dualidade, que alimentará a tensão entre estes dois mundos da tradução e será *uma constante* da tradução no século XIX.

No que ao teatro diz respeito, a tradução de peças para o teatro não foge às determinantes da tradução em geral. É assim que no-la transmite José da Silva Mendes Leal, em carta dirigida ao Redactor da *Revista Universal Lisbonense*, no momento em que esta começa a publicar a sua tradução de *Marino Faliero* (Casimir Delavigne) –, Maio de 1848:

Uma tradução em terra onde se está costumado a ver e tolerar tantas, e tão mascaradas e ininteligíveis, é coisa naturalmente de pouca monta e valia. Verter um livro ou uma peça de teatro é a coisa que em Portugal se faz com mais facilidade: é como agenciar eleições. Nem é preciso que o tradutor saiba a língua para que traduz, e entenda o idioma de que traduz: essa é a menos especial condição: – quem não tem que fazer, faz uma versão<sup>1</sup>.

Matos Sequeira, na sua *História do Teatro Nacional D. Maria II*, fornece-nos a seguinte estatística das peças levadas à cena, relativa ao ano de 1855 e apenas referente ao D. Maria:

Os jornais da época fornecem algumas notícias de arquivar deste ano movimentado de 1855. Quase todos acordam em anatematizar o excesso de traduções levadas à cena. O *Mundo Theatral*, num artigo bem apontado, verbera a mania das versões e imitações francesas, mencionando que durante o ano o D. Maria II levava à cena 23 destas peças e apenas seis originais, desprezando os autores nacionais os quais todos juntos ganham menos que a «senhora Emilia» (Sequeira, 1955: 193-194).

---

<sup>1</sup> Procedi sempre à actualização ortográfica das citações deste autor, das citações de António Feliciano de Castilho e das de Augusto Rosa.

Outro tanto poderia dizer-se de outros anos e de outros teatros de Lisboa (e de outras cidades), como o Teatro do Príncipe Real e o Teatro da Trindade, aos quais António Feliciano de Castilho terá, segundo o próprio, confiado algumas das suas traduções. E se Matos Sequeira pode apontar, legitimamente, uma crise de produção dramática nacional, o número das peças representadas corrobora outros testemunhos que indicam a «concorrência do Povo aos teatros», assinalada ainda nos anos 70 por António Feliciano de Castilho. Também Ramalho Ortigão, em crónica de 1872, realça as «enchentes sucessivas» da representação no D. Maria obtidas com a tradução da peça *Princesse Georges* (Alexandre Dumas Filho), «um dos maiores êxitos que o moderno drama tem achado em Lisboa» (Ortigão, 1992: 75).

Dentro deste contexto, seguiremos agora a **questão da vernaculidade**. Trata-se de proceder a uma incursão através de *um topos* significativo de um modo de traduzir, que distingue, na dualidade atrás apontada, a condição de escritor como garantia de *um tradutor* e de *uma tradução*. O *topos*, devidamente assinalado quando, pelas circunstâncias da argumentação, for chamado em ocasiões que transbordam a questão dramática, permitir-nos-á, no entanto, apreender um modo específico de traduzir o teatro, apesar de não ser esse o nosso objectivo principal. É enquanto questão dramática, presente na tradução das peças levadas à cena, ou para esse fim elaborada, que o *topos* nos interessa.

A origem latina do termo transporta-nos para uma ideia de vernáculo que conserva ainda, na sua acepção usual, a propriedade da reserva de um determinado domínio a um grupo, que dela faz uso sem a intervenção de qualquer força que lhe seja exterior. Na *domus*, aos objectos aí produzidos estava interdito o abandono do quadro familiar e a sujeição ao destino geral da mercadoria. Não se transaccionavam os seus bens, como não se transaccionavam os filhos dos escravos pertencentes à *domus*. Illich (1981: 67) indica o nome de Varron como o primeiro autor latino que atribui à língua a propriedade do *vernaculum*.

No século XIX, o espaço e o grupo humano que o habita, inerentes à ideia de vernáculo, fundem-se no conceito de Povo. A ele pertence a língua. Ao escritor e ao tradutor impõe-se-lhes a obrigação moral do respeito pelos seus modos de falar, pelo seu vocabulário – do qual António Feliciano de Castilho dizia ser «a fotografia completa do saber de um Povo» – pela sintaxe da sua língua, por onde trespassa o génio que a constitui, merecedor, por isso, de «maior solicitude para se manter, se não inalterado, pelo menos o mais livre possível de ousadias e adulterações» (Castilho, 1907, Vol. II: 112).

Compreender-se-á que o nome de António Feliciano de Castilho seja de menção obrigatória em questões de tradução do teatro no século XIX, já que mais não seja, pela quantidade de peças traduzidas da sua autoria. Não menos

obrigatória será a leitura do texto que temos vindo a seguir, escrito por Castilho nos finais dos anos cinquenta e destinado a uma selecta de autores portugueses e brasileiros. A atenção que este autor mereceu a David Mourão-Ferreira parece não ter sido suficiente para reabilitar alguns dos textos fundamentais do século XIX, saídos da pena de António Feliciano de Castilho. O leitor poderá constatar que este texto não transmite o passadismo e o excedente algo retrógrado a que se atrelou o seu chamado ultra-romantismo. Pelo contrário, a sua posição a favor do vernáculo não o impedia de tentar a conjugação do vernáculo com o progresso e o futuro, de desejar o entendimento sem intérpretes entre os homens, antevisão da paz universal, próxima da paz anteriormente almejada pela filosofia de Kant. Neste texto, António Feliciano de Castilho produz uma invectiva contra a «invasora França», em nada inferior à produzida por Eça de Queiroz quarenta anos mais tarde:

Tradutores do Francês, frouxos de consciência, e apoucados de discernimento, lidam por no-lo encamparem para o lugar do nosso período vernáculo, quando o nosso período vernáculo tanto sobreleva em donaire e em efeitos de composição, em variedade de cortes, em número e música, em razão lógica, em prestígios retóricos, e poéticos, e talvez até em clareza, ao engoiado período francês de **agente, verbo, e complemento**, quanto ao nosso desbancava aquele mirífico, tão calculado, e tão sábio, exprimir dos Romanos e dos Gregos (*Id.*: 116).

A recepção contemporânea às traduções de António Feliciano de Castilho, também hoje esquecida, faz jus aos seus propósitos 'teóricos' e à crítica aos «tradutores do Francês» ou à «imprensa traduzideira», isto é, reconhece-lhe, na prática, a mestria no manejo do significantes. Até o seu *Fausto* (Goethe), talvez a sua tradução mais polémica, lido, logo no momento da sua publicação (1872), por Antero de Quental «d'um fôlego», foi por este apreciado «como obra escrita em português de lei» e como «monumento» (Monteiro, 1873: 8). Vindo de quem vem, o apreço deveria permitir mudar as razões apressadas de que são dotados os juízos actuais: afinal, uma tradução encontra na época que a vê nascer os argumentos de que precisa para existir.

Propomos agora ao leitor uma pequena incursão pelo *topos* da vernaculidade em Castilho, tomando como base de análise a sua tradução de *Tartufo* (Molière), publicada em 1870. O trabalho interlinguístico da tradução dramática coloca problemas específicos à tarefa de traduzir, resultantes das características

próprias de um género literário. A obra dramática visa a representação, o espectáculo, e a isso se deve fundamentalmente a sua divisão estrutural em

Personagem/Réplica	-	Cena	-	Acto
--------------------	---	------	---	------

e através dela poderemos seguir o trabalho de António Feliciano de Castilho. Quedamo-nos, como é evidente, pela representação enquanto objectivo inscrito na divisão estrutural – e, nesse sentido, o tradutor é autor – e não abordaremos a questão da representação propriamente dita, o espectáculo, que, como se sabe, ainda está dependente de outras figuras, e, também neste sentido, como qualquer autor, o tradutor fica sujeito às regras da liberdade que a realização do espectáculo se outorga.

Logo no começo da *Advertência Indispensável* que acompanha a tradução publicada pela Academia Real das Ciências, o tradutor anuncia uma arquitectura em que o *topos* do vernáculo («pensar e sentir», «usos e costumes») assume o comando da construção tradutológica, quer enquanto proposição axiomática, já anteriormente afirmada e, tendo em conta o que há pouco foi possível desenvolver, nem deveria constituir novidade, quer enquanto obrigatoriedade pedida por determinada forma dramática (comédia):

Tivéramos, e ainda agora temos por axioma, que uma comédia de todo independente de circunstâncias históricas ou pessoais peculiares da nação onde originariamente apareceu, não só é lícito, senão louvável (e quiséramos até dizer obrigatório), afeiçoá-la o tradutor, quanto a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde traslada, em cuja língua escreve, e com cujo pensar e sentir deve procurar que ela se conforme o mais escrupulosamente que ser possa, para que mais e melhor lhe creiam nela, e mais e melhor lhe tomem e assimilem a doutrina, se nela a há (Castilho, 1870: ix-x).

Antes de passarmos ao desenvolvimento deste programa, fixemos o esquema da divisão estrutural atrás exposto, agora completado da forma seguinte, indicando em cada elemento da estrutura dramática as alterações efectuadas pela tradução:

	Personagem/Réplica	Cena	Acto
<b>Adição</b>	Mateus e Rosa	X	IV
	Marquês de Pombal	VIII	V
	Mateus	IX	V
	Mateus, Rosa e camponeses	X	V
<b>Substituição</b>	Exempt/Marquês	VII	V
	Nomes Próprios (excepto: D. Mariana, Valério e Tartufo)	Todas	Todos

Por este quadro, elaborado segundo as alterações assinaladas pelo próprio tradutor na sua "Advertência", conclui-se que as personagens acrescentadas modificam o número de Cenas do original – XI em vez de VIII no Acto IV e X em vez de VII no Acto V. Os elementos alterados, quer por adição quer por substituição, são escassos, não sofrendo com eles a estrutura dramática original qualquer mudança significativa. Porém, num trabalho de maior fôlego a que procedemos, não se constatando qualquer alteração quanto ao número de Actos, a diferença detectada quanto ao número de Cenas entre o original e a tradução acarreta, por conseguinte, um maior número de Réplicas, e esta será porventura a transformação mais significativa operada pelo trabalho de António Feliciano de Castilho. A introdução de novas personagens, Mateus e Rosa, obrigou o tradutor também à disseminação do sentido do original por novas Réplicas de personagens já constantes na comédia de Molière. Mas estas serão questões para o estudo que tiver a tradução da peça por objectivo principal. Aqui deverá interessar-nos sobretudo a razão que preside a todas estas alterações, que, por isso mesmo, não podiam deixar de ser mencionadas.

Não será para aqui chamada a questão da pouca fidelidade ao original de Molière. Em questões de fidelidade cada época terá a sua. A nossa não deverá constituir-se em juiz da de outras. Em vez do apontar o dedo contra a infidelidade, importa mostrar, ainda que brevemente, o «nacionalizar» (termo do próprio A. F. de Castilho) como 'teoria' do traduzir. A tradução como nacionalização assenta no vernáculo como pólo aglutinador de toda a tarefa tradutória. Fazer portuguesa uma obra confunde-se com o próprio traduzir. Assim, o tradutor tratará de mudar a "fábula", porque se Molière tivesse nascido português ela seria portuguesa. A ideia de espaço, que acima encontrámos na ideia de vernáculo, aplica-a Castilho como motor da tradução: transpor para «a sua terra» a obra escrita numa terra diferente. E assim os nomes das personagens adquirem nomes portugueses (D. Rosária para *Mme. Pernelle*, por exemplo), lastimando-se o tradutor por não ter podido «crismar até o nome do protagonista». Por este motivo é ainda substituído o *Exempt* pelo Marquês de Pombal, tornando «a coisa conterrânea».

É ainda no *topos* do vernáculo que deverão inscrever-se as restantes modificações, mas agora motivadas pelo teatro como representação. A um pensar e um sentir próprios, a comandar a escrita da tradução, juntam-se agora o público e os actores do momento. Ao primeiro destina-se o baile dos camponeses da última cena da tradução, porque «folga de ver as comédias desfechadas em cantigas e danças, e, quanto mais portuguesas e quanto mais populares melhor». Quanto ao segundos, A. F. de Castilho informa que a perso-

nagem de Mateus foi expressamente criada para o actor Taborda, «artista eminente», «nosso Taborda», a quem a peça traduzida entrega a personagem do «quinteiro, honrado amigo da casa, carácter meiado de cómico e afectivo». A Rosa, filha de Mateus, não é atribuída qualquer Réplica, concorrendo a sua presença para a composição da figura do pai. Ambos se increvem no quadro desenhado por Castilho sobre o gosto do público da época, em nada contraditório com a indicação dada para o fabrico do cenário, que incluía «dois painéis, um representando Santo António, outro as almas do Purgatório»:

Se ele gosta, como todos os dias o está demonstrando, de ver e ouvir no palco as danças e cantigas singelas dos seus camponeses, cantigas e danças que a ninguém deixarão de reverdecer lá por dentro alguma boa saudade, por que se levaria a mal o dar-se ao povo, como postre de uma austera lição, esse fugaz prazer tão inocente? (*Id.*: xviii).

Lembre-se, para terminar esta pequena incursão pelo *Tartufo*, que António Feliciano de Castilho – esperando talvez outros actores e outros públicos – deixava claramente expressa, sempre na dita “Advertência”, a possibilidade de estas personagens serem eliminadas da futura representação da peça traduzida. Mendes Leal, louvando a atitude de abertura manifestada por Castilho, aproveita para, no parecer que acompanha a edição, recomendar que se suprima a presença do Marquês porque «não é tão verosímil como seria para desejar, e creio que muito se lucrará efectuando nas representações a substituição indicada» (*Id.*: 227). Quanto a Mateus e a Rosa, embora os considere dispensáveis ao desenrolar da acção, como acontece, de resto, com outras personagens inventadas por Molière, Mendes Leal aprova esta inovação do tradutor. Muito haveria ainda a dizer sobre o trabalho da escrita de Castilho, que, no caso do *Tartufo*, é um trabalho sobre o verso, quer ao nível da procura rimática, quer ao nível da adaptação do alexandrino francês, operação já classificada por Coimbra Martins como bem sucedida (Martins, 1974: 575). Mas, para o assunto, seria necessária uma análise pormenorizada da tradução.

O nosso **segundo pólo de reflexão**, concretizado em título no nome de Fialho de Almeida, insere-se num momento já muito perto do fim do século. A dualidade entre tradutores e tradução, atrás assinalada quanto ao primeiro pólo de estudo, continua a ser afirmada por Fialho de Almeida, que, após referir a «poupança» que estaria na origem da não contratação pelas editoras de «escritores de nome feito», lembrava um anúncio publicado em jornal da época, em que “se oferecia, a três cigarros por página, traduções com significados garantidos” (Almeida, 1993: 44). A questão do vernáculo continua, também ela, a co-

locar-se. Os escritores continuam a oferecer, pelo menos nesta opinião de Fialho, a melhor garantia de uma tradução conforme aos usos vernaculares. Mas a crise dramática parece ser a grande característica do teatro no aproximar do século XIX, aos poucos antevista, e cada vez mais assinalada à medida que se aproxima o fim do século passado. É este, portanto, um momento de balanços, em que o drama aparece focado na vertente de obra original e na de tradução.

Ramalho Ortigão (1992: 237), que fulcrava na ausência de «uma forte burguesia, poderosa, instruída, com tradições, com costumes, com princípios» a explicação para a crise da produção dramática nacional, encontra, em prefácio a uma obra sobre o actor António Pedro (tradutor de Shakespeare), datado de 1908, no “cinematógrafo” e no “music-hall” as razões para a «diminuta concorrência aos teatros de Lisboa» (Ortigão, 1947: 17). Os gostos do público alteram-se. Por sua vez, Fialho de Almeida, em 1896, em comentário à representação do *Rei Lear* pela Companhia Rossi-Emmanuel, esclarece que este actor «não enche a casa enquanto não anunciar drama onde se dispam em cena três pessoas, e alguma delas se arranje de modo a mostrar à plateia, no buraco do ponto, o do... intestino» (Almeida, 1993: 71).

A peça traduzida deve corresponder ao novo *desideratum*, à mesma exigência do público perante a obra original; neste aspecto não há diferença entre uma e outra. A ambas espera, por isso mesmo, um destino idêntico:

Lê-se a peça, faz-se traduzir, distribui-se o melhor possível, representa-se também o melhor que se pode, e a peça cai, umas vezes com ruído, outras com o abandono do público à terceira ou quarta representação, facto que também se dá com os originais (Rosa, 1917: 31).

Quando, mesmo ao findar do século (1899), Eça de Queiroz escreve o seu célebre estudo sobre o “Francesismo”, Portugal procede ainda à aprendizagem da civilização – à “sua civilização”, como diz Eça –, apesar de iniciada há “quarenta anos” (Queiroz, s/d: 388). A isto voltaremos daqui a pouco. Por enquanto, retenha-se a sua experiência de actor, vivida em tempo de estudante, representando «toda a sorte de papéis de comédias, de dramas – tudo traduzido do francês» (*Id.*: 393). Um dia, Eça e mais outros, tentados pela originalidade e munidos dos apetrechos necessários, papel e tinta, mas também a frescura e a imaginação próprias da idade, decidem meter mãos à obra e redigir coisa que não fosse tradução. Mas diz Eça que a tentativa saiu frustrada, porque daquele grupo brotou apenas a ideia inteligentíssima de «traduzir alguma coisa do francês». Eça de Queiroz conta este episódio, como outros, para tentar ilibar-se da acusação de “estrangeirado”. De facto, o episódio, bem como o restante testemunho do autor,

confirmam a estatística relativa ao teatro traduzido. Porém, a sua maior 'novidade' consiste em apontar a tradução – do teatro e não só – como uma das causas do 'afrancesamento' geral.

Ramalho Ortigão, em texto já aqui assinalado, traz-nos, sobre o mesmo momento, a indicação, já testemunhada por Fialho de Almeida, de que a constante da dualidade da tradução e a tensão que lhe é inerente continuam:

Os nossos actores modernos, à força de representarem peças mal traduzidas do francês, estão quase todos mais ou menos afrancesados. As suas inflexões são outros tantos galicismos de expressão declamativa. Eles já não sabem dizer **ah!** ou dizer **oh!** como se diz **ah!** ou **oh!** aí no meio do Rossio. Quando eles se admiram nas peças, é sempre com um **ah!** de Coquelin, ou com um **oh!** de Mounet-Sully. Dir-se-ia que as interjeições, assim como as gravatas destes artistas, lhes vieram juntas nas mesmas caixas, do boulevard des Capucines (Ortigão, 1992: 169).

Como o actor de Ramalho, Eça poderá justificar o seu francesismo não por um gosto próprio, um pendor pessoal, uma vontade deliberada, mas pela influência recebida do meio social:

Esta geração cresceu, entrou na política, nos negócios, nas letras, e por toda a parte levou o seu francesismo de educação, espalhou-o nos livros, nas leis, nas indústrias, nos costumes, e tornou este velho Portugal de D. João VI uma cópia da França, malfeita e grosseira. De sorte que, quando eu, lentamente, fui emergindo dos farrapos franceses em que essa educação me embrulhara, e tive consciência do postigo estrangeiro da nossa civilização, eu pude dizer que Portugal era um país traduzido do francês – no princípio em vernáculo, agora em calão (Queiroz, s/d: 398).

O crescendo nos epítetos com que Eça vê Portugal, ou a passagem de país traduzido em vernáculo a país traduzido em calão, aproxima a perspectiva de Eça daquelas, já mencionadas, obtidas por Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida. As peças «mal traduzidas do francês», origem dos galicismos descortinados por Ramalho nas inflexões dos actores seus contemporâneos, justificam o epíteto atribuído por Eça a Portugal – «país [...] traduzido em calão». Mas a crítica de Eça atinge um «país traduzido do francês» – e essa é a diferença entre a sua perspectiva e a dos autores acabados de referir.

O *topos* do vernáculo, que pretendíamos analisar em momentos diferenciados, encontra aqui, na pena de Eça de Queiroz, um momento em que se notam alguns laivos de recusa da tradução. Colocado pelos tradutores do primeiro momento por nós analisado como exigência da actividade tradutória, ele aparece

agora como **defesa** face às críticas, que não poupam agora os escritores – o que não deixa de manifestar uma certa continuidade do *topos*. Aqui o vernáculo torna-se impotente perante a invasão de termos estrangeiros, introduzidos pela sociedade no falar, nos usos e costumes do povo, a que uma literatura como espelho social não consegue escapar – se é que algum dia o tenha pretendido. Por exemplo, Fialho de Almeida traduz *chaminé* (cheminée, em francês) em vez de lareira, o que, não sendo de reprovar, contrariamente à opinião expressa em «Fialho de Almeida, tradutor», ilustra, no campo do teatro e no dos escritores-tradutores, o que temos vindo a afirmar.

Porém, após a opinião de Eça de Queiroz – «em questões de literatura e de tudo, vamos comer às casas alheias» (*Id.*: 407) – a produção dramaturgica não brotou. A crise parece prolongar-se; do vernáculo... E as peças traduzidas continuam, ainda hoje, a inundar a nossa *domus* teatral. Basta abrir o diário, da manhã ou da tarde.

**Carlos Castilho Pais** é Mestre em Literatura Francesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente Assistente de Literatura Francesa na Universidade Aberta, encontra-se a preparar a tese de doutoramento na área da tradução.

ALMEIDA, Fialho de (1993) - *Actores e Autores*, Lisboa, Circulo de Leitores.

CASTILHO, António Feliciano de (1870) - *Teatro de Molière, Tartufo*, Lisboa, Academia Real das Ciências.

CASTILHO, António Feliciano de (1844) - *Excavações Poéticas*, Lisboa, Tipografia Lusitana, T. I.

CASTILHO, António Feliciano de (1907) - *Telas Literárias*, Vol. II e IV, Lisboa, Empresa da História de Portugal.

HERCULANO, Alexandre (1986) - *Opúsculos*, ed. de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, Vol. V.

ILLICH, Ivan (1981) - *Le Travail Fantôme*, trad. de Maud Sissung, Paris, Éditions du Seuil.

MARTINS, António Coimbra (1974) - *Molière en Portugais*. Separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

MONTEIRO, José Gomes (1873) - *Os Críticos do Fausto*, Porto, Viúva Moré-Editora.

OLIVEIRA, Cecília Teixeira de (1969) - *Fialho de Almeida*, tradutor. *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Ano XIX, n.º 53-56, Coimbra, Atlântida, pp. 30-35.

ORTIGÃO, Ramalho (1947) - *Arte portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, T. III.

ORTIGÃO, Ramalho (1992), - *As Farpas*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, T. IX.

PEIXOTO, Jorge (1967) - *História do livro impresso em Portugal*. *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Anos X-XII, Nº 37-48, Coimbra, Atlântida, pp. 1-26.

QUEIROZ, Eça de (s/d) – *Últimas Páginas*, Porto, Lello & Irmão Editores.

ROSA, Augusto (1915) – *Recordações de Scena e de Fôra de Scena*, Lisboa, Livraria Ferreira.

ROSA, Augusto (1917) – *Memórias e Estudos*, Lisboa, Livraria Ferreira.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1985) – -As penas de viver da pena (aspectos do mercado nacional do livro no século XIX-. *Análise Social*, Vol. XXI (86), pp. 187-227.

SEQUEIRA, Matos (1955) – *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Publicação Comemorativa do Centenário, 1846-1946.

DIONÍSIO VILA MAIOR

1 O que se pretende com este trabalho – norteado pela leitura da *História da Imperatriz Porcina* e da *Tragédia do Marquês de Mântua*, de Baltasar Dias – é dimensionar estas obras não apenas como textos fundamentais deste escritor, mas sobretudo como textos que, integrando o quadro da literatura de cordel, não se eximem a uma longa tradição histórico-cultural. Trata-se, no fundo, de perspectivar Baltasar Dias, cego cantor que vive num tempo de acentuadas transformações, como um escritor do povo que, especialmente nas vertentes semântica e técnico-discursiva, permanece fiel a uma tradição – entregando-se a um processo de adaptação e de nacionalização –, mas também como um autor, cujo trabalho de escrita pressupõe alguma singularidade. Isto implica uma breve consideração sobre a literatura de cordel, nomeadamente o que diz respeito não só a algumas propostas de classificação desta literatura, à sua capacidade para testemunhar a História, os costumes e as mentalidades, mas também à dimensão estético-literária e ao alcance pragmático que lhe estão inerentes. Permanecerá, no entanto, em aberto, uma consideração sobre este epígono vicentino: vê-lo como um «sublime ignorante» (Picchio, 1969: 105) que procurou escrever e transmitir simplesmente o que sentia, sem preocupações de comentar a sociedade, ou como um crítico subtil de um contexto temporal particular, de valores humanos que continuamente se desessencializam?

---

\* Registe-se desde já que este trabalho foi, no seu essencial, apresentado em 1990, num seminário de Literatura Portuguesa Moderna (Aspectos da recepção do teatro espanhol na literatura dramática portuguesa), regido pelo Prof. Doutor José Oliveira Barata – na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra –, quando então frequentávamos o Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa.

2 Ao abordar, ainda que de uma forma liminar, a **literatura de cordel**, essa «provincia pouco conhecida» (Sampaio, 1922: 9), deparamos com uma panóplia de definições, facto que revela a dificuldade em determinar e conciliar com precisão os campos e os limites conceptuais que envolvem esse tipo de literatura. Questão sobre a qual não se encontra uma opinião irrefragável, a importância da problemática aqui evocada tem preliminarmente que ver com uma premissa metodológica segundo a qual, mais do que dar um parecer definitivo, interessa, sobretudo, reflectir e interrogar...

Como afirma Garcia de Enterría – numa verdadeira obra de referência neste domínio (*Sociedad y poesia de cordel en el Barroco*), obra que, nesta fase, seguimos de muito perto (tal como uma outra de Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*) –, será a literatura de cordel «un género “fronteirizo”, que participa um poco de todas las características de los restantes géneros, pero manejadas éstas con sencillez, ingenuidad, tal vez hasta con incultura» (García de Enterría, 1973: 28), poesia «semipopular» (*Id.*: 42), poesia «a la manera» tradicional» (*Id.*: 401)? Será a «expresión perfecta del gusto popular» (Caro Baroja, 1969: 22)? «Contra Literatura»? «Paraliteratura»? O primeiro e originário modo da publicação dos ‘romances’? Subliteratura?

Mais do que avançar para já com uma definição de tipo nominalista, importa referir antes de tudo que as reflexões daí decorrentes reenviam muitas vezes para outros problemas teóricos, cuja clarificação se torna essencial para que se possa explicar com uma maior margem de segurança as motivações mais profundas desta produção literária. Assim, será legítimo perguntar: seria esta literatura lida? Se sim, por quem? Quem a escrevia? Homens do povo, ou os que escreviam a literatura oficial?

As questões acerca da literatura de cordel colocadas deste modo deverão ser norteadas por três vectores nucleares: em primeiro lugar, o que assenta na dimensão e na capacidade de veiculação cultural desses *pliegos sueltos*; em

<sup>1</sup> «Conhecidos [em Espanha] por ‘autos que os cegos vendem’, quer dizer os taxados em dez réis ou oito réis de papel; eram vendidos com cartilhas pelas ruas da cidade, nas feiras e aldeias» (Gomes, s/d: 15, n.r. 9). Em Portugal, chamava-se a esses pequenos livros **literatura de cordel** – por serem vendidos «a cavalo num barbante» (como escreveu Nicolau Tolentino) –, ou ‘literatura de cego’ (Cascardo, 1953: 447, n.r.4). Referindo-se Caro Baroja ao **cego cantor**, o «cego de los romances», «figura popular en España desde la Edad Media» e que durante «los siglos XVI, XVII, XVIII e XIX [...] no sólo recitaba, sino que vendía en pliegos de cuatro caras o ‘planas’, aquellas composiciones y otras en metros diferentes o escritas en prosa llana», adianta: «Al conjunto de impresos de esta índole se les llama ‘plegos’, ‘libros’, ‘literatura de cordel’. Algo equivalente, en suma, a la ‘littérature de colportage’ de Francia, objeto del tráfico de buhoneros y vendedores ambulantes» (Caro Baroja, 1980: 7). Registe-se ainda a definição que Albino Sampaio nos dá de **teatro de cordel**: «[...] não é um género de teatro, é uma designação bibliográfica. E essa designação nasceu de os cegos, ou papelistas que o vendiam, o exporem à venda ‘pendente dum barbante pregado nas paredes ou nas portas’» (Sampaio, 1922: 9). Ainda sobre a literatura de cordel, leia-se BOYER, 1992: 47-60; nessas páginas, Alain-Michel Boyer escreve sobre múltiplos aspectos relacionados com a literatura de cordel: **definição** – «*Volksbücher* na Alemanha, *libri popolari* em Itália,

segundo lugar, o que aponta para o modo de perspectivar esta produção literária não só num contexto global extratextual – o que não implica, evidentemente, que retiremos a importância que lhe é inerente –, mas também nos aspectos parcelares intratextuais que se revelam como sendo os mais salientes; finalmente, o que enquadra o cunho pragmático do discurso da literatura de cordel, facto que nos obriga a aceitar esses *pliegos sueltos* como espaço não autotélico. Tudo isto sem nos afastarmos da opinião, comumente aceite, segundo a qual a literatura de cordel é irreduzível a uma única característica que a individualize total e silenciosamente de outras modalidades de literatura.

Cada vez maior é o reconhecimento do grande valor cultural que a literatura de cordel veicula. De facto, são sintomáticas as relações profundas que, num nível mediato, se encontram entre os *pliegos sueltos* e um macrocosmos onde as facetas histórica, social e cultural se relacionam entre si. Ora, qualquer escritor, inserido num contexto particular, interpreta-o de uma maneira que variavelmente diverge de outro escritor que vivencia as mesmas experiências sócio-culturais. Neste sentido, também a literatura de cordel *reflectirá uma particular “visão do mundo”*; ao ‘abrirmos o pano’ desses *pliegos sueltos*, depa-ramos então com uma *representação* de tipos sociais, ideias morais, preocupações sociais, usos e costumes, trajos, locuções, pormenores da história universal e/ou particular (cf. García de Enterría, 1973: 46). Torna-se, assim, a literatura de cordel veiculadora e depositária de cultura e de culturas, ou, na expressão de Unamuno, no «sedimento poético de los siglos» (*apud* García de Enterría, 1973: 44).

Não menos pertinente é o **valor estético** dessa literatura. Neste âmbito, se há (ou houve) estudiosos (criticados por Caro Baroja, 1969: 21 e 22) que, inseridos na polémica que esta problemática sempre suscitou, ‘arriam tudo ao chão’, procurando «esgrimir razones morales contra ella [literatura de cordel]», e se, alimentando-se com pretensões de “san[t]idade estética”, defendem os seus argumentos «en nombre del “buen gusto”», outros há que são mais moderados nas

---

*pliegos sueltos* em Espanha (e *literatura de cordel*), *folhetos* em Portugal, [...] *livrets bleus* [em França] [...] (47). «folhas volantes» (*broad-sides* ou *broad-sheets*)» (49); **analogias com a paraliteratura** – «facilidade de aproximação, de compra, de leitura, [...] modo como o circuito de venda faz sobressair já [...] técnicas próprias da grande distribuição», «extensão da sua difusão» (48); **relações** desta «literatura de consumo» **com a literatura oral e a «literatura legitimada»** (49 ss; realce para o quadro apresentado na página 57, o qual, ainda que muito esquemático, ilustra bem aquelas relações); **origem** erudita que remonta por vezes ao séc. XII» (54); **autores** – «raramente conhecidos», «sem direitos sobre os seus escritos», «chefes, operários tipográficos», que «não inventam», antes recompõem em função dos gostos do público (53); **características** temático-estilísticas e estruturais – «evocavam *fait divers* espantosos e acontecimentos insólitos» (49), «linguagem simples», «narrativas breves» (53); **difusão** – por «retroseiros ou bufarinheiros [...] de feiras em mercados», nos «campos», em pontos estratégicos das «ruas das cidades» (50), mais tarde por livreiros, «nas grandes feiras anuais» (51); **modo como e por quem era lida** – «leitura colectiva», em «voz alta» (55), dos folhetos «deitados fora depois de lidos [...] ou reservados para outras utilizações» (51); **impressão** «pouco cuidada» (51); **apresentação** – «dobravam[se], mas [...] não eram brochadas» (49); **crise** (58-60).

suas posições. Aqueles abjuram a beleza estética da literatura de cordel, assumindo uma atitude de descrença para com ela – defendem a pouquidade no que respeita à riqueza lexical, rotulando-a de “despreciable”: monotonia expressiva, poucas aspirações do ponto de vista literário, uso e abuso de tópicos, vulgarismos, etc. Para esses, como o Marquês de Santillana, a literatura de cordel é feita por sujeitos “sin ningun orden, regla nin cuento”. Se, por um lado, não se nega, de um modo geral, limitada riqueza lexical e exíguos recursos literários em muitos dos *pliegos sueltos* (a vontade de narrar os acontecimentos tal como se dizia que se tinham sucedido terá estado na origem dos *pliegos sueltos* narrativos, o que conduzia a um discurso o mais objectivo possível), por outro, o que aquele Don Inigo Lopes de Mendonza e outros (com Don e/ou sem don, e que identificam literatura de cordel com ‘literatura-sem-valor-para-a-torre-de-marfim’) se esquecem é de que todo o conjunto de realizações que um povo idealiza e cria constitui a **identidade cultural** desse povo; e de que qualquer obra criada pelo labor humano tem, independentemente de se lho atribuir, ou não, um determinado índice estético. Por isso, qualquer que seja a manifestação literária, quer esteja ou não conforme ao “buen gusto”, tem, pelo menos, a sua razão de existir.

Deste modo, o que da literatura de cordel, e fundamentalmente das duas obras de Baltasar Dias – a *História da Imperatriz Porcina* e a *Tragédia do Marquês de Mântua* –, se poderá sobretudo reter é essencialmente o que nela(s) se encontra explícito (e já amplamente reconhecido por autores como Carolina Michaëlis, Teófilo Braga e Alberto Figueira Gomes), ou seja, uma grande força expressiva e narrativa, onde a naturalidade e a espontaneidade estilísticas constituem o verdadeiro ‘ciclorama’.

A alusão aos procedimentos estilísticos da literatura de cordel lembra-nos, entretanto, que ela é a «**expresión perfecta del gusto popular**» (Caro Baroja, 1969: 22). E que «gusto popular» é este? O gosto do povo “não muito amigo da complexidade”, como defendia Baroja? O gosto colectivo de um público em geral, indiferenciado? Seria uma literatura que respondia a um público inculto e douto? Situado numa zona intermédia entre a ‘cultura’ e a ‘incultura’, essa «diferencia de entendimientos» (Lope de Vega, *apud* Menéndez Pidal, 1964: 98)? O “vulgo”?

Sabe-se que os detentores de capital económico detinham possibilidades para ter um sólido capital cultural, o que favoreceria a leitura de autores reconhecidos; sabe-se de igual modo que a literatura de cordel era, na sua quase totalidade, feita por autores considerados ‘menores’; um resultado silogístico apontaria para uma situação particular, em que aqueles leitores não se interessariam pela literatura de cordel e, conseqüentemente, não a leriam; raciocínio

demasiadamente simplista e linear, é certo, mas que não deixa de ter a sua verdade: de uma maneira geral, a literatura de cordel destinava-se sobretudo àquele povo que – «fiel a gostos e hábitos fortemente enraizados no seu quotidiano» (Gomes, s/d: 11) – recorria ao texto mais ligeiro, barato e mais facilmente maneável, que lhe proporcionasse a evasão da rotina do dia a dia, que apelasse à espontaneidade, e não à meditação, que *reflectisse* «las pasiones [...] populares» (Caro Baroja, 1969: 435). Daí a presença de uma linguagem emotiva e passional nos *pliegos sueltos*, necessária para a adesão do público, de perfil marcadamente popular, mais ligado à natureza, ao rural, ao campo. Assim escrevia Baltasar Dias para um povo que gostava do sensacional, de temas vívidos, do sentimental (e patético, por vezes).

Assim escreviam também os da “**escola vicentina**”, os chamados “imitadores” de Gil Vicente. Como lembrou Alberto Figueira Gomes (cf. Gomes, s/d: 10-2; 1961: XX e ss; 1983: 26-8), evocando as posições de António José Saraiva e de Luciana Stegagno Picchio, se se considerar que aqueles autores – como António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares e Baltasar Dias, entre outros – mantiveram uma relação de fidelidade variável para com as formas tradicionais do modelo de auto legado por Gil Vicente, revelaram uma visível continuidade temática, denotaram múltiplas conexões homológicas com o processo operado por Gil Vicente, no que diz respeito à configuração dos retratos físicos das personagens, enraizaram os seus textos no quotidiano, então, sim, teremos a reconhecida imitação. Por outro lado, seria de igual modo injusto encarar a sua obra como se pura imitação houvesse. Além disso, como se sabe, não se tratava propriamente de uma verdadeira escola, nem tão-pouco de uma escola de imitadores – que teria vivido das “varreduras do mestre”. De facto, para além de, em muitos passos, ser possível estabelecer uma ligação entre Gil Vicente e os seus sucessores, a emulação que estes operaram, através da utilização de recursos próprios, constitui, por si só, fundamento para reformular a expressão “escola de imitadores”. O que se poderá encontrar em Afonso Álvares, António Prestes, Simão Machado, Ribeiro Chiado, Baltasar Dias («o mais popular dos cultores da “moralidade” vicentina» [Picchio, 1969: 104]) e tantos outros é essencialmente um paralelismo temático com Mestre Gil, correspondência essa que se traduz, no entanto, num desenvolvimento original por parte daqueles autores, cada um dos quais “incute” «à obra produzida feição e inspiração próprias», tendo naturalmente sempre em vista as «preferências manifestadas pelo público» (Gomes, s/d: 11): a configuração de situações, de ideias, da intriga, é geralmente accionada de modo diferente; além disso, de acordo com o momento histórico,

desenvolvem a tradição e mantêm acesos os sentimentos que constituem o húmus da vivência do povo, estabelecendo um contacto directo com o povo.

E entre os “escritores do povo”, é Baltasar Dias quem mais se salienta: «De todos os poetas dramáticos portugueses, é este o mais conhecido e amado pelo povo; tinha o segredo com que fazia entender-se pela grande e ingénua alma da multidão», afirma-o Teófilo Braga (1870-1871: 281). Pelo convívio directo com o povo, Baltasar Dias – nomeadamente nas duas obras que nos interessam – espelha, no fundo, o estado de alma daquele. A *Tragédia do Marquês de Mântua* e a *História da Imperatriz Porcina* são duas obras onde estão contemplados dois *topoi* europeus – que ganham embora uma operacionalidade específica quando reorganizados e submetidos à lavra de Baltasar Dias, em que o traço da singularidade se assume como uma das linhas orientadoras da sua produção textual.

**3** Entretanto, não podemos ler estas duas obras como textos fechados em si mesmos, como mensagens com predicados autárquicos, premissa que, por isso, leva a encarar Baltasar Dias como um escritor que não se libertou de uma herança de referências culturais e que, conseqüentemente, não produziu [aqueles] textos de uma forma rigorosamente original, pois eles constituem, em primeira análise, ecos onde estão projectados de modo especular discursos distantes. Torna-se, por conseguinte, indispensável, antes de mais, esboçar uma breve reflexão acerca do **carácter dialógico e intertextual do discurso verbal**, para depois prolongarmos essas observações preliminares ao âmbito concreto da *Tragédia do Marquês de Mântua* e da *História da Imperatriz Porcina*.

No panorama dos estudos levados a cabo por Mikhail Bakhtine, revela-se com especial importância o seu conceito de **dialogismo**, conceito que (como já escrevemos noutra lugar) se alicerça numa determinada concepção da “prática discursiva”, cuja actualização é marcada por um conjunto de circunstâncias espaço-temporais. Conceito «central, capaz de explicar la condición esencialmente interpersonal y social del lenguaje» (Reis, 1989: 55), o perfil semântico do dialogismo bakhtiniano é sobretudo preenchido com os termos *interindividualidade*, *inter-relação* e *contexto*: um enunciado «présuppose toujours des énoncés qui l’ont précédé et qui lui succéderont; il n’est jamais le premier, jamais le dernier; il n’est que le maillon d’une chaîne et ne peut être étudié hors de cette chaîne», escreve (Bakhtine, 1984: 355); ou, «le text ne vit qu’en contact avec un autre text (contexte)» (*Id.*:384). Com estas afirmações, Bakhtine sublinha, assim, a noção de que qualquer texto verbal mantém sempre alguma relação com outros textos. Numa outra obra, *Esthétique et théorie du roman*, Mikhail Bakhtine

afirma, por outras palavras, a mesma ideia, quando diz que um enunciado «vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants» (Bakhtine, 1978: 100). Que outra coisa significam estas palavras senão que um sujeito que produz um discurso se encontra sempre inserido num determinado contexto e que qualquer discurso, não forçosamente literário, se relaciona dialogicamente com outros discursos? O mesmo é dizer que qualquer enunciado verbal “dialoga” sempre com outros enunciados, situados esses no passado ou no presente: «[...] le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)», escreve Julia Kristeva; e, referindo-se já ao conceito de intertextualidade, acrescenta que «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva, 1969: 145 e 146, respectivamente). Também Augusto Ponzio esclarece que «la logica specifica del testo è una *dia-logica*, una *dialettica intertestuale*. [...] Il senso del testo si decide nella logica della domanda e della risposta, che non sono astratte categorie del Logos, assoluto e impersonale, ma concreti momenti dialogici che presuppongono un “reciproco trovarsi fuori”» (Ponzio, 1982: 58).

Ora, podemos identificar, em parte, a intertextualidade kristeviana (conceito, aliás, que decorre directamente do de dialogismo) com a relação que um texto mantém com outros textos – encarando-o, portanto, como um espaço verbal percorrido por outros discursos. No entanto, intertextualidade e dialogismo não se encontram numa relação de total similitude. Com efeito, o **dialogismo**, nos termos em que Bakhtine o conceituou, implica, fundamentalmente, as seguintes variáveis:

- 1) o dialogismo é, antes de mais, uma *propriedade do discurso*, do emprego da linguagem, um encontro de *vozes*;
- 2) qualquer enunciado tem *conexões* com outros enunciados;
- 3) um enunciado nunca é autotélico, pois *depende* sempre de outros enunciados;
- 4) qualquer texto, literário ou não, é – por nele *convergirem* sempre outros textos – um “grande diálogo”, um espaço que patenteia, implícita ou explicitamente, uma inter-relação discursiva assente numa relação dialógica;
- 5) qualquer enunciado *contém* sempre enunciados alheios que, ainda que *condicionando* a liberdade discursiva do sujeito, permitem configurar um texto novo como um espaço de pergunta-resposta, originando, assim, uma contínua dinâmica de *transformação*, uma vez que os sentidos e os valores

(na "Grande temporalidade", para utilizar uma expressão bakhtiniana) se modificam:

- 6) o dialogismo é, intrinsecamente, *compreensão activa*: compreender (interpretar e produzir) um outro enunciado provoca um enriquecimento do significado e uma *dilatação* do acto de produção desse enunciado, pois aquele que interpreta prolonga por si só o acto produtivo do primeiro enunciado, pelo que o "intérprete" se torna, também ele, "autor"; logo, o dialogismo é dinâmico, acarretando sempre alguma *transcensão de sentido*: «Comprendre c'est mettre en rapport aux autres textes et penser dans un contexte nouveau (dans mon contexte, dans le contexte contemporain, dans le contexte futur)» (Bakhtine, 1984: 384);
- 7) todo o enunciado, sendo dialógico, orienta-se sempre para o *outro* – exterior ou não ao enunciar, porque o dialogismo pode ser também expressão do desdobramento do *eu* num *tu*, também *outro* –, para alguém capaz de o compreender e de dar uma resposta (ou seja: há sempre uma "responsividade intrínseca" em toda a produção discursiva; por isso, um enunciado é sempre uma pergunta);
- 8) em todo o enunciado, enquanto corpo verbal produzido e actualizado, há sempre uma dimensão concitativa inerente, já que, pressupondo sempre um destinatário, uma instância que o leia (e se o lê, responde-lhe), reclama a sua escuta, *exige uma réplica*: um enunciado «doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieures à l'intérieur d'une sphère donnée [...]: il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux» (Bakhtine, 1984: 298).

Para uma melhor avaliação dos conceitos de **dialogismo e intertextualidade**, incidamos desde já atenção especial nos dois últimos pontos. É sabido que o modo como é enquadrada a intertextualidade kristeviana conjuga a unidireccionalidade implicada pela noção de *palimpsesto* textual com a intervenção e o acrescento que, num enunciado, se faz a outros já existentes. Se Julia Kristeva defende que «le "mot littéraire" n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur» (Kristeva, 1969: 144), Bakhtine, por seu lado, sublinha que «l'acte de compréhension suppose un combat dont l'enjeu réside en une modification et en un enrichissement réciproques» (Bakhtine, 1984: 362), vincando, desta maneira, uma concepção dialógica do fenómeno comunicacional; por outras palavras, não só considera a necessidade de se vincar um encontro de *vozes* (encontro esse que

comporta avaliações), mas salvaguarda igualmente o dinamismo dialogal entre passado, presente e futuro (não permanecendo as suas coordenadas sobre o dialogismo nos limites das formas palimpsésticas, orientadas somente para o passado). Ou, como afirma Iris Zavala, a intertextualidade «se limita a la *superficie textual*, a una *reminiscencia y mosaico de citas* almacenadas en una suerte de museo imaginario, desligado de la conciencia colectiva, por ejemplo; teoría que mira ciertamente con nostalgia al *pasado*, pero no de manera dinámica, sino como un retorno»; contrariamente: «la dialogia, la "voz enmarcada" que propone Bakhtin, es *fuelle de invención y renovación cultural*, que revela a su vez proyectos colectivos del pasado que se incorporan a la lengua nacional, a la individual y a la de clase en una orquestación orgánica del presente» (Zavala, 1991: 108). Por este prisma, qualquer enunciado interessa-nos em função de duas facetas, diferentes, mas complementares: a primeira, que (pelo facto de aquele implicar a convergência de discursos *outros*, aos quais responde) incide sobre o passado; a segunda, que, tácita ou explicitamente, compreende uma solicitação de um contexto posterior:

Se constituant dans l'atmosphère du "déjà dit", le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. Il en est ainsi de tout dialogique vivant (Bakhtine, 1978: 103);

ainda por outras palavras, Bakhtine afirma que o discurso «veut l'audition, la compréhension, la réponse, et il veut, à son tour, répondre à la réponse, et ainsi *ad infinitum*. Il entre dans un dialogue où le *sens* n'a pas de fin» (Bakhtine, 1984: 337)<sup>2</sup>. Note-se, porém, que, ao valorizar a «resposta» do *outro*, está Bakhtine obviamente a referir-se menos ao "destinatário real" ao qual uma mensagem é dirigida, do que a um destinatário potencial, reclamado por essa mensagem, a um «*sur-destinataire* supérieur (le troisième) dont la compréhension responsive absolument exacte est présupposée soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné» (*Id.*: 336).

Assim, ao identificarmos dialogismo com a relação que, em termos semióticos, um texto mantém com outros textos – encarando, deste modo, esse texto como sendo entretido pelo diálogo de vários textos –, importa considerar a ideia pela qual a *História da Imperatriz Porcina* e a *Tragédia do Marquês de*

<sup>2</sup> É também sob este ângulo crítico que Augusto Ponzio sintetiza: «Ogni replica reagisce alla parola altrui. [...] a quella che essa può provocare e cerca di prevenirla e di risponderle» (Ponzio, 1980: 114); igualmente Zavala explica: «Del futuro – podríamos decir – anticipamos ciertas respuestas al hacer ciertas preguntas, del pasado nos llegan otras a través de nuestro propio lenguaje y de la cultura» (Zavala, 1991: 63); ou ainda Morson, quando afirma: «Each act of speech is aware of potential responses to it, and anticipates them in its composition» (Morson, 1978: 410).

*Mântua* constituem espaços textuais polifónicos onde confluem várias outras 'notas', outros textos (mas onde se metamorfoseiam também, através de um processo de transcensão que se enraíza na consciência individual deste escritor). E se dizemos outros textos, evocamos o que, em termos cronológicos e ontológicos, é o *corpus* de textos que existe *antes e debaixo* dos dois textos de Baltasar Dias e que, sob as estruturas temáticas destes últimos, podemos ler e decifrar em diferentes modalidades e amplitudes.

Nesta ordem de ideias – e tendo como apoio bibliográfico fundamentalmente alguns trabalhos de Teófilo Braga (Braga, 1870-1871; 1881; 1896; 1906; 1909), Carolina Michaëlis (Vasconcelos, 1934), Luís da Câmara Cascudo (Cascudo, 1953) e Alberto Figueira Gomes (Gomes, s/d; 1961; 1983) –, o que interessa a partir de agora é (negando-se o processo de criação *ex nihilo* por parte do «sublime ignorante» que foi B. Dias) relembrar as origens e o caminho evolutivo do "texto palimpséstico" que aflora dialogicamente na estrutura de superfície temática da *História da Imperatriz Porcina* e da *Tragédia do Marquês de Mântua*.

**4** Baltasar Dias terá vivido entre o final do reinado de D. Manuel e o início do de D. Sebastião<sup>3</sup>.

E a sua aceitação por parte do povo foi grande, graças, entre outros motivos, à simplicidade da sua linguagem e ao aproveitamento de uma temática que despertava interesse no povo. Num texto de 1837, sobre o "Teatro Português até aos fins do século XVI", escreve Alexandre Herculano:

No reinado de D. Sebastião, o cego Baltasar Dias, poeta natural da Madeira, publicou um grande número de autos e outras obras, humildes pelo estilo, mas com toques tão nacionais e tão gostosos para o povo, que ainda hoje são lidos por este com avidez. Correi as choupanas nas aldeias, as oficinas e as lojas dos artífices nas cidades, e em quase todas achareis uma ou outra das multiplicadas edições dos *Autos de S. Aleixo, de S. Catarina* e da *História da Imperatriz Porcina*, tudo obra daquele poeta cego do século XVI (Herculano, 1986: 69).

E, «por ser homem pobre», vendia e cantava publicamente os seus *pliegos sueltos*, revitalizando, deste modo, a imagem antiga do **cego músico e cantor**<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> No que diz respeito aos elementos biográficos de B. Dias, ao contexto sócio-cultural que o rodeou, ao conjunto das suas obras, assim como aos princípios estilístico-ideológicos nelas presentes, remetemos para Gomes, s/d: 13 ss e 1983: 39 ss, trabalhos onde fundamentalmente nos baseámos.

<sup>4</sup> Nas antigas populações «scythicas» prevalecia o costume de cegar os escravos, que se tornariam depois cantores de narrativas (Braga, 1981: 38). Nas raças germânicas, «cego é sinónimo de cantor e poeta» (Braga, 1885: 130). Em Portugal e no país dos nossos *hermanos*, muitos cegos – músicos e cantores – eram os vendedores de

Realce-se, desde já, três pontos: o primeiro diz respeito ao facto de que muitos cegos eram também autores dos *pliegos sueltos* que vendiam (como cegos? «Engaño», por vezes, como referia Lope de Vega, pois muitos não o eram); o segundo liga-se com a interferência directa na configuração da massa humana: referimo-nos à figura popular do “cego dos romances” e ao papel de destaque que detinha na massa humana da cidade; por último, o que contempla o “cego dos romances” com um estatuto de representação que se adequa às exigências, neste caso, da sociedade portuguesa... mais, de uma época. Num tempo em que a palavra deteria maior valor do que a imagem, o ascendente destes narradores conferia-lhes não só a autoridade de serem as únicas fontes de onde o povo poderia receber informações, mas também um especial estatuto de alguém que, fazendo uso de todo um conjunto de jogos mímicos e vocais, permitiria ao povo visualizar os acontecimentos.

É neste contexto que surge Baltasar Dias, o “ceguo da ylha da Madeira...” («quase o único sucessor português [...] daqueles cegos jograis que cantam velhas façanhas» [Vasconcelos, 1934: 256]); um **contexto**, aliás, marcado por profundas modificações culturais. Ainda que no século XVI cada uma das várias literaturas europeias apresentasse estados muito divergentes de desenvolvimento<sup>5</sup>, toda uma miríade de acontecimentos modificava as concepções tradicionais acerca da realidade: o comércio e a actividade industrial desenvolvem-se; surgem novas aspirações culturais, novas necessidades; a imprensa acelera a difusão de ideias e de notícias, constituindo-se como um poderoso factor de transformação de mentalidades; as descobertas modificam as concepções multisseculares acerca do planeta, costumes, crenças; cria-se, com o desenvolvimento técnico, um horizonte de optimismo e de confiança no futuro; com as ideias de Lutero, divide-se o mundo religioso; verifica-se a ampla assimilação da cultura greco-latina, já iniciada pelos humanistas em Itália; muitos nobres e eclesiásticos vão, sob a égide da coroa, para Itália (sobretudo para Florença) para o conhecimento de “letras mais humanas”; durante os governos de D. Manuel e de D. João III, verifica-se uma forte tendência para a difusão de uma nova cultura literária...

Entretanto, em Portugal, a tradição mantinha-se fortemente encravada. E Baltasar Dias não deixou de a servir com fidelidade, uma vez que a *Tragédia do Marquês de Mântua* e a *História da Imperatriz Porcina* reflectem, em muitas vertentes, uma **mundividência medieval**, justificada, antes de mais, pela pre-

---

*pliegos sueltos*, facto que terá contribuído, provavelmente, para que se cunhasse a expressão ‘romances de ciego’. Sobre a figura popular e arquetípica do cego cantor, leia-se Caro Baroja, 1969: 41-50; 1980: 7-8.

<sup>5</sup> Quando, em Itália, os valores renascentistas entravam em declínio, por volta dos anos 30, as literaturas espanhola e portuguesa começavam a aceitar esses valores.

sença de dois eixos temáticos centrais: o cavaleiresco e o religioso (cf. Gomes, s/d: 17 ss). No que concerne à *Tragédia do Marquês de Mântua*, é o espírito de cavalaria, com as suas modulações – fé na justiça, honra, heroísmo –, que a orienta e lhe preside. São, por exemplo, duas as componentes da justiça que guiam os pensamentos e os movimentos do Marquês de Mântua e do Imperador: o Marquês quer fazer justiça, jurando «de por armas o fazer»<sup>6</sup>, pois Valdovinos, seu sobrinho, fora morto «à traição» (MM: 331) «com grã falsia» (MM: 315) por D. Carloto, o filho do Imperador<sup>7</sup>; mais do que a justiça divina, o Marquês acredita ainda no valor da honra que poderá nortear o exercício régio no cumprimento da justiça [humana]. De facto, o Imperador, mais tarde, perante provas evidentes contra o seu filho, não hesita em condená-lo, porque «Melhor é que o sucessor / padeça morte sentida, / que ficar o pai tredor: / que será trocar honor, / pela deshonra nascida» (MM: 346); além disso, quer mais a razão «que amizade sem pavor» (MM: 346); ou, como afirma o Marquês, «convém ao christão / que use mais de rezão / que de afeição voluntária» (MM: 347)<sup>8</sup>.

De notar sobretudo o significado assumido, nestes comportamentos, por dois elementos; por um lado, aquele que, na linha da tomada de posição do Marquês, se torna testemunho de uma justiça que roça os limiares da vingança, atitudes que, no entanto, não representam propriamente o ideal de comportamento atinente ao verdadeiro espírito de cavalaria. Por outro lado, ao falar-se de justiça régia e em honra, percebe-se que a conexão entre estes dois valores se fundamenta, antes de mais, num posicionamento específico, naturalmente assente nas bases medievais do ideal puro de cavalaria. Constituem dois termos que se equacionam perfeitamente e que vão ao encontro da verdadeira essência cavaleiresca. Se, com a prática dessa justiça, morrer D. Carloto, é porque a vida (e aqui depara-se-nos um sub-vector semântico) é uma passagem breve («nesta breve vida» [MM: 347]), e «a morte a toda a pessoa» é uma «Coisa [...] mui natural» (MM: 320); além disso, também outra variante da justiça – a divina – é pedida (por Valdovinos): é o «Alto Deos Omnipotente» (MM: 313) que decidirá, em primeira instância, o rumo que terá a vida de D. Carloto, pois Ele é o «juiz direito sem par» (MM: 313).

Nas últimas palavras transcritas, não está em causa apenas a ilustração de uma linha temática na *Tragédia do Marquês de Mântua*, com base num princípio cuja presença efectiva se identifica com o ideal cavaleiresco. Está igual-

<sup>6</sup> O juramento (não propriamente este) é outra modulação do ideal cavaleiresco.

<sup>7</sup> A partir de agora, quando nos referirmos às duas obras de Baltasar Dias, fá-lo-emos utilizando as seguintes abreviaturas (seguidas de página): IP, para a *História da Imperatriz Porcina* (que se encontra em Dias, s/d: 263-303) e MM, para a *Tragédia do Marquês de Mântua* (que se encontra em Dias, s/d: 303-49).

<sup>8</sup> A própria esposa do Imperador concordara que «melhor é morrer o filho / que deshonrar o estado» (MM: 345), o que não evitaria, porém, a dor e a tristeza que sempre a acompanhariam.

mente em causa a necessidade de evocarmos uma outra dominante que rege a *História da Imperatriz Porcina*, dominante essa que se integra na esfera da religiosidade. Não nos interessa estudar a biografia de Baltasar Dias, o que, de facto, constituiria um âmbito merecedor de especiais cuidados, pela possibilidade de revelar se, por exemplo, B. Dias teve ou não educação religiosa; o que nos interessa especialmente considerar são os termos em que se configura, ao nível da *História da Imperatriz Porcina*, um dos fios temáticos nucleares – o vector religioso – e, correlatamente, verificar em que medida essa nota, em relação a esta linha orientadora, é tributária da análise das virtualidades significativas dessa configuração.

Significativo, neste contexto, é o facto de B. Dias nos deixar transparecer, através do movimento das suas personagens, uma projecção de valores que eventualmente poderão reflectir a sua crença no Evangelho e na Justiça divina. É graças à intervenção da Virgem Santa Maria que Porcina – a heroína casta, que fora falsamente acusada pelo cunhado que dela se apaixonara – consegue salvar a sua honra, a sua «limpeza» (IP: 276). A fé que B. Dias mostra para com o divino poderá, mediatamente, inferir-se na confiança absoluta em Nossa Senhora, quando o que está em causa é a resolução de problemas de âmbito moral. E isto independentemente do(s) modelo(s) europeu(s) que circulava(m) na Europa com o já consagrado lugar-comum da interferência da Virgem. Na verdade, B. Dias poderia não aceitar este episódio e, muito simplesmente, não integrá-lo na sua obra, ou substituí-lo por um outro. Mas são os melindres que se deduzem no tratamento da linguagem que poderão, em princípio, e mediatamente, testemunhar e confirmar os seus princípios de fé. Não é uma linguagem muito rica e exuberante, mas simples, como se pode comprovar, lendo as palavras que descrevem a chegada da Virgem Santa Maria, que «vinha com magestade», com a finalidade de «guardar a limpeza / de quem se a ela recorria. / Chegando com grande amor / onde a Emperatriz jazia, / disse-lhe [...], / com suave melodia» (IP: 286).

A sintonia de B. Dias com a mundividência judaico-cristã poderá manifestar-se ainda num outro aspecto: a concepção de que o corpo é o maior obstáculo da progressão espiritual e da virtude. Esta convicção está, aliás, expressa ao longo do universo diegético da *História da Imperatriz Porcina*. São os desejos concupiscentes do corpo que provocam a morte, em menos tempo que «uma avé-maria» (IP: 277), dos três homens que querem gozar «primeiro dela [Porcina], / [antes] que a coma a terra fria» (IP: 276). Um Conde que, vindo por acaso (?) «de Jerusalém» (IP: 277), acode aos gritos da Imperatriz, sendo o algoz dos três que pretendiam violar a inocente. A problemática da queda do Homem, consequência das liberdades lascivas do corpo, encontra, aqui, uma entoação profun-

damente significativa, que o autor procura denunciar com uma forte convicção, reflectindo, assim, o seu paralelo com os desígnios fundamentais da religião cristã. Albano, irmão do Imperador, e Natão, irmão do Conde, ofendem a honra de uma «Emperatriz» de «muitas virtudes» (IP: 267), «tão casta» (IP: 270); ficam «doente[s] de cama muy gafo[s]» (IP: 289 e 295), pois quiseram transcender o limiar que separava a zona obscena (a deles) da esfera pudica e virtuosa (a da Imperatriz). A ofensa que levam a cabo não impede, todavia, que uma outra *directiva* do credo católico desempenhe também um papel relevante no enorme feixe de sentidos inscritos nesta zona do religioso: referimo-nos ao perdão, quando o arrependimento se consuma. Com efeito, é «A Emperatriz piedosa / com a humildade que havia» (IP: 291) que, sofrendo crueldades e desterro<sup>9</sup>, perdoa e faz com que perdoem Natão (que, curado, «foi-se a fazer penitência» [IP: 294]) e Albano (que «morreu bemaventurado / porque bem se arrependia» [IP: 303]).

Seria, no entanto, redutor se comprimíssemos nestas duas linhas o valor destas duas obras que as fazem entroncar em princípios religiosos que marcaram profundamente a mundividência medieval. Mas o que se não pode afastar totalmente é a noção de que Baltasar Dias é um 'autor cristão' que assenta os pilares da sua fé nessa *imago*. Os princípios *representados* na sua obra permitem-nos, em segunda instância, relacioná-los com um verdadeiro «crente de convicções inteiras» (Gomes, 1961: LII), com um «crente que não discute, nem duvida, nem interroga» (Gomes, s/d: 22). É isso que se poderá deduzir das leituras destes dois textos, quando são analisadas as falas e os movimentos das personagens. Por elas, a fé do autor poderá – à margem de uma determinada concepção alteronímica e dialógica do fenómeno de produção estético-literária – exprimir-se; pelos lábios das personagens, Dias espelhará então a sua inspiração cristã, como naquela importante passagem em que Valdovinos, exangue, pronuncia a Salve-Rainha: «Salve, Senhora benigna, / madre de misericórdia» (MM: 324).

Baltasar Dias reflectirá, assim, uma determinada concepção religiosa, em que o castigo, o arrependimento e o perdão funcionam como três elementos susceptíveis de informarem situações e conflitos de enorme representatividade religiosa, desígnios que o carácter certamente cristão do autor pôde concretizar. Com intuítos meramente estéticos? Com intuítos apologeticos? Talvez, para um cego e poeta lírico, a sua visão interior sentisse a necessidade de excitar a fé daquele povo que ouvia e lia estas obras; provavelmente este «espírito místico e piedoso» terá percebido que, oferecendo alimento espiritual ao povo, poderia contribuir para um dos objectivos essenciais do Cristianismo: a «salvação da

<sup>9</sup> A dor que permite ainda mais o aperfeiçoamento moral é, também, muito cara à imagística cristã medieval.

alma» (Gomes, s/d: XLVII), tentando para isso revelar quão é belo o esforço de cada um, quando tem por primeira e última finalidade atingir a Ideia de Deus.

É isto que se pode inferir da leitura da *Tragédia do Marquês de Mântua* e da *História da Imperatriz Porcina*. Seguindo de perto as posições de Teófilo Braga, Luciana Stegagno Picchio e Alberto Figueira Gomes, não se torna difícil evidenciar esse facto na escrita de B. Dias, numa época de transição e renovação, em que «o soneto, a canção, o hendecassilabo, o terceto dantesco, a oitava rima de Policiano» se assumem como «novas formas» (Gomes, s/d: 21).

Se é certo que (como, por exemplo, Alberto Ferreira Gomes variavelmente confirmou) o modo de divisão das cenas, o tom declamatório (tão ao gosto do público), a poesia em “medida velha” – na *Tragédia do Marquês de Mântua* –, a assonância das rimas em “-ia” – na *História da Imperatriz Porcina* –, constituem, entre outros, exemplos de uma fidelidade à tradição, também não é menos verdade que podemos encarar a escrita deste «**sublime ignorante**» como sendo «um dos mais felizes autores [...] [da] literatura de cordel» e que «não era de todo inculto» (Picchio, 1969: 105).

“Poeta de coração sensível”, Baltasar Dias, em função do estatuto social e ontológico das personagens, utiliza ou um estilo marcado por uma expressiva simplicidade (quase sempre), ou um estilo cuidado. Repare-se na *Tragédia do Marquês de Mântua*, onde, por exemplo, a linguagem do pajem denota um evidente contraste com a do Imperador ou dos embaixadores (D. Beltrão e o Duque de Amão), reflexo evidente da consciência atenta do autor da relação entre a estirpe social da personagem e o discurso por ela utilizado, de modo a que não resultassem dissonâncias com a tonalidade discursiva exigida. Note-se a sequência que se estende do verso 94 («Madre minha muito amada») até ao verso 113 («nem louvar-me de esforçado» [MM: 312]), trecho que se aproxima do patético e que em parte poderá ilustrar o porquê da aceitação de B. Dias pelo povo e ainda hoje por uma tão grande “diferencia de entendimientos”.

Além disso, aos pensamentos que Dias coloca na boca de algumas das suas personagens não faltam alguns rasgos apelativos. Repare-se que, quando B. Dias coloca os versos «pois quem não só conhece a si / mal conhecerá ninguém» (MM: 317) nos lábios do morimundo Valdovinos, apela, em segunda instância, para que cada um se conheça a si próprio antes de ajuizar o comportamento alheio.

Atente-se igualmente na subtil crítica que o autor tece, pela boca do marquês, às ilusões e desenganos do «triste mundo coitado, / ninguém deve em ti fiar, / pois és tão desventurado, / que os que tens mais exalçado / mor queda lhe fazes dar!» (MM: 317). Registe-se ainda a tirada proverbial do ermitão, já por si um símbolo da personagem que vive solitária e em oração, quando – depois de falecer Valdovinos –, como que para atenuar o espírito do marquês, diz que a

«vida é um vento / tão ligeiro de passar / que passa em um momento / por nós assim como o ar» (MM: 326).

De igual modo as tiradas e os diálogos entre as personagens revelam uma grande sensibilidade, uma grande delicadeza de sentimentos por parte de Baltasar Dias, que parece conhecer os condicionalismos sócio-culturais que determinam o comportamento linguístico daquelas. B. Dias conhece a *vera regola*, facto que se pode comprovar, por exemplo (após Valdovinos "expirar"), na diferença que marca os registos linguísticos das tiradas do Marquês e do pajem; por um lado, o enunciado do Marquês, marcado por um registo sublime: «Quebrem-se minhas entranhas / rompa-se meu coração / com minha tribulação. / Chorem todas as companhas / minha grande perdição, / escureça o sol com dó, / caíam estrelas do céu, / as trevas de Faraó / venham já sobre mim só, / pois minha luz se perdeu / na luz de mui claro dia» (MM: 325); o do pajem, pelo contrário, é particularizado por uma maior simplicidade: «Ó meu senhor muito amado / porque vos tornastes pó? / Porque me deixastes só / em este mundo coitado / com tanta tristeza e dó?» (MM: 325).

Assim, B. Dias terá sido, com certeza, um poeta que agradava à multidão, ao povo: soube percorrer os vários registos linguísticos; soube imprimir à sua linguagem (como, por exemplo, em quase toda a *História da Imperatriz Porcina*) uma tocante intensidade lírico-religiosa. E não será mesmo ousado pensar que não falta a um Baltasar Dias tradicionais momentos inovadores que testemunham alguma originalidade na construção dos seus textos, no desenvolvimento de tópicos, histórias encantadoras, que eram ouvidas com agrado pela Europa fora. Na verdade, já conceituados estudiosos – como Teófilo Braga, Carolina Michaëlis e, mais recentemente, Alberto F. Gomes – cristalizaram a ideia de que Baltasar Dias foi o **nacionalizador de alguns 'romances' europeus**. De facto, mais do que introdutor (uma vez que algumas versões desses 'romances' já seriam conhecidas entre nós), Dias desenvolve os temas do Marquês de Mântua e da Imperatriz Porcina, tentando provavelmente atingir uma concatenação harmónica (dialógica) entre um vasto tecido de tradições (no qual as obras em estudo se enraízam) que conformam a história da poesia lírica europeia, a imaginação popular e, também, a sua originalidade.

**5** Falar em '**romance**' obriga-nos a recuar aos séculos XIII e XIV, em que a palavra designava «dialectos populares», servindo igualmente aos «latinistas» «para designar os cantos do povo» (Braga, 1881: 42), pelo facto de aqueles «eruditos [...] considerarem os dialectos em que eram cantados como desprezíveis em

comparação à língua latina» (*Id.*: 33)<sup>10</sup>; refere ainda Menéndez Pidal: «La palabra *romance* en su sentido primario significó 'lengua vulgar', a diferencia de *latín* [...]; pero además tuvo desde la Edad Media en el campo literario un sentido vago, designando composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos»; e acrescenta, dizendo que «se llama romance a un poema extenso escrito en cuartetas del mester de clerecía, que no se cantaba, sino que se "rezaba" o recitaba» (Menéndez Pidal, 1953: 3).

Entretanto, para o povo, esse 'romance' tinha o mesmo sentido que 'estória'.<sup>11</sup> E «estória» é a obra intitulada *História da Imperatriz Porcina*, obra que, estruturalmente, sofreu sucessivas transformações ao longo dos tempos (cf. Cascudo, 1963: 288-9).

Dois outros aspectos fundamentais: a **história da castidade heróica de uma Imperatriz** e a sua **salvação pela intervenção do sagrado**, motivos que têm como herança tópicos difundidos noutras produções europeias. No que diz respeito ao "romance-conto" que é a *História da Imperatriz Porcina*, são fundamentalmente cinco as **raízes** consideradas nucleares: as vias francesa, espanhola e oriental, assim como a *Gesta Romanorum* e a *Crescentia*<sup>12</sup>.

Em todos os finais de século, e sobretudo em todos os finais de milénio, a História tem testemunhado a emergência no imaginário colectivo de uma atmosfera pessimista de tonalidade crepuscular. E se, para poucos, a aproximação desse fim cronológico é perspectivado como a antecipação de um tempo de plenitude, para muitos, ele é teleologicamente sentido como aproximação de um desenlace, fomentando-se sentimentos colectivos de apreensão e fatalismo. As razões desta atitude fazem, aliás, parte de toda uma cultura ocidental, estando já latentes na sua memória colectiva, como que obrigando, *a priori*, o indivíduo a pensar dessa forma. Como afirma M. Bressollette, o fim de século é um sentimento que resulta de uma evolução, de um «processo subterrâneo» (Bressollette, 1989: 587-8).

---

<sup>10</sup> Sobre a 'gênese e o desenvolvimento do romance', veja-se Silva, 1990: 671-84.

<sup>11</sup> «[...] do nome dado a esses cantos, ou *romance*», escreve Teófilo Braga, «veio a designação do género poético. O povo porém chamou-lhes *Aravia*, e mais geralmente *Estória* [...]» (Braga, 1881: 33). Carolina Michaëlis de Vasconcelos sublinha, também neste contexto, que os romances «primitivos» (do século XV), enraizando-se mediatamente nos cantares de gesta, «são trechos desligados de cantares jogralescos [...] cada um dos quais equivale a uma das tiradas das *gestas* [...]». Estes trechos fixaram-se na memória do povo, por serem os mais impressivos e românticos, e ganharam assim vida independente, lucrando em beleza poética e movimento dramático pelo processo de simplificação e encurtamento, a que a colaboração popular os submeteu [...]» (Vasconcelos, 1934: 12-3).

<sup>12</sup> Estas fontes foram estudadas por A. Wallensköld e sistematizadas num importante estudo de Luis da Câmara Cascudo (leia-se Cascudo, 1953: 289-313), trabalho que seguimos, e para o qual reenviamos a partir de agora, para um melhor esclarecimento da matéria que se segue.

Em tal ambiência se encontra o homem europeu nos finais do século X, facto que o conduziria paulatinamente a encontrar no sagrado um termo de transcensão daquele sentimento de receio do fim do mundo. Por isso, escreve Cascudo: «No meado do século XI, como consequência dos terrores colectivos do Ano Mil, a devoção à Virgem Santíssima, como intercessora das graças e defensora dos fiéis ante seu Divino Filho, teve amplitude maior e popularidade absoluta» (Cascudo, 1953: 290). Consequentemente, são cada vez mais os textos apologeticos, que seriam agrupados sob o nome de *Miracle de la Vierge*, obedecendo todos eles a dois designios: o primeiro, já referido, consistia numa procura do sagrado como forma de salvação da alma e como meio de ultrapassar os medos colectivos, enquanto que o segundo, na narração dos milagres da Virgem Maria, incitando a um cada vez maior culto mariano (*Id.*: 290-1).

Importa ainda relembrar a migração de dois motivos: a intervenção da Virgem e o da mulher casta perseguida pelo cunhado. Dois motivos codificados pela tradição cultural, com uma estrutura figurativa variavelmente caracterizada por uma certa coesão interna, e que – no que diz respeito à *História da Imperatriz Porcina* – se integram no âmbito do dialogismo discursivo.

A este propósito, Luis da Câmara Cascudo (*Id.*: 291-2)<sup>13</sup> lembra que, no século XIII, aqueles motivos se encontram em vários textos: no *Alphabetum Narrationum* (de Étienne de Besançon) e no *Speculum Historiale* (de Vincent de Beauvais); na obra do monge Gautier de Coinci, intitulada *Miracles de Notre Dame* – onde, entre outras, aparece a narrativa «De l'empeiris qui guarda sa chastée par mout temptations», narrativa que, na Península Ibérica, teria tido tradução galega, desta resultando, mais tarde, uma versão castelhana («Muy fermoso cuento de uma santa imperatriz que ovo en RRoma et de su castidat»); nas *Cantigas de Santa Maria* (do Rei Afonso X), uma das quais, a quinta («Esta é como Santa Maria ajudou a Emperatriz de Roma a sofrel-as grandes coitas per que passou»), evoca o milagre da «Madre de Deus», episódio este que, divulgado em Espanha (e mais tarde conhecido e adaptado por Juan Timoneda, que escreve a «Patraña XXI»), transita para Portugal. E várias poderiam ter sido as fontes de Afonso X (como este deixa perceber, quando escreve que «E desto vos quer' eu ora contar, segund' a letra diz / un mui gran miragre que fazer quis pola Emperatriz / de Roma, segund' eu contar oy» [Mettmann, 1986: 66]), entre elas a versão galega, o *Speculum Historiale* (de Vincent de Beauvais), ou (como defende Wallensköld) os *Miracles* de Gautier de Coinci (sobre esta questão, leia-se Cascudo, 1953: 320-1). Walter Mettmann, porém, afirma, a este propósito, que «a narração muito extensa de Gautier [...] não pode ter sido a fonte [da V Cantiga de

<sup>13</sup> Cf. também Braga, 1870-1871: 283, 291; Picchio, 1969: 105-6; Vasconcelos, 1934: 199, 240, 256.

Afonso X]. É provável que o autor da cantiga tenha utilizado uma versão sucinta em latim, que devia estar muito perto da transmitida por Vincent de Beauvais, no seu *Speculum Historiale*[...] (Mettmann, 1991: 80).

Não pertencendo ao intuito deste trabalho dar uma resposta definitiva a estas questões, o que sobretudo importa, quando estão em causa os prolongamentos e metamorfoses dos motivos acima referidos, é reter o facto de tudo isto conduzir à ideia de que Baltasar Dias terá conhecido lugares-comuns europeus, vindos de França, através do idioma galego, mas que terá tentado modular a tradução galega (isto, evidentemente, sem se excluir a hipótese de que Dias teria conhecido as sequências da história da Imperatriz Porcina – provavelmente já com as deformações populares – tal como as narra no seu texto). De qualquer modo, como aponta Cascudo (1953: 326), enquanto Afonso X se refere ao episódio em que o marinheiro se enamora da Imperatriz Beatriz, B. Dias exclui-o; se, na cantiga V, a «emperatriz de Roma» não perdoa ao marido («nunca quis / a dona tornar a él»), em B. Dias, a Imperatriz perdoa ao Imperador («foram todos bemaaventurados» [IP: 303]); o autor das *Cantigas de Santa Maria* menciona ainda a confissão do cunhado da Imperatriz Beatriz diante do Papa e do Imperador («ant' o Apostolig' e ante vos»), mas Albano confessa-se somente «diante do Emperador / e da nobre companhia» (IP: 298), excluindo, então, B. Dias a presença individual do Papa, em benefício do colectivo, pois talvez, segundo este autor, mais do que um desvirtuar de princípios católicos, a atitude anterior de Albano teria sido uma desconsideração e uma afronta a todos os que rodeavam a Imperatriz.

E a origem asiática do motivo da «mulher casta perseguida pelo cunhado e falsamente acusado por ele»? Wallensköld situa a sua origem na Índia, tendo transitado para a Pérsia, onde teria sido integrado em múltiplos contos, que se podem encontrar em colecções como as *Mil noites e uma noite*, os *Mil e um dias* e o *Tuti-Namé* (apud Cascudo, 1953: 298-301, 312). Mas igualmente documentos como a *Gesta Romanorum* e a *Crescentia* (idem: 304-8) – grupos de textos em latim, com finalidades catequísticas, redigidos nos finais do século XIII, princípios do XIV (*Gesta Romanorum*), ou conhecidas já no século XII (*Crescentia*), e onde aparece, entre outros motivos, a perseguição da esposa casta pelo cunhado – teriam sido fontes de uma literatura de cordel e de uma tradição oral, e que, por modificações operadas através dos tempos pelas culturas, pelas mentalidades, chegaram certamente até Baltasar Dias.

Com tudo isto, torna-se evidente a necessidade de revalorizar um dos aspectos nucleares no âmbito do estudo da procedência e do desenvolvimento de «motivos dinâmicos» (Tomachevski, 1989: 150) na *História da Imperatriz Porcina*, os quais, inscritos numa memória transtextual, e revelando a condição

dialógica das produções discursivas inerentes ao ciclo “Milagres da Virgem”, constituem os elementos fulcrais do texto de Baltasar Dias e asseguram a sua plenitude: pelas investigações feitas por Wallensköld (*apud* Cascudo, 1953: 312-13), a versão oriental com o motivo da mulher casta perseguida pelo cunhado ter-se-á fixado na Europa, no século XI, dividindo-se na colecção *Miracle de la Vierge* e na *Gesta Romanorum*. Do primeiro conjunto de textos ter-se-á destacado e particularizado o episódio da intervenção da Virgem, com acentuada repercussão em França, em Espanha e, mais tarde, em Portugal, episódio que Baltasar Dias incluirá na sua *História da Imperatriz Porcina*.

Mas o problema da intervenção divina liga-se ainda a um outro domínio de reflexão: o do género dos ‘milagres’<sup>14</sup>. Ora, é no contexto do teatro francês do século XIV que os ‘milagres’, enquanto «género», se assumem como género destacado. O ‘milagre’, com um enredo confuso, contemplava a intervenção do sobrenatural e uma finalidade de indole pedagógica. Referindo-se ao género dos ‘milagres’, «característicos do século XIV em França», António José Saraiva escreve:

Na sua forma primitiva, antes de ser posto em cena, tal como se nos apresenta nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o milagre tinha uma intenção puramente edificativa e repelia todos os temas de interesse exclusivamente profano. Mas a própria estrutura do género é caracterizada pelo interesse romanesco: o milagre supõe sempre uma situação embrulhada cujo desenlace só pode vir do sobrenatural; desta maneira, todas as situações difíceis, todos os casos extraordinários e todas as façanhas em que interviesse de uma maneira próxima ou remota o miraculoso eram assimiláveis ao género milagre (Saraiva, 1942: 59).

Ao longo da sua evolução histórica, o ‘milagre’ começa a transformar-se no quadro da sua sintaxe dramática interna: no ‘milagre’, o mundo terreno e o mundo sobrenatural encontravam-se relacionados, mas no sentido em que o primeiro dependia profundamente do segundo; as duas esferas estavam separadas (o que, segundo José Saraiva, não impedia o seu “cruzamento” «no palco»), e o Homem estava completamente sujeito à holista vontade divina, situação da qual resultava a subordinação total do terreno para com Deus e, por isso, a noção de que a existência do «homem-paciente» era regida pelas exigências específicas da intervenção do divino, o qual funcionava, assim, como «agente externo», pouco a pouco verificando-se igualmente a sua insinuação como «inspirador» do desenlace (*Id.*:60-4).

Ora, é evidente que toda esta questão terá que ver, mediamente, com a *História da Imperatriz Porcina*. E isto por duas razões: em primeiro lugar, é de

<sup>14</sup> Sobre esta problemática, remetemos para António José Saraiva (Saraiva: 1942: 57 ss).

facto a «Virgem Santa Maria», a «Madre de Deos» (IP: 286), quem (indicando a Porcina a erva com a qual ela daria «saúde / a quem a mister havia» [IP: 287]) contribui imediatamente para o desenlace da narrativa (o que manifesta, desde já, a relação de dependência da Imperatriz para com a Virgem). Por outro lado, porém, o facto de a Imperatriz Porcina, no decurso de toda a sua existência, aceitar – como “agente” responsável e livre – uma consciente conformação a princípios éticos e morais, evidencia também a sua condição de ser humano independente da vontade divina; se é verdade que ela, «em nome do Redemptor» (IP: 287), cura os culpados que a tinham ferido com falsidades e calúnias, também não é menos verdade que ela o faz seguindo decisões e determinações muito suas; salvá-los, sim, mas com a garantia de confessarem o «grave pecado» (IP: 292), o que acarretaria, em seguida, a reafirmação e a reposição da honra e da castidade da protagonista. Não será, assim, gratuita a afirmação segundo a qual, neste texto, a relação da total dependência do humano para com o divino está, em parte, mitigada, uma vez que se procura centralizar o comportamento de Porcina no plano das suas decisões e determinações próprias. Não se abandonando embora o princípio da submissão do Homem a Deus, nem aceitando dogmaticamente a elevação do homem a “agente” absoluto da acção, o que está em causa é então a movimentação da *História da Imperatriz Porcina* entre as duas posições, confirmando-se, portanto, uma constante e dinâmica interacção entre a “objectivação” e a “subjectivação” das acções da protagonista e, por contiguidade, do enredo.

**6** É possível agora referirmo-nos às questões atinentes ao estudo do “romance-diálogo” que constitui a *Tragédia do Marquês de Mântua*.

Também este romance – onde, como referia Ramón Menéndez Pidal a propósito de outros romances-diálogo, «la narración era suprimida y la escena o la situación se desarrollaba toda en forma de diálogo» [Menéndez Pidal, 1953: 64] – foi sujeito, ao longo dos tempos, a variações no **título**, embora o título considerado mais apropriado desta obra de Baltasar Dias seja *Tragédia do Marquês de Mântua* (cf. Vasconcelos, 1934: 96) – o que não impede que, ainda nos nossos dias, haja grupos de teatro (em São Tomé, por exemplo) que o referem como auto<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> A este propósito, lembre-se, porém, que esta história, “sabida de los niños” (tema aproveitado de um romance e transposto para a cena- [Gomes, s/d: 25]), é referida como “Auto”, na *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (que terá morrido, segundo alguns críticos, em 1563, ou, segundo outros, em 1585), onde este se refere a uma pessoa que “entra por figura no Auto do Marquês de Mântua”.

De qualquer modo, e tal como nas considerações que foram feitas em relação à *História da Imperatriz Porcina*, não interessa aqui equacionar pormenorizadamente as questões que dizem respeito à clarificação do título ou da data da redacção da *Tragédia do Marquês de Mântua*. Pertinente, sim, será evocarmos brevemente o caminho histórico-cultural deste antigo romance que remonta ao ciclo dos **cantos épicos carolíngios** – um entre muitos construídos à volta da figura central de Carlos Magno, pelo que importa (com base sobretudo nos estudos de Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos) recordar brevemente os primórdios e o percurso destes cantos, sobretudo para daí partirmos para a busca de alguns dos princípios em que assenta a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*.

Assim, em primeiro lugar, torna-se necessário recuar até aos inícios do século XI, quando aparecem as primeiras *gestas*, como a *Chanson de Roland*, a *Chanson de Girard de Roussillon*, etc. (Braga, 1896: 204). Dois eixos percorrem essas *gestas* e nelas assumem especial importância: as lutas dos «grandes vassallos contra a realeza», por um lado; por outro, a figura de Carlos Magno, personagem histórica célebre cujo perfil e peso considerável na conformação da *forma mentis* colectiva (e, sobretudo, popular) não poucas vezes determinou a configuração discursiva daqueles cantos épicos, emprestando-lhes uma dimensão histórica e inculcando-lhes, pelo lugar representativo que ocupava no imaginário popular, uma dinâmica nacionalista (cf. *Id.*:203-4).

Estes cantares desenvolvidos pelo génio épico francês são mais tarde trazidos para Portugal por cavaleiros que passam pela Península com a finalidade de ajudar D. Afonso Henriques a conquistar Lisboa, cavaleiros esses que, «ávidos de aventuras heróicas [...], no descanso do arraial se desenfadavam com as suas tradições guerreiras» (Braga, 1896: 205). No centro da Península Ibérica, aqueles cantares épicos – sujeitos a um longo processo de nacionalização, e atingindo uma grande vitalidade até meados do século XIII, mas refundindo-se até finais do século XIV (Vasconcelos, 1934: II ss) – sofrem um processo de «aristocratização» por poetas “de engenho e arte” que os refundem em linguagem cuidada e sóbria (processo que se estende até ao século XVI); mais: pouco a pouco, são “democratizados” por cantores (cegos, jograis) que, participando assim num processo de recepção e transformação, os adaptam ao gosto popular, dando origem a um aglomerado de composições de contornos diferentes dos primordiais, caracterizadores dos cantos carolíngios, não deixando, no entanto, de se manter vinculados aos aspectos essenciais desses cantos; muitos cantores, adequando então os cantares àquele destinatário, recorrem a determinadas transformações técnico-narrativas, situadas sobretudo num plano formal. Sem todavia subverterem a essência primordial dos cantos, activam e propiciam

modificações ao nível da versificação, da linguagem conotativa, e mesmo do enredo: renovam a linguagem e a versificação, procedem a «adições hiperbólicas» em algumas passagens, “multiplicam episódios” e “ampliam descrições”; destas re-composições procede «a maravilhosa eflorescência dos romances» (Vasconcelos, 1934: 12). Entretanto, estes «romances» são minimizados por eruditos como Diego de Burgos, Juan de Mena, Marquês de Santillana (*Id.*: 12-3), devido essencialmente à valorização da cultura latina e da palavra escrita em detrimento dos dialectos populares e da palavra oral. No século XV, muitos espíritos, marcados por uma educação cuidada e elitista, e paulatinamente desinteressando-se pelos combates sanguinários, proclamam o divórcio entre a poesia culta (a que consideram sua) e os romances do povo, que, segundo eles, eram para “gente servil e de baixa condição” (cf. Braga, 1881: 43). De qualquer modo, esta ambiência não retraiu o imaginário popular, pois esses cantos do povo fixaram-se na memória colectiva; muitos desses romances «más viejos non son otra cosa que un fragmento de poema, conservado en la memoria popular» (Menéndez Pidal, 1969: 11); ou, como escreveu Carolina Michaëlis, esses romances «primitivos», enraizando-se mediatamente nos cantares de gesta, «são trechos desligados de cantares jogralescos», equivalendo «cada um dos quais [...] a uma das tiradas das *gestas*»; e acrescenta:

Estes trechos fixaram-se na memória do povo, por serem os mais impressivos e românticos, e ganharam assim vida independente, lucrando em beleza poética e movimento dramático pelo processo de simplificação e encurtamento, a que a colaboração popular os submeteu [...] (Vasconcelos, 1934: 12-3).

Assim, tendendo «la mayor parte de las veces el fragmento épico [...] a tomar vida independiente», e ganhando, «al desgajarse del conjunto de la gesta [...], sustantividad y vida aparte» (Menéndez Pidal, 1969: 11 e 12, respectivamente), o trecho solto sofre diversas modificações operadas em função de cada região particular. Resultado: os muitos e diferentes vulgarismos que nesses trechos penetram, as contaminações e fusões, as omissões e/ou introduções de episódios narrativos, contribuem para que, de região para região, de país para país, e mesmo em cada país, surjam múltiplas variantes, por vezes desconexas e deturpadas, do mesmo trecho originário. Em **Portugal**, é pelo **trabalho colectivo do povo** (“pouco amigo de análises complicadas”) que os pormenores históricos e os longos episódios narrativos desaparecem; o fragmento solto reorganiza-se; simplifica-se; encurta-se; dissolve-se a parte descritiva em frases feitas ou em textos resumidos; o diálogo ou torna-se incisivo, ou amplia-se em modo litânico, à semelhança de um baixo *continuum*; o novo texto ganha mais

emoção e subjectividade; os versos circulam de boca em boca, etc. (Menéndez Pidal: 1969: 12-3; Vasconcelos, 1934: 13, 97-8).

Também o povo português, portanto, recebeu e transformou os poemas carolíngios e os cantares jogralescos; também ele fez e nacionalizou romances; também ele trabalhou os nomes próprios das personagens dos antigos cantos carolíngios, naturalizando-os, ridicularizando-os e/ou incutindo-lhes um *élan* adverbial (cf. Vasconcelos, 1934: 81, 87, 94; Braga, 1881: 63-4; 1896: 209): nesse sentido, *Beltrão* passou a aplicar-se a todo aquele que mostrava fanfarronice, tal como *Roland*, que foi modificado para Roldão; *Bauduin de Vannes* terá sido modificado para Valdevinos, passando a significar, na gíria popular, todo aquele que era vadio, devasso (embora este significado não se aplique, como se pode comprovar, ao Valdevinos da *Tragédia do Marquês de Mântua*, de Baltasar Dias); *Fierabras* foi também modificado para Ferrabrás, que se aplicava igualmente a todo o valentão.

Ora, é sabido como Baltasar Dias, também homem do povo, mais do que simples introdutor, foi o nacionalizador de romances europeus. E falar na nacionalização de tópicos europeus, quando se se refere a B. Dias, é valorizar, neste contexto, a retransmissão de histórias que já arrebatavam os espíritos de outras zonas da Europa. É Baltasar Dias quem desenvolve em Portugal o romance sobre o Marquês de Mântua, «um desses velhos romances populares tecidos à volta de Carlos Magno e da sua época» (Gomes, 1961: XXXVI) e que permaneceram durante algum tempo em Espanha. E, nesta fase do trabalho, a alusão a uma personagem que protagonizava muitos dos romances que corriam em Espanha torna-se pertinente, pois essas narrativas teriam constituído as fontes de que B. Dias ouvira falar [ou cantar]; este autor teria assim conhecido o Romanceiro Espanhol. Com efeito, o **tema do Marquês de Mântua** terá sido **inspirado em três romances castelhanos** (cf. Wolf; Hofmann, 1856: 171-217) que narram a história do Marquês de Mântua e que são transpostos para a cena como “Tragédia” por B. Dias (a linguagem nobre, as personagens ilustres e o fim trágico são factores que em parte ilustram essa dominação).

Algumas são, portanto, as circunstâncias que, envolvidas no processo de criação da *Tragédia do Marquês de Mântua*, afectam esta obra e nela se encontram, ao mesmo tempo, explícita e subtilmente disseminados, contribuindo para se legitimar a noção de nacionalização e adaptação.

As histórias sobre o Marquês de Mântua em que Baltasar Dias se terá inspirado – «romances sobre el Marques de Mantua, Valdovinos y Carloto» (cf. Wolf; Hofmann, 1856: 171 ss) – reuniu-as ele num só romance, permanecendo fiel à lógica sequencial das acções. Além disto, não se torna difícil aceitar que B. Dias terá incluído igualmente inúmeros versos das cantilenas jogralescas, versos

que entravam em circulação e que suscitavam variantes e imitações. Confrontemos, por exemplo, algumas passagens de um dos romances (presentes na *Primavera y Flor de Romances...*) e da *Tragédia do Marquês de Mântua*, passos inscritos no famoso 'suspiro' de Valdovinos, exangue na floresta:

<b>Romance I</b>	<b>Tragédia do Marquês de Mântua</b>
pues á los tristes consuelas (v. 137)	consola os desconsolados (v. 51)
y tu muy precioso Hijo por mí te plega rogar que perdone mis pecados (vv. 139-141)	e roga a meu Senhor Deos que perdoe os meus pecados (vv. 53-54)
¡Esposa mia y señora! (v. 199)	Ó minha esposa e senhora (v. 74)
¡Oh mi primo Montesinos! [...] ¡Ya no esperéis mas de verme (vv. 207 e 211)	Meu amigo Montesinhos, já nunca mais vos verei (vv. 126-127)
¡Oh esforzado don Roldos! ¡Oh buen paladin Roldan! ¡Oh valiente don Urgel! ¡Oh don Ricardo Normante! ¡Oh marques don Oliveros! ¡Oh Durandarte el galan! ¡Oh archiduque don Estolfo! ¡Oh gran duque de Milan! ¿Dónde sois todos vosotros? (vv. 215-223)	Ó valentes cavaleiros, Reinaldos de Montalvão, ó esforçado Roldão, ó Marquez Dom Oliveiros, Dom Ricardo, Dom Dudão, Dom Gaifeiros, Dom Beltrão, ó grão Duque de Milão, que é da vossa companhia? (vv. 114-121)
¡Oh emperador Cárlo Magno. [...] Aunque me mató tu hijo (vv. 225 e 229)	Ó Carlos Emperador [...] ainda que me matou vosso filho mui amado (vv. 140 e 148-149)
¡Oh principe don Carloto! ¿que ira tan desigual	o príncipe D. Carloto, quem, sendo tão desigual,

te movió sobre tal caso  
à quere-me así matar  
(vv. 233-236)

¡Oh alto Dios poderoso,  
justiciero y de verdad,  
sobre mi muerte inocente  
justicia quieras mostrar!  
(vv. 251-254)

Oh triste reina mi madre  
[...]  
que ya es quebrado el espejo  
en que te solias mirar!  
(vv. 257 e 259-260)

se moveu a fazer mal  
[...]  
a teu amigo leal?  
(vv. 150-152 e 154)

Alto Deos Omnipotente,  
juiz direiro sem par,  
sobre esta morte inocente  
justiça queirais mostrar  
(vv. 155-158)

Madre minha muito amada,  
[...]  
que quebrado é o espelho  
em que vos soheis olhar.  
(vv. 94 e 102-103)

Atente-se também na tirada de Valdovinos, no *Romance I* espanhol – «¡Oh mundo desventurado; / nadie debe en ti fiar: / al que mas subido tienes / mayor caida haces dar!» (vv. 281-284) –, mas que Baltasar Dias cuidadosamente põe na boca do Marquês de Mântua – «Ó triste mundo coitado, / ninguém deve em ti fiar, / pois és tão desventurado, / que os que tens mais exalçado / mor queda lhe fazes dar!» (vv. 291-295); ou ainda, pela boca de Valdovinos, nos dois textos:

No me pesa del morir  
pues es cosa natural  
(*Romance I*: vv. 246-247)

Coisa é mui natural  
a morte a toda a pessoa  
(MM: vv. 369-370)

Comparar e sistematizar mais profundamente as diferentes passagens entre, neste caso, o *Romance I* e a *Tragédia do Marquês de Mântua* de B. Dias é tarefa de um trabalho que exigiria, certamente, muito mais páginas. Mas isso não impede que se exemplifiquem algumas tiradas que melhor se ajustam, sinteticamente, ao contexto em que nos encontramos.

De qualquer forma, importa relembrar e sublinhar o papel de B. Dias, que confere à sua *Tragédia do Marquês de Mântua* um **pendor dialógico**.

Já se sabe que a força narrativa, a linguagem vitalista e passional, as unidades dramáticas e temáticas não triviais, são aspectos fundamentais do labor pessoal de B. Dias. Se considerarmos que o contacto directo que este escritor manteve com o povo terá propiciado, na *Tragédia do Marquês de*

*Mântua*, a manifestação de um lirismo sentimental português, se tivermos em conta a linguagem simples, os pensamentos ajustados às diferentes situações, o registo linguístico adequado ao estatuto sócio-cultural da personagem, a grande sensibilidade de sentimentos expressos nos diálogos (note-se, por exemplo, a apóstrofe de Valdovinos a sua mãe [MM: 312, vv. 94-113], passagem plena de delicadeza e de ternura), então haverá algo de dialógico em B. Dias.

Falar em dialogismo na *Tragédia do Marquês de Mântua* é falar também em depuração. Baltasar Dias selecciona os episódios mais sugestivos, conformando-se, por isso, ao gosto do povo. Leia-se a longa introdução do *Romance I* que B. Dias condensou, conduzindo rapidamente a acção até Valdovinos. E aqui a subjectividade e o lirismo baltasariano souberam combinar a entoação discursiva próxima do patético (como se verifica na anaforização, no discurso de Valdovinos, da partícula "Oh") com uma ou outra interrogação integrada no discurso dessa personagem, pretendendo B. Dias, com isso, reflectir de outro modo um estado de espírito atormentado e triste, e contribuir para criar com o público laços de empatia ainda mais fortes. Atente-se também na acção: começa *in media res*, ao contrário do *Romance I* (prescindindo B. Dias dos preliminares, que terá julgado desnecessários), e igualmente de maneira abrupta, com palavras em discurso directo, desenvolvendo-se cuidadosamente num *crescendo* de situações inesperadas. Além disso, provavelmente, como sucede, aliás, em 'romances' posteriores, o protagonista (Marquês de Mântua), no momento da introdução, não seria visto em cena, só ouvido, talvez pelo facto de que seria mais interessante (e mais lógico) Valdovinos estar já em palco, exangue e moribundo, aos olhos do público; tal situação contribuiria para acrescentarmos mais um ponto a favor da articulação dialógico-discursiva em Dias e do seu romance-diálogo (em contraste com as três fontes directas castelhanas, que oscilam entre a narração e o diálogo).

E que dizer da intensidade com que o *discurso* baltasariano de índole cristã se manifesta em passagens como a oração que ele coloca no coração exânime de Valdovinos? Note-se na Salve-Rainha que esta personagem reza antes de morrer, passagem esta também ausente nas fontes castelhanas, o que contribui para que mais se evidencie a *representação* dos valores religiosos de B. Dias, que são, no fundo, os mesmos do povo para quem ele se dirige.

Parece-nos também ser imprescindível referir, por um lado, o processo de eliminação que B. Dias opera sobre determinados eventos singulares dos romances castelhanos – como, por exemplo, o cerco de «Paris» pelo Marquês de Mântua e os seus guerreiros, o julgamento de D. Carloto pelos vários «jueces» (e não directamente pelo Imperador), os castigos impostos a D. Carloto («arrastado / por el campo y por la arena», «descabezado / en un alto cadahalso», «ce

corten los piés y manos», «descuartizado» [Wolf; Hofmann, 1856: 213-4]), etc. – e, por outro, o desenvolvimento de determinadas situações, o que demonstra não só a opção de um autor que terá resistido a uma mera continuidade da lógica das acções presentes nas fontes castelhanas, mas também a necessidade eventual de as submeter dialogicamente ao crivo da sua pena, como ainda o seu lirismo religioso. Atente-se, por exemplo, nos versos 556 a 564: «Chorem todas as companhas / minha grande perdição, / escureça o sol com dó, / caiam estrelas do céu, / as trevas de Faraó / venham já sobre mim só, / pois minha luz se perdeu / na luz de mui claro dia, / claridade sem clareza» (MM: 325); revelam a harmonia, a evocação temporal, a fusão do 'eu' com o mundo e a agradável exploração da luz e da razão; versos capazes de contribuir para o "encantamento poético" desta obra.

Primordialmente de acordo com o pendor dialógico de que a escrita de B. Dias se reclama, a valorização da construção dos versos constitui mais um factor de confirmação das virtualidades artísticas da mão deste escritor que cria tensões e fusões entre as palavras, que concebe a poesia também como espaço de aproveitamento do significante. Repare-se, neste caso, na homologia significativa que se estabelece, a um nível imediato, entre os versos 175-178 – «não me negueis a verdade, / contai-me vosso pesar, / que vos prometo ajudar / com toda a força e vontade» (MM: 314) – e os versos 188-191 – «Dizei-me vossa agonia, / que se remédio tiver, / eu vos prometo fazer / com que tenhais alegria» (MM: 314). E que dizer de procedimentos técnico-discursivos como a anadiplose, presente nos versos 242-247: «ó amargosa ventura, / ó ventura sem prazer, / prazer cheio de tristura, / tristura que não tem ser! / Ó desventurada sorte, / ó sorte sem sofrimento» (MM: 316)? Ou o enjambement, nos versos 255-256: «ó desventurado velho / cativo sem liberdade» (MM: 316)? Ou ainda o desenvolvimento da mesma ideia em suportes diferentes? Repare-se, a este propósito, nas tiradas do Ermitão (vv. 385-388 e 617-620): «veja este mundo coitado / e não o engane o malvado, / que não dá por galardão / senão tristeza e cuidado» (MM: 320) e «diria com grã razão / que este mundo, coitado, / não dá outro galardão, / senão tristeza e paixão» (MM: 326).

Baltasar Dias terá vivido, agido, sentido, pensado, como um verdadeiro cristão. Também criticou a sociedade e os costumes. E especial atenção deve ser conferida à *Tragédia do Marquês de Mântua*, texto poliédrico, no qual a articulação entre o nível dos procedimentos estéticos e, sobretudo, o nível pragmático contribui para o desejado processo de humanização do mundo e dos valores de Moral e de Justiça que suportam o Homem. Os versos 922-926 – «que, agora, mal pecado, / nenhum rei nem julgador / faz justiça do maior; / mas antes é desprezado / o pequeno com rigor» (MM: 336) – constituem um exemplo evidente

do modo como B. Dias teria procurado, a um tempo, estigmatizar a desindividualização do homem «pequeno» pelo «maior» e, a outro tempo, chamar a atenção para que este procure a sua individualidade, processo que terminará – graças à justiça ainda presente nos valores do Imperador, «juiz sem par» (MM: 332), que, afinal, sempre castiga «o iníquo, / ora seja pobre ou rico, / ou servo ou grão senhor» (MM: 335) – com a condenação de D. Carloto pelo Imperador, seu próprio pai.

**7** Em **conclusão**, deve ser acentuado que, na base da *Tragédia do Marquês de Mântua* e da *História da Imperatriz Porcina*, residirá uma moralidade (consciente? inconsciente?): a contribuição para aquele que lê (ou ouve; ou vê, lê e ouve) estas obras se consciencialize do respeito pelos outros; para que consciencialize – à luz da tradição judaico-cristã – a exigência de reconhecer a sua boa essência, recuperando-se para si mesmo e recuperando os outros. Estando B. Dias integrado num processo dialógico de absorção e transformação de múltiplos textos que estão projectados nas duas obras analisadas, não participarão estas no movimento *representativo* e *dialógico* da arte? Não poderíamos, por isso, aceitar, nestas obras, para além de todos os vectores semânticos e técnico-discursivos trabalhados por B. Dias, um empenhamento na procura de uma sociedade mais humanista? Os textos de Baltasar, cremos, exigiram do público contemporâneo, e exigirão sempre, uma réplica, quer ao nível da actuação técnico-analítica sobre o texto, quer ao nível do comportamento humanista.

Os públicos vêem, sonham, e as verdades nascem (ou morrem). Baltasar Dias não via, mas ouvia, e escrevia, e sonhava, e acreditava...

**Dionísio Vila Maior** é Assistente na Universidade Aberta, prestando actualmente apoio nas disciplinas de Teoria e Metodologia Literárias e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. É autor de *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, de *Introdução ao Modernismo* e de vários estudos. Encontra-se a preparar uma tese de doutoramento sobre o Modernismo Português.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978) - *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984) - *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BOYER, Alain-Michel (1992) - *A paraliteratura*, Porto, Rés-Editora.

BRAGA, Teófilo (1870-1871) - "Balthazar Dias", in *História do Teatro Português*, Porto, Imprensa Portuguesa Editora, livro I, pp. 281-93.

BRAGA, Teófilo (1881) - *Teoria da História da Literatura Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa Editora.

BRAGA, Teófilo (1885) - *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Nova Livraria Internacional.

BRAGA, Teófilo (1896) - *Introdução à Teoria da História da Literatura Portuguesa*, Porto, Livraria Chardron.

BRAGA, Teófilo (1906) - *Romanceiro Geral Português*, Lisboa, Manuel Gomes Editor, vol. I.

BRAGA, Teófilo (1909) - *Romanceiro Geral Português*, Lisboa, J.A. Rodrigues e C<sup>a</sup> - Editores, vol. III.

BRESSOLETTE, M. (1989) - "Monde des années 30: cadavre d'une chrétienté médiévale". *Fins de Siècle. Terme-Evolution-Révolution* [Actes du Congrès National de la Société Française de Littérature Générale et Comparée - Toulouse / 22-24 septembre 1987], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 585-96.

CARO BAROJA, Julio (1969) - *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.

CARO BAROJA, Julio (1980) – *Romances de ciego (antologia)*, 2ª ed., Madrid, Taurus.

CASCUDO, Luís da Câmara (1953) – *Cinco Livros do Povo*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

CASTRO, Anibal Pinto de (1974) – «Prefácio» a *Catálogo da Coleção de Miscelâneas, Teatro*, Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade.

DIAS, Baltasar (s/d) – *Autos, Romances de Trovas* [Introdução, fixação de texto, notas e glossário por Alberto Figueira Gomes], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GARCÍA DE ENTERRIA, Maria Cruz (1973) – *Sociedad y poesia de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus Ediciones.

GOMES, Alberto Figueira (s/d) – «Introdução» a Baltasar Dias, *Autos, Romances de Trovas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-38.

GOMES, Alberto Figueira (1961) – «Prefácio» a *Autos e Trovas de Baltasar Dias*, Funchal, Tip. Comércio do Funchal, pp.IX-LXII.

GOMES, Alberto Figueira (1983) – *Poesia e Dramaturgia Populares no séc. XVI – Baltasar Dias*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

HERCULANO, Alexandre (1986) – «Origens do teatro moderno – Teatro português até aos fins do século XVI [1837]», in *Opúsculos V* [Organização introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia], Lisboa, Editorial Presença, pp.67-70.

KRISTEVA, Julia (1969) – *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953) – *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardi)*, Madrid, Espasa-Calpe, tomo I.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1964) – *De Cervantes y Lope de Vega*, 6ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968) – *De Primitiva Lírica Espanõla y Antigua Épica*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, pp. 67-90.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969) – *Flor Nueva de Romances Viejos*, 17ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.

METTMANN, Walter [ed.] (1986) - *Cantigas de Santa Maria I (cantigas 1 a 100)* [Introducción y notas de Walter Mettmann], Madrid, Editorial Castalia.

METTMANN, Walter (1991) - «Os *Miracles* de Gautier de Coinci como fonte das *Cantigas de Santa Maria*». *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp. 79-84.

MORSON, Gary Saul (1978) - «The Heresiarch of Meta». *PTL*, 3, pp. 407-27.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1969) - *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalia Editora.

PONZIO, Augusto (1980) - *Michail Bachtin. Alle origine della semiotica sovietica*, Bari Dedalo.

PONZIO, Augusto (1982) - «Dialogo e dialettica in Bachtin», in *Spostamenti: percorsi e discorsi sul segno*, Bari, Adriatica, pp. 53-61.

REIS, Carlos (1989) - «Ideología y pluridiscursividad». *Congresso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Ed. Castalia, pp. 49-58.

SAMPAIO, Albino Forjaz de (1922) - *Teatro de Cordel*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.

SARAIVA, António José (1942) - *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.

SILVA, Vitor M. de A. e (1990) - *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.

TOMACHEVSKI, B. (1989) - «Temática», in Tzvetan Todorov [org.], *Teoria da Literatura - II*, Lisboa, Edições 70, pp. 139-82.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1934) - *Romances Velhos em Portugal (Estudos sobre o Romancero peninsular)*, 2.ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade.

WOLF, Fernando José; HOFMANN, Conrado (1856) - *Primavera y Flor de Romances - Colección de los mas viejos y mas populares romances castellanos*, Berlin, Em casa de A. Asher y Comp.

ZAVALA, Iris M. (1991) - *La Posmodernidad y Mijail Bajtin - Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe.

# O DRAMA HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DE GARRETT: TEORIAS DRAMÁTICAS

ANA ISABEL VASCONCELOS

A grande maioria das produções dramáticas do século XIX faz-se anteceder de um texto, de extensão variável, normalmente designado de "Prólogo". Não raro, são também incluídas, no volume publicado, dedicatórias<sup>2</sup>, advertências, pareceres dos censores, licenças para subirem ao palco, críticas saídas nos periódicos, etc. Mas é naqueles textos introdutórios que os autores se dirigem ao público leitor, apresentando invariavelmente as razões que originaram a concepção daquele drama, bem como justificando as opções tomadas.

Por se tratar então de textos que documentam o enquadramento estético-literário da escrita dramática ocupando-se mesmo de questões que hoje pertencem à teoria literária, e por nos fornecerem, de certo modo, o sentido do gosto do público e das tendências dos críticos, consideramos que merecem um estudo sistematizado, do qual retiraremos algumas ilações.

<sup>1</sup> No «Essai sur les prologues et épilogues des poètes dramatiques anglais» (in *Histoire Générale de l'Art Dramatique*, Bruxelles, Lib.-Imp. de la Court, 1827), Walter Scott refere que, originariamente, o prólogo constituía, no teatro, um texto dito por qualquer das personagens e que tinha como objectivo situar o espectador na intriga. Mas, assim que a construção da acção se aperfeiçoou e dispensou esta explicação prévia, o prólogo transformou-se num discurso preliminar, dirigido ao público, solicitando a sua atenção e indulgência.

<sup>2</sup> Só a título de exemplo, referiremos a dedicatória a D. Pedro V, mecenas do dramaturgo António Pereira Férrea Aragão, incluída na publicação de *A Rainha Santa Isabel e Dom Dinis* (Lisboa, Tipografia da Rua da Condessa, 1854). Curioso é o facto de o autor preencher parte desta dedicatória, queixando-se da perseguição dos literatos que conspiram «contra todas as minhas produções literárias, profundamente morais e humanitárias, escritas em linguagem que não podem imitar». Termina referindo que «o melhor presente que a Santa Providência pode fazer a um povo, seja qual for o seu grau de ilustração, é dar-lhe um rei instruído e bem educado». Em carta dirigida ao Rei, e que também inclui na publicação, salienta e importância das Letras para fazerem despoletar o verdadeiro amor pelos Monarcas e engrandecerem os governantes e governados. Essa foi a razão por que escolheu, para figura central do seu drama, D. Dinis, um dos monarcas que se dedicaram à protecção das letras.

Facilmente se verifica que o prefácio do drama histórico do século XIX constitui um documento sobre a teoria daquele género. No entanto, constitui ele próprio um género distinto: o discurso prefacial. Embora não seja nesta perspectiva que nos interessa agora abordar estes textos, referiremos apenas o facto de possuírem características discursivas comuns. Ao estudar um conjunto de textos que prefaciavam romances escritos no período romântico, Henri Mitterand (1980: 21-34) apontou traços comuns que vamos também encontrar nos textos que prefaciam os dramas históricos da época em apreço, uma vez que são todos eles prefácios autógrafos. A abundância de deícticos bem como de modalizadores revela uma tomada de posição do enunciador em relação ao objecto do seu enunciado: a literatura. "A literatura deve ser X" é uma frase-tipo que, ainda segundo Mitterrand, engendra um silogismo que leva o leitor a considerar aquela obra com um valor universal, uma vez que preenche os requisitos enunciados. Este esclarecimento das normas por que se regiam constituía um princípio utilizado também para condicionar a acção do crítico. Garrett, por exemplo, pede para não ser julgado com base em modelos que não tomou como referência. Este é um princípio de justiça e o seu desrespeito pode gerar manifestações de intolerância e de incompreensão (Garrett, s/d: 129). Apesar de cumprir estes preceitos cautelares, queixa-se Victor Hugo, logo no início do seu conhecido "texto programático", que os prefácios que escrevera tinham afinal tido, junto dos críticos, um efeito mais comprometedor do que protector.

Não temos indicação da existência de qualquer tradução portuguesa do «Prefácio de Cromwell», considerado o manifesto do drama romântico, embora não tenhamos a menor dúvida do seu conhecimento por parte de muitos dos nossos dramaturgos deste período<sup>3</sup>. No entanto, outros prefácios do mesmo autor circularam entre nós, na versão portuguesa, aquando da publicação das traduções de algumas das suas obras. Foi o caso dos textos que prefaciavam *Ángelo, Tirano de Pádua*, publicado em 1836 e escrito por Victor Hugo apenas dois anos antes; *Rui Blás*, publicado em 1840 e assinado por Victor Hugo em 1838; e *Maria Tudor*, editado em 1842, mas escrito pelo autor em 1833 (Rodrigues, 1985).

Nestes textos prefaciais, Victor Hugo identifica as características de um novo drama, exemplificado pelas produções dramáticas da sua autoria. Conjugando a tragédia e a comédia, consubstancia-se uma terceira forma de arte que nasce da comunicação destas «duas electricidades opostas» e se diferencia de todas as produções anteriores. Não se trata mais da «tragicomédia activa» de

<sup>3</sup> Encontramos várias referências a este texto em prólogos de dramaturgos portugueses. João de Azevedo, por exemplo, refere-o como «um tratado completo de arte dramática» (Azevedo, 1844: i).

Corneille, nem da «tragédia abstracta» de Racine, nem da «comédia profunda» de Molière, da «comédia com intenção filosófica» de Voltaire ou mesmo da «comédia revolucionária» de Beaumarchais (Hugo, 1842: 8-9). Esta nova produção do século XIX deve conter dois aspectos fundamentais: grandeza e verdade, nos quais se projectarão os elementos humano, social e histórico. Como objectivo mais geral, o drama deve aliar o aspecto lúdico ao pedagógico, mas sempre com um sentido moralizante (cf. Hugo, 1836: x-xi).

Shakespeare é o paradigma desta nova estética romântica, o poeta dramático por excelência. Cria «objectos mais latos do que nós, que todavia vivem como nós vivemos. Hamlet, por exemplo, é tão verdadeiro como qualquer de nós, e todavia é maior.» Desejando concretizar, numa produção dramática, os princípios enunciados, escreveu Victor Hugo, *Maria Tudor*; «uma rainha que também fosse mulher. Grande como uma rainha. Verdadeira como uma mulher» (Cf. Hugo, 1842: 8).

Em termos gerais, podemos dizer que estes textos introdutórios apresentam sinteticamente as teorias dramáticas que Victor Hugo já longamente expusera no seu manifesto publicado em 1827. Preocupado em catalogar e tornar abrangível a sua teoria modelar, no que diz respeito à arte da escrita e da representação, Victor Hugo expõe a sua percepção da evolução da sociedade e respectivas expressões artísticas. Começa por dividir a civilização em três eras: os tempos primitivos, os tempos clássicos e os tempos modernos, estabelecendo a correspondência com a ode, a epopeia e o drama, respectivamente. Os tempos primitivos são líricos, cantando a eternidade; os tempos antigos são épicos, celebrando a história; os tempos modernos são dramáticos e pintam a vida. A primeira poesia caracteriza-se pelo primitivismo, a segunda pela simplicidade e o traço primordial da terceira é a verdade, decorrendo estas manifestações de três grandes fontes: a Bíblia, Homero e Shakespeare.

Depois de sintetizados redutoramente séculos de civilização, o autor centra-se na produção da nossa era. Sublinha o carácter real do drama e que resulta, na sua opinião, da combinação de dois elementos que também se cruzam na vida: o sublime e o grotesco. A verdadeira poesia, diz, a poesia completa está na harmonia dos contrários (Hugo, 1968: 16).

Quanto aos aspectos formais, rompe-se agora com a distinção rigorosa dos géneros bem como com a lei das duas unidades. Refere duas e não três, uma vez que considera que a unidade de acção é a única que tem fundamento, admitindo, no entanto, a existência de acções secundárias desde que gravitem em torno da acção principal e para ela concorram. A utilização do verso ou da prosa é um assunto secundário; devemos-nos fixar, não na forma da composição, mas no seu valor intrínseco.

Entre 1838 e 1845 foram editados em Lisboa, primeiramente na Tipografia Carvalhense e, mais tarde, na Tipografia do Arquivo Teatral, textos dramáticos dos principais autores franceses da época, posteriormente reunidos numa colecção composta por 8 volumes, sob o nome genérico mas explicativo de: *Arquivo Teatral ou Coleção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês, publicado por uma sociedade*. Curiosamente, no primeiro volume, surge a indicação dos autores dos textos, o que deixa de acontecer nos três volumes seguintes, voltando a reaparecer esta indicação na restante colecção; uma constante é a inexistência de qualquer alusão ao autor da tradução e da adaptação dos textos.

Temos notícia que, entre 29 de Outubro de 1835 e 29 de Abril de 1837, esteve instalada em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, uma companhia teatral francesa, dirigida por um importante homem de teatro, que por cá ficou e que grande influência exerceu sobre a representação teatral oitocentista<sup>4</sup>. Este facto, por certo, incentivou a edição destes textos, alguns dos quais já eram do conhecimento das plateias, tanto no original como na versão portuguesa. Isto porque, enquanto a companhia de Émile Doux apresentara, em francês, algumas das peças agora editadas no Arquivo Teatral, esses mesmos textos subiam à cena, no mesmo período, no Teatro do Salitre, apresentados por uma companhia portuguesa (Carneiro, 1987: 249-257)<sup>5</sup>. Houve até um caso em que a estreia de uma peça, *Há Dezasseis Anos ou os Incendiários*, coincidiu, tendo ambas as companhias escolhido o dia 10 de Abril de 1836 para a sua apresentação. Cremos ter tido a versão portuguesa maior êxito, uma vez que houve reposição do espectáculo.

Mesmo após a partida da companhia francesa, muitos dos textos incluídos nesta colecção, bem como muitos outros franceses, continuaram a subir ao palco do Teatro da Rua dos Condes, e mais tarde do Teatro do Ginásio e do Teatro de D. Maria II, tanto em tradução como em adaptação. Não admira pois que, em alguns dos textos editados nesta colecção, surjam mencionados, em corres-

<sup>4</sup> Émile Doux é frequente e largamente referido sempre que se escreve sobre teatro português do período romântico. Elogiado por uns e criticado por outros, foi todavia uma figura importante do mundo teatral do século passado. Chegou a Portugal com uma companhia francesa e por cá ficou, tornando-se director do Teatro Nacional da Rua dos Condes, em 1838. O facto de estar um estrangeiro à frente do nosso teatro nacional foi alvo de críticas, comentando Alexandre Herculano, a propósito da recusa do Sr. Doux de uma peça de César Perini: «Vergonha é a que tanto aviltamento chegássemos, que seja juiz das letras portuguesas um estranho que não sabe nem quer nem pode julgá-las como objecto de ciência, de engenho e de arte, mas só como mercadoria de mais ou menos procura» (Herculano, 1982 [vol. IV]: 230).

<sup>5</sup> Apresenta-se dois quadros com dados relativos ao ano de publicação das peças de Victor Hugo em França e da publicação das respectivas traduções em Portugal. Comparando estes dados com as datas que apurámos relativas à primeira representação das peças nos palcos portugueses, casos houve em que o texto no palco precedeu a sua publicação. *Lucrecia Borgia* foi representada, em português, no Teatro da Rua dos Condes em 1837; *Maria Tudor*, no mesmo teatro um ano mais tarde; e *Maria Delorme*, o primeiro texto apresentado publicamente, no palco do Salitre, em 1835, sob o nome de *Um Duelo no Tempo do Cardeal Richelieu*.

pondência às personagens, os nomes dos actores que as representavam. Esta prática verifica-se apenas em alguns dos dramas incluídos no primeiro volume (1838) e nos primeiros dramas do segundo volume (1839).

Não possuímos dados seguros do género a que pertenciam os textos reunidos no *Arquivo* e aos quais se atribui, na sua maioria, a classificação genérica de drama; surgem também comédias, farsas, um drama bíblico e um mistério. No que diz respeito ao nosso assunto, o drama histórico, apenas quatro textos surgem classificados como tal. *Latude ou Trinta Anos de Cativo*, incluído no tomo editado em 1839, vem precedido de uma «notícia histórica do acontecimento que deu origem ao drama», na qual se explicitam as fontes consultadas e se apresenta genericamente o enredo. Ignora-se, no entanto, a sua autoria. Subira ao palco do Teatro do Salitre repetidas vezes entre 1836 e 1837<sup>6</sup>, e do Teatro Nacional D. Maria II em 1847. *A Cigana* é um outro texto classificado de drama histórico e incluído no tomo de 1841, sem indicação de autor, e que vai ser representado no Teatro Nacional D. Maria II no ano da sua abertura oficial e no ano seguinte. Os outros dois textos rotulados de dramas históricos, *Luis XIII ou a Conspiração de Cinq-Mars*, de Merville e P. Tournemine, e *O Pacto de Fome*, de Paul Foucher e Elias Berthet, estão incluídos no tomo quinto, saído em 1842 e não há notícia de que alguma vez tenham sido representados em Portugal.

A abrir o primeiro volume, anunciam-nos os redactores a inclusão de uma história resumida da «origem, desenvolvimento e progressos da arte dramática entre as principais nações da Europa», afirmando-se que nada poderia satisfazer melhor tais pretensões do que o texto de Walter Scott, extraído da *Grande Enciclopédia Britânica*.

Começa o autor escocês esta introdução por definir o conceito de "drama". «O Drama (segundo a definição do Dr. Johnson a que daremos alguma atenção) é um poema ou uma ficção em forma de diálogo, cuja acção não é simplesmente narrada, mas sim representada». Estabelecido assim o modo dramático, Walter Scott traça um percurso desde o teatro grego, passando pelo latino, pelo medieval até ao drama romântico, fazendo referência ao que se passou nos principais países europeus: Itália, concretamente a tragédia, a ópera e a comédia; França, com sub-capítulos dedicados a Corneille, Racine e Voltaire; Inglaterra, destacando naturalmente Shakespeare e Ben Jonhson, de entre outros; e Alemanha, com Lessing, Schiller e Goethe. O teatro espanhol é uma constante ao longo de todo o texto, servindo de termo de comparação, quer pela importância que teve quer pela influência que exerceu em todas as produções europeias.

<sup>6</sup> Curiosamente a imprensa anuncia este espectáculo, classificando-o de comédia (cf. *Diário do Governo* de 28 de Maio de 1836).

Surge um último capítulo dedicado ao teatro português que, esclarece-se em nota de rodapé, não foi da responsabilidade daquele autor inglês mas saído da pena de um «ilustre e douto português», cuja identidade se não revela, mas que para o efeito efectuou «investigações científicas». Apresenta-se, então, em leitura diacrónica, alguns dos momentos considerados mais importantes do nosso teatro e da nossa produção dramática, terminando esta exposição com o início do século XIX, aquando da retirada da corte para o Brasil.

Interessa-nos, no âmbito deste estudo, chegar sobretudo aos aspectos referidos pelo autor que se prendem com características a ter em conta no quadro de uma possível teoria dramática e no que diz respeito ao drama histórico. A primeira vez que, neste texto, Walter Scott refere “peças históricas”, coloca-as cronologicamente a par com o início do classicismo, altura em que os «sábios se aplicavam em fazer renascer o drama clássico em toda a sua pureza», enquanto que o povo se entregava a uma espécie de representações, que não eram comédia nem tragédia e a que chamavam história ou “drama histórico”. Já então os autores destas composições pediam que se não exigisse a observância das regras daqueles géneros, «porque é uma história e não uma fábula que se pretende representar». Poderemos pois dispensar o autor dos preceitos normativos literários, uma vez que é sua preocupação respeitar o curso dos acontecimentos. De facto, assim não aconteceu. Tentados com o efeito positivo que as suas composições exerciam no público, «bem depressa inovaram e acrescentaram diferentes acessórios às crónicas dramáticas, sem atenção alguma para com a história real». Estas crónicas dramáticas tornaram-se muito populares em Inglaterra. Na época entre o renascimento do teatro e o aparecimento de Shakespeare, «já a maior parte dos monarcas ingleses tinham vivido e morrido na cena» e facto é que este autor fez assentar quase toda a sua obra no passado histórico.

A razão que Walter Scott aponta para a introdução de personagens cómicas no drama é a satisfação do gosto dos espectadores que «se deviam enjoar de um objecto tão sério e exigir que uma lacrimosa tragédia fosse acompanhada de graciosidade». Aliás, este autor coloca o carácter lúdico acima de qualquer objectivo didáctico relativamente ao teatro que, como sabemos, nesta época era quase sinónimo de drama. Escrita e representação ainda se confundiam.

É a estas peças históricas que, segundo Walter Scott, vai suceder o drama romântico, “fundado sobre os poemas ou ficções populares», enquanto que as produções anteriores se alicerçavam directamente na história real. Estas novas produções foram também inspirar-se, para a constituição das suas intrigas, em produções estrangeiras ou nos inúmeros romances então traduzidos. Não há, da

parte deste autor, a preocupação de apresentar os factos tal como a História se encarrega de no-los relatar<sup>7</sup>.

Sustenta o autor que as «unidades próprias ao drama clássico» não se aplicam às peças «do género histórico e romântico», passando em revista, neste texto agora prefacial, a essência destas leis. Quanto à unidade de acção, ela é impossível de respeitar «no estado actual da sociedade» em que se encontram muitas pessoas no mesmo local e «os seus movimentos dependem de tantos impulsos estranhos que a acção pode, com frequência, parecer complicada». Adverte o autor, no entanto, que se deverá seguir o curso dos acontecimentos e tentar preservar uma certa unidade.

A segunda unidade dramática impõe que a acção decorra num espaço de 24 horas, segundo Aristóteles, período que, em Corneille, se estende a 30 horas. Ora, se é impossível fazer coincidir o período de uma representação, normalmente de 3 horas, com qualquer outro que o exceda, a verdade é que qualquer que seja o período aludido há transgressão e o princípio não tem qualquer sustentação. Esta mesma objecção se aplica à unidade de lugar. Os franceses infringem esta regra, fixando como admissível apenas a mudança de lugar se tudo se passar na mesma cidade. Na verdade, estas questões, que tanto litígio estabeleceram entre os homens de teatro, devem ser recolocadas, lembrando Scott que estes preceitos faziam apenas sentido no teatro antigo, quer pelo conteúdo das produções, quer pelo local físico em que decorriam. «Os seus teatros eram mais extensos, as suas cenas possuíam maiores dimensões, o lugar da acção era muito mais vasto», não possuindo as restrições do teatro moderno.<sup>8</sup>

Este texto, publicado na versão portuguesa em 1838, data originalmente de 1819, alguns anos antes do texto prefacial de Victor Hugo e, no essencial, refere já os aspectos fundamentais da nova teoria dramática. O autor francês é um pouco mais exigente no respeito exigido à História, mesmo enquanto matéria ficcional, embora distinga claramente a natureza da arte. Por outro lado, a função didáctica da produção ficcional é um imperativo para Victor Hugo, como aliás vamos constatar em todos os românticos, enquanto que Scott sublinha a sua dimensão lúdica.

---

<sup>7</sup> Cf. Pires, 1979: 19: «O romance, tal como Scott o concebeu, não relata os factos como deles temos conhecimento através da História, porque, nesse caso, o autor deixaria de ser novelista para ser historiador. É histórico porque nos dá um quadro real dos costumes e aspectos da vida social da época em que decorre a acção, embora a intriga seja imaginada e as personagens verídicas que entram sejam, de certo modo, vistas sob um ângulo inteiramente diferente do habitual».

<sup>8</sup> Cf. texto de Walter Scott que prefacia o *Arquivo Teatral ou Coleção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês, publicado por uma sociedade*.

Eis, em síntese, a estrutura teórica que presidiu à nova produção dramática que Alexandre Herculano identifica como “drama histórico”. No parecer que dá, na qualidade de membro do Conservatório, a um dos dramas submetidos a concurso, diz este autor que aquela designação corresponde a «uma teoria literária verdadeira e nova substituída a outra velha e falsa» (Herculano, 1843: 135).

O drama histórico foi, de facto, um género que pululou em Portugal sobretudo na primeira fase do chamado período romântico<sup>9</sup>. Influenciados pelos pressupostos teóricos acima referidos, os dramaturgos portugueses absorveram de diferentes maneiras estas novas tendências, postulando eles próprios os princípios e as regras por que se regiam.

João de Azevedo, importante dramaturgo do século XIX, inicia o prólogo ao texto *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, que ele mesmo classifica de “drama histórico”, desta curiosa forma:

É raro e muito excepcional que dos prólogos se não possa dizer, com referência à obra que precedem, o que o Profeta disse da Biblioteca de Alexandria quando ordenou que a entregassem às chamas: - *queimem-na, porque ou nesses livros se contém mais do que no Alcorão, e em tal caso são falsos, ou menos, e então são inúteis* (Azevedo, 1844: i).

Os prólogos, segundo o autor, «ou contém mais do que a obra e a afogam, ou menos e a avultam sem exaltar-lhe o merecimento». No primeiro caso considera-os impertinentes<sup>10</sup> e no segundo supérfluos<sup>11</sup>; em ambos os casos «a prudência aconselha a omitir».

Por via de regra não se encaminham a outro fim mais que a desculpar faltas ou descuidos, exaltar o mérito da obra, dizer por que motivo se empreendeu, de que utilidade pode servir, com que fim se publica e outras insignificâncias deste teor que melhor fora não escrevê-las do que fazê-lo para não serem lidas (Azevedo, 1844: ii).

Não podemos, naturalmente, comungar das ideias deste autor que, apesar de tudo, opta por seguir o modelo instituído, expondo as suas reflexões num prólogo de várias páginas. São, de facto, hoje da maior utilidade estes textos teóricos, de onde podemos extrair pontos de vista, juízos de valor, referências e

<sup>9</sup> Por razões pragmáticas e no que respeita aos autores portugueses, delimitámos este nosso artigo aos textos escritos e/ou publicados entre 1836 e 1856.

<sup>10</sup> Dá como exemplo o «Prefácio de Cromwell», de Victor Hugo.

<sup>11</sup> Neste caso está o prefácio a *Rui Blás*, igualmente de Victor Hugo.

muita outra informação que nos ajuda a enquadrar e compreender a produção ficcional de então.

Tratando-se de produções que versam sobre aspectos da História de Portugal, são eventualmente também reveladas as fontes consultadas, embora nem sempre merecedoras de indiscutível crédito<sup>12</sup>. Como muitas das obras chegam ao momento da impressão após a sua subida ao palco, é também por vezes aproveitada, pelo autor, a oportunidade para tecer considerações sobre a boa aceitação por parte do público, ou para ripostar e pôr em causa críticas menos favoráveis, publicadas nos periódicos da época.

Contudo, nem todos os prólogos possuem informação igualmente pertinente. Uns houve que ficaram na História da Literatura como verdadeiros manifestos, defendendo princípios de uma nova estética, consubstanciada nas peças teatrais que se lhe seguiam.

A "Memória"<sup>13</sup>, lida por Almeida Garrett aos Membros do Conservatório Real e que abre a publicação do *Frei Luís de Sousa*, será porventura um dos mais conhecidos e estudados textos programáticos, no qual o autor justifica as opções que enformam essa sua produção dramática<sup>14</sup>. Demarcando-se claramente das composições dramáticas tão em voga na época, situa este seu texto algures entre o drama moderno e a antiga tragédia. Trata-se de uma composição cujo conteúdo e desenlace dramático se identificam com a tragédia, mas que não respeita, em absoluto, os cânones formais impostos pela tradição clássica. Este novo género é, segundo Garrett, «a mais verdadeira expressão literária e artística da civilização do século» que o autor prevê consubstanciada no drama histórico e no que virá a ser o drama de actualidade. No entanto, quase em contradição, fala-nos do seu texto como uma "tragédia nova", um género que foge às velhas tragédias mas que não se pauta pelos exageros da escola ultra-romântica. Tudo se reduz, diz o autor, «a pintar do vivo, desenhar do nu e a não buscar poesia nenhuma, nem de invenção nem de estilo, fora da verdade e do natural [...]» (Garrett, s/d: 10).

Almeida Garrett coloca as questões da verosimilhança acima dos preceitos normativos. O facto de escrever agora em prosa, uma vez que a utilização do hendecassílabo ou mesmo do verso livre faria perigar a naturalidade devida às

<sup>12</sup> Apenas a título de exemplo, mas bem significativo, lembramos o estudo que André Crabbé Rocha fez n' *O Teatro de Garrett*, em que demonstra ter havido outras fontes do *Frei Luís de Sousa* que não as referidas, pelo autor, tanto na "Memória" como nas Notas que cuidadosamente elaborou.

<sup>13</sup> Normalmente os prólogos são escritos a pensar no público leitor; a "Memória" destinou-se, desde o início, a ser lida a um público especializado, os membros do Conservatório, e não ao leitor comum.

<sup>14</sup> Ofélia Paiva Monteiro vê, nestas reflexões teóricas de Garrett, o resultado de um provável "diálogo" com as afirmações de Victor Hugo no "Prefácio de Cromwell" (cf. Monteiro, 1987: 29-49).

personagens, não lhe permite incluí-lo na categoria de “tragédia”. Este novo género recusa os artificios melodramáticos como forma de fazer vibrar o espectador. As plateias estão saturadas dos excessos das produções ultra-românticas, pelo que Garrett aconselha uma certa moderação, não desprezando contudo o objectivo de «excitar fortemente o terror e a piedade» dos espectadores.

Um outro ponto focado prende-se com algo que, curiosamente, tem vindo a ser, desde há algum tempo, fulcro da atenção de alguns estudiosos – as relações entre a História e a Ficção. Utilizando como assunto um episódio tido como histórico, poder-se-ia admitir, como condição exigível, a sua fidelidade à versão incluída nos registos consultados. Almeida Garrett recusa esse compromisso, não sendo sua tarefa, ao consultar as fontes, «ordenar datas, verificar factos ou assentar nomes», mas estudar «caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspecto da época». O trabalho de produção de texto ficcional não pode ter uma relação de escravidão para com a verdade histórica, defende o autor, uma vez que se rege por outras leis. No entanto, o afastamento de que dispõe, neste seu texto, só vai ao ponto de assegurar a necessária verosimilhança no interior da ficção; é por isso que, «fora dos algarismos das datas, irreconciliáveis com todo o trabalho de imaginação, pouco haverá no mais, que não seja puramente histórico, isto é, referido como tal pelos historiadores e biógrafos, ou implicitamente contido, possível e verosímil de se conter no que eles referem» (Garrett, s/d: 13). De salientar a preocupação havida em revelar, nas notas que apõe ao drama, as fontes históricas consultadas e a razão dos desvios introduzidos a nível do enredo.

Ainda um outro aspecto que queremos salientar da “Memória” é a caracterização do público receptor destas novas produções dramáticas. Longe das plateias elegantes do século anterior, «os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; é o povo, quer verdade. [...] e o povo há-de aplaudir, porque entende; é preciso entender para apreciar e gostar» (Garrett, s/d: 15)<sup>15</sup>.

Esta mesma preocupação já o tinha levado, em 1838, a apresentar *Um Auto de Gil Vicente*, só publicado três anos mais tarde. Na “Introdução” que faz à obra,

<sup>15</sup> Embora Garrett expresse a intenção de escrever para este novo público, António José Saraiva observa com muita pertinência que, na verdade, o *Frei Luís de Sousa* não fora compreendido nem bem aceite por esse novo público como as suas produções dramáticas anteriores, nomeadamente *O Alfageme de Santarém* e *Um Auto de Gil Vicente*. «Recebido [Frei Luís de Sousa] com entusiasmo pela assistência escolhida de um salão particular, onde também se encontrava Herculano, não interessou depois o público do teatro na sua primeira representação pública». Garrett decidira-se assim a «escrever uma obra clássica para um público clássico» (Saraiva, 1979: 22 e 25).

Garrett tece considerações acerca da inexistência de tradição teatral em Portugal e apresenta uma breve perspectiva de determinados períodos da História do nosso país<sup>16</sup>. Chegada a Revolução de Setembro, ocorrida poucos anos antes, houve um momento de vontade política para dar o lugar merecido ao nosso teatro. E é neste espírito de renovação que Garrett decide contribuir para a criação de um repertório verdadeiramente nacional, escrevendo dramas que ilustrassem e justificassem as novas teorias dramáticas.

Foquemos a nossa atenção nas três vertentes referidas: o problema da **delimitação e caracterização dos géneros**, o problema do **respeito pelas fontes históricas**, e o aparecimento de um **novo público**, uma vez que são os aspectos também referidos em prólogos escritos a acompanhar produções anteriores, e vão também ser assuntos versados noutros que prefaciam textos editados posteriormente.

A 9 de Julho de 1839, estreia, no Teatro Nacional da Rua dos Condes, uma peça de Mendes Leal intitulada *Dois Renegados*, mais tarde premiada pelo Júri do Conservatório Real de Lisboa. Segundo Rebelo, o prefácio deste drama pode ser considerado a réplica portuguesa do «Prefácio de Cromwell» (Rebello, 1980: 54). Parece-nos esta comparação algo forçada, apesar da admiração confessa de Mendes Leal por Victor Hugo, Dumas e Delavigne. No essencial, Mendes Leal aborda os aspectos que Garrett vai tratar, mas o seu texto denota alguma permissividade perante os exageros ultra-românticos. Embora postule o drama como «a representação fiel da vida», considera que «é necessário apresentá-lo de um modo diverso do vulgar, de um modo capaz de produzir impressão no público costumado às sensações visuais» (Leal, s/d: ix). Não nos parece estarmos na linha do «terror e piedade» que Garrett desejava infundir no espectador, tendo, no entanto, sempre presente o regime de moderação. Esta procura de um certo equilíbrio não é preocupação de Mendes Leal, que defende para as suas personagens, porque situadas num mundo ficcional, uma vida extraordinária, que não a vida comum, sendo só, por este meio, possível captar o interesse do espectador.

Na cena as paixões são grandes, fortes e sublimes: devem comover todos os corações, abalar todas as almas, chegar a todas as inteligências. O nexa do drama interessa e prende; o maravilhoso do estilo fere as cordas do sentimento, arrebatada, entusiasmo (Leal, s/d: ix).

---

<sup>16</sup> Esta mesma temática já tinha sido exposta, ainda que mais sucintamente, no *Diário do Governo* (17 de Novembro de 1836), servindo de enquadramento ao decreto-lei relativo à «fundação e organização de um teatro nacional», da inteira responsabilidade de Almeida Garrett.

Mas é no “Parecer”, datado de Junho de 1843, que dá, na qualidade de Membro do Conservatório, relativamente a um texto de Correia Lacerda (s/d: 319-334), que Mendes Leal mais claramente expõe os seus pontos de vista sobre o teatro e a teoria dramática. É então o drama composto por três entidades fundamentais: a poesia, a filosofia e a natureza. «[...] o drama acha-se preso ao mundo moral, pelo pensamento e pela filosofia; ao mundo invisível, pela paixão e pela poesia; ao mundo positivo, pela sua própria natureza [...]». Há, no entanto, ainda um outro aspecto essencial – o drama deve ser popular (Lacerda, s/d: 320).

Partindo da tragédia e da comédia gregas, Mendes Leal lembra o percurso da produção teatral, elogiando, no que diz respeito à produção nacional, Gil Vicente e Jorge Ferreira. Severo crítico da escola clássica, responsabiliza-a, devido à severidade das suas normas, pela decadência do teatro que «deixou de ser o que sempre fora, deixou de ser a expressão da sociedade para se tornar representação falaz de uma convenção» (Lacerda, s/d: 325).

Quanto ao respeito pelo relato histórico, Mendes Leal é bem mais transigente do que Garrett. Não tendo classificado o seu drama, *Dois Renegados*, de histórico, tomou da História apenas uma página donde colheu uma época e alguns nomes. Quanto ao mais, diz, é um drama de imaginação (Leal, s/d: xiii). Na apreciação que faz ao texto *A Rainha e a Aventureira*, reconhece que na parte histórica, ou melhor «no que respeita ao modo de existir, a verdade da execução em alguns acessórios ou particulares nem sempre corresponde à verdade do pensamento», considerando, no entanto, que «os conhecimentos históricos que o autor visivelmente denuncia na parte essencial não consentem que sobre tal ponto possamos ter dúvidas» (Lacerda, s/d: 333).

*A Rainha e a Aventureira* foi um texto que teve um bom acolhimento nas provas públicas, com estreia a 29 de Outubro de 1844 para festejar o aniversário de D. Fernando, príncipe consorte. Este longo drama, como aliás a maioria das composições da época, faz-se anteceder de um extenso prólogo, no qual Correia Lacerda, seu autor, refuta explícita e frontalmente algumas das posições assumidas por Garrett. Ciente do novo tipo de público que agora ocorre aos teatros, «todo um povo» a quem se devem dirigir todos os esforços do dramaturgo no sentido de «ensinar e moralizar», objectivo primordial do teatro, mostra-se contrário aos princípios defendidos pelo que apelida de «filantropo autor». Correia Lacerda afirma ter hesitado «largo tempo, decidindo-se finalmente a seguir um caminho, que depois via com susto não ser o apontado na Memória [...]». Está, no entanto, convicto das razões «que o levaram a seguir na essência e na contextura, na estética e na forma, um sistema oposto ao do célebre drama» (Lacerda, s/d: 46).

Vejamos então as razões aduzidas. Sendo nós herdeiros dos árabes, «ardentes e sensuais», como se pode chegar ao espírito e ao coração sem que os sentidos intervenham?, questiona o autor. «[...] um drama sem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres de nenhum género [...] não prova senão um esforço de génio e nunca a possível aplicação de uma teoria verdadeira e adoptável» (Lacerda, s/d: 36). Deturpando o verdadeiro alcance das palavras de Garrett, que tinham como principal objectivo lutar contra os exageros melodramáticos, Correia Lacerda escreve:

Um drama ou uma tragédia, sem situações, sem caracteres fortes, sem paixões violentas e só com alguns defeitos éticos (como diziam os retóricos), é imaginar a república de Platão. [...] A república de Platão está para a sociedade actual como hoje semelhantes tragédias para o teatro: não têm aplicação (Lacerda, s/d: 39).

Com a preocupação em demarcar a realidade da ficção, o autor recua à tragédia grega e lembra a utilização da máscara exactamente para ocultar o real e jogar com o “exagero virtual”.

Se os gestos, os arrebiques, as decorações, a perspectiva são de absoluta necessidade no teatro, é também forçoso, segundo nos parece, que haja uma certa amplificação nos sentimentos, afectos e palavras, para que desta forma possa actuar na multidão a certa distância e fazer o efeito que, de outro modo e em menores proporções, não poderia produzir: é a perspectiva da plástica e da estética” (Lacerda, s/d: 43).

Quanto à função da História, é bastante curiosa a posição assumida por Correia Lacerda. É inegável que a História arrasta, por vezes, uma cadeia de verdades amargas e funestas, apresentando, não raro, exemplos pouco moralizantes. Uma vez que todos os esforços do dramaturgo romântico se devem dirigir no sentido de ensinar e moralizar, é obrigação do drama histórico emendar esses erros do passado. Além disso, e ainda segundo este autor, se o drama segue a História e se os acontecimentos forem os sabidos, perde-se o interesse dramático que resulta, quanto a ele, do efeito de surpresa.

A história é além disso uma grande prisão para o dramaturgo, agrilhado à época que tem que bosquejar, ou há-de apresentar os homens e factos como eles constam, [arriscando-se a fazer uma simples cópia das crónicas; ou toma certas liberdades que ferem susceptibilidades dos que] não querem todavia que a história seja pulada com tão poucos melindres e, por assim dizer, tamanha sem cerimónia (Lacerda, s/d: 9-10).

Centrámos esta nossa intervenção em prólogos de três autores que considerámos representativos das tendências manifestadas na época. Nos muitos outros prólogos que lemos, encontrámos os mesmos temas e as perspectivas distribuíam-se de igual forma. Desde a preocupação com o conhecimento das fontes históricas e mesmo a sua revelação, muitas vezes referida e documentada em notas que os autores organizam e apõem ao drama, até ao mais completo desrespeito pelo conhecimento dos factos que motivam o discurso ficcional, fazendo-se a defesa da necessidade do “enviesamento” da história em nome da moral e dos bons costumes, vamos encontrando diversos patamares mais ou menos afastados destas posições, consoante a perspectiva de cada autor.

Poderemos, por isto, concluir que não é legítimo falarmos, no singular, de uma doutrina estética subjacente ao drama histórico português desta primeira fase do período romântico? De momento parece-nos já comprovada a existência de posições, tomadas por muitos autores oitocentistas, que se desviam do que hoje consideramos ter sido o manifesto programático do drama romântico (leia-se, histórico) português da primeira fase deste movimento; estamos naturalmente a referirmo-nos à «Memória ao Conservatório» de Almeida Garrett.

Sintomático ainda das tendências da época e que, por essa razão, merece o nosso destaque, será o texto *Alvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra*, uma vez que foi o drama escolhido para a inauguração oficial do Teatro Nacional D. Maria II, que teve lugar no dia 13 de Abril de 1846. Em edital publicado no *Diário do Governo* de Novembro de 1845, abria-se concurso para a selecção de nove peças originais, de entre as quais seriam escolhidas duas para a festa inaugural. Exigia-se, contudo, que o assunto fosse nacional. Em 6 de Março de 1846, a Comissão deu um parecer altamente elogioso ao texto de Aguiar Loureiro, considerando-o «um drama histórico cheio de belezas, que o colocam entre as melhores composições dramáticas da nossa época» (Loureiro, 1846: x). Não importa agora referir as atribuições havidas para a inauguração do Teatro Nacional ou historiar o percurso deste e de outros concursos havidos naquele período. Interessa sim sublinhar a escolha de uma peça que tem como assunto um episódio que pertence, antes do mais, ao campo da história, e que também já servira de inspiração a outros escritores. A polémica gerada, pela imprensa, à volta deste texto de Aguiar Loureiro mostra claramente a importância atribuída àquela nova disciplina dentro do enredo, legitimando, ou não, uma outra perspectivação do facto histórico, agora utilizado no campo ficcional. Exigem os críticos que, se se escreve sobre factos nacionais, «bom é afastar-se o menos possível da História». Considera-se inadmissível o desrespeito pelas vivências e hábitos da época ficcionada, como, por exemplo, a entrada de vassallos no gabi-

nete de labor, o facto de assistirem rainhas e infantas à embaixada bem como o facto de o torneio dever ter ocorrido, não a pé, mas a cavalo. Perante estas e muitas outras críticas bastante desfavoráveis ao autor, este publicou três cartas em sua defesa<sup>17</sup>, colocando a tónica na questão das fontes históricas, citando autores vários e comentando essas mesmas citações, com a finalidade única de demonstrar que reduzira ao indispensável qualquer "licença poética" que compusesse aspectos dos episódios históricos. A provável inxequibilidade cénica do torneio a cavalo é refutada pela importância dada à fidelidade histórica. Diferindo da perspectiva garrettiana, realça-se aqui a preocupação em apurar historicamente um detalhe, condição quase exigida para que se legitime a sua utilização no texto dramático.

Muitos críticos desta época consideram que o drama histórico então produzido enferma precisamente do desconhecimento ou insuficiente conhecimento, não do facto histórico em si, mas de aspectos que o contextualizavam e lhe davam a adequada dimensão. O atraso em que se encontravam então os nossos estudos históricos contribuía para a falta de elementos, tão necessários à composição deste tipo de drama.

João de Azevedo, o já referido autor de *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, por exemplo, justifica ter centrado o seu drama num assunto estrangeiro pelo facto de não possuir dados que lhe facultassem «verdade histórica, descrição exacta de caracteres, pintura de costumes e quadro fiel da época em cena».

Temos factos, temos anais, temos crónicas, sabemos os factos, as épocas, os nomes, as datas que em tal tomada se distinguiu, quem em tal reinado foi valido, como D. Sebastião passou em África, como a D. João IV alevantaram por nosso Rei e Senhor, quantos galeões levou o primeiro, quantos fidalgos tomaram parte na conjuração do segundo; tudo isso sabemos, e ignoramos o melhor para o teatro – que praticava D. Sebastião com os da frota e D. João IV com o seu mordomo?

Eis o em que os nossos foram omissos e o que os Franceses e Espanhóis têm que lhes sobeje (Azevedo, 1844: iv).

A recuperação do histórico comporta dois aspectos: o facto em si e a recriação da ambiência social que enquadra esse mesmo facto. As maiores críticas recaem precisamente neste segundo aspecto. Os factos são conhecidos; o que ignoramos é a mundivivência em que os temos que envolver.

---

<sup>17</sup> Cf. *A Ilustração*, de 6, 20 e 27 de Junho de 1846.

Salientamos que o texto acima transcrito foi publicado em 1844, precisamente dois anos após a publicação das *Cartas* e dois anos antes da publicação do primeiro volume da *História de Portugal* de Alexandre Herculano. Curiosamente já temos presente o mesmo tipo de preocupações relativamente à forma como se deveria escrever a História. Herculano não considera desprezível o exame miúdo que resulta de uma grande aplicação; no entanto, isso não constitui a história de uma nação.

O erro, a meu ver, foi acreditar que ficando-se aqui existia história: erro digo, e completo; porque nem sequer a biografia dos homens eminentes surgiu de tais averiguações. Temos a certidão do seu nascimento, baptismo, casamento e morte. Se foi um guerreiro, temos a descrição das suas batalhas; se legislador, a data e objecto das suas leis; mas o seu carácter, a medida intelectual e moral de seu espirito, os seus hábitos e costumes, não os desconhecemos. E porquê? Porque esse homem é uma abstracção; está separado do seu século. As opiniões, os costumes, os usos, todos os modos, enfim, de existir da época em que viveu, são desconhecidos para nós; [...] (Herculano, 1982 [vol. IV]: 220).

De volta ao prólogo de João de Azevedo, lemos:

Verdade é que os Reis estão ali, ali o número de filhos, ali a conta das batalhas, ali as doações, ali tudo o que descobre o homem público, porém, nada do que revela o homem íntimo.

E enquanto semelhantes elementos nos faltarem, como deixar de mentir no drama histórico? Como caracterizar D. Manuel? Como dizer o que foi D. João II? Como copiar D. Sebastião? Como arrancá-los à jazida dos mortos para lhes dar acção e vida sobre o palco? [...]

A nossa opinião é que um Luís XI como o de Casimiro Delavigne, um Luís XIII como o de Victor Hugo em Marion Delorme e um Marquês da Silva como o do mesmo autor no seu *Hernani*, ainda ninguém os viu na cena portuguesa. São verdades da existência que não podemos dar ao público, porque não tivemos também quem no-las desse (Azevedo, s/d: vi-vii).

É clara aqui a atribuição de responsabilidades pelo insucesso ou até pela inexistência de dramas históricos de temática portuguesa à falta de «verdadeiros historiadores». Contrariamente ao que acontecia em Portugal, ao lerem as crónicas e as memórias, diz João de Azevedo, os franceses deparavam com «o drama histórico já quase pronto e aparelhado, como se para vós os houvesse escrito, e só com o deixar-vos o trabalho de o casardes à cena, acomodando-lhe o desenlace».

A esta mesma causa de insucesso dos dramas históricos se refere o próprio Herculano quando, na qualidade de membro do Conservatório Real de Lisboa, tece um longo parecer sobre a peça *D. Maria Teles*, de Rodrigo Sousa da Câmara, proposta, em 1842, para admissão às provas públicas.

Que resulta de se escolherem para objectos de composição dramática sucessos e individuos pertencentes a uma geração e a uma sociedade cuja índole e modo de existir se ignora? Resulta cair-se no vício do teatro antigo; fazer abstracções e desmentir a verdadeira arte (Herculano, 1843: 137).

Os textos prefaciais, agora estudados no seu conjunto, bem como os textos doutrinários ou aqueles que, embora não o sejam explicitamente, contêm princípios desta nova estética, constituem-se, como vimos, num quadro teórico que pode ajudar a compreender e explicar as produções dramáticas enformadas por esses mesmos princípios.

Apesar da classificação de medíocre normalmente atribuída ao drama histórico da época romântica, e por esta razão tão desvalorizado pelos Historiadores do Teatro e da Literatura Portugueses, a verdade é que ele existiu e que preencheu, em determinado período, uma parte significativa da produção dramática nacional. Porque constituído essencialmente por obras menores, revela-nos a forma como o escritor/dramaturgo comum recriou o passado, interpretando o factual, ou aquilo que dele dispunha, segundo determinadas convicções ou finalidades.

**Ana Isabel Vasconcelos** é Assistente da disciplina de História do Teatro Português na Universidade Aberta. Mestre em Estudos Literários Comparados, encontra-se a preparar uma tese de doutoramento sobre o Drama Histórico Português.

Referências  
bibliográficas

*Arquivo Teatral ou Coleção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês, publicado por uma sociedade*, Lisboa, Tipografia Carvalhense, 1838.

AZEVEDO, João de (1844) - *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, Lisboa, Tipografia de M. J. Coelho.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira (1987) - «As traduções portuguesas de Victor Hugo no século XIX (romance e teatro)», in Ferreira de Brito (org.), *Victor Hugo e Portugal* (Actas do Colóquio), Porto, s/e, pp. 249-257.

GARRETT, Almeida (s/d) - «Frei Luis de Sousa», in *Frei Luis de Sousa - Um Auto de Gil Vicente*, Porto, Livraria Chardron. Edição segundo as primeiras edições revistas pelo autor e com prefácio de Teófilo Braga.

HERCULANO, Alexandre (1843) - «D. Maria Teles - Drama em cinco actos. Parecer», *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 131-146.

HERCULANO, Alexandre (1982) - *Opúsculos V*, Lisboa, Presença.

HUGO, Victor (1836) - *Angelo, Tirano de Pádua*, Porto, Tipografia Comercial. Traduzido por D. José de Urcullu.

HUGO, Victor (1968) - *Cromwell*, Paris, Garnier.

HUGO, Victor (1840) - *Rui Blás*, Lisboa, Imprensa Nacional. Imitado em prosa por Eduardo de Faria.

HUGO, Victor (1942) - *Uma Noite de Teatro*, Porto, Tipografia Comercial Portuense. Traduzido por Sousa Lobo.

LACERDA, Correia (s/d) – *A Rainha e a Aventureira*, Lisboa, Tipografia de Silva.

LEAL, Mendes (s/d) – *Dois Renegados*, Lisboa, Tipografia da Sociedade Propagadora de Conhecimentos.

LOUREIRO, Jacinto Heliodoro de Faria Aguiar de (1846) – *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional.

MITTERAND, Henri, (1980) – «La préface et ses lois: avant-propos romantique», in *Le Discours du Roman*, Paris, PUF, pp. 21-34.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, (1987) – «Aspectos da recepção de Victor Hugo no romantismo português: o caso de Garrett», in Ferreira de Brito (org.), *Victor Hugo e Portugal* (Actas do Colóquio), Porto, s/e, pp. 29-49.

PIRES, Maria Laura Bettencourt (1979) – *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

REBELLO, Luís Francisco (1980) – *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve (nº 51).

RODRIGUES, A. A. Gonçalves (1985) – *Victor Hugo em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

SARAIVA, António José (1979) – *Para a História da Cultura em Portugal*, 4.ª ed., Amadora, Liv. Brertrand, vol. II, pp. 22 e 25.



INÉDITOS

## HISTÓRIA FILOSÓFICA DO TEATRO PORTUGUÊS DE ALMEIDA GARRETT

JOSÉ OLIVEIRA BARATA



A publicação da *História Filosófica do Teatro Português*, manuscrito que se encontra no espólio de Garrett, tem, na presente circunstância, um objectivo modesto e bem preciso: facultar a sua leitura a quem, porventura, o desconheça.

Dir-se-á, eventualmente, que é trabalho pouco. Porém, é necessário que deste ponto se parta para compreender a forma breve quer da sua apresentação, por um lado, quer a voluntária e consciente parcimónia crítica por que optámos.

Num país onde tantos e tantos fundos e acervos documentais, de incalculável riqueza e importância para fazer nova luz sobre a nossa história da literatura dramática, se encontram à espera de investigadores que se disponibilizem a descobri-los, reter o presente bosquejo garrettiano sobre a nossa história dramática por mais tempo (esperando pelo estudo mais profundo que inegavelmente merece), cumpriria, por certo, a estratégia bem mais académica do 'perfeccionismo' que desafia o tempo. Porém, se nada temos a opor a este perfeccionismo, a que esperamos vir a dar forma dentro em breve, julgamos que é indeclinável dever de quem investiga colocar à disposição de outros, na estrita condição de *materiais de trabalho*, o que acabará por ser um património comum, trabalhável por quem lhe dedicar maior atenção.

O presente manuscrito da *História Filosófica do Teatro Português* já de há muito é conhecido e só se pode estranhar que, após os estudos de Costa Dias, Crabbé Rocha e, sobretudo, de Ofélia Paiva Monteiro (*A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 307n-311; 372-380), ninguém lhe tenha dedicado cuidada e crítica atenção.

Antes porém de, ainda que brevemente, tecermos algumas considerações sobre a indiscutível importância que estas notas garrettianas podem ter no quadro da reflexão sobre a nossa dramaturgia que, a várias vozes se fez ouvir, entre o final do século XVIII e inícios do XIX (neste caso precisamente mais audível pela voz de Garrett), esclareçam-se os critérios e justifiquem-se as limitações que, deliberadamente, resolvemos impor-nos.

Como justamente assinala Ofélia Paiva Monteiro, encontramos-nos na presença de uma reflexão (Garrett ao longo do manuscrito oscila na designação das suas notas qualificando-as quer por *tratado*, quer, premonitoriamente (?) por *memória*), que o jovem Garrett, então estudante em Coimbra, teria redigido por volta de 1822 (?).

Repartidas por três blocos distintos, as notas do autor das *Viagens* diferem, não no essencial, mas antes na perfeição claramente procurada a pensar numa eventual publicação.

Com efeito, e começando pelo segundo caderno, facilmente verificamos que aí se encontra o embrião, por vezes apressado e formalmente pouco cuidado, de uma análise que, curiosamente, o autor apenas titula como *História do Teatro Português*.

Ai nos surge o jovem Garrett entusiasmado com a clareza e perfeição formal da *Castro* de Ferreira que procura analisar quase torrencialmente, riscando, anotando abreviadamente as referências a autores franceses, ingleses ou italianos que claramente conhecia mas que, nesta primeira versão se limita a indicar de forma sucinta, ou mesmo remetendo apenas para o nome do autor que quer citar mais em pormenor, e que parece não ter à mão para precisar essa mesma citação.

Se dúvidas houvesse de que nos encontramos perante um primeiro esquisso, elas facilmente se dissipariam quando vemos o jovem admirador da clareza clássica da tragédia de Ferreira, a citar os passos que mais lhe interessam para justificar as suas observações de forma apressada; numa pressa, porém, que, longe de ser descuidada, revela apenas como que a urgência em reter uma análise que lhe parecia de extrema importância.

Daí não surpreender, por exemplo, que Garrett cite o início de falas da peça para depois indicar que a citação segue «até ao fim...»

É, pois, bem claro que esta atitude não pode ser vista como expressão de uma reflexão estética não suficientemente maturada. Pelo contrário, facilmente nos apercebemos que é nesta primeira versão que Garrett fixa o essencial da sua reflexão que, mesmo no apressado da formulação, nunca fica diminuída na justeza das suas observações e inclusive, informação sobre as poéticas, no-

meadamente neoclássicas que facilmente se percebe serem bem conhecidas do jovem *ensaísta*.

Num segundo caderno Garrett, em caligrafia mais cuidada, remetendo para notas de pé-de-página, aperfeiçoa a formulação, aclara períodos, percebendo-se claramente que trabalha sobre o seu primeiro manuscrito com a ideia eventual de lhe atribuir maior fôlego. Sintomaticamente, altera o título de *História do Teatro Português* para *História Filosófica do Teatro Português*.

Porém, no essencial, nada de novo ou verdadeiramente relevante lhe acrescenta. Para além de aclarar citações, explicitá-las através de uma maior articulação com o contexto da exposição, ou cuidando de aspectos meramente formais, como sucede no caso das citações da *Castro* que agora surgem na sua inteireza, Garrett – julgamos nós – iniciou, naquele que é o primeiro caderno deste manuscrito, o que poderia ter sido a cópia definitiva e cuidada pensando numa publicação que se inseria, já então, no âmbito das preocupações que precedem a *memória* do *Frei Luís de Sousa*. Porém, e com inequívoca clareza, este juvenil projecto garrettiano alimentava-se e reflectia uma sólida cultura bebida porventura no contacto com a figura tutelar do tio.

Em qualquer das duas versões que até agora, sucintamente, procurámos apresentar, falta um elemento fundamental no que se refere às unidades dramáticas consagradas na tratadística clássica. Referimo-nos ao elementar princípio da *simplicidade da acção* que Garrett desenvolve – em nosso entender num terceiro momento –, e que, de forma absolutamente canónica, analisa no quadro da unidade dramática, para além dos *afectos* (o *terror* e a  *piedade*), a *admiração*. Com este bloco que, inclusive, surge paginado diferentemente, Garrett terá pretendido dar uma coesão de sentido à sua exposição primeira e que não teve tempo de a ela voltar para a incorporar na versão que intitulou *História Filosófica do Teatro Português*. Julgamos que, neste momento, e com o simples propósito que nos move, não se justificam considerações mais complexas sobre o estudo deste manuscrito.\*

O que não se pode de forma alguma ignorar é que, apesar de se tratar de um entusiasmo juvenil, a *História Filosófica do Teatro Português* (ou simplesmente *História do Teatro Português*) demonstra como a reflexão sobre a poética teatral, em geral, e a sua aplicação prática ao que o futuro dramaturgo considerará sempre um inultrapassável modelo de elegância clássica – *A Castro* de Ferreira –, cedo começara a maturar no estudante académico que vagueava por associações dramáticas coimbrãs iniciando, de igual modo, as suas primícias dramáticas.

---

\* Cf. no entanto as observações (e dúvidas) que expressamos na nota da p. III.

Um dado porém, desde logo, se pode reter: a indiscutível vinculação ao cânone estético de um neoclassicismo finissecular que Manoel de Figueiredo largamente deixara documentado, sobretudo nos prefácios à sua vasta obra e cujos pilares, por ora, se detectam com extrema nitidez: Horácio, por um lado, e, por outro, os exemplos literários do melhor teatro clássico francês para, aqui e além, se assinalar a excelência de alguns (poucos) exemplos ingleses. Garrett estava no início da sua carreira; bem perto, por certo, ecoavam ainda os exemplos que as leituras na biblioteca do tio lhe facultaram.

Não pode pois, surpreender o fervor com que defende a supremacia da nossa literatura, mesmo quando a coteja com os melhores exemplos italianos, por exemplo. Mas mesmo aqui e com assinalável argúcia, verifica-se que o jovem Garrett se fica pelo melhor que o nosso humanismo produziu. Aqui e além, pressente-se uma postura judicativa *aristocrática* que não só o leva a tecer comentários pouco elogiosos ao *auto* tradicional português ou (enigma? verdura dos anos?) a ignorar por completo a vasta produção vicentina.

Este esboço de uma *História Filosófica do Teatro Português* é um pequeno *tableau* de Delacroix. Como no pintor, os heróis e mitos de uma *regeneração*, filha das novas ideias de 1789, ainda não tinham tido tempo de *fabricar* o seu próprio guarda-roupa. Existiam; mas hieraticamente vestidas de tribunos romanos, movendo-se em cenários de colunas dóricas e coríntias romanizadas. O equilíbrio que o poeta vê, admira e deseja perseguir quando analisa (com precoce finura, diga-se!) a *Castro*, evidencia a busca de uma coesão luminosa que dava sentido e ordem ao que se adivinhava prestes a entrar em convulsiva crise.

No caso de Garrett, estas notas manuscritas que agora se publicam, encontrarão plena justificação quer na *Memória ao Conservatório* que precede o *Frei Luís de Sousa*, bem como no implacável diagnóstico feito sobre a nossa história dramática na *Introdução a Um Auto de Gil Vicente*. Revelam, de igual modo, como evoluiu o pensamento estético de Garrett, dividido entre Hugo e uma sólida formação neoclássica. Surpreende, de forma inequívoca, o trabalho laboratorial do artista que, por entre empenho cívico e criação literária, desde muito novo parece não ter esquecido a necessidade do *lungo studio* humanista, com *diurna et nocturna manu*, para nos apropriarmos da frase horaciana, igualmente tão cara a Garrett.

Na apresentação do manuscrito optámos pela transcrição dos dois cadernos, seguindo-lhe a numeração, apesar de estarmos convencidos, tal como Ofélia Paiva Monteiro, de que nos encontramos na presença de três versões escritas em momentos temporais diferentes, mas não muito distantes entre si.

Julgamos que seria fácil encontrar a coesão global do *Úrtext* garrettiano, para tal bastando proceder à inserção que obedece a uma lógica de exposição

que se nos afigura particularmente fácil de detectar no conjunto dos três manuscritos. A urgência em divulgar este texto – como já anteriormente esclarecemos – por um lado, e o espaço disponível no corpo de uma revista, não aconselha a que se alongue em aparato crítico (absolutamente necessário e que será realizado), uma exposição que, na sua complexidade, obrigava inevitavelmente a dilatar a publicação deste manuscrito.

De igual modo, estamos certos que muito de produtivo surgirá de uma reflexão comparativa com outros textos teóricos que Garrett nos legou e que, no domínio da estética teatral, nos permitirá traçar o caminho de quem, séria e convictamente, pensou sobre o teatro como "instituição nacional". No fundo, inventariar os pontos fulcrais de uma *viagem* em busca do *Salvatério* e das reticências que Garrett se apressou a colocar-lhe.

Mas a tudo isto voltaremos com mais tempo e espaço.\*

### Maço 1

[176/1]

#### HISTÓRIA FILOSÓFICA DO TEATRO PORTUGUÊS INTRODUÇÃO

Os primeiros escritores duma nação são sempre os poetas: diz Voltaire<sup>1</sup>: A Grécia na sua primeira época já contava Homero, Hesiodo, e Safo; e ainda Tucídides ou Xenofonte não tinham escrito suas histórias; nas eras mesmas chamadas heróicas, ou consagradas pela fábula já avultam Orfeus, Linos, etc; entre os povos mais bárbaros acharam os viajantes e descobridores poesias, e cantigas já de imemorial tempo consagradas pela Religião, ou pela política<sup>2</sup>. Esta verdade, confirmada pelas longas, e reiteradas observações de muitos séculos, deve pro-

### Maço 2

[VI-(b)]

[195(1)]

#### História do Teatro Português

Os primeiros escritores duma Nação são sempre os Poetas, diz Voltaire (*Essai sur la Poesie Epique*).

A Grécia na sua primeira época já contava Homero, Hesiodo, e Safo, e ainda Tucídides nem Xenofonte não tinham escrito sua História; nas eras mesmo chamadas heróicas, ou consagradas pela fábula já avultavam Orfeus, Linos, etc.

Entre os povos mais bárbaros acharam os viajantes, e descobridores poesias, e cantigas (Vid. Robertson, *History of Americ*).

Esta verdade confirmada pelas longas,

\* A presente transcrição procurou seguir sinopticamente as redacções que se encontram no ms. da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Contudo, estamos longe de ter certeza quanto à precedência de uma redacção sobre outra. O leitor poderá verificar que, por exemplo, a partir da p. 120 as coincidências começam a rarear, nomeadamente até final do 1.º maço (cf. 131). O texto relativo à «simplicidade da acção», que se inicia igualmente na p. 131, retoma parcialmente o texto da p. 120 sob o mesmo tema. O mesmo acontece com as rubricas «Unidade» (p. 121 e p. 131), «Afectos, Terror e piedade» (p. 133 e 134 - p. 124 e 128). A rubrica «Admiração» surge como reflexão independente não contemplada no maço I.

var-nos que a poesia não é (como alguns quiseram) a característica da cultura duma nação; antes a experiência<sup>3</sup> tem mostrado, e a história do mundo comprovado que o aumento da civilização, trazendo de pós si o progresso das ciências, e artes necessárias, e, [176/2] fabris, não é o mais distinto pelas boas artes, sobretudo pela poesia. E esta asserção vem naturalmente em apoio da primeira; e caseiro temos o exemplo, pois bem errôneo seria asseverar que o século de Camões, e Ferreira foi também o científico de Portugal

Verdadeira contudo esta geral proposição, alguns géneros há hi de poesia, que só na perfeita madurez do natural policiamento avultam: e tal é a Poesia-dramática

Quando os Italianos alardeavam o seu Ariosto, nós nos felicitávamos também do nosso Camões. Além do Trissino eles contavam Tasso; mas nós por tais lhes podemos dar Gabriel Pereira de Castro, Vasco Mousinho de Quevedo, Sá Menezes, Côte Real, e muitos outros que longo fora referir; Diogo Bernardes, Sá de Miranda, Ferreira e Fernão Álvares não cedem ao Dante, e ao Petrarca<sup>4</sup>. Os Franceses, [177/3] porém nesse tempo, nem ainda infantes em poesia<sup>5</sup>, nada tinham que opor a tantos e tam abalizados mestres, que Portugal, Itália, e ainda Espanha davam às Musas; os Ingleses mal sonhavam que poderiam ter um Milton, e um Pope; e a Alemanha, que hoje legisla em poesia, entregue por estes tempos à mania de escrever em Latim era *pari passu* no mesmo estado.

Andaram contudo os tempos, aper-

e reiteradas observações de muitos séculos deve provar-nos que a Poesia não é característica da cultura duma nação, como alguns quiseram: antes a experiência, e a história do mundo nos tem mostrado, (como observa Laharpe, *Cours de Literature*) que o aumento da civilização trazendo depois si o progresso das ciências da razão, e artes necessárias, não é o mais distinto pelas boas artes, sobretudo pela Poesia. E esta asserção vem naturalmente em apoio da primeira, e caseiro temos o exemplo, pois bem errôneo fora asseverar que o século de Camões e Ferreira foi também o científico de Portugal.

Verdadeira contudo esta geral proposição; alguns géneros há I de Poesia, que não avulta [195(2)] senão na perfeita madurez do nacional policiamento: e tal é a Poesia dramática. Quando os Italianos alardeavam o seu Ariosto, nós já nos felicitávamos do nosso Camões; além do Trissino, eles contavam Tasso; mas nós por tais lhes podemos dar Gabriel Pereira de Castro, Vasco Mousinho de Quevedo, Sá Menezes, Corte Real e muitos outros, que longo fora referir; Diogo Bernardes, Sá de Miranda, Ferreira, Fernão Álvares não cedem ao Dante, e a Petrarca.

Os Franceses porém nesse tempo nem ainda infantes em Poesia, nada tinham que opor a tantos, e tão chapados mestres que Portugal, Itália, e ainda Espanha tinham dado às musas; e os Ingleses mal sonhavam então que poderiam ter um Milton, e um Pope.

A Alemanha, que hoje legisla em Poesia entregue por estes tempos à mania de escrever em Latim, era *pari passu* no mesmo estado. Andaram contudo os tempos; aperfeçoou-se a França, e In-

fezcoou-se a França, e Inglaterra; e aquela apresentou à Europa Routrou, Corneille, Régnard, Racine, e Molière, e depois Voltaire, e Crébillon; e esta abrindo o seu Teatro com Shakespeare, produziu depois Addison, Orstai etc.

Nós porém, e os Italianos, que tinhamos aberto a carreira poética às linguas vulgares, escassamente podemos dizer que o Trissino foi o autor da *Sofonisba* e Ferreira da *Castro*. Verdade é que os Italianos depois tiveram Carracioli, Metastásio, Goldoni e Alfieri; mas nós Portugueses que ofertas [177/4] podemos dar a Melpomene, e Tália? - Algumas temos; alguns Portugueses têm calçado com nobreza, e decência o coturno; alguns também nos têm dado o sal acre, e travessos risos da larva de Aristófanes; e se os nossos Eurípedes, e Sófocles não vão parellhas com os nossos Homeros, nem por isso deixam de merecer atenção, e respeito, e de ocupar ainda um mui distinto lugar entre as cenas da Europa.

O meu intento neste opúsculo é distinguir o mais possível as diferentes épocas do nosso Teatro, e apresentar assim, como em sinopse, a história Dramática Portuguesa, alumiano, quanto em mim for, com o foco da sisuda crítica este ramo da nossa literária história, que desventurosamente se acha, bem como os outros, mergulhado nas trevas. Oxalá que os meus apoucados trabalhos despertem os estudiosos ânimos da minha Nação, a quem consagro todas as minhas vigílias! Oxalá que o desejo de emendar os meus erros faça em mais abalizados espiritos nascer a vontade de lhes substituir mais dignos esmeros! Eu me darei [178/5] sempre por bem pago, conquanto, e com verdade, posso dizer o que em melhores

glatterra; e aquela apresentou à Europa Routrou, Corneille e Regnard; Racine, e Molière, e depois Voltaire, e Crébillon - e esta abrindo o [196(3)] seu teatro com Shakespeare, produziu depois Thompson, Addison, etc.

E nós e os Italianos, que tinhamos aberto a carreira Poética às linguas vulgares, escassamente podemos dizer que Trissino foi o Autor da (*Sofonisba*) e Ferreira da *Castro*.

Verdade é que os Italianos tiveram depois Carracioli, Metastásio, e Goldoni; porém nós Portugueses que ofertas podemos dar a Melpomene, e a Tália?

Algumas temos; alguns Portugueses têm calçado com nobreza, e decência o coturno; alguns também nos têm dado o sal acre, e travessos risos da larva de Aristófanes; e se os nossos Euripedes, e Sófocles não vão parellhas com os nossos Homeros, nem por isso deixam de merecer atenção, e de ocupar ainda um mui distinto lugar entre as Cenas da Europa.

O meu intento nesta memória é distinguir o mais possível as Épocas do nosso Teatro, e apresentar assim, como em sinopse, a história Dramática Portuguesa, e com o facho da sisuda crítica alumiar, quanto em mim for, este ramo da nossa [196(4)] Literária História, que desventurosamente, se acha, bem como os outros mergulhado nas trevas.

Oxalá que os meus apoucados trabalhos despertem os estudiosos ânimos da minha Nação, a quem consagro todas as minhas vigílias! Oxalá que o desejo de emendar os meus erros faça em mais abalizados espiritos nascer a vontade de lhes substituir mais dignos esmeros; eu sempre me darei por satisfeito conquanto possa dizer, e com verdade, o que em

tempos de si cantava o nosso bom  
Ferreira:

Eu desta glória só fico contente,  
Que a minha terra amei, e a minha gente.<sup>6</sup>

### Época Primeira Século XV e princípio do XVI

Chez nos dévots aflux le théâtre abhorée  
Fut longtemps dans la France un plaisir  
ignoré.

Diz Boileau<sup>7</sup>, da sua pátria, e outro tanto de Portugal podemos dizer. O Reinado de D. João II foi o da infância das letras Portuguesas, que durou bem até meio de D. Manuel. Nestes tempos, amaldiçoados pelo bom gosto, poucos havia, que mal, e a medo fizessem a sua trovazinha<sup>8</sup>; quem [178/6] se abalançaria a dramáticas composições? Fama é porém que nestas épocas semi-bárbaras aparecem já uns vislumbres teatrais, que, apesar de monstruosas, eram o melhor do tempo: chamavam-lhes «Autos». As acções destes teatrais abortos eram quase sempre sagradas:

Et sottemet zellée en sa simplicité  
Joua les saints, la Vierge, et Dieu par piété.<sup>9</sup>

Mania foi esta, a que o teatro vulgar deve o seu começo; e que por um resquício porventura de fanatismo ainda hoje vemos com dor, e lástima enxovalhar as nossas cenas. Os autos – da vida de Adão<sup>10</sup> – de Santa Catarina – etc, foram re-

melhores tempos cantava o nosso bom  
Ferreira:

Eu desta glória só fico contente  
Que a minha terra amei, e a minha gente

### Época Primeira Século 15 e princípio do 16

“Chez nos dévots aflux le théâtre abhorée  
Fut longtemps dans la France un plaisir  
ignoré”.

Diz Boileau (*Art. Poetiq.* Chant 3) e outro tanto de Portugal podemos dizer. O reinado de D. João II foi o da infância das Letras Portuguesas, e o princípio ainda do de D. Manuel; e nestes tempos amaldiçoados pelo bom gosto poucos havia que mal, e a medo fizessem a sua trovazinha; quem se abalançaria a Dramáticas composições? Fama é porém que nestas épocas aparecem já uns vislumbres teatrais, que apesar de monstruosos, eram o melhor do tempo [197(5)].

Chamavam-lhes Autos. Do célebre Infante D. Henrique, a quem as Matemáticas, a navegação, e o Comércio tanto devem, e diz que compusera um, cujo assunto me não lembra. As acções destes abortos Teatrais eram quasi sempre sagradas.

“E sottement zellée en sa simplicité  
Joua les Saints, la Vièrge, et Dieu, par piété”

[Boileau, *Art. Poet.* Ch. 3]

Mania foi esta a que o teatro vulgar deve o seu começo, e que por um resquício porventura de barbaridade, ou de Fanatismo ainda hoje vemos com dor, e lástima enxovalhar as nossas cenas. Os Autos – *Da vida de Adão* – *De Santa*

presentados, e impressos em Lisboa, já quase nos nossos dias. Agora mesmo [179/7] na Quaresma se representam vidas de Santos; e não há muito que no teatro do Porto puseram em cena - *Os milagres de Santo António* -. Nem foi só nosso o vício: os Italianos o tiveram, e o imortal *Paraíso* de Milton é devido (ao menos assim o assevera Voltaire<sup>11</sup>) a um drama italiano, cujo protagonista era Lucifer, e o qual o poeta Inglês quis imitar, e depois mais judicioso transformou em epopeia. Dos Franceses, além doutros, pelo citado Boileau o sabemos; e os nossos vizinhos Espanhóis, sempre corifeus em tais pontos, se avantajaram muito nestas ridículas composições. As festas dos oragos do campo mais brilhantes não eram nada sem o seu auto<sup>12</sup>; paravam as procissões, enquanto dos carros, que as acompanhavam, saíam tediosos declamadores a representar algum passo da Escritura. Já o engenhoso Saavedra<sup>13</sup> com sua natural e costumada graça tinha arguido seus compatriotas de tal ridicularia.

Não é minha tenção defender que a história sagrada não oferece assuntos dignos do coturno: a *Atalia*, *Esther*; 8[179/]. envergonhariam tal proposição. A religião é sem dúvida uma das fontes das melhores belezas teatrais; já Chateaubriand<sup>14</sup> o observou; e *Zaira*, *Alzira*, e *Polieucte* confirmam. Os mesmos patriarcas da tragédia, os Gregos as mais das vezes não intrometem suas divindades, e religião, e em seus mais afamados dramas: as *Coéforas*<sup>15</sup> de Êsquilo, o *Hipólito* de Eurípedes e o *Ajax* de Sófocles sirvam de exemplo e prova.<sup>16</sup> A religião pois não é alheia da cena; seus arcanos porém e

*Catarina* - etc. foram representados e impressos em Lisboa já quase nos nossos dias. Agora mesmo na Quaresma se representam vidas de Santos e não há muito que no Teatro do Porto se puseram em Cena os milagres de Santo António.

Não foi só nosso o vício: os Italianos o tiveram e o imortal *Paraíso* de Milton é devido (ao menos assim o assevera Voltaire no *Essai sur la poesie Epique*.) a um Drama Italiano, cujo protagonista era Lucifer, que o Poeta Inglês quis imitar, e depois mais judicioso transformou em Epopeia: dos Franceses; além de outros o sabemos pelo citado Boileau; e os nossos vizinhos Espanhóis, sempre corifeus em tais matérias, se avantajaram muito nestas [197(6)] ridículas composições. As festas dos Oragos do campo mais brilhantes não eram nada (bem como entre nós) sem o seu Auto; paravam as Procissões, enquanto dos carros, que as acompanhavam, saíam tediosos declamadores a representar algum passo da Escritura.

Já o engenhoso Saavedra com a sua natural graça arguiu os seus compatriotas de tal ridicularia.

Não é minha tenção defender que a História Sagrada não oferece assuntos dignos do coturno: a *Atalia*, *Esther*; os *Macabeus*, etc. envergonhariam tal proposição: a mesma Religião é sem dúvida uma das fontes das melhores belezas Teatrais; já Chateaubriand o observou (*Genie du Christ, Poetq. du Christ*, Chap. 1-5, 7, et 8) *Zaira*, *Alzira*, e *Mahomet* o confirmam; e os mesmos Patriarcas da Tragédia, os Gregos rarissimas vezes não intrometem suas Divindades, e Religião em seus mais afamados Dramas: o *Hipólito* de Eurípedes, o *Ajax* de Sófocles, etc, etc, sirvam de exemplo. A Religião pois

mistérios o são; e o abuso em tão delicada matéria, em nenhum lugar é tão ridículo e insuportável como no teatro. Muitas inépcias contém o Poema [180/9] Sannazaro - *De virginis partu* -, muita o *Cristiados* do Bº Vida, muitos ainda o grande Milton; mas nada é tão vergonhoso ao espírito humano, como a insulsa devoção dos nossos Autos, e Comédias ao Divino.

O género trágico era absolutamente neste tempo desconhecido entre nós; e se alguém hi era que soubesse ler Eurípides, e Sófocles, ou fizesse caso de Séneca, não se atrevia, ou menosprezava imitá-los.

Destes autos, e Comédias, podemos dar uma ideia geral. Que eram uma acção, as mais das vezes monstruosa, já em versos dos [180/10] que os nossos antigos chamam de redondilha menor, já em prosa; e o que mais admira é que num tempo, em que tudo era heróico, tudo

não é alheia da Cena; seus arcanos porém e mistérios de certo o são; e o abuso em tão delicada matéria, em nenhum lugar é tão ridículo, e insuportável como no Teatro. Muita inépcia contém o Poema [198(7)] Sanazaro - *De virginis partu* -, muita o *Cristiados* do Bº Vida, muitos ainda o grande Milton; mas nada é tão vergonhoso ao espírito humano, como a insulsa devoção dos nossos Autos, e Comédias ao Divino.

Pelos fins porém deste Século já em Portugal aparecem as Comédias de Gil Vicente e as de seu Pai, onde começa a descobrir-se a aurora da boa Comédia. Muito gabam as teatrais composições do filho, que infelizmente por sua raridade nunca pude ver, mas fiado na autoridade de judiciosos filólogos creio que são mui boas em relação ao seu tempo, e que Ferreira, Camões, e Sá Miranda, não foram portanto os que primeiros correram o pano às [198(8)] melhoradas Cenas Portuguesas.

O género Trágico era neste tempo absolutamente desconhecido entre nós; e se alguém havia que soubesse ler Eurípides, Sófocles, e Ésquilo, ou fizesse caso de Séneca, não se atrevia, ou menosprezava imitá-los. Porventura nem a Tragédia de Trissino lhes chegasse às mãos, mas que houvesse hi quem o Italiano entendesse, que ainda então não era a Língua da moda, como pouco depois o foi.

Destes Autos, e Comédias podemos dar uma ideia geral: que eram uma acção as mais das vezes monstruosa, representada em versos pequenos, e rimados, algumas vezes em prosa, e o que mais admira é que num tempo em que tudo era heróico só as composições dramáticas

façanhas, cavalarias andantes, castelos sitiados, jornadas militares à Terra Santa, gigantes vencidos, e prostrados, só as composições dramáticas não participassem deste espírito, e mania geral, e fossem simples, e insulsamente cómicas. O auto era muitas vezes a vida toda dum homem; numa hora, ou duas se passavam anos, e se executavam infinidade de acções, ou feitos, como a palavra - Auto - (acta) o mostra.

Na análise, que do - *Auto d'El Rei Seleuco* - de Camões em seu lugar faremos, de mais sobejo explanaremos esta matéria.

[181/11]

## Época 2

### Século XVI até meio do XVII

O XVI século foi o da restauração das Letras, sobretudo das boas artes, e uma das mais fecundas épocas em sábios, em heróis e em poetas: Leão X, Vasco da Gama, Camões, Tasso, Galileu, Rafaelo, e Miguel Ângelo, todos são quinhentistas. A natureza soffreada té então sob o jugo da barbaridade, e ignorância, solta, e animada repentinamente pela voz caroável dos Medicis na Itália, de João III em Portugal, e de Francisco 1.º em França, produziu infatigável uma multidão de talentos, que mui de justiça lhes grangearam o nome de século de ouro, e o emparelharam com o de Augusto, e Alexandre. Se alguma nação contudo mais peculiarmente lhe pode chamar o século de sua melhor literatura, por sem dúvida tenho que é a Portuguesa. Nenhuma outra potência Europeia apresenta um monarca que, como D.Manuel, fosse bastante a conceber vastissimos desenhos, e de [181/12]

cómicas fossem. O auto era muitas vezes a vida toda d'um homem; como a palavra mesmo o mostra - auto-acta - feitos deste, ou daquele.

Na análise, que do auto *d'El Rei Seleuco* de Camões, ao diante faremos, de mais sobejo explanaremos esta matéria

[199(9)]

## Época Segunda. Século. 16 e principio do 17

O XVI Século foi o da restauração das Letras, sobretudo das boas artes, e uma das mais fecundas épocas em Sábios, em heróis e em Poetas. Leão X, Vasco da Gama, Camões, Tasso, Galileu, Miguel Ângelo, Rafaelo, todos são quinhentistas.

A natureza sopeada té então sob o jugo da barbaridade, e ignorância, solta e animada repentinamente pela voz caroável dos Medicis na Itália, de João III em Portugal, de Francisco 1.º em França, produziu infatigável uma multidão de talentos, que mui de justiça lhes grangearam o nome de Século de Ouro, e o emparelharam com o de Alexandre e Augusto. Se alguma Nação contudo mais peculiarmente lhe pode chamar o Século de sua boa Literatura, por sem dúvida tenho que é a Portuguesa.

Nenhuma outra potência Europeia apresenta um Monarca que, como D.Manuel, fosse bastante a conceber vas-

constante executá-los. Os Médicis na Itália não ampararam ou fomentaram mais as ciências do que João III em Portugal; e Camões, se em Tasso achou um competidor vigoroso, não pode nunca por vencido ter-se, ou apelidar-se. As descobertas, e conquistas d'Ásia, o vantajoso, e exclusivo comércio, das especiarias, e outras Indianas drogas<sup>7</sup> enriqueceram Portugal e, à sombra da opulência, nova vida acudiu às boas artes; desenhovallhou-se a língua da barbaridade Sueva e Gótica; aditou-se, e enobreceu-se com as Latinas riquezas<sup>8</sup>, e pouco a pouco foi tomando aquela beleza, e louçania, que devia ter o idioma de Camões, e Ferreira. Que progressos não faria a poesia em uma nação naturalmente viva, apaixonada pelo maravilhoso, vaidosa de suas guerreiras facções, amante por temperamento, e falando uma língua (como lhe os Ingleses<sup>9</sup> chamam) solene? Fez os que ainda hoje a Europa admira e de que tanto, e com justiça nos gloriamos. Os *Lusiadas*, [182/13] a *Malaca Conquistada* e infinitos outros poemas de todo o género, e estofo apareceram, Diogo de Teive foi ser dos Franceses admirado por sua depurada latinidade, e melodiosos versos; e o reinado de D. João III, e minoridade de D. Sebastião foi uma comprida, e brilhantíssima teia de prodígios do bom gosto das artes<sup>10</sup> e literatura.

E que fazia entanto o nosso teatro? Mais porventura, que nenhum outro da Europa. Que há hi polas antigas cenas de Itália, Espanha, ou França, que mereça ou sofra ápodio com as comédias de Gil Vicente, Ferreira, Sá Miranda, [182/14] mesmo de Camões<sup>11</sup>, e sobretudo com a imortal *Castro*? Esta última principalmente foi sempre de minha infância lite-

tíssimos desenhos, e de constante executá-los; os Médicis não ampararam ou fomentaram mais as Ciências e artes de João III, e Camões se em Tasso achou um competidor vigoroso, não pode nunca por vencido ter-se ou apelidar-se. [199(10)]

As descobertas, e conquistas d'Ásia, o vantajoso, e esclusivo comércio das especiarias e mais India nas drogas enriqueceram Portugal<sup>12</sup>, e à sombra da opulência nova vida acudiu às boas artes, desenhovallhou-se a língua da barbaridade sueva, e gótica, aditou-se, e enobreceu-se com as Latinas riquezas, e pouco e pouco, foi tomando aquela beleza, e louçania que devia ter o idioma de Camões, e Ferreira. Que progressos não faria a Poesia em uma nação naturalmente viva, apaixonada pelo maravilhoso, vaidosa de suas guerreiras facções, amante por temperamento, e falando uma língua (como lhe os Ingleses chamam Vid. *Tradução dos Lusiadas*) solene?

O que ainda hoje a Europa admira, e de que tanto com justiça nos vangloriamos.

Os *Lusiadas*, a *Malaca Conquistada* e infinitos outros Poemas e Poetas de todo o género, e estofo apareceram gloriosamente. Diogo de Teive faz admirar a forma com sua depurada Latinidade e bons versos, e o reinado de João III e menoridade de D. Sebastião foi uma comprida teia de prodígios do [200(11)] bom gosto e literatura. E que fazia entanto o nosso teatro mais talvez que nenhum outro da Europa? Que há i polas antigas Cenas de Itália, Espanha ou França que mereça ápodio com as Comédias de Ferreira e Sá de Miranda, mesmo de Camões e sobretudo com a *Castro*?

Esta última sobretudo foi sempre desde a minha infância literária o objecto das

rária o objecto das minhas admirações, e em todas as idades será o modelo da verdadeira locução teatral, esmero da suavidade de Eurípides, da majestade de Sófocles, e do vigor, e nervo de Ésquilo, moldada nos bons exemplares Gregos, que *nocturna et diurna manu*<sup>23</sup>, seu ilustre auctor versava.<sup>23</sup>

Como pois o meu fito é elucidar a história do nosso teatro, e esta se não contenha simplesmente na vaga nomenclatura, e mais vagos conceitos de Autores, e dramas, entrarei mais avante na crítica do meu pressuposto e porei peito em analisar as mais ilustres composições dramáticas nossas, tanto desta, como das outras épocas; e em favor da nobreza do coturno começarei [183/15] pela parte trágica.

### Parte Trágica Ferreira Castro Conceito geral sobre Ferreira

Ferreira foi dos poetas de seu tempo porventura o mais erudito, e sem questão o mais versado na leitura dos bons modelos da antiguidade. Pero d'Andrade Caminha seu contemporâneo com razão lhe chama

Este retrato só da idade antiga<sup>26</sup>

Sua metrificação (não o podemos negar) é às vezes um pouco dura, não tem a suavidade do numeroso<sup>27</sup> metro de Camões, e natural doçura de Bernardes; mas com quanta poesia, com quantas belezas não fica, e de sobejo compensado o leitor aplicado? Todos os versos de Horácio não contêm mais depurada filosofia, nem mais sentenciosos são. Que

minhas admirações e em todas as idades será o modelo da verdadeira locução teatral, esmero digno da suavidade de Eurípides e da majestade de Sófocles moldado nos bons exemplares Gregos que – *nocturna et diurna manu* – seu ilustre autor versava<sup>25</sup> [200(12)]. Como pois o meu fito é elucidar a história do nosso teatro, e esta não se contenha simplesmente na vaga nomenclatura dos Autores, entrarei mais avante na crítica do meu pressuposto, e porei peito em analisar as mais distintas composições Dramáticas nossas tanto deste como dos outros séculos.

Em favor da nobreza do coturno começarei pela parte Trágica.

### Castro. Tragédia de Ferreira Idéia geral do Drama - Locução - - Estilo

Ferreira foi dos poetas de seu tempo porventura o mais erudito, e sem questão o mais versado na leitura dos bons modelos da antiguidade. Pero d'Andrade Caminha seu contemporâneo com razão lhe chama:

‘Este retrato só da idade antiga’  
(Caminha, *Elegia a Diogo Bernardes*)

Sua versificação (não o podemos negar) é às vezes um pouco dura, não tem a suavidade do numeroso metro de Camões, ou Bernardes; mas com quanta poesia, com quantas belezas não fica, e de sobejo compensado o leitor [201(13)] aplicado! Todos os versos de Horácio não têm mais depurada Filosofia, nem mais sentenciosos são.

poeta, ou antes que filósofo ousou falar mais liso, e verdade, mais confiado na justiça da razão, da humanidade e da sã política, do que António Ferreira [183/16] na sua carta a D. João III? Embebido no bom gosto do seu Horácio<sup>28</sup>, as suas odes são o espírito do próprio cantor Latino em boa e lídima frase portuguesa.

Na *Castro* porém o abalizado engenho de Ferreira excede não só todos seus compatriotas, mas todos seus coevos; e a análise nos mostrará toda a verdade desta asserção.

Por melhor, mais exacto e claro, segui na análise deste, e de todos os outros dramas o método de Lemerrier<sup>29</sup>, applicando a teoria das regras teatraes à prática de cada Poeta, ou drama: e como toda a composição encerre (bem como sua análise) dois principais pontos – Ideia, ou pensamento – como lhe chama o mesmo Lemerrier<sup>30</sup>, e – locução, ou estilo – para maior clareza examinaremos primeiramente aquella, depois esta.

[184/17]

## **Ideia —, ou intextura da Castro**

### **I. – Simplicidade do factó, e acção.**

A acção deste sublime drama é (como o [sic] de todas as boas Tragédias)<sup>31</sup>: mui simples: pois os intrincados labirintos de que tanto o poeta como o espectador lhes custa a sair, à comédia devem ser deixados, se ainda nesta couberem.

Inês de Castro amada em extremo por D. Pedro excita os ânimos invejosos dos cortesãos, que, sob aparências de bem publico<sup>32</sup>, pintam ao rei a necessidade de sua morte, decidida enfim pelo mal aconselhado monarca.

Eis aqui em breves frases a simples

Que Poeta, ou antes que Filósofo ousou falar mais livre e verdade que António Ferreira na sua Carta a D. João III? Embebido no bom gosto do seu Horácio as suas cartas, as suas Odes, são o espírito do próprio Cantor Latino em boa e lídima frase portuguesa.

Mas passemos ao seu esmero; à *Castro* (Lemerrier).

O enredo deste sublime Drama é mui simples, como o de todas as boas Tragédias<sup>31</sup>; pois os intrincados labirintos de que tanto o Poeta como o Espectador lhes custa a sair à Comédia devem ser deixados.

D. Afonso a rogo, e falsas [201(14)] cores do mui refalsado zelo dos conselheiros sentença Inês à morte – as lágrimas, e beleza desta o fossem porém revogar o julgamento e eis aqui suspensa a acção e atado o nó trágico que outro acontecimento deve desatar.

acção da *Castro*, clarissimamente enunciada na primeira cena do 1.º Acto. O mui refalsado zelo dos conselheiros, suas instâncias, e mentidos razoados; eis aqui o principio, que [184/18] tende sempre à catástrofe, ou na frase de Horácio - *properat ad finem*<sup>33</sup> -. Doutra parte as lágrimas, e beleza de Inês, o seu desinteressado amor, a incerteza do rei, a violenta paixão do infante; eis aqui suspenso a acção, e atado o nó trágico, que a prolonga, e sustenta o drama até o ponto necessário para o seu desenvolvimento.

Tal é a bela simpleza do sublime poeta: examinou a natureza, consultou o coração humano, e sem mais aparato, sem mais pompa deu aos seus espectadores todas as belezas, e louçania daquela, e todos os affectos, e puras sensações deste.

## 2. Unidade

A unidade dramática, é uma das primeiras, ou porventura a primeira<sup>34</sup> qualidade duma boa tragédia: ela consiste (segundo todos os retóricos)<sup>35</sup> em fixar o espirito, e todos os sentidos do espectador *num só lugar, num só factu, num só tempo*<sup>36</sup>: daqui as chamadas três unidades<sup>37</sup>, filhas, não do capricho, [184/19] ou vulgar uso<sup>38</sup>, mas da mesma natureza, da limitação, e apoucamento da humana atenção, que não pode divergir para muitos objectos, nem fixá-los tam vivamente como um só. Esta regra tende a conservar, e aumentar o interesse, que tanto menor será, quanto mais se dividir: é por tanto de primeira necessidade. Horácio o sabia, e o recomendou: pois o - *uni reddatur formae*<sup>39</sup> - da unidade se deve entender, não significando - *formae* - senão (aqui) plano, desenho, etc e - *uni*

E de feito novas instâncias e mentidos razoados dos ministros volvem o rei à sua primeira injustiça, e Inês é morta.

O Infante que era absente chega, pranteia-lhe a desventurosa, e imerecida morte, e jura vingá-la.

Eis aqui em breves frases, uma genérica ideia da nossa Tragédia; e conhecida a velha simpleza do sublime Poeta, examinou a natureza, consultou o coração humano, e sem mais aparato, sem mais pompa deu aos seus espectadores todas as belezas, e louçania, aquela e todos os affectos, e puras sensações deste.

[202(15)] Enquanto à frase, é puríssima, elegante, sem affectação ridicula<sup>40</sup>, mas grave e digna do coturno. O verso solto pouco usado por aqueles tempos lhe dá ainda mais nobreza, garbo e naturalidade.

A linguagem de Afonso é grave e pausada; a de Inês branda e doce; a de Pedro impetuosa, violenta e apaixonada como cabia ao excesso de seu amor.

Coelho e Pacheco são eloquentes e persuasivos; o Secretário do Infante fala a rigida e varonil lingua de um Romano ou melhor dum verdadeiro Português. [202(16)]

Estas são as modulações de estilo que tanto gaba, e recomenda Horácio (*Poética*, v. 85) significados pelo - *operum colores* - pois que o - *singula quaeque locum teneant* - não só se deve entender dos diversos géneros de Poesia mas também das diferentes gradações que o geral, e dominante estilo de qualquer Poema deve ter como um mesmo quadro diversas tintas e numa mesma peça de música variados tons.

Quem terá comiserção d'um réu que anda à caça de palavras, que se mostra solícito da fama de engenho, e que tem vagar de ser eloquente (Diz Quintiliano,

*formae*<sup>-40</sup> um só desenho, um só plano, a unidade dele; já na textura da fábula, fazendo nascer, uns dos outros, os factos, e encaminhando subordinadamente todos para o principal, e único, já contendo a marcha trágica nos limites do lugar, que ao princípio se assinou; já finalmente não deixando [184/20] exceder a razoável medida de tempo necessário do complemento da acção.

*Inst. Orat.* XI.1.48).

Que devant Troie au flamme Hecube  
desolée  
Ne vienne pas pousser une plainte  
ampoulés  
Ni sans raison d'écrire, etc.  
Ces grands mots, dont alors l'acteur  
emplit sa bouche  
Ne partent point d'un choeur, que sa  
misère touche  
(Boileau, *Art. Poët.* c. 3)

O mesmo disse Horácio<sup>43</sup> e o mesmo repete Cícero (*De Inventione* II, 2 etc.). Muito vai do sublime ao empolado, e da nobreza à afectação.

[203(17)] A moral deste Drama é sublime; a cada passo se encontram sentenças dignas de Séneca; posto não tão amiudadas, e prolixas como as do Poeta Latino, que muitas vezes enfastia com elas fazendo quebrar a comoção que poderá causar, a dor, ou qualquer outro affecto da sua personagem com uma fria e pausada sentença mais própria dum Filósofo que medita no seu gabinete que dum Pai, ou dum amante que lamenta seu filho ou sua amada: aqui cabe outra vez o dito de Boileau:

"Ces grands mots, dont alors l'acteur remplit la bouche".

### Coros

Sobre a utilidade do Coro na Tragédia muito e contra e *a pro* se tem dito, e longamente se combateu entre grandes e abalizados mestres de Teatro.

Se o Coro pode ter lugar nas actuais circunstâncias do Moderno Teatro não é do meu instituto tratar aqui [203(18)]

Nos antigos tragédia era uma essencial parte (Aristóteles, *Poët.* 7; Horácio,

Todas estas regras de unidade vamos aplicar à *Castro*, e ver se exactamente foram observadas<sup>44</sup> por seu illustre autor.

A unidade de lugar fielmente cumprida a vemos em qualquer parte da tragédia que a busquemos. A cena é em Coimbra: Castro o diz (Acto 3, Sc. 2)

Socorra-me só Deus, e socorrei-me  
Vós moças de Coimbra, etc...

O coro (no mesmo Acto)

Tu dormes, ou passeias,  
E pelos campos vem  
Do Mondego correndo  
A cruel morte em busca  
Da tua doce vida,  
Do teu amor tam doce.

E o Infante (Acto 5, Scen. ult.)

Ó montes de Coimbra  
Como não sovertestes taes ministros?  
Como não treme a terra, e se abre toda!  
etc.  
[185/21]

E em muitos outros lugares se vê  
perfeitamente guardado à risca este  
teatral dever.

A unidade do tempo é também per-  
feita: a acção começa no fim do dia; parte  
se passa de noute, e acaba no fim do  
seguinte dia. Mas que ao primeiro olhar  
pareça que o começo é ao amanhecer,  
com tudo a fala de Castro ao levantar do  
pano:

Saíem doces tangeres, doces cantos  
Honrai o claro dia,  
Meu dia tam ditoso, a minha glória

não é bastante a provar que este dia  
começa então. Antes o diálogo da mesma  
Inês com a ama (Act. 1, Sc. 1) em que lhe  
narra, depois da antiga história de seus  
amores, a sua interessante conversa com  
D. Pedro, havida naquele mesmo dia, pro-  
va que ele já corria adiantado; e final-  
mente a cena última do Acto 3.

Nunca mais tarde para mim, que agora  
Amanheceu, etc.

manifestamente prova que a acção, tendo  
começado no fim do antecedente dia, e

v. 195), porém hoje duvido que fosse bem  
recebido

Racine sim o introduziu na sua  
melhor composição, porém de diferente  
modo que nos antigos Dramas, Gregos e  
Latinos. Nestes o Coro é um personagem  
fixo na Cena, que ainda como recomenda  
Horácio = *Actoris partes chorus,*  
*officiumque virile deffendat,* etc = nunca  
pode interessar o espectador, e jamais por  
ele pode ser olhado, senão como um  
adorno inventado pela arte, e não filho da  
natureza, única fonte das belezas Tea-  
trais, e de suas encantadoras illusões; na  
*Athalie* porém não se conhece tanto o  
artificio do Coro.

É um dia de festa: as meninas Hebreas  
vêm entoar os seus hinos ao Senhor; a  
filha do Sumo sacerdote é o corifeu; ei-la  
portanto interessada na acção; eis o coro  
filho da [204(19)] natureza da Cena; e em  
consequência à moda em todos os  
tempos.

Não vêm já tanto apelo estas  
razões na *Esther*; e muito menos no *Edipo*  
de Voltaire. E de feito que tem que ver  
com o *Ajax* Μαστιγοφορος<sup>46</sup> um coro de  
marinheiros? Será natural, e próprio de  
uma acção que tão nobremente descreve  
Homero (*Iliad.* 23) um ajuntamento de  
homens naturalmente rústicos seguindo  
pausadamente Ajax na sua fúria.

Mas deixando esta discussão que  
pouco faz ao nosso caso, cumpre exami-  
nar o officio do antigo coro, e ver o modo  
por que Ferreira o introduziu na sua  
*Castro*, o carácter que lhe [204(20)] deu  
etc., para passarmos à mais individual  
análise da Tragédia. A Tragédia nascente  
não foi mais que um coro; começou por  
hinos a Baco no tempo das vindimas  
donde sua mesma etimologia vem

progredido de noute, continua no princípio deste.

[186/22] A unidade de acção se verifica perfeitamente no principal, e único objecto de interesse: a bela Castro. Todos os raios trágicos convergem para este ponto central, e luminoso: Dom Pedro não se afadiga, senão para conservar a sua Inês; a ama não cuida senão de apartar-lhe os perigos por seus amováveis conselhos; os atraçoados arazoamentos de Coelho, e Pacheco só a destruí-la tendem, e forcejam; Afonso, e o secretário do Infante só dela se ocupam, só nela pensam, só tratam de a separar do seu amante, que julgam por ela desviado do caminho do dever.

Tam naturalmente porém estão estas três unidades conservadas, que bem se vê que de si próprias, do próprio sistema, e qualidade da acção nasceram, e que a arte, por sublime<sup>45</sup>, não aparece, que o poeta se escondeu, e deixou falar a natureza.

[187/23]

### Afectos — Piedade

A comoção teatral, que na tragédia se faz por meio dos affectos de terror, e piedade, maravilhosamente se exerce na *Castro*. Conquanto porém estes dous affectos ambos sejam necessários, e fundamentais nas composições trágicas, nem devam nunca ser um do outro separados; conquanto manifestamente errassem os que, como Crebillon<sup>47</sup>, e La Motte, deram cegamente a preferência a um, ou a outro,

(τρῦγγ)ν - vindima - e τρῶξι-ψοσ - bode) canto das vindimas ou do bode. Civilizadas pouco a pouco estas canções começaram de introduzir-se nela histórias fabulosas, ou religiosos contos. Daqui por diante o progresso da arte Horácio o conta - "*Ignotum tragicæ genus, etc (Poet. v. 275 etc.)*. Ésquilo que lhe deu a primeira forma regular conservou sempre o coro como parte integrante, e toda autoridade inseparável da Tragédia o julgava. Suas mesmas Leis que Horácio e Aristóteles por uma boca nos deixaram o mostram - *Actoris partes chorus, officiumque virile - Defendet, neu quid medias intercuiat actus, quod non proposito conducatur, et haereat apte* (Horat. *Poet.* v.193 etc).

Aristóteles [205(21)] assevera o mesmo explicando-se pela palavra -συναποτιξεσθα- trabalhar, e convir com os outros para um fim comum (Aristot. *Poet.* 17). Seu principal dever é a moralidade, i. e. desempenhar o fim último da tragédia que é o melhoramento dos costumes - *Ille bonis faveat, etc* (Horat. *Poe.*].

Tudo isto muito bem sabia Ferreira, e tudo isto exactamente cumpriu nos seus coros, como na sua análise mostraremos.

A metrifcação de que usa é na representação do verso heróico solto, entremeado do heróico, quebrado de sete sílabas, no qual uso porventura seguiu a Italianos, que desta mistura usavam, e muito depois usaram ainda, e cujo exemplo seguiram os primeiros Franceses principalmente nos monólogos como é de ver em Routrou, Corneille e nos Irmãos inimigos de Racine. Nos coros porém umas vezes, usa da mesma versificação, outras vezes de sáficos e de passagem

nem por isso deixa de haver assuntos, que de si próprios, e de sua natureza são mais sujeitos ao império dum que doutro. E tal é a *Castro*, onde manifestamente é mais viva a piedade, e mais natural, que o terror. Ferreira porém, que muito bem sabia de seu ofício, não desligou os dous affectos, mas que a piedade mais sobressaia. [187/24]

Desde o momento que aparece Castro na cena move-se logo a doce piedade do espectador com a alegria intermeada de dor, e receio, que por toda esta cena parece, já com a singela exposição de seus amores, já com a bellissima descrição da maneira porque foi procurar o seu amante (Ac. I. Scen I).

A medo ousa  
às vezes mais que o esforço: tomo os  
filhos,  
C'oaas lágrimas nos olhos, rosto branco,  
A língua quasi muda, em choro solta  
Ante ele assi começo: "meu Senhor,  
Soam-me as crueis vozes deste povo,  
Vejo d'El Rei a força, e império grave  
Armado contra mim, contra a constância,  
Que em meu amor tégora tens mostrado.  
Não receo, Senhor, que a fé tam firme  
Queiras quebrar a quem tua alma deste;  
Mas receo a fortuna, que mais possa  
Com seu furor, que tu com teu amor  
brando.  
Por estas minhas lágrimas, por esta  
Mão tua, que em signal de fé me deste,  
Pelos doces amores, doce fruito,  
Que deles tens diante, se me deves  
Amor igual ao meu: ou se algu'ora  
Foi aos teus olhos vista alegre, e doce... etc.

[188/25]

Quem não sente correrem-lhe as doces  
lágrimas da compaixão, e da terna piedade  
vendo uma dama formosa, no vecejar dos

podemos notar que sendo Ferreira o primeiro que em português usou da medida sáfica, no muito tempo e até os nossos dias não teve imitadores [205(22)].

### Acto 1º Cena I

Ferreira dividiu o seu Drama em cinco actos seguindo os Latinos<sup>48</sup> e abre a cena com Castro, ama e coro.

Esta cena, em que Inês repete a história dos seus amores, é simples, e bela.

No principio alguma coisa peca no defeito de Séneca de enfiar a eito muitas perguntas e respostas vagas que fogem algum tanto da naturalidade seja exemplo este:

**Ama** - Quem te faz juntamente leda, e  
triste?

**Castro** - Triste não pode estar quem vês  
alegre.

**Ama** - Mistura às vezes a fortuna tudo.

**Castro** - Riso, prazer, brandura n'alma  
tenho. etc. etc.

Verdade é que as longas falas diminuem o interesse do espectador, e que os discursos breves, e cuidados tornam mais viva, e natural a cena, e aumenta o fogo; mas se aquelas decaem na declamação, onde muitas vezes [206(23)] e por hábito se precipitou Séneca, e mesmo algumas vezes os melhores Gregos, estas também por espirituosas de mais são alheias da natureza e verosimilhança teatral.

Sirva de exemplo o diálogo de Fedra, e a Ama no *Hipólito* de Séneca (*Hip. Act. vers.*); compare-se com a de Racine (*Fedra, Act. I, Cen. 3*) e mais palpável se verá a verdade da minha reflexão.

Mas em ressarcimento deste defeito,

anos, ralada por aflictos remorsos? (Act. 1, Sc. 1).

Lograva como a medo os meus amores;

Criava o grande amor desconfiança:

E a consciência errada sempre teme.

Esta piedade porém viva, e terna mais fortemente agita o espectador, quando vê o objecto do seu interesse já suplicando ao seu amante que antes lhe dê a morte, que de si a separe: (Act. 1, Sc 1)

Ou quando minha estrela, e cruel génio  
Te puder arrancar dest'alma minha,  
Com teu armado braço envolta em sangue  
M'arranques deste corpo que não veja  
Tam triste dia, tam cruel mudança;  
Eu tomarei por doce a minha morte,  
Por piedoso amor tal crueldade.

Em todas as gabadas peças da respeitada antiguidade não vejo coisa que exceda estes poucos versos em beleza, em suavidade, e em expressão.

Aumenta ainda quando vemos os invejosos, e cruéis ministros apressurando a morte da infeliz (Act. 2. Sc 1) e sobre tudo [188/26] quanto admirável é o engenho do poeta na bela, e natural gradação com que vai conduzindo esta piedade: cresce progressivamente. É Castro espavorida (Acto 3. Sc. 1) por um terrível<sup>99</sup> sonho:

que beleza não oferece esta cena? Em que poeta antigo, ou moderno há hi um trato de versos comparável no belo desalinho, na louçania e mimo da frase e da expressão a este de Ferreira:

**Castro:** Colhei, colhei alegres  
Donzelas minhas, mil flores  
Tecei frescas capelas  
De lírios, e de ervas coroaí todas  
As douradas cabeças  
Espirem suaves cheiros  
De que se encha este ar todo.  
Saem doces tangeres, doces cantos. etc.  
etc.

[206(24)]

A narração que de seus amores faz Inês à Ama é, mas que longa, viva, ornada e de sumo interesse.

A Ama sabe muito bem esta história, mas o Poeta que deseja, e deve instruir o espectador e trazê-lo até o começo da sua acção engenhosamente, põe na boca de Castro, que vai contar a instâncias da Ama a causa da sua súbita alegria, os seguintes belos versos:

**Castro:** Ó ama amanheceu-me um alvo  
dia  
Dia do meu descanso. Sofre um pouco  
Repetir de mais alto a minha história.

que naturalmente encaminham a instrução do espectador. João Baptista Gomes fez de certo a sua primeira cena mais viva, e trágica, mas a obrigação de enunciar bem o seu assunto não desempenhou tão bem; teve contudo uma desculpa, a qual é estar a este tempo já muito batido nos Teatros Portugueses a sua acção, nem já carecer tanto o seu público de ser instruído dela.

Ó noite escura quam comprida foste!  
Como cansaste est' alma em sombras vãs!  
Em medos me trouxeste tais, que cria  
Que ali se me acabava o meu amor.  
Ali a saudade de minh' alma  
Que me ficava cá; e vós, meus filhos,  
Meus filhos tam formosos, em que vejo  
Aquele rosto, e olhos do pai vosso,  
De mim ficaveis cá desemparados,  
Oh sonho triste... etc.

E que terníssima piedade não movem  
forçosamente estes belíssimos versos da  
ama: (Act. 3, Sc 1)

Ah! não te agoures mal! que melhor fado  
O teu será, Senhora; quem tristeza  
De sua vontade chama, mal a pode  
[189/27]

Lançar de si, que às vezes na alegria  
Entra tam furiosa que a destrue  
Olha para estes teus doces penhores  
Tam seguros, e certos desse amor,  
De que foram gerados; em seus olhos  
Alegra ora esses teus, que assi desfazes  
Com essas crueis lágrimas: não chores:  
Não ofendas teus olhos; ah não vejam  
Neles sinais tamanhos de tristeza  
Aqueles, cuja glória é ver-te alegre.

[189/28]

Olha as águas do rio como correm  
Para onde está tam saudosamente.  
De lá te vê, Senhora. Mas lhe lembram  
Este aposento teu, ou da sua alma.  
Estes campos fermosos, que parecem  
Debaixo deste ceal (?) dourado, e belo  
Quem os verá que logo não se alegre?  
Ouve a música doce, com que sempre  
Te vem a receber os passarinhos  
Por cima destas árvores fermosas.  
Cuida Senhora de logreres isto, etc...

Porém onde a minha admiração  
cresce; onde reconheço o génio de Atenas,  
onde vejo a terna suavidade de Euripides é

A exposição das primeiras impressões  
do seu amor com D. Pedro é de incom-  
parável beleza:  
[207(25)]

**Castro:** Sabes como eu saindo dos teus  
braços,  
Ama na viva flor da minha idade  
(ou fosse fado meu, ou estrela minha)  
C'os olhos lhe acendi no peito fogo,  
Fogo, que sempre ardeu, que inda arde  
agora  
Na primeira viveza, inteiro, e puro.

Que fazem hoje os nossos açucarados  
e freiráticos Poetas com todo o seu lam-  
bique de altos pensamentos e enviezados  
- *concetti* - que se possa ler a par, ou  
depois do natural esmero destes de  
Ferreira?

Digam-me os fautores da moderna  
Poesia descritiva, se Dellile, ou Thompson  
têm alguma coisa melhor que esta pin-  
tura do amor infeliz, e sopeado de  
D. Pedro:

**Castro:** Mas quem o fogo guardará no  
seio?  
Quem esconderá amor, que em seus sinais  
Apesar da vontade se descobre?  
Nos olhos, e no rosto chamejava;  
Nos meus olhos os seus o descobriam.  
Suspira e geme, e chora a alma cativa  
Forçada da brandura e doce força,  
Sujeita ao cruel jugo, que pesado  
A seu desejo sacudir deseja.  
Não pode, não convém: a fúria cresce

[207(26)]

Lavra a doce peçonha nas entranhas,  
Os homens foge, foge a luz e o dia  
Só passeia, só fala, triste ainda.  
Castro na boca, e outra n' alma, Castro  
Em toda a parte... etc, etc.

neste curto, e vivíssimo diálogo entre Inês, e o Coro: (Acto 3, Sc. 2)

Ama - Que dizes? Fala.

Coro - Não posso: choro

Castro - De que choras?

Coro - Vejo

esse rosto, esses olhos, essa...

Castro - Triste

[190/29]

de mim! Triste! Que mal? Que mal

tamanho

È esse, que me trazes

Coro - È a tua morte.

Castro - È morto o meu Senhor, o meu

infante?

Que admirável resposta? Aqui está verdadeiramente aquele sublime, que não pode definir-se, nem ensinar-se, que salta da pena aos grandes talentos sem eles mesmos o sentirem.

E que há i nos mais gabados teatros de França e Itália, que exceda esta fala da Castro a D. Afonso (Act. 1, Sc. 1)

.....Mas pois já mouro,

Ouve-me rei Senhor etc.

Não acho nada que escolher nesta cena toda, e que cite como melhor; tudo é digno d'Euripides, tudo é credor da admiração de todos os séculos<sup>50</sup>. [190/30]

Move-se o monarca, e perdoa, chorallhe a alma<sup>51</sup>, e o espectador sente de necessidade - as mais vivas comoções de piedade.

## Terror

Porém não basta esta: é necessário o terror; não basta mover os ânimos, é

Berenice, quando relembra a Tito os primeiros dias de seus amores é mais interessante? Comove mais? (*Berenice*, Act. 4. Sc. 5).

Inês quando exprime os seus remorsos mostra um carácter de virtude que necessariamente a faz amar dos espectadores:

**Castro** - Lograva como a medo os meus  
amores

Criava o grande amor desconfiança.

E a consciência errada sempre teme.

Eis o triunfo da virtude; e a ira da moral esmaltando as belezas poéticas. João Baptista Gomes disse:

**Inês**: Este amor foi no crime começado  
Mirrado de pesares, etc, etc.

(*Nova Castro*, Acto 1, Cen. 1)

Há mais viveza (torno a dizer) na expressão e energia dos versos de Gomes, porém não tão bela naturalidade. A maneira porque Inês conta a fala que teve com D. Pedro, a resposta dele, etc, tudo é vivo, tudo move as lágrimas suaves, duma doce melancolia; daquelas lágrimas, [208 (27)] cujo principio tão bem aponta o nosso Poeta nestes versos dignos do bronze da eternidade:

**Ama** - Também de prazer choro; tam  
contra

Nos é sempre a alegria, que inda toma

Lágrimas emprestadas à tristeza.

## Cena Segunda Infante - Coro

Temos aqui um vácuo no Teatro, que actualmente seria um defeito, e crasso e

preciso horrorizá-los. Esta comoção (permita-se-me a alegoria) é um choque eléctrico que se dá à alma do espectador: daqui o interesse; daqui os cabedais para se formar o edifício da moral, e conseguir assim o fim último do teatro.

[191/31]

Diversas são as ideias, que desde os Gregos até nós se tem feito do terror trágico. O espírito, costumes, e carácter das nações, e tempos variarão a maneira de usar dele na cena, o modo de o considerar, e as doses (para assim dizer) que deviam empregar-se para a teatral comoção.

O castigo do crime, os remorsos, a vingança são as fontes ordinárias, e naturais dele. Daqui se deduziu sempre, daqui o derivaram antigos, e modernos; de diferentes modos porém, ou (mais exactamente) em diversos graus. O poeta Francês, ou Português não apresentaria hoje na cena<sup>52</sup> Orestes, e Electra convencioando aberta e decididamente sobre a morte de sua mãe. A horrorosa cena entre Clitemnestra, e seu filho<sup>53</sup>, mas que sublime, e majestosa, faria fugir uma plateia de Paris, ou Lisboa. O coração do homem social não pode suportar tanto. [191/32] Sófocles mais moderado, e doce não põe à vista do espectador o parricidio de Orestes:

Non tamen intus  
 Digna geri pronnes in scenam, multa que  
tolles  
 Ex oculis, quae moxnarret facundia  
praesens.<sup>54</sup>

O adúltero Egisto tão somente morre na cena. Eurípides ambas as mortes apar-

grave, atentas as regras da nossa Cena. Deixar o Teatro vazio, mas que seja um momento, não é suportável, nem pode ter desculpa. Sei bem que alguns há que o fizeram, que até de repente mudarão o espectador, com terrível inverosimilhança dum lugar para outro mui distante, mas um erro outros não justifica, e não me lembra de ver em nenhum dos mestres da Cena ignorar isto. Racine conserva o seu Teatro sempre completamente cheio<sup>56</sup>; a sua unidade exactissima; Voltaire sempre o fez nas suas [208(28)] boas peças; pois naquelas mesmas, em que algumas mutações de cena interrompem a continuidade da acção tam ligeira, tam<sup>57</sup> naturalmente o fora que o espectador fica de necessidade contente.

Os Gregos porém mui pouco escrupulosos foram neste ponto. Mil exemplos temos em Eurípides, até de começar a acção numa Cidade e acabá-la noutra muitas léguas daí. (Vejam-se as *Suplicantes* d'Eurípides e as reflexões do Padre Brumoy, *Théâtre des Grecs*)<sup>58</sup>.

[209(29)] Na leitura destes bebeu Ferreira todo seu saber Trágico; neles também aprendeu este que me não atrevo a chamar defeito - *Tels temps, tels moeurs* - Mas se de facto é erro de minutos é, e de mui gabados mestres o houve; e a Tragédia de Ferreira toda no gosto Grego, é escrita, no seu teatro moldada, e digna dos maiores apuros de seus Escriitores.

D. Pedro entra em Cena pedindo ao Ente supremo fortaleza para suportar as injúrias, que por sua paixão sofre. Estes versos em que exprime o seu ódio contra os perseguidores da sua Castro, são magníficos:

tou dela. Os modernos porém mais escrupulosos não ousaram dar aos dous filhos a premeditada intenção de matar sua mãe. Na *Orestes* de Voltaire, na *Electra* de Crebillon, no *Orestes* de Alfieri é imolada involuntariamente por seu filho, e em todas elas os mais terríveis remorsos seguem logo o desgraçado parricida.

Neste exemplo do assunto de Clitemnestra podemos observar os diferentes graus de terror, que estes poetas tomaram. Nas três antigas tragédias a origem principal dele é a aterradora, e abominável vingança [192/33] de dois filhos em sua mãe; nas modernas porém a origem do terror menos áspera, é contudo mais viva, e animada pelas peripécias, e remorsos. Crebillon, o terrível Crebillon foi o primeiro, que engenhosamente adoçou mais o medonho pavor de tam horroroso facto; Voltaire, ainda que seguiu outro método, imitou contudo o seu antagonista; Alfieri a ambos deve o sistema, e principais belezas do seu drama.

O teatro inglês é insuportável neste artigo: o nome respeitável de Shakespeare não basta para o salvar deste defeito. Os costumes semi-bárbaros da nação, a ferocidade de carácter dos atrevidos insulares aplaude horrores, que nós não sofreríamos. *Otelo*, *Hamlet*, etc, tais quais são no original, não serão nunca próprios, senão das cenas [192/34] de Londres<sup>55</sup>.

Aplicando porém ao nosso assunto, os princípios expostos, apesar de que na Castro, como já disse, é a piedade o affecto dominante, nem por isso lhe falta o necessário terror. É Inês espavorida com um sonho terrível, que a apartava do seu amante, e filhinhos: (Act. 3, Sc. 1)

**Infante:** Sou humano Senhor, tentações  
grandes

vencem ânimos fortes

ferve o sangue, arde o peito, cresce-me ira  
contra quem me persegue, etc.

D. Pedro acaba justificando-se ou procurando desculpar-se com o exemplo de D. Afonso III. Novos protestos de ser fiel à sua Inês.

O coro moraliza com este entre outros excelente verso:

**Coro:** Quam danoso é no Mundo um mau  
exemplo.

[209(30)] desempenhando assim a primeira de suas funções seguindo a regra de Horácio:

Actoris partes chorus officiumque virile  
Deffendat (Horat. *Poet.* v. 193 etc.)

O carácter de D. Pedro é... [sic]

[210 (1)]

Oh sonho triste que assi me assombraste!  
Tremo inda agora, tremo. Etc.

E toda esta cena tem os toques, e assombrado do horror trágico, moderado porém como a tal assunto cabe.

[Fim do primeiro maço]

### Simplicidade da acção

Inês de Castro amada em extremo por D. Pedro excita os ânimos invejosos dos cortesãos, que sob aparências de bem público pintam ao Rei a necessidade de sua morte, decidida enfim pelo mal aconselhado D. Afonso. Eis aqui em breves frases a simples acção da *Castro*, clarissimamente enunciada na 1ª cena do 1º Acto. O ruim refalsado zelo dos Conselheiros, suas instâncias e mentidos razoados; eis aqui o principio que tende sempre à catástrofe, ou na frase d'Horatio - *properat ad finem* -. Doutra parte as lágrimas, a beleza d'Inês, o seu desinteressado amor, a incerteza do Rei, a violenta paixão do Infante; eis aqui suspensa a acção e atado o nó trágico que prolonga o enredo, e sustenta o drama até o ponto necessário para o seu desenvolvimento. Tal é a bela simpleza do sublime poeta: examinou a natureza, consultou o coração humano, e sem mais aparato, sem mais pompa deu aos seus espectadores todas as belezas, e louçania daquela, e todos os affectos e puras sensações deste.

[210(2)]

### Unidade

A unidade<sup>59</sup> dramática é uma das primeiras, ou porventura a primeira qualidade duma boa Tragedia: ela consiste (segundo todos os Retóricos) em fixar o espirito e todos os sentidos do espectador num só lugar, num só facto, num só tempo: daqui as chamadas três unidades, filhas não do capricho ou vulgar uso, mas da mesma natureza, da limitação da humana atenção que não pode divergir para muitas coisas, nem fixá-los tão vivamente como para uma só. Esta regra tende a conservar e aumentar o interesse; necessária por consequência. Horácio o sabia, e o recomenda pois o *uni reddatur formae* (Horat. *Poeti*. v. 9) a respeito da unidade se deve entender, não significando *formae* aqui senão desenho, plano (como nota Jerónimo. Suarez. Barbosa. ao mesmo lugar de Horacio.) e - *uni formae* - um só desenho - a unidade dele já na textura da acção, fazendo nascer os factos, uns dos outros, e caminharem todos para o principal, e único, já contendo a marcha trágica nos limites do lugar que no principio se assignou, já finalmente não deixando [211(3)] exceder a razoável medida de tempo necessário ao completamento da acção.

Todas estas regras da unidade vamos aplicar à *Castro*, e ver se exactamente foram observadas por seu ilustre autor.

A unidade de lugar fielmente cumprida a vemos em qualquer parte da Tragédia que a busquemos. A cena é em Coimbra – *Castro* no acto 3, cena 2.

Socorra-me só Deus, e socorrei-me  
Vós moças de Coimbra

O coro no mesmo acto:

Tu dormes, ou passeias,  
E pelos campos vem  
Do Mondego correndo  
A cruel morte em busca  
Da tua doce vida  
Do teu amor tão doce.

No acto 5, cena última:

Ó montes de Coimbra  
Como não sovertestes tais ministros?  
Como não treme a terra, e se abre toda, etc.

e em muitos outros lugares se vê perfeitamente guardado à risca este teatral dever.

A unidade do tempo igualmente é perfeita. A acção começa no fim dum dia, parte se passa de noute do mesmo, e acaba no principio do seguinte. Parece ao primeiro olhar, que o começo é ao amanhecer, a fala de Castro ao levantar [211(4)] do pano o afigura:

Saem doces tangeres, doces cantos.  
Honrai o claro dia  
Meu dia tam ditoso! A minha glória etc.

mas o diálogo da mesma Castro com a Ama (no Acto I, Cena 1) em que lhe narra depois de sua antiga história, sua interessante conversa com D. Pedro, havida naquele mesmo dia prova que ele já corria adiantado; e finalmente a cena I do Acto 3:

Nunca mais tarde para ninguém agora  
Amanheceu etc.

manifestamente prova, que a acção tendo começado no fim do antecedente dia, e progredido de noute, continua no principio deste.

A unidade de acção se verifica perfeitamente no principal, e único objecto de interesse: a bela Castro. Todos os raios trágicos convergem para este ponto luminoso, e central: D. Pedro não se afadiga, e inquieta senão para conservar a sua Inês; a Ama não cuida senão de apartar dela os perigos por seus amoráveis conselhos; os atraíçoados arrazoamentos de Coelho, e Pacheco só a destruí-la tendem e forcejam; Afonso, e o

Secretário do Infante [212(5)] só dela se ocupam, só nela pensam, só tratam de a separar do seu amante, que julgam desviado do caminho de seu dever.

Tão naturalmente porém estas três unidades conservadas que bem se vê que de si próprias, do próprio sistema e qualidade da acção nasceram, que a arte, de sublime não aparece, que o poeta se escondeu, e deixou falar a natureza.

### Afectos Terror e piedade

A comoção teatral, que na tragédia se faz por via dos afectos do terror, e piedade se exerce maravilhosamente na *Castro*. Conquanto porém ambos estes afectos sejam necessários, e fundamentais nas composições trágicas, nem devam nunca ser um do outro separados, conquanto manifestamente errassem os que (como Crèbillon e Arnaud a respeito da piedade) deram cegamente a preferência a um ou outro; nem por isso deixa de haver assuntos, que de si próprios, e de sua natureza são mais sujeitos a império dum que doutro: tal é a *Castro* onde manifestamente é mais viva, e natural a piedade [212(6)] que o terror. Mas nem por isso Ferreira, que mui bem sabia do seu officio desligou um do outro estes affectos mas que a piedade mais sobressaia. Desde o momento que aparece Castro na cena move-se logo a doce piedade do espectador com a alegria intermeada de dor, e receio que por toda esta cena parece com a singela exposição de seus amores, com a bellissima descrição da maneira porque foi procurar o seu amante (Acto I. Cena I).

...O medo ousa

As vezes mais que o esforço. Toma os filhos  
(até – me segures etc.)

Quem não sente correrem-lhe as doces lágrimas da compaixão e da terna piedade vendo uma dama formosa no viço dos anos, ralada por aflitos remorsos:

Lograva como a medo os meus amores:  
Criava o grande amor desconfiança.  
E a consciência errada sempre teme.

Esta piedade porém viva, e terna, mais fortemente agita o espectador, quando vemos o objecto do nosso interesse já suplicando ao seu amante que antes lhe dê a morte, que de si a separe dele (Acto I, Cena I):

Ou quando minha estrela e cruel genio  
(até ao fim)

[213(7)] quando vemos os invejosos e cruéis Conselheiros apressando a morte da infeliz (Acto 2. Cena I), e sobretudo quanto admirável não é o engenho do poeta na bela e natural

gradação com que vai conduzindo esta piedade. Cresce progressivamente: é Castro (Acto 3, Cena 1) espavorida por um terrível sonho (que Gomes imitou na 1ª cena do 1 Acto):

Ó noite escura quam comprida foste  
(até - tam triste agouro -).

Que terníssima piedade não movem forçosamente estes belíssimos versos da Ama (Acto 3, Cena 1)

Ah não te agoures mal etc.  
(até o fim.)

Porém onde a minha admiração cresce, onde reconheço o génio de Atenas, onde vejo a terna sublimidade de Eurípides, é neste curto e vivíssimo diálogo de Inês com o Coro (Acto 3, Cena 2):

**Ama** - Que dizes? Fala.  
**Coro** - Não posso; choro.  
**Castro** - De que choras?  
**Coro** - Vejo esse rosto, esse olhar, essa etc.

Que admirável resposta? Aqui está verdadeiramente aquele sublime, que se não define nem ensina, que salta da pena aos grandes poetas sem eles mesmos o sentirem. [213(8)] E que há aí nos mais gabados teatros de França e Itália, que exceda esta fala de Castro a D. Afonso (Acto 4, Cena 1):

...Mas pois já moura  
Ouve-me Rei Senhor, etc.

Move-se o Monarca, e perdoa, chora-lhe a alma, e o espectador sente de necessidade as mais vivas comoções da piedade. Porém não basta esta, é necessário o terror; não basta mover os ânimos, é preciso horrorizá-los; esta comoção (permita-se-me a alegoria) é um choque eléctrico, que se dá à alma do espectador; daqui o interesse, daqui os cabedais para se formar o edificio da moral, e conseguir o fim último do Teatro.

Diversas são as ideias, que desde os Gregos até nós se têm feito do terror trágico. O espirito, costumes, e carácter das nações, e tempos variaram a maneira de usar dele na cena; o modo de o considerar, e as doses (para assim dizer) que deviam empregar-se. O castigo do crime, os remorsos, a vingança são as fontes dele. Daqui se deduziu sempre; daqui o derivaram antigos e modernos; de diversos modos porém, ou [214 (9)] em diversos graus. O poeta português, ou Francês não apresentaria hoje na cena, como Ésquilo, Orestes e Electra convencionando aberta, e decididamente sobre a morte de sua mãe. A horrorosa cena entre Orestes e Clitemenestra, mas que sublime, e majestosa, fazia fugir uma plateia de Paris ou Lisboa (*Coéforas*, Act. ) O coração do homem social não pode

suportar tanto. Sófocles mais moderado e doce não põe à vista do espectador o parricídio d'Orestes:

Non tamen intus  
Digna geri promes in scenam, multa que tolles  
Et oculis, quae vox narret facundia praesens  
(Horat. v. 84 etc.)

O adúltero Egisto tão somente morre na cena.

Eurípides ambas as mortes apartou dela. Os modernos porém, mais escrupulosos não ousaram dar aos dois voz à premeditada intenção de matar sua mãe. No *Orestes* de Voltaire, na *Electra* de Crébillon, no (...) de Alfieri é imolada involuntariamente por seu filho, e em todas elas os remorsos mais terríveis seguem logo o desgraçado parricida. [214(10)] O terrível Crébillon foi o primeiro que envergonhadamente adoçou mais o medonho pavor deste horroroso facto: Voltaire ainda que seguiu outro método imitou contudo o seu antagonista; Alfieri a ambos deve o sistema e principais belezas do seu Drama.

O teatro Inglês é insuportável neste artigo. O nome respeitável de Shakespeare não basta para o salvar deste defeito. Os costumes semi-bárbaros da nação, a ferocidade de carácter dos atrevidos Insulares aplaude horrores que nós não sofreríamos: Otelo, e Hamlet tais quais são no original, não são próprios senão nas cenas de Londres<sup>57</sup>.

[215(11)] Aplicando porém ao nosso caso os princípios expostos apesar de que na Castro como já disse a piedade é o afecto dominante, nem por isso lhe falta o terror necessário. No 3º Acto, Castro saindo espavorida dum sonho terrível que a apartava do seu amante e de seus filhos:

Oh sonho triste que assi me afrontraste  
Temo inda agora, tremo....

e toda esta cena tem os toques, e assombrado do horror trágico: moderado porém como ao assunto cabe. Não é a adúltera Clitemenestra que teme o castigo de seus crimes; não é a incestuosa Semiramis pálida e agonizante à vista da sombra de Niro (*Semiramis* de Voltaire Act. Ce.); não é Athalia alterada pela medonha aparição do espectro de Isabel (*Athali* Acto 1) é uma extremosa amante, é uma mãe coroaável, e terna mãe que teme pelo seu esposo por seu pai; é uma senhora virtuosa ainda nas suas faltas que teme o castigo do Céu, que no meio [215(12)] do seu prazer, tem ainda remorsos. Mais vivo, mais carregado porém é o terror da última cena. É um amante desesperado que se não contenta de chorar a sua amada quer morrer com ela, quer, e protesta vingá-la, e vingá-la terrivelmente:

**Infante:** E não me vejo morto? Abra-se a terra.  
Sorva-me num momento

E depois:

Ó montes de Coimbra  
Como não sovertestes, etc.

Cresce progressivamente pelo decurso desta fala com o fogo da paixão a veemência do terror. D. Pedro jura a mais cruel vingança: no excesso do furor seu pai é alvo principal dela

Mas eu me matarei mais cruelmente, etc.

A magnífica cena última da *Castro* de João Batista Gomes, é em melhores versos e mais enérgica frase [?] à de Ferreira. Aquela tão sabida e com razão gabada fala de D. Pedro é toda copiada [216(13)] desta.

Analisaremos mais miudamente e ver-se-á a verdade do que digo:

**Gomes:** Treme bárbaro Rei cruenta guerra.

**Ferreira:** Eu te perseguirei Rei meu imigo.

Estas violentas comoções, que excitam os dois afectos de terror e piedade tão elegante, e mestramente manejados, crescem e redobram por sua ligação, que outra regra, e outro dever é também de uma boa tragédia. O terror adoçado pela piedade mais vivamente se imprime no coração do espectador; e esta reforça para aquele adquirir maior grau de violência, mais energia, e fica por isso mais trágica, e digna do coturno. O sentimento de piedade que nos excita Juma e Britânio seria menos viva se a não redobrasse o horror que nos causa Nero atraído e refalsadamente envenenando seu Irmão (*Britanic*, Act. 4 e 5). O pranto de Electra (em Sófocles, Eurípidés, Voltaire, Crébillon, ou Alfieri) moveriam menos se os desenhos de vingança que a [216(14)] animam não juntassem e concilhassem estes dois afectos já duma já doutra maneira segundo o diverso génio e sistema dos que trataram tão difícil, e magnífico assunto.

Em qualquer das cenas da *Castro* principalmente nas capitais se acham unidas com bela arte (ou melhor toda a natureza) o terror e piedade trágicas.

Por não amontoar citações e atender a brevidade, que professo, aponto a cena última do 5 acto; é longa, e à lição dela remeto. A última do acto 4 é igualmente um magnífico exemplo neste género pelos remorsos, e arrependimento de D. Afonso.

### Admiração

Estes são os dois primeiros deveres trágicos; mas outros há ainda. O nobre, o grande, que produzem a admiração são necessários, são impreteríveis numa boa Tragédia. Este princípio admirativo e sublime não consiste só no estilo (*Lemercier*; *scence* 7); cumprem

grandes ideias, pensamentos elevados além do [217(15)] natural, e ordinário dos homens. Só admiramos o que é acima de nós. Convém pois

1. que uma causa não vulgar agite a grande mola da máquina dramática;
2. Que os actores pensem e obrem com mais que humana grandeza;
3. Que a sua linguagem própria a estes dois principios de grandeza seja elevada, e sublime.

A primeira causa nasce da fatalidade, ou da irresistibilidade das paixões: móveis sobrenaturais, cujos efeitos, porque não vulgares, nos chocam, e admiram.

Fedra vítima duma paixão violenta e criminosa é arrastada por um principio superior à ira de Vénus<sup>63</sup>; Joas triunfando de infindos perigos, e ameaças, e subindo ao trono de seus pais é guiado por um poder divino; Orestes vingando seu pai com um parricídio cumpre os decretos dos Deuses; Agamémnon entregando sua familia ao sacrificio.

Édipo cometendo um incesto cedeu ao poder da fatalidade; Hermione mandando assassinar [217(16)] o seu amante; Radamisto imolando sua esposa; Bruto seus filhos; outro Bruto seu pai; Roxana o seu amante; Cleópatra seus filhos, todos cedem à violência irresistível das paixões, uns da glória, outros de amor, outros de ambição, etc.

Admiração que provém da grandeza dos pensamentos, e das acções heróicas e mais que naturais dos actores, muito necessária também. O Carácter de Juno Bruto (na tragédia deste nome), suas falas com seu filho, as de Polyeucte caminhando ao suplicio, as de Horácio, de Sertório, de Mérope, sejam os exemplos, e as provas desta regra.

Tudo isto porém, mas que belo, e grande, ficará frio, e pobre, se o estilo o não adornar. O mais bem proporcionado e elegante corpo será sempre um esqueleto se de seus naturais adornos for despido e descarnado.

(Nota ? sobre tratar-se esta matéria em seu lugar)

## Notas

1 *Essai sur la Poesie Epique.*

2 Robertson, *History of Americ.*

3 Vide La Harpe, *Cours de Litterature.*

4 Não me cego tanto pela paixão que aos meus compatriotas tenho, que não conheça, quanto o Tasso excede Gabriel Pereira de Castro, e quanto a *Gerusalemme* é superior à *Malaca Conquistada*; mas também conheço que o Trissino é inferior a todos os Épicos Portugueses, que aponto, e que Ferreira, e Sá de Miranda etc não têm nada que invejar a Dante e Petrarca.

5 Malherbe vint enfin, et le premier en France D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir, diz Boileau (*Art Poétique*, Ch. 1). Ora Malherbe floreceu no fim do Século XVI e antes dele que poeta tinham os Franceses? E Malherbe que é?

6 Ferreira, *Epigramas.*

7 Boileau, *Art. Poétique*, chap. 3.

- 8 Para se fazer uma ideia dos versos deste tempo leiam-se os dois sonetos de Ferreira escritos (como ele mesmo diz) na lingua antiga Portuguesa, que na sua colecção são o número 34 e 35 e começam – Bom Vasco de Lobeira, e de gram sem – e – vinha amor pelo campo trabalhando.
- 9 Boileau, *Art. Poet.* Cha. 3.
- 10 E tal é nossa literária desgraça que certo editor de Camões deste auto – da Vida de Adão – faz grande monta. Por estas, e outras causas são em Portugal hoje tão raras as boas obras, e os bons livros: a não ser alguma tradução copiada de mal entendido Francês para mal sabido Português, nada se reputa bom nem se compra, só porque é nacional.
- 11 *Essai sur la Poesie Grecque*, arti. Milton.
- 12 Assim como também entre nós.
- 13 Miguel Cervantes Saavedra no *D. Quixote*.
- 14 *Genie du Christianisme. – Poetique du Christian.* Chap. 1 - 5 - 7 - 8.
- 15 É mui notável nesta peça (que do mesmo autor do Orestes, com tanta razão gabado por Lemerrier - *Cours de Litterature* 5.<sup>ème</sup> séance - regl. 7- tanto difere dela) ver as Euménides a dormir, e roncar na cena, e mil outras cousas deste género. Vide Eschil. - Brumoy, *Théâtre des Grecs*, tom 2. e Voltaire prefac. d' *Oreste*.
- 16 *Ajax*  $\mu\alpha\sigma\tau\iota\gamma\omicron$   $\phi\omicron\rho\omicron\sigma$  de Sófocles tem coisas também que só o selo da antiguidade, e o nome de Sófocles (apesar de quanto diz o Padre Brumoy, e Mr. Dupuis) podem fazer respeitar. E com efeito o papel de Minerva nesta tragédia é bem pouco decoroso a uma Divindade e a tal deusa: fazer endoudecer um homem como *Ajax*, e matar na sua fúria quantos carneiros, e mais gado encontra, industrialiar Ulisses na maneira por que há-de atraioçar o seu inimigo, e por fim fazer este desgraçado dar-se a si próprio a morte; creio que não é mui decente à Deusa da Sabedoria, à protectora dos Gregos. – Vide *Ajax* act. 1. Scen 1 - 2 - 3, etc. O que Mr. Lemerrier diz em abono desta peça no seu *Curso de Literatura* não destrói o que assevero.
- 17 Verdadeiro é que o luxo Asiático que de nossas colónias nos veio, contribuiu muito para o politico desleixamento, que depós si arrastrou a queda, e deslustre nosso; porém mal era este, que sobejo, e fácil remédio tinha, se dar-lho soubessem. Já então o sentencioso Sá Miranda, o nosso Séneca (como lhe chama Francisco Manoel), o pressagiava naquela sua bem sabida copla:
- Destes mimos Indianos  
Hei grão medo a Portugal  
Não venham a fazer-lhe os danos  
Que Cápua fez a Anibal  
Sá de Miranda, cart. IV: 5
- 18 Em mais próprio lugar pertendo, se me não falta a vida, explanar esta matéria com uma história critica da Língua Portuguesa.
- 19 Vid. [...] *Treducti. Camoen's Lusiad.*
- 20 A Pintura, entre outras floresceu muito, e incontestáveis provas ainda hoje disso nos restam. Já tive ocasião (*Notas ao Retrato de Vénus*) de tratar mais de perto este assunto.
- 21 Não duvido que como as de Camões hajam [*sic*] algumas, mas como as de Ferreira e Sá Miranda por certo não será fácil.

- 22 Horat. *Art Poet.*: Vos exemplaria Graeca – Nocturno versate manu versate diurna.
- 23 Na reforma, e trasladação da Universidade para Coimbra todos sabem que de Estrangeiros Reinos vieram os mais abalizados Mestres para o melhoramento das Escolas. O grego foi também publicamente ensinado em Coimbra por [...] de quem provavelmente o aprendeu o nosso Ferreira, e cuja ciência mostrou na tradução de algumas Poesias.
- 24 Repete quase *verbatim* a nota 17 [nota do editor].
- 25 Repete quase *verbatim* a nota 24.
- 26 Caminha, *Eleg. a Diogo Bernard.*
- 27 'Numerosos' chamou Camões mesmo aos seus versos. – *Lus.* Cant. 1. est. 9.
- 28 A ti leiam grão Flaco, após ti andem  
 Meus olhos trás a que também te seguem.  
 30 Ferreir. Cart. 8. l.1.
- 29 Lemercier no seu – *Cours de Litterature* – separou a teoria da arte da prática dela, e depois de estabelecer as regras gerais do Teatro, as aplica às melhores obras Dramáticas. O Padre Brumoy, e outros analisam por outro método, examinando acto por acto, cena por cena: o método de Lemercier é sem questão mais lúcido, e exacto.
- 30 Vide o citado Lemerciar, *Cours analytique de Litterature.* Séance XII.
- 31 Nem chamem a este meu dizer fanatismo cego pela antigualha, não digam que quero julgar as plateias de Paris, e Lisboa pelas de Antenas, e Roma: sei conhecer as diferenças, e distinguir os tempos; mas também o não ignorava Voltaire, mas muito melhor o sabia Racine, e contudo a *Atália* deste, e a *Rome* salva daquele bem pouco enredadas são; e uma, e outra são o puro do moderno Teatro. Vide Lemercier, *Cours de Litterature.* Seance 5. reg. 3
- 32 O bem comum, senhor, tem tais larguezas  
 Com que justifica obras duvidosas  
 (*Castro*, Acto 2. Sc. 1)
- 33 Horat. *Art. Poet.*
- 34 'Omnis porro pulchritudinis forma unitas est' – S. Agostin., Ep. 18.
- 35 Qu'en en lieu, qu'en un jour un seul fait accompli  
 Tienne jusqu'a la fin le théâtre rempli.  
 Boileau, *Poet.* Ch. 3.
- 36 Sublinhado do próprio Garrett [nota do editor].
- 37 Vide Lemercier, *Cours de Litterature.* Sean. 5, reg. 3.
- 38 Uso este, que Lemercier, e outros soberbos, e enfatuados Franceses dizem ser exclusivamente seu: atirando com todas as irregularidades, e defeitos teatrais – au de là des Pirinées –. Querem pelo único Lope de Vega, e Calderón julgar todo o Teatro Espanhol e Português: quando temos (e têm os Espanhóis) tragédias, que apostam regularidade com Racine.
- 39 Horat., *Art. Poet.* v. 9.
- 40 Vide Jerónimo Suares Barbosa ao citado lugar de Horacio.

- 41 Repete quase *verbatim* a nota 31 [nota do editor].
- 42 A affectação e guindade frase d'alguns Trágicos modernos os levou ao precipício do ridículo, querendo eles evitar o baixo. Bocage por exemplo (mas que não Trágico; era Tradutor deles) não possuía a versificação teatral. Defeito é este que ilude a primeira fase, mas que encontra o que se sabe mais de perto apalpar.
- 43 Si curat cor spectantis tetigesse querella  
 Progcit ampullas  
 (*Poet.* v. 98)
- 44 A exactidão de não haver mutação nenhuma de cena, além de difficilima na prática não foi nunca seguida à risca por nenhum trágico em todas as suas peças. A *Esther* de Racine, a *Semiramis* de Voltaire, o *Cid* e o *Cina* de Corneille desculpam esta menor exactidão de Ferreira que neste ponto realmente se encontra na *Castro*. Vide Lemercier, Séance 5, reg. 3.
- 45 A beleza, e primor da arte consiste em não mostrar-se arte – Quinct – Just. – Orat.
- 46 Este titulo que vulgarmente se dá ao Ajax de Sofócles é indigno da pureza, e urbanidade Grega: não consta segundo o Scoliaista que ele se representasse senão com o titulo de Ajax, ou morte de Ajax. Mr Dupuis traduziu – *Ajax furieux*.
- 47 Crébillon seria o principe dos trágicos, se (com melhor versificação, e linguagem) adoçasse, ou mais exactamente avivasse os seus quadros, verdadeira e tragicamente terríveis, com a piedade. Disgraçadamente quando vai a exprimir este affecto a pena do grande homem desfalece, e cai. La Motte (principalmente na *Castro*) é o contrário: suas cenas são uma enfiada de madrigais, que por fim enfastiam. – Racine na *Berenice* pela má escolha de assunto nem com toda a sua arte se salvou deste defeito.
- 48 E também os Gregos: porquanto ainda que alguns ([...]) erradamente pensaram que os Gregos desconheciam esta divisão, manifestamente se enganaram iludindo-se com o diferente nome que aqueles lhe davam chamando ao primeiro acto dos Latinos Prólogo, ao 2º, 3º, e 4º Episódios, e ao 5º Êxodo.
- 49 João Batista Gomes aqui achou o fundo da primeira cena do 1º acto da sua tragédia. Desta houve a ideia, e do Merinval d'Arnaud o estilo daquela cena. Em muitos outros lugares teremos occasião de mostrar quanto a moderna *Castro* deve à antiga, e que as melhores passagens daquela a esta foram (com dignidade porém, e bellissima arte) roubadas.
- 50 Compare-se esta cena 1º do Act. 4º de Ferreira com a 3ª também do 4º acto de João B. Gomes e ver-se-á quanto lhe não deve. O moderno poeta achou no seu antigo mestre um tesoiro riquissimo, de que (devemos confessá-lo) se soube aproveitar.
- 51 Vejo aquela inocente, e chora-me alma (*Castro*, Act. 4, Sc. 2)
- 52 Como fez Êsquilo nas *Coéforas*.
- 53 Vide *Coéph.* Act.
- 54 Horat., *Art. Poet.*, v. 84, etc.
- 55 Arnaud cego apaixonado, e mais cego imitador da Poesia e literatura inglesa, deve ao terrivel, e desnaturalizado gosto de tal nação o pouco séquito que entre os seus, como entre estranhos, tiveram suas Tragédias. *La Sainte Barthelemy* não sei em que teatro do mundo poderia sofrer-

-se; e o *Fayel*, sem os belos versos de J. B. Gomes, não sei se acharia o acolhimento que entre nós teve; ou porventura mais o deve à pobreza das nossas Cenas.

56 Veja-se a cena 2 do 1º acto da *Fedra* onde o engenhoso Poeta, carecendo de apresentar a moribunda Rainha na Cena só com a sua confidente; e não a podendo fazer sem que saíssem Hipólito e Theramene, que a ocupavam por evitar o hiato teatral ou - *vacuo* - usou da arte de enviar Enone afastar todos para que a Fedra entrasse, e ambos ocupassem sós o Teatro:

Enone

Elle veut voir le jour; et sa douleur profonde

M'ordone toutefois à écouter tout le monde

(Phedre, no lug. cit.)

57 No *Bruto* por exemplo Acto 1º. Cena [...] a mutação que se faz do lugar das sessões do Senado para a casa de Bruto, é tão pequena, e natural, que não ofende.

58 Garrett, em redacção posterior, anotou marginalmente: *Euménides* de Esquilo, *Ajax* de Sófocles [nota do editor].

59 Lemerrier, Séance, 5. Repr. 3; *Omnia porro pulchritudinis forma unitas est*. S. Agostinho, Ep. 18 [cfr. n. 34, nota do editor].

60 *Tu eo artem esse, ubi non adpareat*. Quint.

61 Repete quase *verbatim* a nota 51 [nota do editor].

62 Repete quase *verbatim* a nota 55 [nota do editor].

63 C'est Vénus toute entière a sa proie attachée.

**José Oliveira Barata** é Professor Catedrático na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É autor de várias publicações, todas no domínio da História e da Estética Teatral, nomeadamente de uma *História do Teatro Português*, publicada pela Universidade Aberta. Dirige actualmente o Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

# OS DESERDADOS DA PÁTRIA\*

NORBERTO ÁVILA



## Personagens

BALTASAR DE MONTEMOR – mercador e armador naval  
D. MARGARIDA – sua mulher  
BERNARDIM DE MONTEMOR – filho de ambos  
D. CATARINA – mulher de Bernardim  
D. FRADIQUE ALVARENGA – rico mercador e armador naval, fundador e proprietário de um colégio  
PADRE SIMÃO RODRIGUES – jesuíta  
DAMIÃO DE GÓIS – humanista e viajante  
JOANA VAN HARGEN – sua mulher  
JERÓNIMO GARCIA – amigo e ex-companheiro de estudos de Bernardim  
ESTER DE OLIVEIRA – cristã-nova, mulher de Jerónimo Garcia  
SAMUEL DE OLIVEIRA – cripto-judeu, pai de Ester, proprietário duma loja de quadros  
JOÃO REBELO – Feitor de Portugal em Antuérpia  
O CAPITÃO DO NAVIO  
ESTÊVÃO – criado da família Montemor (em Antuérpia)  
BASTIANA – escrava negra de D. Fradique Alvarenga  
FELÍCIA DO REGO  
GIRIGAITA – um rufião.

A acção decorre em Antuérpia e Lisboa, entre 1540 e 1546.

\* De Norberto Ávila apresentamos um drama histórico, intitulado *Os Deserdados da Pátria*. A peça, composta por duas partes, desenrola-se em Lisboa e Antuérpia, num período que medeia entre 1540 e 1546.

Entramos no texto a bordo da nau 'São Jorge', propriedade do armador Baltasar de Montemor, e que se encontra ancorada no porto de Antuérpia, pronta a rumar a Portugal. Bernardim de Montemor despede-se de Damião de Góis e regressa a Lisboa, onde pensa vir a ocupar o cargo de Reitor do Colégio Paulo III. A intriga centra-se nas 'nefastas' influências do luteranismo nos humanistas portugueses, facto observado e perseguido pelos Jesuítas.

Das 16 cenas que compõem este drama, seleccionámos 4 que consideramos representativas de um texto que esperamos em breve ver publicado. E... se um drama não representado fica, de certo modo, incompleto, desejável (e merecido) será vê-lo nas tábuas de um palco.

[...]

## CENA 2

*Em Lisboa, nos finais de 1540. Uma sala em casa do rico mercador e armador naval D. Fradique Alvarenga.*

*D. Catarina, a pupila considerada "sobrinha", sentada em cadeira de espaldar, veste um rigoroso traje de luto e lê um livro.*

*Entra a escrava negra, Bastiana, açodada.*

BASTIANA – Notícia boa, senhora D. Catarina.

D. CATARINA (*num sobressalto*)– Que foi, Bastiana? Que foi?

BASTIANA – Pelo jardim. Vem pelo jardim, fazer surpresa.

D. CATARINA – Quem? Explica-te.

BASTIANA – Senhor vosso marido! Senhor Bernardim!

*(D. Catarina levanta-se num repente. Fecha o livro e lança-o para cima duma mesa.*

*Sai Bastiana, apressadamente, por outra porta.)*

D. CATARINA (*ao ver o marido*) – Bernardim! (*Corre para ele. E abraçam-se enternecidamente.*)

BERNARDIM – Aqui estou em Lisboa. Nos teus braços!

D. CATARINA – Para sempre, espero!

BERNARDIM – Sim, Catarina. Conforme a inscrição dos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro: «Até ao fim do mundo»!

D. CATARINA – Não imaginas quanto me custou esta separação!

BERNARDIM – Ora: saudades não são sofrimentos exclusivos de corações femininos! – Como estão todos os parentes? D. Fradique?

D. CATARINA – Estranha coisa, na verdade! Sempre, nesta casa, vi chegar mensageiros, com pedidos de alvíssaras. Esses pobres, que vivem nos portos, aguardando os navios. Pois têm por costume, ao vislumbrar que é de meu "tio" alguma nau que vem subindo o Tejo, correr até nós, com a boa notícia.

BERNARDIM – Quem sabe se a recompensa já vai sendo curta para tamanho esfalfamento?

D. CATARINA (*retirando-lhe a capa*) – A viagem, foi boa?

BERNARDIM (*tira a espada, que põe sobre a mesa.*) – Foi suficientemente variada para não ser monótona. Em duas palavras: se estava bom tempo, a viagem era um prazer em si mesma; se estava mau tempo, animava-me pensar que o objectivo da minha navegação, da minha odisséia... eram os teus braços.

*(Abraçam-se novamente e beijam-se.)*

BERNARDIM – E a tua saúde?

D. CATARINA – Boa, graças a Deus. A não ser a saudade, outro padecimento não sofri.

BERNARDIM – Esse tem o seu remédio.

D. CATARINA – Chama-se Bernardim!

BERNARDIM – Parecemos enamorados...

D. CATARINA – E não é assim? – Sentemo-nos um pouco. – A bagagem?

*(Sentam-se ambos.)*

BERNARDIM – Não tardará, por certo. Deixei as minhas ordens. Trago-te um presente...

D. CATARINA – Nunca te esqueces de mim.

BERNARDIM – E D. Fradique?

D. CATARINA – Foi à missa, a São Domingos.

BERNARDIM – Continua com essa devoção, mesmo aos dias de semana?

D. CATARINA – E sabes tu que, embora muito gentilmente, me censura por eu não fazer o mesmo?

BERNARDIM – Ora, ora. Que ele seja excessivo nas suas devoções, isso é deveras lamentável, mas ainda assim compreensível. Porque se trata de um assunto pessoal, do seu foro íntimo, que só a ele diz respeito. Mas que pretenda arrastar os outros para esses mesmos excessos... *(Pausa)* Enfim: com isto, não tenciono influir na tua consciência. Se acaso sentes necessidade de uma missa quotidiana, certamente que tens plena liberdade...

D. CATARINA – Católica, sim, mas não tanto. Domingos e dias santos, e chega muito bem.

BERNARDIM – E os meus pais, Catarina?

D. CATARINA – Ainda a semana passada os visitei. Achei-os óptimos. Perguntaram por ti, já se vê. Levei-lhes um grande cabaz de laranjas, das que eles tanto gostam. Tua mãe fez questão de ler-me as tuas últimas notícias.

BERNARDIM – Muito semelhantes, naturalmente, às que te enviei, pela mesma altura.

D. CATARINA – E os negócios de teu pai, em Antuérpia? Conseguiu resolvê-los a contento?

BERNARDIM – Espero que sim. Ainda que não me sinta predisposto a estas funções comerciais... Mas ele próprio o dirá, quando lhe der contas bem pormenorizadas...

D. CATARINA – Logo à tarde, bem poderíamos dar um salto a Alfama, a ver os velhotes.

BERNARDIM – Isso mesmo tencionava eu propor-te.

D. CATARINA – Mandarei apanhar umas laranjas. Temos tantas que até se estragam.

*(Entra D. Fradique Alvarenga, severamente vestido de luto. Traz capa e espada, um luxuoso «Livro de Horas» na mão.)*

D. FRADIQUE – Pois não me enganei. Tanto que entrei em casa, logo me pareceu a voz de meu querido “sobrinho”.

*(Levanta-se Bernardim e vai ao encontro do mercador.)*

BERNARDIM – Já havia perguntado por vós, como é natural.

D. FRADIQUE – Um abraço, antes de mais *(Abraçam-se.)*

BERNARDIM – Embora já o tenha feito numa das minhas cartas, não quero deixar de reafirmar-vos o muito pesar que me causou a morte de D. Branca, vossa extremosa esposa.

*(Levanta-se D. Catarina e ajuda D. Fradique a tirar a capa. E ele próprio coloca sobre a mesa o «Livro de Horas» e a espada ricamente guarnecida.)*

D. FRADIQUE – Obrigado, uma vez mais. Foi um duro golpe. Mas Deus Nosso Senhor, no seu alto critério, é que é o supremo e sapientíssimo administrador das nossas vidas. Seja feita a sua divina vontade.

BERNARDIM – E assim há-de ser, até ao fim do Mundo?, sem que nós, os administrados, tenhamos uma palavra a dizer?

D. FRADIQUE – Isso são mistérios, meu caro Bernardim, que nos escapam completamente. Falemos de outros assuntos, bastante mais terrenos.

BERNARDIM – A administração de vossos comércios e navegação, por exemplo.

D. FRADIQUE – Os comércios e as navegações, como vós dizeis, correm como Deus. Nosso Senhor é servido.

BERNARDIM – De vento em popa. Assim espero.

D. FRADIQUE – Aqui há tempos, comprei o galeão “Santo António”, que era, como deveis saber, da frota de Belchior Coutinho.

BERNARDIM – O galeão “Santo António”? Cuidava eu que estava em idade de aposentação...

D. FRADIQUE – Pois muito vos enganais, querido “sobrinho”. E chama-se agora “Paulo III”.

BERNARDIM – Que dizeis? Um galeão com o nome do Sumo Pontífice?! Alexandre Farnésio?!

D. FRADIQUE – Uma simples homenagem, justíssima homenagem ao pai da Cristandade.

BERNARDIM – Surpreendentes notícias, senhor D. Fradique!

D. FRADIQUE – Adquiri um galeão por um preço bastante conveniente. E tendo-o mandado à Índia, ali mesmo recebeu uns consertos, os mais urgentes, e já mostrou quanto valia, na viagem de regresso. Carregou mais de 50 toneladas de pimenta, gengibre e canela; 180 pessoas e 200 escravos.

BERNARDIM – 180 pessoas e 200 escravos. *(Com ironia.)* Esses escravos não são, certamente, do género humano... Ou será por especial deferência, que lhes concedeis uma parcela suplementar no número global dos passageiros...?

D. FRADIQUE – Não, não voltaremos a discutir essas insignificâncias. E muito menos hoje, meu querido Bernardim, dia do vosso regresso.

D. CATARINA – Ora, sentemo-nos os três, tranquilamente. E harmonizemos a conversação, evitando querelas desnecessárias.

*(Sentam-se os três.)*

D. FRADIQUE (*levando a mão ao estômago*) – Catarina, hás-de pedir na cozinha, que me façam uma infusão de camomila.

D. CATARINA (*levanta-se*) – Que tendes, meu “tio”?

D. FRADIQUE – Nada de grave. Quero apenas apaziguar o estômago.

D. CATARINA – Isso é do jejum. Já é tempo de comerdes alguma coisa.

D. FRADIQUE – O melhor alimento é o sagrado corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo.

BERNARDIM – Pena é que vos não tenha caído bem...

*(Sai D. Catarina.)*

BERNARDIM – Mas íamos então a falar... de...

D. FRADIQUE – Do galeão “Paulo III”. Foi isto o que faltou referir: chegou carregado até mais não poder. E, feitas as contas, vendidas que foram as mercadorias, e os escravos, pagou esta primeira viagem dois terços do que me havia custado o navio e a sua reparação.

BERNARDIM – Sim? Deus, na sua infinita misericórdia, quer mesmo que alguns dos seus fiéis sejam altamente dotados para os negócios. *(Pausa.)* Mas falemos do Colégio, senhor D. Fradique. Falemos do Colégio de São Marcos.

D. FRADIQUE – Colégio Paulo III.

BERNARDIM – Colégio Paulo III? Ai, senhor, que já confundis colégios com galeões!

D. FRADIQUE – De modo nenhum, “sobrinho”. O Colégio chamar-se-á também Paulo III.

BERNARDIM – É lá possível?! Estou a ver que as vossas homenagens ao Sumo Pontífice despontam que nem cogumelos depois de uma boa chuvada!

D. FRADIQUE – É assim. Sou muito espontâneo em manifestar a minha gratidão.

BERNARDIM – Ora, que favores especiais deveis ao ilustre Alexandre Farnésio?

D. FRADIQUE – Todos nós, humilíssimos servos, lhe devemos muito. Basta ser ele o Chefe da Igreja Católica.

BERNARDIM – Mas falai-me do Colégio de São Marcos, quero dizer...

*(Volta a entrar D. Catarina e retoma o seu lugar.)*

D. FRADIQUE – O Colégio Paulo III...

BERNARDIM – Desculpai interromper-vos. Em nenhuma das cartas que fizestes o favor de enviar-me, tanto a Paris como a Antuérpia nunca houve menção a esse desejo de alterar o nome do Colégio.

D. FRADIQUE – É certo. *(Pausa.)* Catarina, pediste na cozinha a minha infusão de camomila?

D. CATARINA – Já a mandei preparar, meu “tio”.

D. FRADIQUE – E mandaste comprar as minhas guloseimas preferidas? pingos-de-tocha, beijos-de-freira, segredos-de-convento, papos-de-anjo, toucinho-do-céu...?

D. CATARINA – Tudo isso. E também orelhas-de-abade.

BERNARDIM – Espero que não sejam indigestas, essas guloseimas. Especialmente as orelhas-de-abade.

D. FRADIQUE – Será que o vento mudou? Para o Sul? É que me doem a rótula do joelho esquerdo e o metatarso do pé direito.

BERNARDIM – Tomara eu que vos aprontem essa infusão de camomila. Porque se diz ser muito recomendável aos partos laboriosos. Senhor: falemos do nosso Colégio de São Paulo III.

*(Ri-se D. Catarina com o deslize do marido. Ele olha-a, intrigado.)*

D. CATARINA – Disseste: Colégio de “São Paulo III”.

*(Bernardim ri-se também..)*

*D. Fradique, esse, menos sensível ao humor que aos achaques reumáticos, afaga com uma mão o joelho esquerdo, com a outra o metatarso do pé direito.)*

BERNARDIM – *Lapsus linguae.* Nada de canonizações prematuras. *(Ri-se novamente.)* Algum dia se há-de ver – nós ou quem vier depois – se se cumpre ou não esta minha involuntária profecia. Dada a facilidade com que alguns reis e outros senhores deste Mundo têm encomendado e pago certas canonizações...

D. FRADIQUE *(recompondo-se)* – Vejo que estais de muito bom humor, Bernardim. Bom proveito vos faça. Pena é que, passados tão poucos meses sobre o falecimento de minha extremosa esposa, vos permitais formentar o riso. E esta casa não é propriamente o Paço da Ribeira, onde possam ter lugar as facécias de Mestre Gil Vicente.

BERNARDIM – Estou pronto a pedir-vos desculpa, senhor D. Fradique. Nunca julguei que a minha boa disposição pudesse ofender os vossos sentimentos, que naturalmente respeito. Nem que, de qualquer modo, fosse motivo de escândalo.

D. FRADIQUE – É do Colégio Paulo III que desejais ouvir falar?

BERNARDIM – Coisa bastante compreensível, afinal.

D. FRADIQUE – Pois aí vai. (*Pausa.*) Terminadas as obras de restauro do velho palácio...

D. CATARINA – Eu chamar-lhe-ia... palacete.

D. FRADIQUE – Palácio, digo eu. – Terminadas as obras, tratei de apetrechá-lo de mobília e tudo o mais que lhe é necessário.

BERNARDIM – Sendo assim, dentro de alguns meses...

D. FRADIQUE – Acaba de me ser concedido o privilégio real.

BERNARDIM – Pois muito me alegam essas notícias, senhor D. Fradique.

D. CATARINA (*tomando a mão de Bernardim, afectuosamente*) – Agora o primeiro passo é certamente a nomeação do reitor...

BERNARDIM – Estou pronto a assumir os meus compromissos...

D. FRADIQUE – E essa infusão de camomila. Nunca mais está pronta.

D. CATARINA – Aguardai um pouco, meu “tio”. Para produzir bom efeito, terá de apurar um instante.

BERNARDIM – Trouxe comigo, naturalmente, o documento passado por Mestre Gouveia, reitor do Colégio de Santa Bárbara, de Paris, que justifica todo o vosso empenho em entregar-me a orientação deste novíssimo Colégio de Lisboa.

D. FRADIQUE – Quero que o meu Colégio Paulo III seja um dos melhores de Lisboa, e do Reino!

BERNARDIM – Pela minha parte, tudo farei para que não sejam iludidas todas as vossas esperanças.

D. FRADIQUE – Mas não nos precipitemos.

BERNARDIM – Estranho as vossas palavras, senhor D. Fradique.

D. CATARINA – E eu também, confesso. Por que não falais claramente?

D. FRADIQUE – Pois falarei claramente. E o que tenho a dizer-vos, meu caro Bernardim, é que... – Essa infusão de camomila vem ou não vem?

D. CATARINA – Não tarda aí, meu “tio”. Pacientai-vos, por favor. E acabai com esses mistérios.

D. FRADIQUE – É que... – O homem põe e Deus dispõe, como se costuma dizer. – Ainda que as minhas palavras, claro está, não sejam definitivas. Mas enfim... é sempre conveniente moderarmos os nossos entusiasmos...

BERNARDIM – Explicai-vos, D. Fradique. E por uma vez!

D. FRADIQUE – Tenho a comunicar-vos, com alguma mágoa... Melhor dizendo: com muita mágoa, até... que... para este lugar de reitor do meu Colégio Paulo III existe um outro pretendente...

D. CATARINA – Como assim?

BERNARDIM – Um outro pretendente? (*E levanta-se inquieto.*)

D. FRADIQUE – Pessoa de qualidade. E de certo peso, que muito foi recomendada.

BERNARDIM – Mas quem, por favor?! E recomendada por quem?! Pelo Rei D. João III?! Pelo Papa?!

D. FRADIQUE – Desculpai-me, “sobrinho”, mas nada mais vos poderei acrescentar. Por enquanto.

BERNARDIM – Será que alguém se atravessou no meu percurso?

D. FRADIQUE – Nada de conclusões levianas. Dai tempo ao tempo.

D. CATARINA – Mas entre vós e Bernardim, meu “tio”, quer oralmente quer por escrito, não ficou devidamente assumido este compromisso?

D. FRADIQUE – E que havemos de fazer, Catarina, quando vontades fortes e poderes soberanos se nos cruzam no caminho que tencionávamos seguir...? De qualquer modo, isto não foi contrato que fizéssemos, redigido e firmado por tabelião.

BERNARDIM – Como? A palavra de um homem – de um homem que se preza de o ser, digo – já não tem valor? A palavra em si mesma? A palavra de um homem honrado?

D. FRADIQUE – Moderai-vos, “sobrinho”. E não tireis do que eu disse conclusões prematuras e atabalhoadas. Mantende-vos sereno. Aguardai alguns dias. Pode

ser até que haja alguma contravolta, que vos seja favorável. É o que peço a Deus, com todas as veras do meu coração.

*(Vendo o súbito abatimento em que caiu Bernardim, levanta-se D. Catarina e dirige-se para ele. E toma-lhe nas suas as mãos desanimadas.*

*Entra a escrava Bastiana, trazendo a infusão de camomila: uma taça de porcelana chinesa, numa bandeja de prata. Ajoelha-se ao lado da cadeira senhorial e, sentada sobre os calcanhares, aguarda que D. Fradique Alvarenga tome a bebida.)*

D. FRADIQUE – É certo que se trata de uma pessoa de muito peso, que muito me foi recomendada. *(Pausa. Bebe.)* Pouca sorte, na verdade. *(Pausa. Bebe.)* Mas não é caso para desânimos. A vida continua. *(Pausa. Bebe.)* E Deus Nosso Senhor, com a sua infinita misericórdia, há-de favorecer-nos a todos, repartindo as suas benesses segundo os nossos merecimentos.

### CENA 3

*No mesmo dia, em casa de D. Fradique Alvarenga.*

*Entra o Padre Simão Rodrigues, jesuíta, logo seguido do mercador.*

D. FRADIQUE – Queira Vossa Paternidade perdoar-me o atrevimento.

PADRE SIMÃO – Ora, por quem sois, D. Fradique Alvarenga. E até calhou bem, que há já uns dias não temos uma daquelas conversas, sempre tão proveitosas. Pelo menos para mim!

D. FRADIQUE – E que não direi eu, senhor Padre Simão Rodrigues?! Maior proveito é o meu, já que sou ignorante de muitas e infinitas coisas (particularmente nos domínios da nossa Santa Religião) que Vossa Paternidade tem para ensinar-me.

PADRE SIMÃO – Deixemos retóricas e apologias.

D. FRADIQUE – Sentai-vos, por favor.

*(Sentam-se ambos.)*

D. FRADIQUE – Tomei a ousadia de chamar-vos a minha casa. E mais ainda me desculpareis o pedido de urgência.

PADRE SIMÃO – Ora, ora. A boa amizade permite isso e muito mais. Estou ansioso por ouvir-vos.

D. FRADIQUE – O caso é este: Bernardim de Montemor acaba de chegar a Lisboa.

PADRE SIMÃO – Oh Diabo! – (Retiro o nome do Espírito Maligno.)

D. FRADIQUE – Chegou esta manhã, de Antuérpia. A nau “São Jorge”, da frotazinha paterna, como sabeis, imagino-a eu subindo o Tejo, ajoujadinha de todo. Não tanto de mercadorias – que aquilo é fraca gente de negócios – mas das não sei quantas mil toneladas de entusiasmo do jovem Bernardim.

PADRE SIMÃO – Com que então, o rapaz vinha alvoroçado com a ideia de ser reitor do nosso querido Colégio Paulo III?

D. FRADIQUE – Pois também se compreende! E a verdade é que sempre lhe prometi o lugar.

PADRE SIMÃO – Mais grave seria cumprirdes a promessa, entregando a quem não é de inteira confiança um estabelecimento de ensino que, noutras mãos, muito poderá servir a nossa causa.

D. FRADIQUE – Por outro lado, pensando bem, admito que isto possa despertar no meu coração alguns remorsos...

PADRE SIMÃO – Remorsos teríeis se vos decidísseis por Bernardim de Montemor.

D. FRADIQUE – É um jovem em quem não deixo de reconhecer qualidades muito positivas: seriedade, erudição e cultura, capacidade de trabalho, entusiasmo... E, sobretudo, dificilmente me poderei esquecer de que ele é o marido de Catarina, a filha que Deus não me concedeu.

PADRE SIMÃO – Senhor D. Fradique: evitai que o vosso espírito, normalmente tão grave e esclarecido, se enrede em sentimentos de vária ordem, que só podem prejudicar a viabilidade do nosso projecto. *(Pausa)* Podemos conversar à vontade? Vossa “sobrinha” não estará por aí perto?

D. FRADIQUE – Ficai descansado. Ela e o marido foram a casa de Baltasar de Montemor. Por isso mesmo aproveitei esta ausência de ambos para enviar-vos recado, que viésseis...

PADRE SIMÃO – Muito concretamente, meu bom amigo: em que pé ficaram as coisas, no termo dessa vossa conversa com Bernardim?

D. FRADIQUE – Disse-lhe que não lhe poderia dar ainda uma resposta definitiva. Mas que aguardasse alguns dias, que, entretanto, tudo se haveria de esclarecer.

PADRE SIMÃO – Mas as razões... as verdadeiras razões...?

D. FRADIQUE – Informe-me de que já não era o único pretendente ao lugar de reitor.

PADRE SIMÃO – Sim?

D. FRADIQUE – Que me havia sido recomendada, com muito empenho, por alguém de muito peso e influência, outra pessoa igualmente qualificada. Bernardim, claro está, quis saber pormenores. Mas escusei-me a isso. Fez-se um grande silêncio, incómodo, entre ele e eu, que se prolongou por umas duas horas ou mais. Ao meio-dia, mesmo assim, tomámos a refeição em conjunto. A dado passo, ocupado cada um com o seu motreco de faisão, aconteceu falar Bernardim dos seus últimos momentos em Antuérpia. Tudo preparado para a partida, chegou-lhe a visita de um amigo que ele diz ser muito querido.

PADRE SIMÃO – Quem poderia ser?

D. FRADIQUE – Damião de Góis.

PADRE SIMÃO – Damião de Góis?! Visitas desse teor dispensaria eu muito bem!

D. FRADIQUE – Disse que Damião o tinha festejado muito, ao saber da expectativa com que regressava a Portugal: a de ser reitor do novo Colégio...

PADRE SIMÃO – *Vade retro...!*

D. FRADIQUE – Mais: Que o dito Damião de Góis se dispunha até a enviar-lhe uma carta de empenho e recomendação, para, se necessário fosse, em qualquer emergência...

PADRE SIMÃO – Finório! Como se adivinhasse qualquer barbicacho. Ora, Damião de Góis deveria convencer-se, de uma vez por todas, que Portugal é um país católico por excelência.

D. FRADIQUE (*com certa ironia*) – Mas que pretendeis dizer, Padre Simão Rodrigues? Que Damião de Góis se afasta algum tanto do correcto e verdadeiro caminho da nossa Santa Religião?

PADRE SIMÃO – Cala-te, boca!

D. FRADIQUE – Mas não foi o nosso catolicíssimo Rei D. João III que o nomeou, há-de haver uns 16 ou 17 anos, escrivão da Feitoria de Portugal em Antuérpia?

PADRE SIMÃO – Ora! Eram ainda muito novos. Andavam ambos pelos vinte anos. Por coincidência, nasceram ambos em 1502.

D. FRADIQUE – Meu Deus! Sabeis todas essas miudezas!

PADRE SIMÃO – E muito mais vos poderia referir.

D. FRADIQUE – Em todo o caso, pretendeis insinuar que o nosso querido Rei D. João III, aos vinte anos, seria um tanto ou quanto desavisado, menos experiente...

PADRE SIMÃO – E que Damião de Góis, com os mesmos vinte anos, andaria ainda pelo verdadeiro caminho de Nosso Senhor Jesus Cristo, o que, naturalmente, não daria lugar a qualquer suspeita...

D. FRADIQUE (*levanta-se e põe-se a caminhar na sala, de lado a lado*) – É um bom argumento. (*Pausa.*) Mas repare Vossa Paternidade que no ano de 533 – e recordo-me de um assunto grave que tive de tratar com ele – o nosso Damião de Góis estava já em Portugal, nomeado tesoureiro da Casa da Índia. E nomeado por quem? Pelo mui excelente e piedoso Rei D. João III. Que devemos então concluir daí? Que, passados dez anos, Damião de Góis continuava a ser insuspeito?

PADRE SIMÃO – Antes de mais, convém lembrar que Damião de Góis, investido nas suas funções de tesoureiro da Casa da Índia, não tardou em desembaraçar-se do honroso cargo. E Deus seja louvado por tal benefício! Porque – isso sei eu muito bem – com o pretexto de ir em peregrinação a Santiago de Compostela, do estrangeiro escreveu ao Soberano, pedindo-lhe exoneração do lugar e dispensa de qualquer actividade diplomática. Motivo alegado: a continuação dos estudos.

D. FRADIQUE – Mas que terá ele feito naquele espaço de dez anos, Padre Simão?

PADRE SIMÃO – Ora! Aguentou-se ainda uma meia dúzia de anos como escrivão da nossa Feitoria em Antuérpia. Depois foi-lhe o nosso inocente D. João III pedindo diversas missões, na Polónia, na Lituânia, na Dinamarca... Entretanto, ainda antes de iniciar os estudos na Universidade de Lovaina, passa por Vitemberga, onde convive – imagine-se! – com Lutero e Melanchton!

D. FRADIQUE – Que me dizeis? Damião de Góis é certamente um homem ainda muito mais suspeito do que se poderia imaginar! – E como é possível que o nosso catolicíssimo Rei não tenha conhecimento de quem é o audacioso personagem?!

PADRE SIMÃO – Terá conhecimento, descansai, terá conhecimento. Deixai-me cumprir o meu percurso, paulatinamente. – Ah, mas a audácia do herege Damião de Góis! (*Levanta-se e põe-se igualmente a passear de um lado ao*

*outro.)* Ainda encontrou ocasião de dar um salto a Friburgo, para conhecer e conviver com Erasmo!

D. FRADIQUE – Erasmo!

PADRE SIMÃO – Com quem, ao longo de 8 meses, estudou Humanismo e – aqui é que estava o perigo – Re-li-gi-ão!

D. FRADIQUE – Não, por certo, a verdadeira, a de Nosso Senhor Jesus Cristo! – Só me admiro como Vossa Paternidade conhece tanto acerca de Damião, o renegado. (Que estou convencido que o é!)

PADRE SIMÃO – Pois vou tomando as minhas notas. *(Pausa.)* E não sabeis que, no ano de 534, estudando eu em Pádua, cheguei a ser companheiro de quarto do mesmo Damião?!

D. FRADIQUE – Caio das nuvens! Nunca tal coisa me disse Vossa Paternidade!

PADRE SIMÃO – Pois não admira, senhor D. Fradique! Se nos conhecemos há tão pouco tempo! E só agora veio a propósito referir o caso.

D. FRADIQUE – Estou perplexo com as vossas revelações.

PADRE SIMÃO – Bem vedes, meu excelente amigo: uma carta de empenho e recomendação assinada por Damião de Góis...

D. FRADIQUE – ... herege com todas as letras...

PADRE SIMÃO – ...não é certamente o documento que mais convenha ter em consideração. Aliás, interessa muito salientar que Damião de Góis fora expulso de Friburgo, pelas suas ideias pró-luteranistas e erasmistas. Por isso Erasmo o aconselhara a ir estudar para Pádua.

D. FRADIQUE – Condenando o comportamento de Damião de Góis, implicitamente condenais Bernardim de Montemor, seu indesmentível simpatizante. Porque, seguramente, navega nas mesmas águas corruptas de traição à Santa Doutrina de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.

PADRE SIMÃO – E, no entanto, bem me custaria dizê-lo tão abertamente. Bernardim – por desgraça nossa – alcançou o amor de D. Catarina, que, sendo vossa pupila, muito justamente considerais como sobrinha. Bernardim é, por assim dizer, um parente vosso.

D. FRADIQUE – Fosse ele meu irmão de sangue! Coragem teria eu para extirpar da minha própria família a chaga que a pudesse contaminar. Ah, agora vejo que

foi Deus Nosso Senhor que me enviou Vossa Paternidade, para esclarecer o meu espírito e desviar-me do erro em que certamente iria cair!

PADRE SIMÃO – E eu só agradeço ao Altíssimo o ter-se designado utilizar-me como instrumento da Sua clarividência. *(Pausa.)* Não, meu fraternal D. Fradique Alvarenga! Portugal tem de ser preservado da praga devastadora das doutrinas heréticas! E o nosso ilustre e catolicíssimo Rei D. João III tem de perceber isto uma vez por todas! *(Aproximando-se de D. Fradique.)* Ainda há poucos dias tive o honroso privilégio de ser recebido por Sua Alteza, num jantar íntimo. Aproveitei para falar-lhe dos perigos de contaminação ideológica. Creio que o convenci da necessidade de acabar com o patrocínio aos estudantes portugueses em universidades estrangeiras.

D. FRADIQUE – De que beneficiaram Damião de Góis, Bernardim de Montemor e muitos outros, que hoje são a causa da nossa vergonha e do nosso receio.

PADRE SIMÃO – Pois estou muito convencido de que Sua Alteza brevemente proibirá que os nossos estudantes recebam graus universitários fora das nossas fronteiras.

D. FRADIQUE – Isso parece-me bem, senhor Padre Simão. Isso parece-me bem!

PADRE SIMÃO – Muito acertada foi a vossa decisão, senhor D. Fradique, ao desviardes uma pequena parte dos vossos bens – que o Céu vos concedeu, porque o mereceis! – para a criação do nosso querido Colégio Paulo III. Além do mais, que útil poderá ele vir a ser à causa das nossas missões em terras de infiéis!

D. FRADIQUE – Assim possa Vossa Paternidade ajudar-me, conforme prometeu!

PADRE SIMÃO – Antes que eu possa ajudar-vos... ajudai-me vós a mim. Quebrai as amarras do pernicioso e nefasto compromisso – sabeis perfeitamente ao que me refiro – e este barco seguirá de velas pandas e de vento em popa.

[...]

#### CENA 6

*Em Lisboa, nos princípios de 1541. Alpendre ou arcaria do Terreiro do Paço. Sob um dos arcos, sentado num escabelo, frente a uma escrivaninha ou mesinha portátil, Bernardim de Montemor, feito escrivão ou escriba de praça pública. Com muita dignidade e consideração, escreve uma carta que lhe vai ditando Felícia do Rego. E ela vai pontuando as frases com algum gesto e um ou outro movimento.*

FELÍCIA – «As lágrimas que por ti tenho chorado – meu saudoso marido – creio que seriam bastantes para encher, bem pelas bordas.

BERNARDIM – «... bem pelas bordas...»

FELÍCIA – «... a talha maior que temos na cozinha. – Mulher mimada que fui – mil vezes feliz contigo – meu trabalho era bordar toalhas e toalhinhas. – Oh, tempo! – Agora, para bem sentir que estou cumprindo meu dever de esposa – procurei acompanhar-te em pensamento, meu querido Lucas – com algum trabalho fora de casa – para que não fosses tu apenas, meu bozinho manso...»

BERNARDIM – «... bozinho manso...?»

FELÍCIA – Isto é nome que eu lhe dou, porque sou mui ternurenta sabeis vós? *(Pausa.)* Mas continuemos. «Para que não fosses tu apenas a suar as estopinhas – para manter esta casa...» *(Precisando, intencionalmente.)* Digo «esta casa», como se dissesse «nossa casa», minha e dele, como se deixa ver. Casa essa que, por sinal, é aqui bem perto, no Beco das Alcaparras, junto ao Lagar de Azeite. Digo isto porque... pode Vossa Mercê precisar de descansar um bocadinho destas escrevinhadelas, ou escrituras... *(Aliviando o decote do corpete.)* Já Vossa Mercê me entende, não é verdade?

BERNARDIM – Entendo, entendo, senhora... Felícia do Rego. Que eu não nasci ontem, naturalmente. Mas continuemos.

FELÍCIA *(retomando o ditado)* – «Portanto, busquei trabalho no Terreiro do Trigo. – Sou medideira.» *(Bruscamente.)* Não, medideira não. Ponha Vossa Mercê outra coisa. Ora... deixai-me ver... Joeireira. Isso: joeireira! *(E, mimando joeirar o trigo, vai saracoteando as ancas, sensual e ostensivamente.)*

BERNARDIM – Naturalmente, sabeis separar o trigo do joio...

FELÍCIA – Ai, que por falar em joio...!

*(Entra o rufião Girigaita, de capa e espada, muito aperaltado.)*

GIRIGAITA – Bem me pareceu! Que bem andarias tu na gandaia! E, não te vendo no Rossio, já era certo e sabido que estarias no Terreiro do Paço, pois então!

FELÍCIA – Vim só aqui um instantinho, pôr no papel duas linhas que mandasse a meu marido.

GIRIGAITA – Que lá na Índia estará – nos braços de outra, talvez – aguardando a tua carta. Manda-lhe é dizer que não esqueça enviar... *(E, com a mão estendida, esfrega o indicador no polegar, no consabido gesto.)*... os marcaureles!

FELÍCIA – Descansa, que lho direi. O pobrezinho – diga-se a verdade – tem cumprido o seu dever. Nunca nos faltou com a sua ajuda.

GIRIGAITA – E tu, faz o teu dever também. Despacha-te. Quero jantar e deitar-me.

FELÍCIA – Credo, Girigaita, credo! Inda não há uma hora que te levantaste!

GIRIGAITA – Fecha a goela, Felícia, fecha a goela!

FELÍCIA – Já aqui não está quem falou. *(Abre a bolsa que traz à cinta.)* Mas vai andando, se queres, que eu não demoro. Toma a chavinha da casa. *(E dá-lhe uma grossa chave de ferro, que parece de portão de quinta.)*

GIRIGAITA *(aceita-a)* – Encontraste algum freguês para esta tarde?

FELÍCIA – Logo os irei procurar, Girigaita. Não fiques tu em cuidado, que este dia há-de ser ganho, como de costume.

GIRIGAITA *(afastando-se)* – Irás por aí, ao longo dessa Ribeira das Naus. Ou não saberás, acaso, que todos esses navios que continuamente chegam de Veneza ou de Génova, de Antuérpia ou de Sevilha, trazem marinhagem e passageiros de sangue ardente?

FELÍCIA – Descansa, homem, que o dia é grande. Passarei pelo mercado. E comprarei um daqueles peixes de que tanto gostas.

GIRIGAITA *(saindo)* – Xaputa!

FELÍCIA – Rodovalho!

BERNARDIM – Portanto, dizíeis vós que procurastes trabalho no Terreiro do Trigo. «Sou joeireira» – escrevi eu. E agora?

FELÍCIA – Pois terminemos, senhor. *(Pausa.)* «Marido meu: vê se encontras portador para mais algum dinheiro. – Guarda-te bem das serpentes – e doutros bichos venenosos.»

BERNARDIM – «... e doutros bichos venenosos.»

*(A este passo surgem, na penumbra de outro arco, D. Fradique Alvarenga e o Padre Simão Rodrigues, que ficam assistindo ao resto da cena.)*

FELÍCIA – «Pensa na tua mulherzinha – que te abraça e beija com amor.»

BERNARDIM – «... com amor.»

FELÍCIA – «Sou eu que falo: – Felícia do Rego, do Beco das Alcaparras. – Lisboa, tantos de tal de mil quinhentos e carqueja.»

BERNARDIM – *Finis Laus Deo*, como diriam os mais devotos. (*Espalha um pouco de areia sobre a carta, para secar-lhe a tinta. Recolhe a mesma areia num boião de porcelana. Dobra a carta e entrega-a a Felícia.*) Ora aqui tendes, senhora. E bom proveito, na volta do correio!

FELÍCIA (*abrindo a bolsa*) – Quanto vos devo, senhor?

BERNARDIM – Nada de nada.

FELÍCIA – Como assim? Viveis do vento?

BERNARDIM – Tentarei viver... se me deixarem.

FELÍCIA (*retirando-se*) – Pois muito vos agradeço. Que o Céu vos seja propício, sempre e sempre. (*Sai.*)

*(Levanta-se Bernardim e passa-se para a frente da mesinha de improvisado escritório.)*

BERNARDIM (*indicando, com a pena em riste, um ou outro dos hipotéticos circunstantes da época, identificáveis com os espectadores actuais*) – E já estou disponível para escrever outra carta, esta, de negócios, a pedido daquele senhor! E outra carta, de amor, certamente, a pedido daquela nobre dama! Não é que ela a não saiba escrever, em linguagem corrente! Mas porque pretende recheá-la com alguns versos de bom estilo petrarquiano! E assim será feito! É só um momento! Peço a vossa paciência, a vossa benevolência e a vossa condescendência! E redigirei ainda uma petição a El-Rei, a pedido daquele respeitável cavaleiro, solicitando uma tença de 20 mil reais, por bons serviços nas praças do Norte de África! Mas já vamos a isso! É só um momento! Pacientai-vos, por favor! Todos terão a sua vez! Atenderei ainda, com muito prazer, aquela jovem senhora, que pretende carta de recomendação para ingressar no Convento das Carmelitas! (Oh, que pena, meu Deus, que pena!) E atenderei ainda aquela boa mulher, que deseja autorização para vender caranguejos no bairro de Alfama! E aquele Frei Bonifácio de Coisa-e-Tal, que tenciona vender relíquias de santos mártires! É só um momento, minhas senhoras e meus senhores! Pacientai-vos, peço-vos! Todos serão atendidos! E com a maior eficácia! Porque o “escrivão” que aqui vedes é pessoa de altos estudos! Bem vos poderia mostrar os respectivos diplomas e atestados! Não o faço porque me impede a minha natural modéstia! Mas poderia recheiar as vossas cartas, petições e requerimentos de belas sentenças latinas, extraídas dos melhores autores! Mas é só um momento! Um de cada vez, por favor! Atenderei a todos, minhas senhoras e meus senhores! E quanto pagareis vós pelo meu trabalho?

Pois não pagareis 30 réis, nem 10, nem 5! Porque todo o meu trabalho será absolutamente gratuito! Porque há-de ser esta a minha maneira de mostrar a todos o regozijo que tenho pelo meu feliz regresso a este País!, que adoro!, – logo depois de Deus, naturalmente! E digo isto para tranquilizar algumas orelhas mais compridas que eventualmente me escutem! Não, não pagareis nada pelo meu trabalho! É esta a minha maneira de servir Portugal!, escrevendo cartas, petições e requerimentos!, nas arcadas do Terreiro do Paço!, depois de haver concluído os meus estudos no famoso Colégio de Santa Bárbara, de Paris! É só um momento! Não vos impacientes, por favor! E ainda vos quero dizer que estou suficientemente informado de muitas e variadas coisas que por aí se passam! E essas notícias, poderei naturalmente incluí-las nas cartas que, a vosso pedido, escreverei aos vossos parentes e amigos ausentes da Pátria! Sabeis, por exemplo, que... nomeado o senhor Cardeal D. Henrique, irmão de El-Rei, Inquisidor Geral... o Santo Ofício iniciou já a sua actividade censória aos livros publicados?! E que, muito brevemente, se criará no Porto o Tribunal da Inquisição?! Aleluia! Aleluia!, que recuperamos o nosso atraso em relação a outros países da Europa!

*(E, dizendo isto, reaproximou-se da mesinha portátil, tomou um maço de folhas de papel em branco e lançou-as ao ar.*

*No seu recanto obscuro, D. Fradique Alvarenga e o Padre Simão Rodrigues benzem-se, estupefactos. E saem, discretamente.*

*Entretanto, haviam entrado e mantiveram-se a um dos lados, Baltasar de Montemor, D. Margarida e D. Catarina, que agora avançam para Bernardim, de certo modo consternados com o que acabam de ouvir.)*

BALTASAR *(tomando-o por um braço, carinhosamente)* – Vamos para casa, meu filho.

D. MARGARIDA *(afagando-lhe o rosto)* – Há que evitar estas imprudências, estes escândalos.

*(D. Catarina contorce as mãos, perturbada.)*

BERNARDIM – O meu coração encheu-se de perplexidades e revolta. Não admira que transbordasse. Desculpai-me vós todos, se podeis.

*(D. Catarina corre para ele e abraça-o enternecidamente.)*

BALTASAR – Ainda que seja inverno, Bernardim, creio que os ares puros e frescos do Alentejo te fariam bem. Por que não te resolves a passar duas ou três

semanas na nossa bela casa de Montemor, de que tão pouco nos servimos, infelizmente?

D. MARGARIDA – Teu pai tem razão, Bernardim. Aceita esta sugestão, e verás que hás-de regressar retemperado, com muito mais energia para enfrentar estes percalços da vida.

D. CATARINA – E eu irei contigo, Bernardim. Eu irei contigo!

BERNARDIM – Sim, Catarina, meu anjo-da-guarda. *(E beija-a comovido.)*

BALTASAR – Entretanto, se mo permites, meu filho, ir-te-ei preparando uma missão na Flandres. Assuntos de negócios, ainda pendentes, que é necessário desatar. E tu és a pessoa indicada para o efeito.

D. MARGARIDA – Vamos, meu filho.

*(Bernardim tem ainda na mão a grande e bela pena de escrever. Destaca-se do grupo, avançando alguns passos. E toma a atitude de lançar a pena, em voo, para o alto e para um dos lados.)*

BERNARDIM – Voa, minha pena, voa! *(E atira-a, energicamente.)* Foge das censuras do Santo Ofício, pássaro inocente! Procura os horizontes abertos da liberdade!

*(Sai, decididamente, e logo os familiares o acompanham, apressados.)*

FIM DA 1.ª PARTE

[...]

CENA 8

*Ainda em Antuérpia, em casa de Baltasar de Montemor. Na mesma sala, três dias depois.*

JERÓNIMO – De qualquer modo, Damião, Antuérpia não é propriamente um paraíso para todos os seus habitantes.

DAMIÃO – Não duvido.

JERÓNIMO – Segundo ouço dizer, muitos artesãos, cheios de filhos, empobrecem cada vez mais.

DAMIÃO – Infelizmente, essa é a realidade. E as rendas das casas? Aumentam escandalosamente. Dizem-me que os trabalhadores não qualificados têm de consagrar 15 a 20% do salário anual ao pagamento do aluguer da habitação, por vezes bem modesta.

JERÓNIMO – Por isso mesmo, segundo me contaram, muitos jovens retardam o casamento, por não poderem pagar rendas tão elevadas! E já vai sendo frequente encontrar 2 ou 3 casais morando na mesma casa!

DAMIÃO – Entretanto, os arredores da cidade vão-se engalanando de belas moradias, pertencentes a um pequeno número de mercadores, financeiros e industriais que têm sabido acumular riquezas consideráveis!

*(Açodado, entra Estêvão, o velho criado.)*

ESTÊVÃO – Ora, seja Deus louvado! Seja Deus louvado!

DAMIÃO – E por que razão, desta vez, louvaminheiro do Altíssimo?

ESTÊVÃO – Ai, só me parece que morro! Mas que alegria!

JERÓNIMO – Primeiramente, a mensagem!

ESTÊVÃO – Os meus queridos amos apearam-se agora mesmo da carruagem do Feitor! E já vêm aí, subindo a escada!

*(Sem poderem articular palavra, Damião e Jerónimo dirigem-se para a porta, apressados.)*

*Entram D. Catarina e Bernardim. Logo depois, João Rebelo, Feitor de Portugal.)*

D. CATARINA – Mas que agradável surpresa! A nossa casa tomada de assalto!

DAMIÃO – Pelos vossos melhores amigos!

BERNARDIM – Jerónimo! Não te julgava em Antuérpia, mas em Lisboa! (*E abraça-o.*)

JERÓNIMO – Que desaparecimento foi este?! E por tão longo tempo.

*(E prosseguem num entrecruzar de abraços e outras manifestações de afecto e estima.)*

O FEITOR – Estava eu na torrinha da nossa Feitoria, de onde, sempre que posso, gosto de vigiar as entradas e as saídas dos navios. Mau grado o nevoeiro, mais e mais se me afigurou o porte elegante da nau "São Jorge"!

BERNARDIM – E tu por aqui, Damião! Que prazer em ver-te! Como vão as coisas em Lovaina?

DAMIÃO – Depois te conto. Mais urgente é sabermos nós em que viagens ou aventuras andastes perdidos.

D. CATARINA – *(aproximando-se de Estêvão, cuja alegria é bem patente)* – E quanto a notícias de Lisboa, Estêvão? Chegaram algumas cartas?

ESTÊVÃO – Um maço delas, senhora.

D. CATARINA – E que dizem? Que dizem?

ESTÊVÃO – Senhora, não as abri. Creio que são quase todas do senhor Baltasar e da senhora D. Margarida.

D. CATARINA – Vai buscá-las, Estêvão, vai buscá-las. *(E desembaraça-se da capa, que põe a um lado.)*

*(Sai o servidor, apressado.)*

DAMIÃO *(para Bernardim)* – Mas fala! Fala!, que estamos ansiosos por ouvir-te! Com tanta demora, bem poderias ter repetido a viagem de circum-navegação do nosso Fernão de Magalhães!

BERNARDIM *(desembaraçando-se também da capa e da espada)* – Ena, que exagero! Só se te referes ao tempo global de todas as minhas viagens, desde que, há cerca de 3 anos, regresssei de Portugal.

JERÓNIMO – Mas... tornaste-te marinheiro, Bernardim? Navegador, descobridor, talvez? Pena é que já bem pouco reste por descobrir, desse vasto Mundo...

BERNARDIM – Pois, se quereis ouvir...

*(Jerónimo, Damião e o feitor vão sentar-se em cadeiras dispersas pela sala.)*

BERNARDIM – Com aquela franqueza que sempre foi a minha e a vossa amizade merece, falarei sem reservas, em plena liberdade. Nenhum facto, por mais reprovável que seja, tenciono subtrair ao vosso conhecimento.

*(Volta a entrar o velho criado, com o maço de cartas, que entrega a D. Catarina.)*

D. CATARINA – Obrigada, Estêvão.

ESTÊVÃO – Que sejam as melhores notícias, senhora D. Catarina! *(E sai.)*

*(E ela, ansiosa, vai sentar-se a um canto, para a leitura.)*

BERNARDIM – Se bem vos recordais, amigos, o meu regresso a Portugal, nos finais de 540, depois dos diligentes e proveitosos estudos em Paris, trouxeram-me um amargo, um doloroso desencanto. Refiro-me, naturalmente, àquele golpe traiçoeiro que me preparou D. Fradique Alvarenga, ao recusar-me o cargo de reitor do seu Colégio Alexandre Farnésio, vulgo Paulo III.

DAMIÃO – Tudo isso está e estará lastimosamente presente na nossa memória.

BERNARDIM – Com a generosa intenção de afastar-me do lamentável estado de angústia e de revolta em que me achava, meu pai encontrou maneira de me fazer sair de Portugal, encarregando-me de uma missão comercial em Antuérpia. A que se juntou a procura de uma casa, que aqui nos pudesse servir de ponto de apoio aos negócios da Flandres. E a casa é esta, precisamente, em que tenho a honra de receber-vos.

JERÓNIMO – E eu creio que tive a honra de ser o primeiro hóspede.

DAMIÃO – E eu o segundo!

O FEITOR – Como alternativa de hospedagem, claro que tereis sempre a Feitoria de Portugal.

*(Jerónimo e Damião fazem vénia de agradecimento.)*

JERÓNIMO – E, antes de mais, devo esclarecer que, desta vez, preferi hospedar-me nesta casa, correspondendo ao amável convite que me fizeram teus pais.

BERNARDIM – Que naturalmente terá sequência, nos inúmeros convites que eu próprio te farei. E ao meu querido Damião de Góis, como é evidente.

*(Jerónimo e Damião repetem as vénias.)*

JERÓNIMO – E esta minha viagem a Antuérpia deve-se muito concretamente a um objectivo muito preciso, a missão de que fui encarregado: saber notícias tuas e de Catarina. Saber do vosso misterioso paradeiro. Investiguei quanto pude, junto de todas as pessoas que achei me poderiam ajudar, começando, claro está, pelo nosso excelente representante na Flandres, o Feitor João Rebelo.

O FEITOR – Que nada ou muito pouco te poderia... ou deveria dizer. Melhor falará o próprio Bernardim das suas andanças e aventuras marítimas.

JERÓNIMO – Por bem pouco não regressava eu a Lisboa, sem notícias dos nossos viajantes, com as quais pudesse aliviar o sofrimento dos teus parentes.

BERNARDIM – Por que dizes isso? Deverias... partir brevemente.

JERÓNIMO – Devo partir brevemente.

BERNARDIM – Ora, ora. *(Aproximando-se da mulher, ainda embrenhada na leitura das cartas.)* E essas notícias de Lisboa, Catarina?

D. CATARINA – Satisfatórias. Pelo menos as que se prendem com os nossos familiares. Que outras haverá menos animadoras.

DAMIÃO – Mas, meus amigos: deixemos que Bernardim retome a sua narrativa, que é certamente apaixonante.

BERNARDIM – Em poucas palavras: terminados os negócios de meu pai, e adquirida a nossa casa flamenga, decidi-me empreender uma viagem. Sempre a bordo da nau “São Jorge”, que é a minha preferida. Sem rumo determinado. Levando a tripulação minimamente indispensável.

JERÓNIMO – E Catarina?

BERNARDIM – Catarina era a companheira imprescindível. Mais importante que todas as bússolas, todas as estrelas-polares e todas as cartas de navegação! *(Pausa.)* Ao sétimo dia de viagem, surge-nos a estibordo uma nau espanhola. Por desfastio e puro divertimento, decidimos abordá-la.

DAMIÃO – Começo a gostar da história!

JERÓNIMO – Mas que ousadia!

BERNARDIM – Bem fornecidos de armas, isso não se poderá dizer que estivéssemos! Mas chegaram-nos para garantir o bom sucesso do assalto. Era um navio de 500 toneladas, com um pequeno carregamento de barras de ouro, parte das quais, naturalmente, fizemos transitar para a nau “São Jorge”.

JERÓNIMO – Ouro?! E roubaste-o! Assim com esse descaramento?!

BERNARDIM – Pudera não! E julgas tu, inocente criatura, que o proprietário desse navio espanhol havia comprado o luzente metal aos indígenas do México ou do Perú? Não conheces o ditado: «Ladrão que rouba a ladrão tem cem anos de perdão»?

JERÓNIMO – Estou perplexo!

BERNARDIM – Ora. Umhas pequenas barras de ouro, coisa insignificante, na verdade, para compensar as despesas da viagem.

DAMIÃO (*irónico*) – Homem, essa não era uma viagem de recreio? Haveria de suportá-la qualquer armador de Sevilha... suponho.

BERNARDIM – Viagem de recreio, dizes tu. Pois não o seria em todos os aspectos. Imagina que, passadas umas duas semanas sobre esta aventura, depara-se-nos um galeão português, que regressava da Índia, com um extraordinário carregamento de especiarias. Tomámos para o nosso navio uma pequena parte – também se poderia considerar um modesto imposto de justiça.

JERÓNIMO – Imposto de justiça?

BERNARDIM – Sim, da justiça que iríamos executar. Porque o que mais nos interessava era obrigar o capitão a retornar à Costa da Guiné, por onde havia passado, e devolver àquelas terras a mercadoria mais preciosa. Refiro-me a 418 homens, mulheres e crianças que, muito a contra gosto, efectuavam aquela viagem. Mas, sobre isto, melhor poderia falar aquela dama, cúmplice adorável nestes meus actos de pirataria. (*Dirige-se à mulher que, gentilmente, coloca-lhe uma mão no ombro. Ela interrompeu a leitura das cartas.*) Continua, Catarina, a relação desta odisseia.

D. CATARINA (*que deixa sobre a cadeira o maço de cartas e se dirige para o centro da sala*) – Pois convém dizer, antes de mais, que este pesado galeão se chama... “Paulo III”. Pertence, como deveis saber, à frota de D. Fradique Alvarenga a quem em tempos eu chamava “tio”, à falta de melhor parentesco. O capitão, Bartolomeu Barlavento, por certo que me conhecia, e muito bem até, pois sempre nos visitava, quando regressava da Índia. E sempre me viu ali, a um canto da sala como donzela de grande recato, bordando no bastidor, tocando alaúde, lendo o meu «Livro de Horas». Imaginai agora a sua cara – que mais parece talhada em madeira de cipreste! – ao ver-me transformada em amazona do mar, de espada à cinta e arcabuz em riste, saltando a amurada do navio, logo depois de Bernardim!

DAMIÃO – Imagino, imagino!

BERNARDIM – O homem ficou tartamudo e apoplético!

D. CATARINA – «Mestre Barlavento» – disse-lhe eu. – «Gostariamos muito de descer às cobertas do navio. Quereis ter a gentileza de acompanhar-nos?» – Ficaram alguns dos nossos marinheiros, devidamente armados, em vários pontos estratégicos: no convés, nos castelos da proa e da popa. Outros desceram connosco. Fomos encontrar, na penúltima coberta, 223 escravos; e, na última, 195. Amontoados quase, e acorrentados a umas argolas de ferro, em toda a volta, e também ao centro, ao redor dos mastros. Uma promiscuidade! Um cheiro nauseabundo! Naquela escuridão, alguns pareciam caídos num torpor mortal; outros, desesperados, mordiam-se. Bernardim e eu, que nunca tínhamos visto semelhante espectáculo – que só Dante Alighieri saberia descrever – mal podíamos articular palavra, embargados que estávamos pelas lágrimas. *(Profundamente comovida, volta-se para o fundo e, muito discretamente, enxuga os olhos, com um lençinho que retira da manga.)* Em mim – mais do que por ser mulher – o choque e a comoção não poderiam deixar de ser maiores. É que, amigos meus – e isto confesso-vos do coração aberto – tinha pleno conhecimento de que o tráfico de escravos era um dos negócios mais rendosos de D. Fradique Alvarenga, e sempre me calei, e ali vivi, naquela casa, até ao meu casamento, rodeada de tantos aparatos e ostentações, em boa parte provenientes deste execrável comércio de inocentes vidas humanas!

*(Bernardim aproxima-se dela e procura consolá-la, tomando-lhe as mãos e beijando-lhas.)*

BERNARDIM – Mas não te atormentes assim, Catarina. Nesse tempo, que poderias tu fazer?, dependente que estavas de D. Fradique.

D. CATARINA – Poderia ter protestado, energicamente!

DAMIÃO – E ver-te-ias posta na rua. Com uma alternativa apenas, a de recolheres a um convento.

JERÓNIMO – E depois, Catarina? E depois?

D. CATARINA – Interroguei o capitão sobre a proveniência dos escravos. Respondeu-me que algumas vezes os trazia de São Tomé outras do Senegal e de Cabo Verde. Mas que aquele carregamento – que por ocasião não era dos mais volumosos – provinha da Costa da Guiné. Bernardim e eu consultámo-nos com o olhar. E por certo coincidiram os nossos pensamentos. Mas foi Bernardim quem falou.

BERNARDIM - «Mestre Barlavento» - disse-lhe eu. - «Tratareis de mandar desacorrenatar estas pobres criaturas, que passarão a circular, em plena liberdade, por todo o navio. Mandareis alimentá-los convenientemente, como qualquer passageiro. Há algum médico a bordo?» - Respondeu-me que sim. - «Aos seus cuidados encomendo os que vêm doentes. Que muitos são, ao que vejo».

D. CATARINA - E o Barlavento só respondia: - «Sim, senhor Pirata, sim, senhor Pirata.»

BERNARDIM - «Vou dar ordens para que regresse à Flandres o meu navio. Com o respectivo capitão e alguns marinheiros. Porque os outros ficarão aqui, a bordo desta naviarra, comigo e com minha mulher. E sabeis agora o rumo da nossa viagem?» - «E como hei-de eu saber, senhor Pirata?» - «E como hei-de eu saber, senhor Pirata?» - interrogou ele, visivelmente amedrontado. - «Só sei que estou à mercê... de Vossa Mercê.»

D. CATARINA - A verdade é que Bernardim tomou o comando do velho galeão "Paulo III" e ordenou ao piloto que de novo se fizesse à vela, em direcção à África, mais concretamente: à Costa da Guiné.

DAMIÃO - Como eu gostaria de vos ter acompanhado nessa viagem!

JERÓNIMO - Sim, que espirito aventureiro é coisa que te não falta. E já veremos!

D. CATARINA - Chegados a uma praia, e desembarcados, os negros não fugiram. Antes se mantiveram connosco, ajudando-nos a fazer aguada. Trouxeram-nos alimentos vários: peças de carne e frutas.

BERNARDIM - Partimos ao outro dia, pelo entardecer. O galeão afastava-se. E, enquanto pudemos ver terra, nitidamente, sempre os adivinhámos na praia, acenando. *(Aproxima-se da cadeira em que estava sentada D. Catarina, toma o maço de cartas abertas e dá-lhe uma vista de olhos.)*

D. CATARINA - Tal tem sido a nossa vida nestes últimos anos: agitada e apaixonante.

JERÓNIMO - Começo a simpatizar com a vossa causa.

DAMIÃO *(levanta-se e passeia pela sala)* - E eu! E de que maneira! Orgulho-me da vossa amizade.

O FEITOR - Com não menos curiosidade e entusiasmo voltei a ouvir as peripécias desta viagem, que há menos de duas horas escutara, no cais. *(Pausa.)* Mas

desta vez, também, creio que Damião de Góis terá a comunicar-vos algumas novas surpreendentes.

BERNARDIM – *(voltando a pôr as cartas sobre a cadeira)* – Queremos ouvi-las. E quanto antes!

DAMIÃO – E por que não daqui a pouco, quando estivermos à mesa?

D. CATARINA – A propósito, irei num instante à cozinha. Quero ver os outros criados! E algumas indicações serão necessárias para o jantar!

BERNARDIM – Aguarda um momento, Catarina. Ouve primeiro o que tem para nos contar Damião de Góis.

*(D. Catarina vai sentar-se de novo. Com o maço de cartas no regaço, dispõe-se a escutar atentamente.)*

DAMIÃO – Pois dir-vos-ei tudo isto em duas palavras. (Para que se não atrasem os preparativos do repasto.)

*(Riem-se os amigos.)*

DAMIÃO *(passeando pela sala)* – O ano passado, seguia eu em viagem, acompanhado de minha mulher, a caminho da Holanda. Chegam-me entretanto notícias verdadeiramente inquietantes. Lovaina, a minha querida cidade adoptiva, estava sendo ameaçada por um exército francês.

BERNARDIM – Por um exército francês? Não tive o mínimo conhecimento.

DAMIÃO – Como queria o senhor Pirata, actuando em pleno Atlântico e em costas africanas, ter notícias destas insignificâncias políticas?

BERNARDIM – Perdão, Mestre.

DAMIÃO – Era Longueval quem comandava as tropas. Dirigir-me imediatamente a Lovaina foi a minha decisão, pois não queria deixar de participar na defesa da cidade.

O FEITOR – Aqui interrompo eu, porque suspeito que Damião de Góis se prepara para omitir um pormenor relevante. E eu apoio a minha afirmação em relatos que por outras vias me chegaram de Lovaina. É que o papel de Damião de Góis na luta pela defesa da cidade foi deveras importante, e publicamente reconhecido.

DAMIÃO – Isso não me impediu de cair nas mãos do inimigo.

D. CATARINA – Meu Deus! Por muito tempo?

DAMIÃO – Primeiramente enviado para a Normandia, ali passei cerca de nove meses. Mudaram-me depois para Fontainebleau. Acabei por ser resgatado por uma quantia talvez excessiva: 6 mil ducados.

BERNARDIM – Excessiva? Um Damião de Góis vale seguramente... 6 milhões de ducados!

JERÓNIMO – Que aventuras, amigos meus, que aventuras! Só eu, Jerónimo Garcia, estou condenado ao anonimato. A única coisa digna de que me poderei orgulhar é de que vim à Flandres em demanda de notícias de Bernardim e Catarina.

O FEITOR – Mas agora, o epílogo das apaixonantes aventuras e desventuras de Damião de Góis. Esse epílogo, quero eu próprio contá-lo. *(Pausa)* Sua Majestade o Imperador Carlos V, por acréscimo soberano da Flandres... *(E faz mesura.)* ...dignou-se recompensar o nosso herói pelos prejuízos do seu encarceramento, concedendo-lhe brasão de armas!

BERNARDIM – Brasão de armas?! E eu que, pelos meus desmandos e com a cumplicidade da minha doce Catarina, me arrisco a receber a “Grande Comenda da Ordem do Baraço”!

*(Riem-se todos. D. Catarina retoma a leitura das cartas.)*

DAMIÃO – Pois muito a propósito vem o que falta dizer. *(Pausa de efeito.)* É que Sua Majestade o Imperador Carlos V se dignou também conceder-me cartas de represália contra os Franceses!

BERNARDIM – Cartas de represália? Contra os Franceses? *(Pousando-lhe a mão no ombro.)* Amigo: a nau “São Jorge” está à tua disposição. Embarca connosco, na nossa próxima viagem.

DAMIÃO – Ora, ora. Não sou pela vingança.

BERNARDIM – Eu também não. Sou pela justiça!

DAMIÃO – Ficarei em Antuérpia uns dois ou três dias...

BERNARDIM – Apenas?

DAMIÃO – ... para matar saudades vossas. E logo seguirei para Lovaina, a juntar-me à mulher e aos filhos. Quero dispor de uns meses para arrumar uns assuntos na Universidade e preparar o meu regresso a Lisboa.

BERNARDIM – Pensas regressar a Portugal? És mais corajoso do que eu, que ainda não me refiz do meu desgosto e da minha cólera.

*(D. Catarina levanta-se e, precipitadamente, dirige-se para o marido, com uma carta aberta.)*

D. CATARINA – Escuta, Bernardim, o que te manda dizer teu pai. *(Lê.)* «Os Jesuítas instalaram-se já em Coimbra, com armas e bagagens.»

BERNARDIM – Alegrai-vos, ó Ninfas do Mondego!

JERÓNIMO *(dirigindo-se a Bernardim)* – A propósito de Jesuítas: sabes que o Padre Simão Rodrigues deu início às suas aulas no Coleginho de Santo Antão?

BERNARDIM – No Coleginho de Santo Antão?

JERÓNIMO – Sim, homem. O Mosteiro de Santo Antão-o-Velho, à Mouraria, que o piedoso D. João III lhes cedeu, não há muitos meses.

D. CATARINA – E o Colégio de D. Fradique?

JERÓNIMO – Funciona. Mas sob a direcção de um outro jesuíta, cujo nome agora me escapa. Pessoa de muita confiança de Simão Rodrigues. E de D. Fradique Alvarenga, naturalmente.

D. CATARINA – Outra, Bernardim. *(Lê.)* «Em Lisboa é voz corrente que o Padre Simão Rodrigues será o primeiro Provincial da Companhia de Jesus».

BERNARDIM – E se falássemos de cobras e lagartos, Catarina? Não seria mais agradável? *(Passa a mão pela vista, perturbado.)*

*(D. Catarina afasta-se, prosseguindo em voz baixa a leitura da carta. Damião de Góis, passando por um alaúde, que está sobre a mesa, toma-o e senta-se a tocar uma melodia da época.)*

*Jerónimo aproxima-se de Bernardim e colhe-o por um braço, muito cordialmente.)*

JERÓNIMO – Como vou eu, Bernardim, dar contas a teus pais desta missão que me trouxe a Antuérpia?

BERNARDIM – Eu próprio lhes escreverei. E tu mesmo serás o portador.

JERÓNIMO – Com muito prazer.

BERNARDIM – Longamente aguardaram as minhas notícias. Mas serei verdadeiro, acredita. Tu acrescentarás o que te aprouver. *(Pausa.)* Não te esqueça

dizer-lhes que a conjunção de duas estrelas funestas, pairantes ainda no horizonte de Lisboa, me fez cometer alguns desatinos. *(Pausa.)* De que não me arrependo.

*(Por algum tempo ainda, ouve-se o alaúde com que se entretém Damião de Góis.)*

[...]



# DOCUMENTO DE TRABALHO

ANA ISABEL VASCONCELOS

GLÓRIA BASTOS

## **1** A importância do texto dramático na aula de Português

As práticas textuais sobre produções dramáticas apresentam potencialidades, do ponto de vista formativo, que não queremos deixar de sublinhar, como enquadramento fundamental das reflexões que tecemos neste artigo.

Encarado num plano pedagógico mais alargado, são evidentes as oportunidades proporcionadas no sentido de o aluno poder experimentar diferentes tipos de operações estruturantes: cognitivas, afectivas e semióticas. Os exercícios possíveis a diversos níveis – leitura, compreensão, interpretação, produção escrita, improvisação, simbolização, memorização, repetição (importante trabalho metalinguístico e metacognitivo), representação, – dão bem conta do papel fundamental de um trabalho neste domínio.

Do ponto de vista didáctico, e concretamente no campo da disciplina de Português, são igualmente significativas as áreas possíveis de intervenção. Tal como nos outros modos literários, pode-se estudar diversas épocas, autores, estéticas, géneros... Mas a verdade é que o texto dramático apresenta determinada especificidade que sugere hipóteses de trabalho só possíveis quando efectuadas sobre um dispositivo enunciativo próprio.

### 1.1 Especificidade do discurso dramático

O primeiro contacto que temos com uma obra escrita é de carácter físico. Como alguém referia, uma viagem das

mãos e dos olhos, que nos deixa uma primeira impressão, quantas vezes determinante para a sua leitura<sup>1</sup>. Se acreditarmos que um texto significa não só pelo seu conteúdo, mas também pela forma que o objectiva, consideraremos importante esta vertente icónica.

A mancha gráfica que delimita o texto dramático revela-nos um dispositivo enunciativo próprio, formalmente marcado por dois tipos de discurso: dialógico, ou texto principal, e não dialógico, ou texto segundo ou secundário, como lhe chamam alguns teorizadores<sup>2</sup>. Optando por este modo de representação escrita, o autor materializa determinada construção ficcional, que irá desejavelmente funcionar como real construído, uma unidade autónoma, então estruturada e fora das mãos do seu criador. É nessa estrutura que notamos, desde logo, a ausência explícita de narrador que conduza e explique o fio da acção. Como é então garantida a narração neste real construído?

Existem, dentro da acção dramática, formas narrativas que, por exemplo, referem acontecimentos passados fora dos limites temporais e/ou espaciais do texto. É da responsabilidade das diversas personagens o relato e a alusão a esses acontecimentos, possuindo elas mesmas a função de narradores.

Normalmente essas formas narrativas fornecem, ao leitor, informações essenciais para o estabelecimento da fábula, sendo assim aproveitadas para expandir as dimensões da peça. Deste modo, uma vez que a narração não é usualmente garantida por um narrador único mas assegurada pelos actores de um relato, o leitor contacta com diversas concepções da realidade, consoante o ponto de vista expresso. A função de tais relatos é também interpretativa, pois não se trata de um narrador onisciente que perspetive a narrativa de uma forma globalizante, mas de diferentes personagens com leituras diversas do mundo.

Podemos desta forma afirmar que o texto dramático é, por excelência, o tipo de texto em que se alargam os níveis de ambiguidade desse real. O leitor encontra-se em situação privilegiada devido à possibilidade de tomar contacto com as diversas concepções da realidade, consoante o ponto de vista da personagem, aprofundando a sua percepção dos conflitos humanos. É o real filtrado, mas com filtros diferentes, que proporciona diferentes ângulos de visão, diferentes versões, e não o real como reflexo de verdades objectivas e eternas.

Assumimos assim que o texto dramático é, antes do mais, diálogo. Como refere Ryngaert (1992: 24), a palavra do autor disfarçada e partilhada por um ou mais emissores constitui o essencial da ficção. Mesmo que, em determinada composição dramática, intervenha apenas uma personagem, podemos estar

<sup>1</sup> Este aspecto foi salientado num estudo efectuado por Maria Alda Loya Soares da Silva, *A Leitura como Viagem - uma abordagem de 'Os Lusíadas' na Escola*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, especialmente cap. 1 e 2.

<sup>2</sup> Cf., por exemplo, Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 205.

perante um falso monólogo, pois pode tratar-se de um diálogo com uma figura ausente ou consigo própria. Por vezes os diálogos podem também não consubstanciar uma verdadeira troca entre as personagens, tratando-se afinal de monólogos interligados (*Id.*: 110 e ss.).

No discurso dramático, a palavra dita pela personagem obedece a uma «dupla estratégia de enunciação», uma vez que, por um lado, serve para estabelecer a comunicação entre as personagens e, por outro, destina-se a fornecer informações que, neste tipo de discurso, não conseguem ser transmitidas de outra forma. Num romance, pelo contrário, as personagens não têm que veicular toda a informação que o autor quer transmitir ao leitor. Existe para tal uma personagem, que é tão fictícia como as restantes, mas que normalmente o leitor toma por real, chegando a identificá-la com o autor. O narrador pode alargar-se em descrições de ambientes, de lugares, de personagens e tudo o que achar conveniente, sem as restrições de economia que o texto dramático impõe<sup>3</sup>.

No drama, tudo tem que ser sinteticamente exposto ou corre o risco de perder a eficácia dramática. Se o autor dramático tem também em mente ser representado, deverá ter em atenção aspectos que se prendem com a exequibilidade das cenas que cria, embora hoje em dia as modernas tecnologias coloquem à disposição do encenador possibilidades até agora impensáveis e que ultrapassam eventuais dificuldades.

É um facto que poderão existir textos dramáticos que se não destinam à representação, mas apenas à leitura. Foram os chamados “dramas de gabinete” e hoje ironicamente apelidados de “teatro no sofá”. Todos nós já lemos textos dramáticos que dificilmente vemos projectados na cena. E não é por acaso que muitos nunca subiram ao palco e que outros o fizeram por escassas vezes e nem sempre com o sucesso desejado. Talvez que determinados textos, embora apresentados na forma dramática, sejam mais aliciantes quando usufruídos na leitura e se tornem menos interessantes quando representados.

A assunção de que uma obra dramática precisa de subir ao tablado para “se completar” parece-nos um raciocínio que contribui para o desvirtuar do lugar soberano que a literatura dramática há muito já conquistou. Se é verdade que a sua especificidade reside na exibição de marcas textuais que inequivocamente apontam para a representação, isso não significa que esse texto se consubstancie apenas quando sobe ao palco.

Tal como Jiri Veltruski tão claramente expôs num artigo que escreveu sobre as relações entre o texto dramático e o teatro, consideramos também que -o

---

<sup>3</sup> Cf. entre outros, o romance *Os Maias* e a adaptação teatral do original, da responsabilidade de José Bruno Carreiro, Lisboa, INCM, 1984. Para que os alunos possam perceber de forma eficaz as diferenças existentes entre estes dois modos, e constituindo aquele texto de Eça de Queirós leitura obrigatória para os alunos do secundário, poder-se-á confrontar excertos das duas obras.

drama é uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público». (Veltruski, 1978: 164). O que geralmente acontece é que pode ser utilizado como componente verbal de um espectáculo teatral, tal como poderá ser usado um texto que pertença a qualquer um dos outros modos (narrativo ou lírico), desde que devidamente adaptado a uma forma discursiva, inerente por natureza ao texto dramático.

A errada identificação de “teatro” com “texto dramático”, e vice-versa, leva a que, a nível da prática escolar, se possa cair na tentação de transferir o estudo do texto dramático, do campo do literário apenas para o campo do espectacular, **substituindo** a leitura dos textos por uma ida ao teatro ou, pior ainda, pela projecção de um filme baseado em determinada obra, supostamente de leitura obrigatória.

Ryngaert aponta para o perigo que tal prática pode representar, quando os alunos não estão conscientes de que se trata de dois níveis de produção. Filmes baseados em textos dramáticos podem ser encarados como se do próprio texto escrito se tratasse, confundindo um argumento com a obra que lhe serviu de base e que proporcionou a criação de outra obra, agora do foro cinematográfico. Assim, a sétima arte ou a própria representação apresentar-se-ia como a obra por excelência, contribuindo ainda mais para relegar a prática da leitura para segundo lugar.

Não queremos obviamente com isto dizer que a ida ao teatro não seja da máxima importância e a este assunto voltaremos mais adiante. O que queremos sublinhar, em sintonia com este especialista, é que «a análise do texto e a análise do espectáculo são processos diferentes mesmo se complementares. Nenhum espectáculo explica por milagre o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. É certo que o espectador experimenta a vontade de voltar ao texto, como leitor. Mas as numerosas ligações que subsistem entre o texto e o palco não podem satisfazer-se com a ilusão mecanicista de uma mera complementaridade» (Ryngaert, 1992: 31).

Quando decidimos levar os alunos ao teatro, optamos, naturalmente, por uma representação que tenha estreita relação com a prática curricular. Fundamental é que os alunos estejam de alguma forma preparados para aquilo a que vão assistir, quer pelo estudo prévio do texto que serviu de suporte ao espectáculo, quer pela leitura do seu programa, ou por qualquer actividade que os predisponha para o que vão ver. Da maior utilidade será a elaboração de uma “ficha de apreciação do espectáculo”, a preencher pelos alunos antes e/ou após a representação. De salientar que essa ficha deve incidir preferencialmente sobre elementos específicos da linguagem teatral, levando o aluno a observar e registar aspectos ligados à forma como o encenador trabalhou as diversas

linguagens que tem ao seu dispor (cenário, luz, som, movimentação cénica, vestuário, acessórios, etc.).

## **2** O texto dramático nos programas de Português

A categorização da produção literária tem sido objecto de estudo sobretudo no âmbito da Teoria da Literatura. Assentou-se na existência de três modos de discurso e os programas da disciplina de Português organizam os seus conteúdos, fundamentalmente, em função desta tríade. No que diz respeito ao “modo dramático”, os programas colocam à disposição do Professor um novo e alargado leque de leituras, que abrange diversos géneros.

Quanto aos estudos dedicados ao tratamento e exploração didáctica do texto dramático, estes são praticamente inexistentes entre nós, o que tem levado a que geralmente se descure a leitura e análise deste modo literário bem como o seu adequado tratamento na aula de Português. Por outro lado, sabemos que na formação inicial dos Professores, este aspecto não se encontra particularmente contemplado, continuando a ser tratado por vezes superficialmente na formação subsequente.

Percorramos então o conteúdo dos programas do 3.º ciclo do ensino básico e do ensino secundário, atentando, para já, nos objectivos visados.

### *- Os objectivos do 3.º ciclo do ensino básico*

Nos objectivos enunciados para os três anos deste ciclo podemos identificar alguns aspectos que vão ao encontro de algumas perspectivas por nós já assinaladas. Logo à cabeça temos «ler e ver peças de teatro, ou extractos de peças seleccionadas» (p. 28), o que inequivocamente remete para a dupla dimensão do texto dramático.

Também as operações de “visualização” da representação estão aí contempladas: «Imaginar ou reconstituir espaços a partir de indicações cénicas ou de informações contidas em réplicas» (p. 29), no 7º e 8º anos; «descobrir ou reconstituir o retrato físico e psicológico das personagens a partir das réplicas e indicações cénicas», «identificar ou imaginar o espaço e o tempo da acção» (p. 29), no 9.º ano. Temos aqui remissões para dois dos passos essenciais na abordagem do texto dramático. Por um lado, uma análise textual que dê conta de uma especificidade discursiva que já destacámos; por outro, a pesquisa de elementos criados pelo próprio autor, a sua “visão” da potencial e possível dimensão espectacular daquele texto. Um outro aspecto visa o imaginário do leitor, colocando-o no papel de autor de uma possível “mise en scène”.

Significa isto que alguns dos dados estão lançados nos próprios programas. Pensar, pois, no texto dramático enquanto fenómeno literário mas também como praxis teatral em potência não é sinónimo de que se vai fazer teatro na aula de Português, mas sim de que a abordagem do texto dramático se pode tornar realmente mais “viva” e consentânea com o tipo de texto que é.

– *Os objectivos do ensino secundário*

Relativamente ao ensino secundário há uma observação prévia que gostaríamos de registar. Encontrávamo-nos praticamente no final da redacção deste artigo quando foi publicada uma nova versão do programa de Português para o ensino secundário (Janeiro de 1997) e que deverá entrar em vigor no próximo ano lectivo. De qualquer forma, confrontando-se os dois textos, mantêm-se as observações quanto aos princípios orientadores da abordagem do texto dramático.

No subcapítulo 2.3, dedicado à “Leitura” encontramos algumas linhas metodológicas que em seguida transcrevemos, para podermos contextualizar alguns comentários que gostaríamos de aqui registar:

A especificidade do texto dramático leva-o a ser encarado como jogo, considerados os objectivos e as exigências da cena. A relação entre multiplicidade de linguagens que o espectáculo teatral implica (cenário, iluminação, som, objectos, vestuário, caracterização, marcação, gesto, ...) pode servir para desencadear a criatividade de maneira a manifestar-se o entendimento do texto ou da situação de que se partiu, fazendo-se dele uma recriação na perspectiva do encenador. Neste sentido, é recomendável que o aluno dramatize cenas ou construa pequenas peças de teatro e mesmo guiões destinados à televisão.

Deste modo, assume o **texto dramático** a sua dimensão mais ampla de espectáculo, enquanto o aluno se torna mais competente quer como leitor quer como espectador. [...]

(Português A, pp. 28/29; Português B, p. 92)

Logo nas primeiras linhas fala-se de «texto dramático» e «cena» como quase de sinónimos se tratasse. Cria-se aqui uma certa confusão entre conceitos que temos vindo a tentar distinguir como realidades autónomas, podendo embora encontrar-se intimamente relacionadas. Também não compreendemos exactamente o que se pretende com a recomendação de que o «aluno dramatize cenas»: significa isto um trabalho escrito de transposição de um texto de outro modo literário para o dramático, com as necessárias adaptações; ou, por outro lado, que se vai fazer “teatro” na aula de Português?

Em seguida introduz-se, quanto a nós, uma bizzarria, ao colocar-se praticamente no mesmo plano a produção de «peças de teatro» e de «guiões destinados à televisão». Será que se desconhece que a escrita de guiões tem uma especificidade e complexidade próprias, entrando em linha de conta com outras variáveis como, e referimos apenas a título de exemplo, o “ponto de vista” da câmara, planos, etc. Não nos parece aceitável que se inclua desta forma, sem mais esclarecimentos, duas realidades tão distintas, com risco de se fomentar o seu entendimento distorcido.

## 2.1 Os autores e os textos – excertos e obras de leitura integral

No 3.º ciclo do ensino básico encontramos, pela primeira vez no 7.º e 8.º anos, textos dramáticos nas propostas de leitura da obra integral, situação que saudamos, quer pela abertura a outras formas de escrita, quer pelas potencialidades de trabalho oferecidas.

Em relação aos autores e textos propostos temos, para o 7.º ano, *A Beira do Lago dos Encantos*, de Maria Alberta Menéres; para o 8.º ano surgem duas referências: *Falar Verdade a Mentir*, de Almeida Garrett e *Antes de Começar*, de Almada Negreiros; para o 9.º ano, surgem, em alternativa, duas produções vicentinas, o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Índia*.

Reconhecemos que haja alguma dificuldade na procura de textos para as faixas etárias aqui em causa. A esse nível, e porque um dos maiores problemas reside no desconhecimento das obras existentes, mais do que a indicação de autores/títulos pensamos que seria de toda a utilidade a existência de uma listagem de obras possíveis, com uma breve apresentação e talvez um pequeno excerto representativo<sup>4</sup>. Em função do grupo de trabalho, e com um conhecimento mais efectivo das diferentes possibilidades, o professor poderia então apresentar várias sugestões à turma, escolhendo-se a(s) mais adequada(s) ao seu perfil e preferências.

Para o ensino secundário e no que diz respeito ao assunto versado neste artigo, as alterações observáveis no programa saído no princípio deste ano cinjem-se ao leque de opções quer relativamente a autores quer a obras. Assim, quanto ao texto dramático, impõem-se leituras obrigatórias numa perspectiva sequencial tendo como referencial a História da Literatura. Começamos no 10.º ano com Gil Vicente e António Ferreira, no 11.º ano com a obra-prima do teatro de Garrett e no 12.º ano com um drama histórico do teatro contemporâ-

---

<sup>4</sup> Recordemos, a este propósito, o exemplo do *Boletim Cultural* da Fundação Calouste Gulbenkian, com um número dedicado exactamente aos “Tesouros de Teatro na Literatura Portuguesa para Crianças”, VII Série, Junho de 1992.

neo da autoria de Sttau Monteiro. Esta opção metodológica, que não surgia na anterior versão deste programa, é, quanto a nós, bem vinda. Trata-se no entanto de uma perspectiva há longos anos defendida por inúmeros professores. Explicitam os autores do programa que a escolha das leituras obrigatórias deve assentar «numa organização coerente e cronológica que permitirá dar ao aluno iniciado nos estudos literários uma visão homogénea e arrumada da sua história literária». O facto de se abordar a literatura de uma forma diacrónica e sequencial, ao longo dos 3 anos de Português do ensino secundário, evita que se estudem várias obras do mesmo autor, como leitura extensiva, vários anos seguidos. Na versão anterior deste programa, o estudo de Gil Vicente era proposto em 4 anos seguidos (9.º ano e Português A do ensino secundário). Não querendo questionar a importância de Gil Vicente no panorama da literatura dramática portuguesa, parece-nos excessivo que o mesmo autor seja tão trabalhado, certamente em detrimento de outros que acabam por cair no esquecimento. Além deste aspecto, uma tal incidência pode ter como consequência a desmotivação do aluno, uma vez que contacta sempre com o mesmo autor. Não admira assim que ouvíssemos o comentário «Outra vez Gil Vicente!», se o professor não fizesse previamente uma auscultação relativa às leituras efectuadas nos anos anteriores.

Com esta nova versão do programa a questão reside, quanto a nós, na obrigatoriedade de todos os alunos lerem os mesmos textos, não havendo um leque de autores elegíveis, no âmbito das leituras obrigatórias. Embora se respeitasse o princípio metodológico de um contacto com a nossa história literária tendo sempre como referencial a sua evolução diacrónica, pensamos que seria da maior utilidade uma abertura no que diz respeito às sugestões de leitura obrigatória por forma a proporcionar aos Professores e aos Alunos algum poder de decisão. Além deste aspecto, não compreendemos a rejeição de autores, incluídos na versão anterior, e agora eliminados. Falamos de Bernardo Santareno, por exemplo, um marco indiscutível na História do Teatro Português. Qual o critério que presidiu à selecção, como leitura obrigatória para todos os alunos, do texto *Felizmente Há Luar!* de Sttau Monteiro, e se preteriu o *Judeu* de Bernardo Santareno? Porque não deixar ao critério dos Professores a opção por um destes (ou de outros) autores. Importante será o contacto dos alunos com a produção dramática de uma determinada época e não a imposição de determinados textos, uma vez que, como se afirma no próprio programa, a proximidade temporal a que nos encontramos destas obras não permite uma escolha consensual (cf. p. 93).

Vejamos, em quadro-síntese, as novas propostas de leitura para este nível de escolaridade:

## PORTUGUÊS A

ANO	TÍTULO	AUTOR
10.º	<i>Farsa do Alfaiate</i> <i>O Pranto do Clérigo</i>	Anrique da Mota
	<i>Farsa de Inês Pereira</i> ou <i>Auto da Índia</i> * <i>Auto da Barca do Inferno</i> ou <i>Auto da Alma</i> * <i>Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela</i>	Gil Vicente
	<i>Castro</i> *	António Ferreira
11.º	<i>Frei Luís de Sousa</i>	Almeida Garrett
	<i>Guerras do Alecrim e Manjerona</i> <i>Anfitrião</i>	António José da Silva
12.º	<i>Auto da Alma</i>	Gil Vicente
	<i>D. João e a Máscara</i>	António Patrício
	<i>O Gebo e a Sombra</i>	Raul Brandão
	<i>Felizmente Há Luar!</i> *	Luis de Sttau Monteiro

## PORTUGUÊS B

10.º	<i>Auto da Índia</i> ou <i>Auto da Feira</i> *	Gil Vicente
	<i>Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente</i>	Natália Correia
11.º	<i>Frei Luís de Sousa</i> *	Almeida Garrett
	<i>Um Auto de Gil Vicente</i>	
	<i>Os Velhos</i>	D. João da Câmara
	<i>Bocage, Alma sem Mundo</i>	Luzia Maria Martins
12.º	<i>O Avejão</i> <i>(A Farsa)</i>	Raul Brandão
	<i>D. João e a Máscara</i>	António Patrício
	<i>Felizmente Há Luar!</i> *	Luis de Sttau Monteiro
	<i>O Vagabundo das Mãos de Ouro</i>	Romeu Correia
	<i>O Dia Seguinte</i>	Luís Francisco Rebelo

\* Leituras obrigatórias.

Apesar da diversidade que aqui encontramos, cremos que muitas destas novas leituras ficarão apenas no texto dos programas, sem concretização na prática lectiva, uma vez que os programas são extensos e sabemos que não há tempo para ir além das leituras obrigatórias. A intenção, expressa nos programas, de proporcionar ao aluno uma visão pluriperspectivada e a reconhecida necessidade de recuperar valores patrimoniais da cultura regional poderão ser objectivos nunca concretizados, porque agora relegados para o nível opcional. Por outro lado, será mais simples, para o professor, trabalhar as obras que já conhece ou sobre as quais dispõe de elementos auxiliares, para além do facto de algumas das obras acima indicadas não se encontrarem facilmente disponíveis no mercado livreiro. Mas esta é uma questão que abordaremos no ponto seguinte.

## 2.2 Instrumentos de trabalho – manuais escolares e edições didácticas

São vários os instrumentos de trabalho de que o professor pode dispor no sentido de proporcionar uma aprendizagem simultaneamente estimulante e com qualidade científica. Iremos debruçar-nos aqui sobre dois dos recursos mais utilizados em sala de aula: o manual escolar e as edições de textos, mais significativas quando se trata da leitura integral de uma dada obra.

### *– Os manuais escolares*

Sabemos que o manual escolar continua a ser um instrumento de trabalho privilegiado pelos professores; convirá, no entanto, não esquecer que a sua utilização deverá obedecer a determinados critérios, um dos quais será evitar que toda a actividade docente se submeta apenas às propostas apresentadas no livro escolhido. O manual deverá sobretudo funcionar como um motor da aprendizagem e um recurso auxiliar ao lado de outros, e não enclausurar o aluno em metodologias fechadas.

Percorremos assim algumas das edições disponíveis para o 3.º ciclo do ensino básico, no sentido de verificar quais as propostas por eles apresentadas no domínio de uma abordagem do texto dramático. Efectuamos apenas comentários gerais, sem apontar concretamente o livro em causa, uma vez que o nosso objectivo reside sobretudo numa chamada de atenção para algumas questões que julgamos essenciais neste contexto e que merecem uma reflexão mais aprofundada de todos os professores.

Longe vão os tempos em que lá muito no final do manual encontrávamos uma unidade dedicada ao estudo do texto dramático. Exactamente por se en-

contrar no fim do livro, também o seu estudo era adiado para o final do ano lectivo, e com frequência para o ano seguinte, porque naquele, depois, já não havia tempo para tal.

A forma de organizar os livros tem sofrido, entretanto, algumas alterações. Todavia, um aspecto continua a ser óbvio quando os folheamos: no domínio da leitura da obra completa destacam-se, de longe, as propostas dirigidas para o texto narrativo. Em muitos casos nem sequer se apresentam excertos das obras dramáticas sugeridas nos programas, o que poderia, eventualmente, "aguçar o apetite" para a sua leitura integral, e que é, pensamos, um dos papéis que o manual deverá desempenhar. Depois, por vezes, deparamos com a situação inversa e que poderá ter efeitos perversos, quer neste caso, quer no estudo de outras obras. Trata-se da inclusão de um número excessivo de excertos, o que poderá conduzir a substituir-se a leitura do texto completo pela leitura daqueles "pedaços", com os evidentes prejuízos que todos conhecemos. Quando se revela impossível a inclusão de todo o texto no manual, o critério que deverá prevalecer é a apresentação de um excerto significativo, eventualmente o *incipit*, pela forma como, de imediato, poderá localizar o leitor perante o tema e tom da obra. Propostas como a pesquisa organizada de dados sobre o autor e a época, linhas de leitura e a apresentação de outros textos com os quais aquela obra possa "dialogar" (aspecto importante, para uma visão mais abrangente do fenómeno literário, e por vezes tão descuidado!) são algumas das "funções" que, nesses casos, o manual escolar poderá (deverá?) preencher.

Também alguns textos de índole "teórica", por vezes incluídos, merecem uma análise cuidada, pela forma como poderão incutir ideias não totalmente correctas sobre o que é, realmente, o texto dramático, caindo-se na confusão a que já aludimos, entre texto dramático e teatro.

#### *- As edições didácticas*

Não é de hoje a falta de interesse, quer por parte de editores e livreiros, quer do público em geral, pela edição e leitura de "textos de teatro". O texto dramático será porventura o que é menos procurado, e também o menos oferecido, no circuito livreiro. Não temos o hábito de "ler teatro", pelo que a edição do texto teatral é ainda muito restrita. Encontramos com menos dificuldade os textos considerados clássicos e que tradicionalmente são contemplados nos currículos escolares. A edição de textos modernos, ou mesmo actuais, acontece sobretudo na altura da sua representação, mas sempre com uma tiragem muito reduzida.

No âmbito deste artigo interessa-nos apenas verificar a existência e acessibilidade dos textos contemplados nos programas da disciplina de Português. No que respeita aos textos de autores contemporâneos, como Maria Alberta Menéres, Luís Francisco Rebelo, Luís de Sttau Monteiro, Luzia Maria Martins, Natália Correia e Romeu Correia, é com frequência necessário encomendá-los às próprias editoras, e alguns (como é o caso de *Felizmente há Luar!*) encontram-se esgotados há anos, sem perspectivas de reedição. Quanto ao texto *Antes de Começar*, de Almada Negreiros, apenas conhecemos uma edição da responsabilidade da Fundação Calouste Gulbenkian, publicada em 1984 e que, cremos, de difícil obtenção.

Gil Vicente e Almeida Garrett são os autores mais publicados, e as edições deste último têm tradicionalmente apenas contemplado o drama *Frei Luís de Sousa*. Os seus outros textos, *Um Auto de Gil Vicente* e *Falar Verdade a Mentir*, só mais recentemente mereceram edições didáticas.

Convirá aqui explicitar o que entendemos por “edição didáctica” e qual o papel que poderá desempenhar no contexto escolar. Trata-se, pois, da edição de uma obra integral que, recorrendo a um texto fidedigno, estabelece uma mediação entre determinado texto e um potencial leitor situado em contexto escolar. Essa mediação não se deverá restringir à mera apresentação do autor e da época, como verificamos em algumas edições pseudo-escolares, mas deverá passar por propostas de leitura, abordagens analítico-interpretativas, enquadramentos histórico-culturais, glossários, actividades complementares, etc.<sup>5</sup>

Continuemos o percurso encetado.

Anrique da Mota, contemporâneo de Gil Vicente, possui duas composições que pela sua extensão são normalmente incluídas nos próprios manuais escolares. No entanto, não se apresenta aí uma abordagem profunda, nem dos textos nem da sua importância, pelo que saudamos a publicação de uma edição didáctica, que também inclui *O Velho da Horta*, de Gil Vicente. Aí se apresentam aspectos fundamentais para a contextualização e compreensão destas produções medievais.

Quanto à *Castro*, existem edições didáticas disponíveis e com um bom tratamento do texto. As *Guerras do Alecrim e Manjerona*, de António José da Silva, surgiram, em 1995, numa apresentação didáctica do texto, e que tão necessária era, uma vez que a anterior datava de 1980; do *Anfitrião*, possuímos apenas uma edição de 1986 e que está praticamente esgotada.

---

<sup>5</sup> Sobre este tema consultar também Carlos Reis, ‘Didáctica da Literatura’, in *Didáctica do Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp. 151-153.

De Raul Brandão existe disponível uma edição didáctica que inclui os dois dos três textos propostos, *O Gebo e a Sombra* (Português A) e *O Avejão* (Português B), precedidos de uma apresentação do autor e da época bem como propostas de leitura. Relativamente ao terceiro texto mencionado, intitulado *A Farsa*, pensamos tratar-se de um engano pois, contrariamente ao que o título poderá indiciar, não se trata de um texto dramático, mas de uma produção a incluir no universo romanesco/modo narrativo.

Gil Vicente é, sem dúvida, o autor que mais edições didácticas possui, sobretudo os textos já contemplados nos anteriores programas. *O Auto da Índia*, *O Auto da Barca do Inferno*, *a Farsa de Inês Pereira*, *o Auto da Feira* e *o Auto da Alma*, são obras que conhecem diversas edições didácticas, algumas também orientadas para alunos universitários.

Surge aqui uma questão final. Devido à inacessibilidade de alguns textos dramáticos de autores contemporâneos ou à inexistência de edições didácticas dos seus textos que ajudem alunos e professores na sua prática lectiva, teremos que nos cingir a Gil Vicente e a Almeida Garrett, que hoje sabemos não terem sido os únicos pilares do teatro português? Trata-se, provavelmente, de um problema de causa-efeito, efeito-causa. Não se escolhe determinado texto dramático como leitura complementar porque é difícil a sua aquisição ou porque a edição que existe implica tarefas complementares, e não se faz uma melhor distribuição de determinadas obras, ou mesmo uma edição destinada ao público escolar, porque só os especialistas as procuram e para as editoras não compensa o investimento. Teremos que quebrar este círculo, podendo o Ministério da Educação e/ou o IBL (Instituto da Biblioteca e do Livro) assumir um papel decisivo nesta problemática.

### 2.3 Sugestões de abordagens do texto dramático

Já delineámos quais deverão ser os objectivos primordiais de um trabalho com o texto dramático na aula de Português – um estudo que inclua a compreensão dos elementos que são específicos da forma dramática, face aos que terá em comum com a forma narrativa ou lírica. Defendemos assim um modelo integrador, que alie a análise textual a um entendimento mais alargado da complexidade do modo dramático, pela apropriação que faz de signos de origem diversa.

Em que aspectos se poderá, desta forma, alicerçar a prática pedagógica? Muitas e variadas podem ser as formas de abordar o texto dramático, trilhando-se este ou aquele caminho, seguindo-se esta ou aquela tendência, utilizando-

do-se até novas ciências e tecnologias que vêm de algum modo estabelecer novas formas de análise textual.

As exigências específicas inerentes à criação do discurso dramático requerem uma igual especificidade nos métodos a adoptar na sua leitura e análise, sobretudo em contexto escolar, onde devemos evitar a mera transferência de instrumentos operatórios utilizados na abordagem de outros modos discursivos.

A forma como se lê o texto dramático, em contexto escolar, deve pois revestir-se de alguma variedade, uma vez que estamos a lidar com uma “fala escrita”, adequada a uma voz que a enforme. Sabemos ter sido prática em anos passados a leitura silenciosa, hábito que se pretende que o aluno adquira e desejavelmente prolongue pela vida fora. Por outro lado, crê-se que quando efectuamos uma leitura em voz alta, se perde por vezes o sentido do que se lê. Trata-se agora, no entanto, de um exercício que treina a capacidade de dicção, de entoação, da própria significação atribuída ao dito, etc. E não temos que ler o texto em continuidade. A sua estrutura presta-se bem a desmontagens diversas até através do próprio acto de leitura<sup>6</sup>. Se aceitarmos que a forma como iniciamos um texto comporta alguma descontinuidade, podemos então estabelecer percursos dificilmente aceitáveis noutra tipo de texto. Porque não, pegar numa só personagem e ler apenas as suas falas, tentando chegar a traços da sua caracterização, colocados depois em paralelo com as restantes personagens com que se relaciona? Porque não ler apenas as didascálias, tentando anteciper, a partir daí, aspectos da intriga? Tratando-se, como já sublinhámos, de um texto que, em potência, remete para a sua representação, a integração textual de apontamentos sobre espaço cénico, movimentação, luminotecnia, etc. não serão elementos espúrios, dos quais passaremos ao lado numa leitura interpretativa, mas com uma significação precisa e determinante na criação do “clima” e propósitos essenciais da intriga. Recordemos, a título exemplificativo, o modo como surge a figura do “Avejão” na peça homónima de Raul Brandão e a incidência em termos orientados para um determinado campo semântico (os sublinhados são nossos): “No fundo mais **negro** agita-se a **sombra** da lamparina, e nessa **escuridão** remexe logo outra **sombra** maior, que pouco a pouco toma corpo.” (1995: 34). Lembremo-nos ainda da riqueza das didascálias em *Felizmente há Luar!*, de Sttau Monteiro. Menos pródigas, mas não de menor importância, são as anotações de Gil Vicente, por exemplo, na apresentação de algumas personagens no *Auto da Barca do Inferno*.

---

<sup>6</sup> Sabemos que o processo de leitura é muitas vezes descontínuo e as modernas tecnologias que exploram novas formas de apresentar textos, disso têm tido consciência. É assim que tanto sucesso tem grangeado a utilização do sistema de hipertexto, favorecendo a descontinuidade na leitura e abordagem de material escrito.

Apresentamos, em seguida, mais detalhadamente, duas propostas de leitura de dois textos dramáticos, onde se procura articular diferentes vertentes interpretativas.

1. No estudo da obra completa, e na linha de propostas desenvolvidas por Christiane Zurbach, parece-nos que um possível e produtivo ponto de partida consistirá numa leitura orientada para a compreensão de três questões fundamentais:

- De que fala o texto? - TEMA(S)
- O que conta o texto? - FÁBULA
- O que diz o texto? - DISCURSO/TESES

Ao nível da identificação do **tema** ou **temas**, dever-se-á procurar o maior grau de generalização possível, exercício importante e que apresenta alguma dificuldade para os alunos dos anos de escolaridade mais baixos. A **fábula**, como sabemos, corresponde ao plano narrativo do texto, e em alguns textos torna-se particularmente pertinente uma abordagem que permita visualizar as relações estabelecidas entre as personagens e/ou outras forças em jogo. Neste domínio, o modelo actancial apresenta algumas potencialidades e vantagens a ter em conta. Finalmente, quando nos questionamos sobre "o que diz o texto", é necessário ter presente que nos encontramos perante dois níveis discursivos: num primeiro nível temos a fala individualizada das personagens, cada uma delas portadora, como já registámos, de uma determinada visão do mundo; no conjunto, teremos depois uma "coleção" de vários discursos que nos poderão conduzir, num segundo momento, para a "mensagem" ou **tese** que a obra pretende transmitir.

Perspectivemos agora estes aspectos em função de um texto particular, concretamente uma das obras que se encontra no programa do 8º ano - *Falar Verdade a Mentir*, de Almeida Garrett.

A questão do tema apresenta-se, neste caso, de identificação relativamente simples. Embora possa ser formulada de diversas formas, o núcleo temático central remete para os perigos do recurso à mentira, ilustrados neste texto a partir de diferentes situações que seguem um percurso estrutural comum:

- 1.º momento - Mentira de Duarte
  - Desconfiança de Brás Ferreira
- 2.º momento - Intervenção de José Félix
  - (corporização das figuras criadas por Duarte)
  - Perplexidade de Duarte
- 3.º momento - Aceitação de Brás Ferreira

Estes aspectos remetem-nos, de imediato, para a construção da fábula. E relativamente a um estudo da fábula, um dos instrumentos de análise que neste caso concreto poderá ser útil é o recurso ao modelo actancial que, aplicado às várias cenas, poderá clarificar tensões e conflitos, assim como as possíveis evoluções. Sabendo que não podemos aplicar esquemas similares para todos os textos, em alguns casos certos instrumentos operatórios revelam-se todavia úteis, salvaguardadas as necessárias cautelas de transposições abusivas<sup>7</sup>.

Concretamente em relação à “história” contada em *Falar Verdade a Mentir*, um dos núcleos centrais que desde logo emerge, numa leitura primeira, é protagonizado por Duarte. No que se refere a José Félix, de acordo com o papel tradicional ocupado pelos criados, funciona como adjuvante. Mas a estrutura da acção, a dinâmica da obra, não se reduz a isto. É que José Félix não se apresenta como um mero adjuvante desinteressado; a sua actuação tem uma motivação e finalidade precisas, curiosamente com algum paralelo com a situação de Duarte, mas também com aspectos distintos. Se ambos pretendem casar com as prometidas, Amália e Joaquina, respectivamente, a este desfecho desejado, José Félix junta um outro propósito explícito – o dote da criada. Na consecussão de objectivos similares, as atitudes distinguem-se: Duarte quer casar com Amália, por isso mente; José Félix pretende casar com Joaquina, por isso finge (que se situa numa esfera distinta do mentir).

Também um estudo das personagens poderá ter resultados produtivos, no sentido em que permite ultrapassar apreciações mais imediatas. Um levantamento dos discursos das próprias personagens, do que as outras dizem sobre aquelas, a listagem dos seus traços pertinentes, permitirá assinalar oposições e semelhanças. Tomemos como exemplo o caso de Amália e seu pai, Brás Ferreira. Só aparentemente serão personagens completamente opostas, atentando na sua atitude em relação a Duarte. Se, ao contrário de seu pai, Amália perdoa as mentiras do noivo, por outro lado ela partilha com Brás Ferreira alguns traços de carácter, nomeadamente o facto de ambos primarem pela «lisura e a verdade no trato», segundo palavras do próprio texto (p. 38), questão aludida em relação ao comerciante, e no que diz respeito a Amália confirmada “em cena” através dos seus actos (cf. desfecho da acção).

Uma última observação. Tratando-se, como já afirmámos, de um texto essencialmente dialógico, estando ausentes as longas descrições que tantas ve-

<sup>7</sup> Recorde-se, a este propósito, certas vertentes do drama contemporâneo nas quais assistimos a um enfraquecimento da fábula, tendência esta acompanhada por uma menor importância concedida ao assunto e em especial de uma diluição da acção e dos conflitos que torna mais delicada a marcação da dinâmica que liga sujeito e objecto. Torna-se difícil distinguir claramente as relações entre os actantes, em função de um sistema, quando o trabalho do autor consiste precisamente em minar os esquemas narrativos antigos e em pôr em evidência a ausência de causalidade clara nos comportamentos humanos.

zes desagradam aos adolescentes, o texto dramático possibilita mais facilmente uma atitude interpretativa fundamental que consiste em permanecer o mais possível perto do texto. Considerar os dados textuais de uma forma rigorosa é essencial para a sua correcta compreensão, e sabemos que igualmente determinante noutras aprendizagens.

2. Com o texto *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão (leitura sugerida para os alunos do 12º ano, Português A), gostaríamos de ilustrar ainda outra vertente interpretativa, num domínio pouco explorado.

Embora as condições que presidiram à elaboração desse texto tenham uma importância significativa, e novamente reconhecida, centremos agora a nossa atenção no texto em si. Pretendemos, com esta proposta de análise, levar os alunos a um maior rigor, pelo que utilizaremos instrumentos que nos ofereçam uma maior objectividade. Evitamos assim, por um lado, críticas meramente impressionistas dependentes da maior ou menor sensibilidade de cada leitor, e, por outro, chamamos a atenção dos alunos para a importância do sentido atribuído à palavra no interior de um texto.

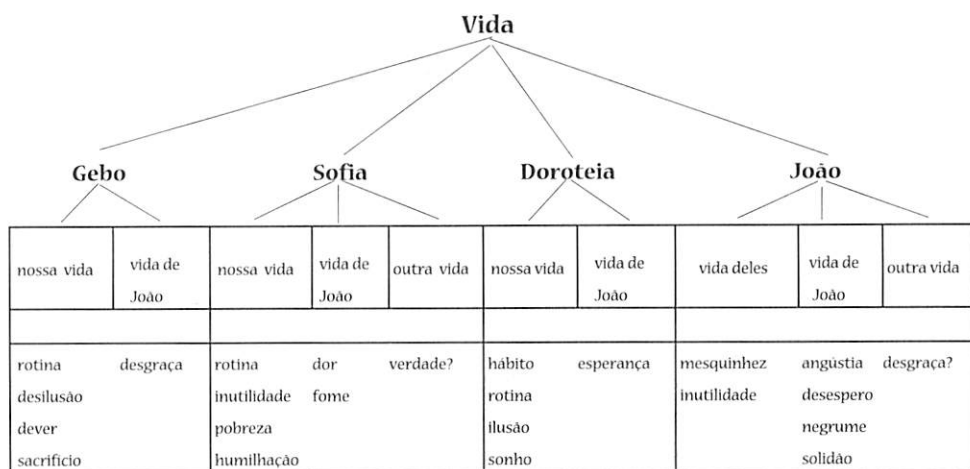
A metodologia consiste no "isolamento" de certas formas que os alunos considerem pólo e à volta das quais notem que se vai estruturando o discurso das personagens. Após várias leituras do texto, optou-se por efectuar o levantamento de todas as ocorrências da forma lexical "vida", mas sempre inseridas em microcontextos, neste caso as falas das personagens, que nos proporcionem o estabelecimento de campos léxico-semânticos que possam facilitar a descodificação e a sua compreensão. De salientar que teremos sempre em conta as relações sintagmáticas estabelecidas (isto é, com outros elementos da frase) e as associações paradigmáticas (com outros contextos frásicos), por forma a restringir e a objectivar a significação final.

Mas, para uma análise metodologicamente válida, há que efectuar um levantamento sistemático de todos os enunciados que incluem determinada(s) forma(s), no presente caso "vida". Embora não se trate de um texto que possamos considerar longo, achámos interessante não efectuar esta tarefa manualmente mas com a ajuda de meios informáticos, hoje já ao dispor de muitos dos nossos alunos.

Assim, após a transposição de todos os diálogos para uma base de dados, estabelecemos determinadas condições de filtragem consoante o objecto de estudo; no presente exercício, todas as falas em que ocorresse a palavra "vida". Obtivemos, por este meio, listagens de onde extraímos o seguinte fragmento (referente ao primeiro acto) que transcrevemos a título de exemplo:

Emissor	Destinatário(s)	Localização Acto/página	Texto
GEBO	Sofia	I - p. 60	Um desgraçado... Filha, esquece-o. Uma <b>vida</b> monstruosa. Outra <b>vida</b> .
SOFIA	Gebo	I - p. 60	Outra <b>vida</b> ?...
GEBO	Sofia	I - p. 60	Sim, uma <b>vida</b> de desgraça...
SOFIA	Gebo	I - p. 61	Nada, cismo. Cismo na desgraça. Cismo no que será a outra <b>vida</b> que ele leva...
SOFIA	Gebo	I - p. 61	Talvez seja mal, mas queria compreender o que é essa <b>vida</b> horrível e porque é que ele, sabendo que faz mal...

Este processo de análise permite identificar o sentido que cada uma das personagens atribui, no presente caso, à palavra “vida”, facultando uma desmontagem mais objectiva do tecido verbal. A partir da observação de todas as ocorrências da forma “vida”, chegámos a um quadro que sintetiza o sentido que cada personagem lhe atribui:



A partir deste, e de outros quadros que se formam com base no isolamento de outros itens lexicais que vamos considerando relevantes para a compreensão da obra, vamos construindo a nossa leitura do texto. Chega então o momento em que podemos favorecer a subjectividade do leitor/aluno, uma vez que este já compreendeu que qualquer significação que queira inferir deverá partir de uma primeira leitura imanente do texto.

Embora esta abordagem possa parecer demasiado mecanicista, pensamos que o seu valor reside no hábito que os alunos criam em ler e desmontar o texto que o autor escreveu, tentando chegar às suas significações primeiras. Mesmo que o dramaturgo recorra a um discurso poético, temos por certo que é normalmente com base no jogo lexical que o escritor consegue alcançar uma significação que transcende a primitiva, sendo portanto perfeitamente possível partir deste tipo de análise para chegar a esse segundo nível de sentido.

### 3. Observações finais

Não havendo propriamente aqui lugar a conclusões, gostaríamos de alinhar alguns dos comentários efectuados e que julgamos importante retomar neste momento.

Em primeiro lugar, procurámos colocar uma ênfase particular no facto de o texto dramático apresentar potencialidades formativas que devem ser tidas em linha de conta quando procuramos uma aprendizagem bem sucedida, exactamente devido a uma especificidade discursiva que, solicitando uma determinada atitude de leitura, permite um conjunto de actividades próprias a essa forma textual.

Nesta linha de sentido, sublinhámos a necessidade de se ultrapassar uma certa confusão reinante, até na letra dos próprios programas da disciplina de Português, entre texto dramático e teatro. Sem esquecer as relações que inequivocamente existem entre essas duas formas de expressão, elas remetem, no entanto, para duas realidades distintas, localizando-se o primeiro na esfera do literário (dominando o discurso verbal) e o segundo no domínio do espectáculo (com a partilha de vários discursos). É verdade que o texto dramático pode **remeter para** mas **não é** teatro/representação, e neste sentido, na situação concreta da aula de Português (porque noutro contexto, o mesmo texto poderá servir outros propósitos), os objectivos terão que se centrar essencialmente ao nível da análise textual onde se incluem, como é evidente, todos os aspectos que na trama apontem para uma possível representação.

Como remate, citamos um parágrafo de Ryngaert, que tão bem sintetiza o que ficou dito:

As propostas de descoberta do texto constituem, no seu conjunto, uma relação com a "superfície" do texto. A identidade do texto tal como se dá a ler na sua materialidade é assim privilegiada. Tomemos a sério a nossa "inocência" de leitores, prontos a tudo observar porque prontos a com tudo nos espantarmos. Tratemos cada obra como um território estrangeiro que se apresenta de forma

original, com a sua geografia, os seus costumes e a sua língua. Nem assim escaparemos aos problemas do sentido nem talvez à profundidade que está logo na superfície (Ryngaert, 1992: 61).

**Ana Isabel Vasconcelos** é Assistente da disciplina de História do Teatro Português na Universidade Aberta. Mestre em Estudos Literários Comparados, encontra-se a preparar uma tese de doutoramento sobre o Drama Histórico Português.

**Glória Bastos** é Assistente convidada de Didáctica do Português na Universidade Aberta. Mestre em Cultura e Literatura Portuguesas, com especialização em literatura infantil, é também autora de diversos livros para crianças. Colabora em vários projectos e encontra-se a preparar a tese de doutoramento em Literatura Portuguesa.

## 1. Textos dramáticos referidos no Programa de Português\*

BRANDÃO, Raul (1995) - *O Avejão e O Gebo e a Sombra*, Porto, Porto Editora. Apresentação didáctica de Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos com contextualização do autor e da obra, quadro sinóptico, análise textual e propostas de leitura.

CÂMARA, D. João da (1983) - «Os Velhos», in *Os Velhos e Meia-Noite*, Porto, Liv. Civilização, 1983, introdução de Luiz Francisco Rebello.

CORREIA, Natália (1991) - *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, 2.ª ed., Lisboa, O Jornal.

CORREIA, Romeu (1989) - *O Vagabundo das Mãos de Ouro*, 5.ª ed., Lisboa, Notícias.

FERREIRA, António (1990) - *Castro*, 8.ª ed., Porto, Domingos Barreira. Introdução, glossário e notas de Augusto C. Pires de Lima.

FERREIRA, António - *Castro*, Lisboa, Comunicação, 1990. Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de T. F. Earle.

GARRETT, Almeida (1995) - *Falar Verdade a Mentir*, Porto, Porto Editora. Apresentação didáctica de Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos com contextualização, análise do texto e sugestões de leitura.

GARRETT, Almeida (1994) - *Frei Luís de Sousa*, 3.ª ed., Lisboa, Editorial Comunicação. Apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante.

---

\* Nas edições didácticas apenas se referem obras anteriores a 1990, quando ainda estão disponíveis no mercado e se não houve qualquer edição posterior.

GARRETT, Almeida (1996) – *Frei Luís de Sousa*, 9.ª ed., Porto, Porto Editora. Realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira.

GARRETT, Almeida (1995) – *Um Auto de Gil Vicente*, Lisboa, Texto. Análise da obra e sugestões de leitura de Maria Manuela Ventura Santos e Maria Neves L. Gonçalves.

MARTINS, Luzia Maria (1967) – *Bocage, Alma sem Mundo*, Lisboa, Pub. Europa-América.

MENÉRES, Maria Alberta (1996) – *A Beira do Lago dos Encantos*, 2.ª ed., Porto, ASA.

MONTEIRO, Luis de Sttau (1980) – *Felizmente há Luar!*, 12.ª ed., Lisboa, Ática.

MOTA, Anrique da (1993) – *Farsa do Alfaiate* e *A Lamentação do Clérigo*, in *Invenções e cousas de folgar. Anrique da Mota e Gil Vicente*, Coimbra, Minerva. Introdução, estabelecimento dos textos e sugestões de leitura de José Oliveira Barata.

NEGREIROS, Almada (1984) – *Antes de Começar*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

PATRÍCIO, António (1991) – *D. João e a Máscara*, Mem Martins, Europa-América.

REBELO, Luís Francisco (1978) – *-O dia seguinte-*, in *Teatro de Intervenção*, Lisboa, Editorial Caminho.

SILVA, António José da (1995) – *Guerras do Alecrim e Manjerona*, 4.ª ed., Porto, Porto Editora. Apresentação didáctica de Albina de Azevedo Maia.

SILVA, António José da (1986) – *Anfitrião*, Lisboa, Editorial Inquérito. Introdução, leitura do texto, notas e glossário de Victor Jabouille e de Ana de Seabra.

VICENTE, Gil (1989) – *Auto da Alma*, 5.ª ed., Porto, Porto Editora. Introdução, anotações e glossário de A. Ambrósio de Pina.

VICENTE, Gil (1990) – *Auto da Barca do Inferno*, 4.ª ed., Lisboa, Universitária Editora. Introdução, síntese, comentário e glossário de Manuel dos Santos Alves.

VICENTE, Gil (1994) – *Auto da Barca do Inferno*, Porto, Porto Editora. Anotações e comentários de Mário Fiúza.

VICENTE, Gil (1994) – *Auto da Feira*, Porto, Porto Editora. Anotações e comentários de Angelina Vasques Martins.

VICENTE, Gil (1990) – *Auto da Índia*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Universitária Editora. Introdução, comentário, síntese e glossário de Manuel dos Santos Alves.

VICENTE, Gil (1993) – «Auto da Índia», in *Auto da Índia; Auto dos Físicos; A Farsa do Velho da Horta*, Lisboa, Ledo. Edição actualizada de Gil Vicente. Adaptação de Sara Vaz. Revisão dos textos de Orlando Vitorino.

VICENTE, Gil (1994) – *Auto da Índia*, Porto, Porto Editora. Anotações e comentários de Mário Fiuza.

VICENTE, Gil (1991) – *Auto da Índia*, Lisboa, Editorial Comunicação. Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Manuel Simões.

VICENTE, Gil (1996) – *Farsa de Inês Pereira*, Porto, Porto Editora. Estudo, análise, notas, vocabulário e questionário de Albano Monteiro Soares.

## 2. Bibliografia teórica

MARTINEZ, Marie-Louise (1992) – «Les pratiques textuelles théâtrales et l'enseignement du français», *Pratiques* 74, pp. 33-53.

*Português. Organização Curricular e Programas, Ensino Secundário*, 3.<sup>a</sup> ed. revista, DGES, 1992.

*Português A e B – Programas (10.º, 11.º e 12.º anos)*, Ministério da Educação – Departamento do Ensino Secundário, Janeiro 1997.

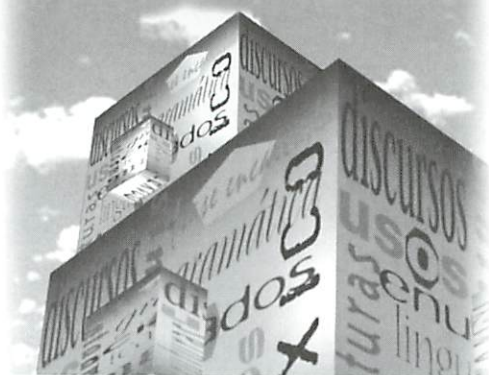
Programa Língua Portuguesa. Plano de Organização do Ensino Aprendizagem, Vol. II, Ensino Básico, 3.º Ciclo, GEBS, 1992.

SILVA, Victor Aguiar e (1990) – *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 204-213.

VELTRUSKI, Jiri (1978) – «O texto dramático como componente do teatro», in Guinsburg *et al.* (org.), *Semiologia do Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1992) – *Introdução à Análise do Teatro*, Lisboa, Ed. Asa.

ZURBACH, Christiane (1981) – «Expressão dramática na escola», *Cadernos*, 13, Associação de Professores de Português.



## DOSSIER

**ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS**



## DIÁLOGO

No âmbito do protocolo de colaboração firmado entre a Universidade Aberta (através do seu Pró-Reitorado para a Promoção e Difusão da Língua e Cultura Portuguesa) e a Associação Internacional de Lusitanistas, a revista *Discursos* insere, no presente número, um dossier consagrado àquela Associação. Para além de outros materiais que o integram, entendeu-se que este dossier deveria integrar uma entrevista com o Prof. Helder Macedo, presidente da A.I.L. desde o Congresso de Hamburgo (em 1993) e reeleito no Congresso de Oxford (em 1996). Esta é, pois, a oportunidade para que os leitores de *Discursos* conheçam o pensamento do presidente da A.I.L., bem como muito daquilo que, no âmbito da vigência da actual direcção, está a ser e vai ser feito.

O presidente da A.I.L. é professor no King's College da Universidade de Londres e autor de estudos de reconhecida valia sobre diversos escritores portugueses (Cesário Verde, Camões, Bernardim Ribeiro, etc.). É também director da revista *Portuguese Studies*.

***Discursos*** – Que balanço faz da existência da A.I.L., desde a sua fundação?

**Helder Macedo** – A A.I.L. teve uns anos iniciais difíceis. Foi fundada pelo Professor Lawton, da Universidade de Poitiers, que terá certamente sentido que havia lugar para uma organização que congregasse os estudiosos das culturas lusófonas, à semelhança do que acontece com outras associações internacionais de, por exemplo, hispanistas, ou das culturas francófonas ou anglófonas. E terá também tido em conta, talvez por experiência própria, o isolamento em que trabalham muitos colegas "lusitanistas" que exercem as suas profissões fora de Portugal e

do Brasil, com os estudos lusófonos muitas vezes considerados como meros apêndices de um mais amplo e algo dissolvente 'hispanismo'. Mas o projecto do Professor Lawton começou por não ser suficientemente apreciado. Está a ver: como americano, ele era um estrangeiro a ensinar em França: ensinava uma cultura estrangeira e considerada periférica; e nem sequer a ensinava em Paris, onde a tendência é considerar tudo o que acontece no resto do país como marginal e periférico. Duplamente estrangeiro, duplamente periférico... Mas ele é que tinha razão, e não quem lhe não deu o devido crédito por ter tentado fazer o que outros, com mais facilidade e melhores meios, poderiam ter feito e não fizeram. O facto é que a A.I.L. sobreviveu – em grande parte graças à ajuda da Universidade de Coimbra, devo dizer –, cresceu, diversificou-se, tornou-se numa realidade irreversível. Conta anualmente com cerca de quinhentos membros de mais de trinta países. Que são virtualmente todos os países onde há universidades onde se ensina o português com um mínimo de autonomia. E uso, é claro, "português" no seu sentido mais abrangente – que é aquilo que o Professor Lawton teria procurado significar por "lusitanismo" – porque a A.I.L. reúne professores e investigadores que, nos seus diversos países, se especializam não só na cultura de Portugal, mas também do Brasil (actualmente talvez mesmo a maioria dos membros da Associação), de África e até, embora de uma perspectiva mais histórica do que propriamente linguística ou literária, da Ásia e da Austrália. Em suma, a A.I.L. atingiu a maioridade e é hoje um instrumento de reconhecida importância para o desenvolvimento e o intercâmbio dos estudos lusófonos no mundo, ao mais alto nível. Dou-lhe um exemplo concreto, que é um sintoma: o último congresso da A.I.L. – já o quinto, realizado em 1996 – reuniu no magnífico colégio Christ Church, em Oxford, quase trezentos participantes vindos de todos os continentes, e as respectivas Actas terão cerca de duas mil páginas. Convenhamos que não é mau, revelando uma vitalidade que outras organizações internacionais congêneres talvez não desdenhassem.

**Discursos** – Em termos gerais, quais as linhas de força que têm orientado a sua actividade como presidente da A.I.L., tanto no anterior como no actual mandato?

**Helder Macedo** – Em duas palavras, consolidar e desenvolver. O que também implica diversificar. Até há poucos anos, as actividades da A.I.L. consistiam fundamentalmente na realização de congressos trienais e na publicação das respectivas actas. O que é fundamental, mas julguei não ser suficiente. Assim, entre várias outras iniciativas, temos vindo a compilar de há uns anos para cá

uma base de dados sobre a investigação e publicações dos nossos associados, de modo a permitir que cada um de nós possa acompanhar o trabalho dos outros, facilitando contactos profissionais e, desse modo, ajudando a quebrar o isolamento em que muitos têm de trabalhar nos seus respectivos países e universidades. Mas também temos tomado outras iniciativas, de intervenção mais directa. Por exemplo, tendo em mente a importância económica, política e cultural dos Estados Unidos da América e a circunstância de os estudos lusófonos nesse país ainda não terem atingido o seu justo potencial, em 1994 coordenámos em Washington – na Universidade de Georgetown – um encontro de professores de língua, literatura e história de Portugal, do Brasil e da África lusófona nas universidades americanas. O encontro teve a participação e o apoio das principais individualidades responsáveis pela política portuguesa no estrangeiro, de representantes do governo brasileiro, e de funcionários superiores de agências culturais americanas. Criámos assim uma ampla plataforma que permitiu aos nossos colegas nos Estados Unidos discutirem entre si – e perante quem os pudesse apoiar – possíveis articulações docentes, acções comuns, relações com disciplinas afins, política coordenada de publicações, recrutamento de estudantes dentro e fora das comunidades lusófonas, enfim, todos os factores sobre os quais acções futuras deveriam ser baseadas e que ficaram registadas no relatório que o então Secretário Geral da A.I.L. – o Professor Carlos Ascenso André – elaborou e facultou às entidades patrocinadoras e aos participantes. Dentro do mesmo espírito – e por razões ainda mais óbvias e mais prementes – estamos a planear para durante o corrente mandato da Direcção um encontro semelhante em África, talvez na cidade do Cabo, com a participação activa de representantes das universidades dos países africanos de língua oficial portuguesa. Este encontro será organizado em conjunto com a Universidade Aberta. Aliás, como sabe, a A.I.L. já tem um protocolo de colaboração com a Universidade Aberta, de que o principal arquitecto foi o Professor Carlos Reis, como simultaneamente membro da nossa Direcção – actualmente Vice-Presidente – e Pró-Reitor dessa Universidade. Mas há ainda uma outra iniciativa, a ser implementada durante o corrente mandato, cuja enorme importância deve ser sublinhada: a criação de uma revista anual da A.I.L.. Já tem título, *Veredas*, já começámos a receber colaboração, e o primeiro número sairá em 1998. É um velho sonho, tornado possível pelos esforços de vários entre nós, e que acabou por ser concretizado sobretudo graças a duas contribuições decisivas: a do actual Secretário Geral da A.I.L., Professor Sebastião de Pinho, e do Doutor Aguiar Branco, Director da Fundação Engenheiro António de Almeida. A nossa revista sairá sob a égide dessa Fundação, embora autonomamente

coordenada pela Direcção da A.I.L.. Quer isto dizer que o futuro da revista ficará, à partida, assegurado para além de todas as possíveis contingências circunstanciais. Era o instrumento de trabalho que nos faltava, a revista de todos os estudiosos das culturas lusófonas espalhados por todo esse vasto mundo.

**Discursos** – Quais as perspectivas de desenvolvimento, a médio e longo prazo, de uma Associação como a A.I.L.? E em que relações institucionais deve apoiar-se esse desenvolvimento?

**Helder Macedo** – A primeira parte da sua pergunta já ficou, de algum modo, respondida. A A.I.L. está em pleno crescimento: por um lado, já é capaz de intervir para encorajar a docência do português no plano internacional; e, por outro, terá na revista um instrumento fundamental para a expressão dos estudos universitários e, através deles, das culturas vivas associadas à lusofonia em todo o mundo. Quanto a relações institucionais, nesta fase de consolidação e de crescimento a A.I.L. tem sobretudo beneficiado da colaboração e do apoio de duas instituições: o Instituto Camões e a Fundação Calouste Gulbenkian. Não é certamente sem significado que o Presidente da República de Portugal, ao querer honrar-nos fazendo-se representar no congresso de Oxford, tenha designado como seu representante o Doutor José Blanco, Administrador do Serviço Internacional da Gulbenkian; e que o Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, cujas responsabilidades governamentais incluem a tutela do Instituto Camões, também se tenha feito representar no congresso. Mas há outras instituições, públicas e privadas, portuguesas, brasileiras e de vários outros países, com que temos colaborado e de cujo apoio temos beneficiado. Já mencionei há pouco a Fundação Engenheiro António de Almeida, que tão generosamente assumiu os encargos financeiros da nossa revista. Mas há outras formas de colaboração e de apoio, talvez não tão evidentes mas também importantes. Por exemplo, do governo brasileiro, ao ter financiado um vasto número de participantes no congresso de Oxford. Uma coisa leva a outra: isso resultou num substancial crescimento de associados no Brasil, o que por sua vez tornou possível que o próximo congresso, em 1999, vá ser realizado no Rio de Janeiro. O congresso será coordenado pela nossa ilustre Vice-Presidente no Brasil, Professora Cleonice Berardinelli, e será o primeiro realizado fora da Europa. O que é outro sintoma de crescimento. Mas o que julgo importante acentuar é o seguinte: todas as instituições que têm colaborado connosco e que nos têm apoiado certamente o terão feito a partir de uma esclarecida atitude universalista que as terá levado a consi-

derar que os diversos interesses culturais nacionais dos países da lusofonia que visem a servir também podem ser servidos, e às vezes melhor servidos, quando articulados com os equivalentes interesses das várias outras nações que constituem a nossa comum diversidade de lusitanistas. Porque essa, em última análise, é a função, a utilidade e a razão de ser da A.I.L.. E também a sua força: ser uma organização de facto internacional e, portanto, independente.

*Discursos* – Em sua opinião, que lugar deve desempenhar a A.I.L. no universo dos países designados como lusófonos.

**Helder Macedo** – Acho que já o sugeri: um lugar de convergência e de cooperação entre parceiros culturais.

*Discursos* – Como perspectivam a A.I.L. e o seu presidente o desenvolvimento da Língua e Cultura Portuguesa no mundo?

**Helder Macedo** – Posso pôr a sua pergunta no plural, para que falemos em língua e culturas? Tanto a língua portuguesa como as culturas que ela veicula não têm donos nacionais únicos. E disso deriva a minha resposta: se assumirmos o nosso **plural** internacionalismo cultural não teremos grandes razões para nos inquietarmos com o futuro. E talvez que também desse modo os não-lusófonos acabem por entender que as “periferias” lusófonas constituem um entre vários outros “centros” da cultura universal. Que é o mesmo que dizer que, quando convergem, as periferias criam o seu próprio centro.



## VEREDAS

### Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Correspondendo a sugestões por diversas vezes emergentes no seio da Associação Internacional de Lusitanistas, a actual Comissão Executiva, através do seu presidente, manifestou, no Congresso de Oxford, o propósito de criar uma revista que traduzisse a identidade e a actividade científico-cultural da A.I.L. e dos seus membros, nas diversas áreas do saber em que laboram. De então para cá, a ideia da criação dessa revista foi ganhando contornos mais nítidos, através da clarificação das orientações programáticas e dos apoios financeiros de que o projecto carece.

Na reunião da Direcção da A.I.L., realizada no Rio de Janeiro em Setembro passado, foram definidos o título, a estrutura, a periodicidade e o funcionamento da revista. Para além disso, a Direcção ratificou o acordo a que o Presidente da Direcção chegara com a Fundação Eng. António de Almeida, do Porto, no sentido de ser aquela prestigiada instituição a administrar a edição, distribuição e venda da revista; a A.I.L. manterá, contudo, a propriedade de *Veredas*, bem como a responsabilidade pela concepção e programação da revista, cuja periodicidade será anual.

O primeiro número de *Veredas*, organizado a partir de convites endereçados a personalidades de reconhecido prestígio científico e universitário, será publicado em 1998.



## ESTATUTOS DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS\*

### Artigo 1.º

A Associação denomina-se *Associação Internacional de Lusitanistas* e não visa quaisquer objectivos de natureza lucrativa.

### Artigo 2.º

A sede da Associação é: Place Dezanneaux, Sèvres-Anxaumont, 86800 St. Julien l'Ars - França.

### Artigo 3.º

Cabe à *Associação* fomentar os estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa, organizar congressos e publicar as Actas, colaborar com instituições nacionais e internacionais.

### Artigo 4.º

Podem ser membros da *Associação* docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceites pela Comissão Executiva e ratificados pela Assembleia Geral.

---

\* Com as alterações introduzidas em Assembleia Geral realizada em Oxford, em 2 de Setembro de 1996.

## Artigo 5.º

A *Associação* terá a seguinte estrutura: Assembleia Geral, Comissão Executiva e Conselho Fiscal.

## Artigo 6.º

### *A Assembleia Geral*

- a) Compete à Assembleia Geral definir os programas de trabalho, eleger a Comissão Executiva, fixar o montante da quota, aprovar ou não os relatórios do Presidente e do Secretário-Geral/Tesoureiro.
- b) A periodicidade das Assembleias e dos Congressos é de três anos.
- c) O Presidente deve convocar a Assembleia Geral a pedido de um terço dos membros efectivos.
- d) A Assembleia Geral determinará, com três anos de antecedência, o lugar e coordenador do Congresso seguinte ou mandatará para esse efeito a Comissão Executiva.

## Artigo 7.º

### *A Comissão Executiva*

- a) A Associação será dirigida por uma Comissão Executiva composta por um Presidente, dois Vice-Presidentes, um Secretário-Geral/Tesoureiro e cinco Vogais.
  - b) A presença de cinco membros, entre os quais o Presidente, ou, no impedimento deste, sucessivamente os Vice-Presidentes, constituirá *quorum*.
  - c) O Presidente, os Vice-Presidentes e o Secretário-Geral/Tesoureiro não podem ter mais de dois mandatos sucessivos no mesmo cargo.
- & único - o disposto na alínea anterior não se aplicará ao Secretário-Geral/Tesoureiro se houver coincidência, no mesmo ano, entre o limite do seu mandato e o do Presidente da Comissão Executiva, caso em que o Secretário-Geral/Tesoureiro poderá ser eleito por mais um mandato, improrrogável.
- d) Todos os membros são eleitos pela Assembleia Geral e exercerão as suas funções até à posse da nova Comissão Executiva na Assembleia seguinte.

- e) A Comissão Executiva, com vista à sua operacionalidade, pode deliberar a criação de um Secretariado, composto por três dos seus membros, entre eles obrigatoriamente o Presidente e o Secretário-Geral/Tesoureiro, e nele delegar funções.
- f) Ao Secretariado eventualmente criado nos termos da alínea anterior compete gerir a vida corrente da Associação no intervalo das reuniões da Comissão Executiva, devendo dar conta pormenorizada da sua actividade a este órgão em todas as ocasiões que ele se reúna.

### Artigo 8.º

#### *O Conselho Fiscal*

O Conselho Fiscal é composto por três membros eleitos pela Assembleia Geral e não pertencentes à Comissão Executiva; compete-lhe julgar as contas apresentadas pelo Secretário-Geral/Tesoureiro, em nome do Secretariado, se existir, ou da Comissão Executiva.

### Artigo 9.º

A quota trienal deve ser paga, o mais tardar, seis meses antes da Assembleia seguinte, perdendo a qualidade de membro quem não satisfizer esse requisito.

### Artigo 10.º

A língua dos Congressos é o português, podendo, por deliberação do plenário, admitir-se outra língua.

### Artigo 11.º

Os Estatutos da *Associação* só poderão ser modificados pela maioria de dois terços dos seus membros na Assembleia Geral, contanto que as propostas de modificação sejam apresentadas três meses antes do Congresso.

### Artigo 12.º

- a) A Assembleia Geral tem poderes para conferir o título de Presidente Honorário, se entender que, de entre todos os membros, alguém é merecedor de tal distinção, por ter contribuído de forma especialmente relevante e meritória para a existência e dinamização da Associação Internacional de Lusitanistas.

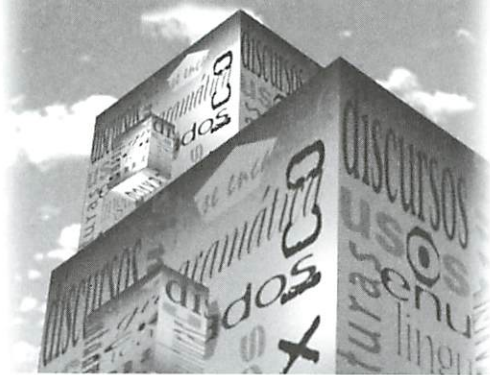
- b) A proposta de eleição do Presidente Honorário deve ser subscrita, no mínimo, por dez membros no pleno uso dos seus direitos.
- c) A Comissão Executiva deve ouvir o Presidente Honorário quando estiverem em causa decisões que considere de especial importância e pode confiar-lhe missões específicas de representação.



## VI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas irá realizar o seu 6.º Congresso Internacional no Rio de Janeiro de 6 a 12 de Julho de 1999. A sua preparação está a cargo da Comissão Organizadora constituída pelas Professoras Doutoras Cleonice Berardinelli (presidente), Teresa Cristina Cerdeira da Silva e Gilda da Conceição Santos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pela Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha, da Universidade Federal Fluminense (UFF).

A Comissão está a preparar a 1.ª circular com as informações sumárias do Congresso. Mas, para qualquer informação imediata, poderão os interessados contactar o endereço provisório de Cleonice Berardinelli, Rua Sousa Lima, 185, aptº 201 - 22081-010 Rio de Janeiro, RJ - Brasil. Telef.: 21-521.43.81; Fax: 21-267.66.86.



## LEITURAS



- ARNAUT, ANA PAULA – *Memorial do Convento. História, ficção e ideologia*, Coimbra, Fora do Texto, 1996, 134 pp.

Este livro corresponde a uma dissertação de mestrado, em literatura portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Compõe-se de quatro capítulos e uma bibliografia (activa, passiva e teórica). Os capítulos tratam, respectivamente, de «O narrador e o herói: postulações teóricas»; «O narrador e o herói: (re)criação histórico-ideológica»; «Baltasar Sete-Sóis ou a redenção do herói»; «Linguagem e ideologia».

A autora sublinha a particular leitura que Saramago faz da história oficial, ao procurar sobretudo preencher os vazios entre os acontecimentos principais, isto é, os que se conhecem, para entretecer uma teia de pormenores, comportamentos e acções com certa liberdade de invenção, de molde a que um período e alguns factos já determinados historicamente ganhem um novo relevo e componham um novo quadro *explícito* de uma época.

Sem perder de vista o texto do escritor, e analisando as relações entre a «consciência autoral» e as instâncias narrativas, a autora explica como o romance em causa recria a história sob uma perspectiva ideológica que a «trivializa» e traz à cena heróis não já épicos mas romanescamente «marginais», ou seja, populares, dominados e humilhados, ao serviço da arquitectura do convento e do desvelar das práticas anti-humanistas (como sejam os autos-de-fé).

A autora, depois de sintetizar contributos fundamentais da teoria da narração, adopta o tipo de abordagem de Susan Lanser, menos tecnicista e mais abrangente, a fim de poder estudar, com pertinência e adequação, o modo de formação do herói em Saramago, tomando como exemplo dois romances, nomeando aquele que servirá para demonstrar a sua tese, qual seja de que na imbricação da história, ficção e ideologia se constrói a significação histórico-didáctica e documental de determinados romances, em torno de heróis (médi) que *movem o mundo* numa mescla de História *inabalável* e ficcionalização que *abala* os adquiridos, questionando-os.

Para Saramago, o romance pode ser o memorial de um específico convento e de um herói reconhecível, mas é sobretudo o rememorar refeito da história de uma época, sob o escopo da reelaboração ideológica do saber numa linguagem (re)actualizada, propicia a uma nova concepção receptiva no século XX. Daí que, ao cabo do estudo do discurso e das instâncias narrativas que nele se consubstanciam, a autora proceda à explicitação do *mecanismo* ideológico que serve a Saramago para fazer emergir uma narração desmistificadora das versões grandiloquentes da História, afinal conforme ao posicionamento de homem interveniente na sua própria época.

Um livro a considerar na bibliografia saramaguiana.

*Pires Laranjeira*

- **BEST, DAVID** – *A racionalidade no sentimento – O papel das artes na educação*, Porto, Edições ASA, 1996, 288 pp.

Numa obra de leitura estimulante pela vivacidade do estilo, pela quase permanente *vis* polémica e pela actualidade dos temas, David Best, professor de Filosofia na Universidade de Wales, convoca uma diversificada panóplia de argumentos no sentido de demonstrar a importância e o valor formativo das artes na educação. Partindo do princípio de que as artes, nas suas várias formas de expressão, mergulham as raízes em reacções imediatas, sendo portanto inerentes ao estatuto cultural e antropológico do homem, e não manifestações ou representações simbólicas que transcendam a sua dimensão de ser histórica e socialmente integrado, o autor considera que os sentimentos resultantes do envolvimento com as artes não são de modo algum incompatíveis com a compreensão, por via racional e cognitiva, quer do processo de produção, quer das características formais dos objectos (literários, pictóricos, musicais, baléticos, etc.) em que esse processo se manifesta ao longo do tempo ou numa determinada sincronia.

Fiel a esta linha de raciocínio, investe persistentemente contra os que sustentam posições teóricas de cariz metafísico-idealista, irremediavelmente presos, a seu ver, aos paradigmas cartesiano e kantiano, erigindo, ao mesmo tempo, como um dos seus principais objectivos desmontar criticamente o mito da separação de dois domínios que considera tão antagónicos, mas complementares: o *cognitivo-racional* e o *afectivo-criativo* (cf. título). Como prova da consistência da sua posição, invoca, por exemplo, o conceito de *criatividade*, que deverá ser entendido, para recorrermos a uma expressão muito do agrado do autor, nos «limites da inteligibilidade», e não como «espaço exclusivo da arte». E acrescenta, a propósito: «[...] quanto maior for o domínio da disciplina, maior será a possibilidade de criatividade, como o exemplo da língua torna bem claro» (p. 133).

Esta referência à linguagem como marca distintiva do homem e às línguas naturais enquanto sistemas modelizantes primários (para nos socorrermos de I. Lotman, autor

que de resto nunca é citado) constitui-se em importante vector semântico da obra, espécie de isotopia, como claramente transparece das frequentes citações de Wittgenstein e da consideração de língua mais como partilha de significados, dependente de variações contextuais e dos diferentes usos, do que na restrita acepção de código semiótico. As implicações educativas das artes e, em particular, da linguagem, ou melhor, do seu ensino – o ensino da arte da(s) palavra(s) –, são reconhecidas em termos teoricamente muito “fortes” quando se afirma não ser «o homem que cria a língua e as artes, mas *a língua e as artes que criam o homem*» (p. 173).

Outro tópico importante é o da relação entre a *arte* e a *vida*, que o autor começa por analisar distinguindo “a reacção à arte” da “reacção emocional da vida”. Trata-se de uma distinção teórica quase inevitável, mas também com óbvia incidência no processo formal de ensino das artes. Bastará pensarmos no efeito catártico do envolvimento emocional do leitor (ou do espectador de uma representação teatral) e no que tal experiência pode significar como iniciação, como possibilidade de libertação e até como aprendizagem de convenções culturais que nos permitam compreender que a fruição da arte, gratuita ou empenhada, exige que saibamos suspender a nossa natural incredulidade. É neste sentido que David Best sustenta que as manifestações artísticas, mais do que efeitos de imaginação ou representações simbólicas, têm uma realidade própria, cuja natureza implica o conhecimento de convenções, logo, a partilha de um saber (transmitido pelo professor, no caso de ser objecto formal de aprendizagem). E é também com base neste pressuposto que considera, por exemplo, a reacção pessoal do leitor ou do espectador a uma personagem de ficção como sendo passível de «produzir uma mudança de sentimentos sobre as pessoas na vida» (p. 271).

São evidentes as implicações ético-pedagógicas desta posição, ainda que só com algumas reservas a possamos aceitar. Mas é aqui, neste “iluminado” regresso à vida, só possível por mediação da arte e simultaneamente através da compreensão das “coisas” e de um genuíno empenhamento emocional, que a argumentação do autor, a favor da importância central das artes na educação, encontra o seu mais sólido suporte.

Revelar «vertentes sobre a condição humana» – eis o grande desafio, mais do que objectivo, do ensino das artes, ou seja, do contacto esclarecido com as manifestações concretas do processo de criação artística. No caso da literatura, tal corresponderá à aprendizagem e apropriação (nos planos heurístico e hermenêutico e a nível semântico e pragmático) dos valores inerentes ao *texto*, lugar de convergência dos múltiplos sinais que marcam a ligação do homem com o *mundo* ou, talvez melhor, com a *vida*. Onde será legítimo inferir que «o empenhamento com a arte pode proporcionar o aumento de profundidade e sensibilidade em relação à experiência e compreensão vivencial» (p. 281) e concluir com Coleridge, também citado pelo autor, da mais bela das formas: «Sabemos que um homem é poeta, quando faz de nós poetas».

A riqueza teórica e conceptual desta obra (premiada, em 1992, pela Standing Conference on Studies in Education, como «o mais relevante e original livro do ano»)

exigiria uma análise bem mais extensa e profunda. Na impossibilidade de sequer a tentarmos neste breve apontamento, recomenda-se vivamente a sua leitura integral.

De lamentar, apenas, a fraca qualidade da tradução.

*Júlio Taborda*

- **CÂMARA, MARIA ALEXANDRA T. GAGO DA** – *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996, 116 pp.

O estudo da Arquitectura Teatral tem revelado, no âmbito da Historiografia da Arte em Portugal, um entendimento bastante superficial, permitindo considerá-lo tema de investigação em aberto. Assumindo esta perspectiva, a autora procurou, neste livro, preencher uma lacuna no que diz respeito ao nosso conhecimento dos espaços teatrais, quer enquanto estrutura para-arquitectónica quer já como edifício teatral protagonista de determinada paisagem urbana.

Assim, divide-se este estudo em duas partes que se complementarizam, traçando-se, na primeira, um inventário dos locais que antecederam os «teatros de pedra e cal», para, na segunda parte, nos fixarmos no percurso de construção dos diferentes espaços teatrais em Lisboa – teatros régios e teatros públicos – entre 1706 e 1777. Na terceira e última parte procede-se à caracterização do espaço cénico no período barroco.

Integrada numa colecção dedicada à cidade de Lisboa, esta obra vem, sem dúvida, fazer luz sobre alguns aspectos e enriquecer o nosso conhecimento relativamente ao passado artístico vivido na capital.

*Ana Isabel Vasconcelos*

- **DJIAN, HENRI; ROUSSEAU, JEAN-FRANÇOIS** – *Le texte argumentatif*, Paris, Hachette Livre, 1995, 194 pp.

Trata-se de uma obra com um reduzido interesse do ponto de vista teórico, mas, em contrapartida, pode funcionar como um bom instrumento de trabalho do ponto de vista didáctico e pedagógico. Com efeito, logo no preâmbulo os autores assumem claramente que a obra foi concebida tendo no seu horizonte a prova de francês exigida no “baccalauréat”, exame final do ensino secundário em França. Neste exame, os alunos têm de escolher entre a análise de um texto argumentativo, um comentário literário e uma dissertação sobre um tema literário. Assim, decidiram os autores facultar a alunos e professores uma obra de vertente essencialmente metodológica, onde, a par de

algumas considerações sobre a natureza e a especificidade do texto argumentativo (retiradas das Instruções oficiais), se oferecem exemplos concretos de análise, sempre segundo as exigências e a estrutura da prova de exame. Concretamente, são submetidos a análise textos de Montaigne, Molière, Racine, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand, Victor Hugo, Camus e Anouilh. Dado que o exame em questão envolve ainda uma dissertação sobre um tema relacionado com o texto argumentativo entretanto analisado, a última parte do livro é consagrada à preparação dessa dissertação, tendo em vista o desenvolvimento da competência escrita do aluno e o incremento das suas qualidades de raciocínio e de imaginação.

Ana Cristina Macário Lopes

- GREEN, KEITH (ed.) – *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995, 190 pp.

A *deixis* constitui actualmente um dos campos de investigação preferidos pela linguística e pela filosofia da linguagem, embora, cada vez mais, vá merecendo a devida atenção também por parte de críticos e teorizadores da literatura. Na verdade, os investigadores são unânimes em afirmar o papel fundamental que a *deixis* desempenha na própria construção do texto literário, apontando frequentemente o texto lírico como o exemplo mais significativo. Todavia, facilmente se constata que quase todos os estudos disponíveis sobre esta matéria relevam da investigação de linguistas e de filósofos da linguagem. É neste contexto que emerge o presente volume, reunindo oito ensaios que constituem contribuições muito diversas e muito positivas para o conhecimento deste fenómeno, em particular no âmbito da literatura. O ponto de vista a partir do qual se percepção a *deixis* em cada um dos ensaios, assim como o interesse de cada autor acerca do assunto, é bastante variável. Tal facto parece comprovar, por um lado, a complexidade do fenómeno e, por outro, a novidade de que se reveste este tema para a crítica e teoria literárias.

Por questões metodológicas e uma vez que a análise exaustiva dos oito ensaios não caberia na dimensão desta nota de leitura, optámos por nos debruçar sobre dois deles – o de Keith Green e o de Peter Jones – por serem aqueles onde são preferencialmente debatidas algumas questões da teoria geral da *deixis*, (nos restantes seis, parte-se da *deixis* para se perspectivar determinadas características de textos literários específicos – nomeadamente as odes de Keats, a poesia modernista, etc.).

No ensaio inicial (-*Deixis: A Revaluation of Concepts and Categories*-), Keith Green propõe uma nova tipologia de elementos e termos deicticos, distinguindo seis categorias: 1) *deixis* referencial, 2) *origo-deixis*, 3) *deixis* espaço-temporal, 4) *deixis* subjectiva, 5) *deixis* discursiva e 6) *deixis* sintáctica. Alerta, contudo, para a dificuldade de

estabelecer uma rígida taxinomia da *deixis* e argumenta de modo fundamentado contra a tradicional ideia segundo a qual um deíctico possui um aspecto invariável (no caso do pronome pessoal *eu*, por exemplo, esse aspecto seria o significado de “pessoa que fala”) e um aspecto variável (no mesmo exemplo, o sentido de “a Teresa”, “o João”, “a Rita”, etc., ou seja, todos os que usarem o pronome pessoal *eu*). Segundo o autor, os deícticos caracterizam-se antes pelo facto de, potencialmente, poderem desempenhar determinadas funções, e a actualização destas funções estar dependente da situação e do contexto em que os deícticos são utilizados. A interacção entre os deícticos e o género textual é, portanto, semelhante à que se verifica entre o interpretante e a própria *deixis* para que aquele possa construir situações/contextos relevantes e significativos que lhe permitam compreender o sentido global dos deícticos.

O ensaio de Peter Jones («Philosophical and Theoretical Issues in the Study of Deixis: A Critique of the Standard Account») constitui, como o próprio título indicia, uma crítica à tradicional concepção egocêntrica da *deixis* (exposta, por exemplo, nos trabalhos de Bühler, Lyons, Levinson e Brown & Yule). Os dois princípios básicos desta concepção são os seguintes: 1) a *deixis* tem como função articular o dito com o *hic et nunc*, 2) o ponto zero da enunciação (o *aqui e agora*) é egocêntrico.

Situando-se no quadro teórico do Marxismo, o autor dá particular ênfase ao aspecto social da *deixis* (os seus argumentos desenvolvem-se a partir da seguinte premissa: a existência de um *eu*, mais do que pressupor, implica a existência de um *tu*, o mesmo acontecendo com o *aqui* e o *agora*, por outras palavras, os que defendem o egocentrismo como uma característica essencial da *deixis* tendem a esquecer-se de que a comunicação é um fenómeno eminentemente social) e conclui, após um interessante exercício argumentativo, que esta é fundamentalmente sociocêntrica.

*Paulo Nunes da Silva*

- ▶ LARANJEIRA, J. L. PIRES— *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, 1995, 533 pp.

O que é e em que termos se manifestou o *discurso* da Negritude Literária Africana de Língua Portuguesa? De maneira explícita, e com o rigor metodológico que um trabalho como este implica – tese de Doutoramento apresentada em 1994 à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra –, Pires Laranjeira vai progressivamente respondendo a esta interrogação (que se adivinha desde o início do seu texto), debruçando-se sobre questões relacionadas com o «*discurso (poético) do negro*» (p. 17), «prática significativa contra a literatura colonial» (p. 216) que tinha como objectivo nuclear «fazer passar uma mensagem de luta anti-colonial e de crença na mudança de regime político» (p. 234).

Assim, na I parte, intitulada «História e Teoria da Negritude», o autor analisa, nos capítulos 1 e 2, os antecedentes e os fundamentos culturais e ideológicos que se

encontram na base do discurso da Negritude. Estuda, assim, os vários *discursos do negro* – o Renascimento Negro norte-americano, o Indigenismo Haitiano, os Negrismos Cubano e Brasileiro –, examina as molduras periodológicas desses *discursos*, os seus impulsionadores e teorizadores, as ideias programáticas sobre as quais se construíram, as suas publicações principais, as áreas culturais em que com maior incidência se manifestaram. Depois, centra-se na história e na teoria da *Négritude* de Língua Francesa. Referindo-se aos «elementos constitutivos da cosmovisão da *Négritude*», o autor sublinha que eles são «o modo de vida simples, o instinto, os hábitos ancestrais, as manifestações espontâneas, a inocência e pureza originais da raça e da cultura. Dividido entre duas culturas, desenraizado, entre a *civilização* de que descre e o ancestral fundo negro, o negro expressa o desejo de regresso às origens, o *retour au pays natal*, recusando aos opressores («eles») a dominação do corpo, do espírito e do espaço» (p. 87). Pires Laranjeira centra-se depois na «Formação da Negritude Africana de Língua Portuguesa»: o processo de consciencialização do sujeito «africano, negro e colonizado», levado sobretudo a cabo por jovens estudantes africanos em Lisboa e em Coimbra; as fronteiras periodológicas; a dimensão associativo-cultural; os textos teórico-programáticos, sublinhando, porém, a existência de uma Negritude latente antes de esta «ideologia da desalienação» (p. 239) se confirmar como «*codificação estético-ideológica*» (p. 497) e como «corrente estético-literária». Ainda neste capítulo, Pires Laranjeira procede a um muito enriquecedor levantamento e estudo sistemáticos de um *corpus* da Negritude Literária Africana de Língua Portuguesa, *corpus* esse que divide em alargado e fundamental.

Na II Parte («Poesia, Representação do Real e Ideologia»), o autor, depois de explicar o alcance da Língua Portuguesa, «instrumento de assimilação», como língua de comunicação e de expressão poética, inflecte para as razões que, segundo ele, justificam o facto de os textos literários negritudinistas serem expressos em poesia, centrando-se em seguida na recepção desses mesmos textos, na análise de vários epítetos que qualifica[ra]m a literatura africana de expressão portuguesa – «negra», «africana», «negra de expressão portuguesa», «portuguesa em África», «negro-africana de língua portuguesa», «negro-africana de expressão portuguesa», «lusófona», etc. –, terminando o capítulo 4 com uma abordagem do «quadro enunciativo e as categorias predicáticas da poesia» da Negritude. No capítulo 5 («Representação e Ideologia»), o autor, recordando a relação inevitável entre o texto literário e a História, aborda, entre outras igualmente importantes, questões atinentes ao pensamento marxista, que conduzem a um feixe de reflexões sobre as relações entre a *Négritude* de Senghor, o Realismo, o Neo-realismo e a Negritude de Língua Portuguesa, intermeando com reflexões sobre a «literatura de tese» e «literatura *engagée*»; adverte, contudo: a literatura negritudinista de Língua Portuguesa não é «uma literatura *realista socialista*, de partido, de classe, mas popular e frentista» (p. 238).

Na III e última parte, intitulada «O Discurso do Negro», o conhecido autor de *De Letra em Riste* analisa a «enunciação» na poesia da Negritude que «explica» o «Grande Verbalizado: o colonizado» (p. 246), explicação essa que, então, passa pelo estudo das

«relações predicáticas», dos deicticos, do posicionamento do predicador em relação ao conteúdo que enuncia, da categoria 'tempo', do estilo, do nome próprio, etc. No capítulo 7, estuda a «Modelização do Negro» – a representação física e psicológica e social do negro colonizado, nos textos negritudinistas. A categoria 'espaço' nesses textos é também revista – presente em dualidades como campo / cidade, micro-espacialidade / macro-espacialidade, «regionalismo» / «globalismo».

Finalmente, o autor recorre, localizadamente, a quatro «códigos»: o histórico, o etno-antropológico, o mítico-simbólico e o ideológico; neles se sustenta para fundamentar e justificar a «*Weltanschauung* do negro», representada nos textos literários negritudinistas de Língua Portuguesa; a presença de um passado pós-colonial e pré-colonial, de elementos que representam o «meio ambiente, social e cultural» do negro colonizado, do símbolo, de lexemas significativos do ponto de vista ideológico (como Pátria, País, Povo Negro, desejo, esperança, certeza, Raça, negro, branco, mestiço, etc.).

Por tudo isto, Pires Laranjeira revela-se, mais uma vez, um crítico que, na sua já íntima, fecunda e dilatada descoberta das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, se revela atento a uma problemática que, no fundo, diz respeito a todo aquele que directa ou indirectamente se identifica com a História e a Língua Portuguesas. Está nessa identificação, mas não só, a razão primordial que obriga a leitura de *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, desde já obra de referência no domínio dos Estudos Africanos, e, mais particularmente, na bibliografia sobre a Negritude.

Dionísio Vila Maior

► PAIS, CARLOS CASTILHO (org.) – *Teoria Diacrónica da Tradução Portuguesa. Antologia (Séc. XV-XX)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1997, 277 pp.

Saiu em Maio de 1997, em edição da Universidade Aberta, uma antologia de textos relacionados com a Tradução, organizada por Carlos Castilho Pais – que assina também uma alargada Introdução à antologia propriamente dita – e prefaciada por Nuno Júdice. Aqui encontram-se representados seis séculos (séc. XV-XX) em textos de vários tipos e proveniência – maioritariamente prefácios e introduções a obras traduzidas, escritos por tradutores, editores e até mesmo, num ou outro caso, pelo autor da obra traduzida, mas também textos de crítica, réplicas a prefácios, comentários a traduções e mesmo alguns belos textos literários nos quais a teoria «transborda o quadro estrito da tradução e se faz *matéria* do poema», como escreve o antologador (p. 19).

Num momento em que a Tradutologia começa a conquistar um lugar próprio e de direito – e há muito devido – no cenário dos estudos superiores portugueses, uma obra como esta, que reúne textos que se encontravam dispersos e de acesso nem sempre fácil, pode considerar-se, sem quaisquer hesitações, um instrumento de trabalho de

inegável utilidade para quem se interessa pelas múltiplas questões envolvidas na problemática da Tradução, perspectivada quer de um ponto de vista teórico quer de um ponto de vista prático.

O que aqui se oferece - não obstante as limitações que este tipo de obra sempre implica no que respeita à inclusão/exclusão de textos - é a possibilidade de o leitor actual conhecer 'modos de traduzir' que foram sendo utilizados ao longo de séculos e descobrir as concepções teóricas que presidiram à prática da tradução e que se encontram seminalmente inscritas nestes textos. Não, então, uma teoria no sentido de corpo de conhecimento sistematizado e definitivo, mas 'uma teoria vinda dos tradutores' (p. 18), em esboços e fragmentos; uma teoria caracterizada pela diversidade e até pela contradição, que o leitor pode apreender e re-organizar, com a vantagem de, pela leitura das fontes, ter sido confrontado, em primeira mão, com a enorme complexidade envolvida nesta área de estudos. É desejo expresso do organizador proporcionar matéria de pesquisa que abra caminho à elaboração de uma teoria da tradução, já não 'vinda dos tradutores', mas alcançada pelos investigadores.

Ao longo da leitura destes textos vai-se esboçando uma história das várias concepções de tradução, também esta a pedir um estudo mais aprofundado e completo. É que, apesar das limitações, encontra-se aqui representado um amplo leque de reflexões e posicionamentos teóricos, que foram sendo registados desde que, em Portugal, se iniciou a reflexão sobre a tradução. Desde, por um lado, um conceito de tradução que privilegia a literalidade ('ao pé da letra', 'rente ao texto') à concepção horaciana de tradução enquanto trabalho que deve atender mais ao sentido do que às palavras ('manter a chama, não as cinzas') e à concepção de tradução orientada para a função do texto de chegada, passando por questões problemáticas como a defesa da língua no exercício das traduções, a presença do tradutor no texto (há quem defenda que o tradutor e a tradução devem passar despercebidos e quem defenda que o tradutor deve deixar vestígios que mostrem tratar-se de uma obra traduzida) - de tudo isto se encontram aqui testemunhos. Há ainda os que defendem ser a tradução um trabalho de todo impossível e quem defenda que só é possível empreendê-lo aceitando à partida uma certa margem de impossibilidade. Há ainda quem defenda que para traduzir não é preciso teoria, apenas método. De tudo isto, e muito mais, se encontra aqui registo.

É importante salientar a existência, no fim do volume, de um quadro sinóptico que, não sendo exaustivo, revela, contudo, importantes informações sobre obras traduzidas e reflexão teórica produzida no mesmo lapso cronológico. O volume termina com as referências bibliográficas das obras a que pertencem os textos aqui reunidos.

*Vivina de Campos Figueiredo*

- REUTER, YVES – *Introduction à l'analyse du roman*, 2.<sup>a</sup> ed., Paris, Dunod, 1996, 165 pp.

O livro compõe-se de três partes fundamentais. A primeira, *Éléments d'histoire du roman*, integra os capítulos «Roman et littérature», «Roman et société» e «Illustrations: personnage et description». A perspectiva adoptada pelo autor nesta introdução, é situar o romance no contexto da sua origem e evolução histórica, tendo sempre em conta as transformações sociais, em correlação com a definição de um campo literário em que esta forma da literatura, relativamente nova, ganha corpo e se afirma como um género literário de grande prestígio, sobretudo a partir do século XIX.

A segunda parte, *Approches méthodiques*, é a mais extensa, com oito capítulos de fundamentos teóricos: «Les composantes principales des récits»; «La fiction»; La narration (1). L'instance narrative»; «La narration (2). Le temps»; «La mise en texte»; «L'hétérogénéité du roman. L'exemple de la description»; «Savoirs et valeurs»; «L'ouverture du texte: réalisme et transtextualité». Com economia de instrumentos teóricos, o autor sintetiza um amplo leque de questões narratológicas, implicando a dilucidação de todas as categorias da diegese e do discurso; por outro lado, servindo-se da pragmática enunciativa, considera a forma como, no texto do romance, se elaboram a progressão temática e os mecanismos de designação e co-referência; se estruturam opções retórico-estilísticas e se desenham campos lexicais e semânticos. Relevo especial é dado a duas questões: uma delas, a descrição, é examinada considerando-se a égide do modelo representativo e a sua superação; a outra questão é a dos saberes e valores convocados pelo texto romanesco. Quanto a esta última, são abordados os seus modos de representação (proveniência discursiva, tratamento sério, irónico ou ambíguo) e as funções que desempenham (didáctica, comunicativa, etc.).

A última parte, *Commentaires de textes*, é constituída por três capítulos: «Étude d'un conte: "La princesse sur un pois" d'Andresen»; «Le début de *Bel-Ami* de Maupassant»; «Étude d'un roman: *Germinal* de Zola». O objectivo é simular a aplicação de um significativo número de conceitos propostos na parte central do livro. Sistemática e rigor estão presentes nesta parte eminentemente didáctica do livro, que procura aprofundar as questões suscitadas pelos textos em apreço. Trata-se, obviamente, de aplicações destinadas à compreensão por parte de um público aprendiz de estratégias de leitura do texto romanesco, abrangendo, pois, estudantes universitários e aqueles que, dos anos terminais do Secundário, prosseguirão estudos superiores de Línguas e Literaturas. Por isso, e pela forma como está organizado o livro, trata-se de um instrumento de trabalho útil a qualquer professor de literatura.

Assinale-se, nesse sentido, a eficácia da inclusão de "aplicações práticas" nos capítulos de apresentação de noções teóricas, estratégia metodológica ausente em muitos livros que se pretendem didácticos. Tais exercícios poderão ser utilizados na íntegra, pelos estudantes, ou adaptados pelos professores.

De referir ainda dois aspectos metodológicos deste livro: a citação, mais ou menos sistemática, de textos teóricos e críticos, no intuito de diversificar os pontos de vista, e a

apresentação de bibliografias específicas, em cada um dos capítulos, a título de «lectures conseillées».

Yves Reuter tem a seu favor a circunstância de ser, simultaneamente, um teórico (da sociologia da literatura), um crítico (da obra de Camus, entre outros) e um didacta. Neste último campo é autor de trabalhos na área da didáctica do francês publicados, por exemplo, na revista *Pratiques*.

*Cristina Mello*

- **TOPOLSKI, JERZY** (ed.) – *Historiography Between Modernism and Postmodernism. Contributions to the Methodology of the Historical Research*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, 221 pp.

Os nove ensaios reunidos neste volume têm como objecto de estudo as narrativas históricas, vistas à luz de novas correntes filosóficas, em geral e do Pós-modernismo, em particular.

A abrir o volume, o artigo de J. Topolski, que é também o organizador da obra, intitulado «A Non-postmodernist Analysis of Historical Narratives», defende a necessidade do conceito de “verdade” em historiografia, não perdendo de vista a ideia de que nesta disciplina a “verdade” envolve sempre o contexto do historiador e que a sua narrativa é uma estrutura complexa na qual é possível isolar três aspectos: o informativo, o persuasivo e o ideológico.

Em «The Origins of Postmodernist Historiography», Frank Ankersmit contrapõe duas epistemologias – aquela que subjaz à historiografia tradicional e a que subjaz à historiografia pós-moderna. O principal argumento aqui apresentado é o seguinte: a ruptura com a epistemologia tradicional levou à concentração nos textos concretos e à tomada de consciência de que a representação do passado é determinada pela estrutura profunda e oculta do texto do historiador, o que nos fez perder a ingenuidade com que olhávamos as narrativas históricas.

No seu artigo, intitulado «Getting the Story Straight: Narrative and Historical Knowledge», David Carr continua um debate, iniciado anteriormente, sobre a natureza e o papel da narrativa na História. À ideia, defendida por muitos pensadores, de que a narrativa, impondo uma estrutura estranha aos acontecimentos que representa, oferece sempre uma imagem distorcida da realidade, Carr contrapõe uma outra ideia segundo a qual a realidade histórica, consistindo em planos, acções e experiências de pessoas, detém ela própria, à partida, um carácter intrinsecamente narrativo e, portanto, a narrativa histórica continua, de outra forma, a própria realidade que representa. Sobre a capacidade da historiografia para dizer a verdade, Carr argumenta que é uma capacidade relativa e que, não se podendo submeter o conhecimento histórico a

um paradigma geral, é necessário ter em conta outras narrativas (jurídicas, políticas, etc.) que concorram para fazer passar a “história” o mais directamente possível.

Em sintonia com as ideias adiantadas nos ensaios precedentes, W. Wrzosek, num artigo intitulado “The Problem of Cultural Imputation in History. Culture versus History”, aborda o problema de o historiador, ou qualquer outro investigador, ser portador de uma determinada cultura, diferente – às vezes diametralmente diferente – daquela que estuda. Não se podendo abstrair das características do seu pensamento (lógica, conceito de tempo, “metáforas dominantes”, etc.) acaba por inevitavelmente as imputar à cultura que estuda.

Jacques Tacq ocupa-se no seu artigo de questões de causalidade e finalidade, dois conceitos que ele defende estarem mais próximos do que normalmente se julga.

Dois artigos debruçam-se sobre o funcionamento de alguns paradigmas em historiografia. O de Gwidon Zalejko aborda a historiografia soviética, alegando que, à luz do conceito de paradigma proposto por Thomas Kuhn, os historiadores tenham procedido a uma pesquisa “normal”, quer dizer, em conformidade com as regras metodológicas tradicionais, embora a interpretação soviética do Marxismo pré-determinasse os resultados dessa mesma pesquisa. O artigo de Henryk Mamzer e Janusz Ostojka-Zagórski questiona a universalidade do paradigma evolucionista procedendo à sua desconstrução na área da arqueologia.

Há ainda a registar dois contributos nesta colecção de ensaios: um, de Nicole Lautier, que analisa as estruturas narrativas a partir do ponto de vista da didáctica da história, e defende que esta reflexão faz mais sentido quando situada no ponto de intersecção entre a epistemologia e a psicologia. Teresa Kostyrko faz algumas observações sobre a questão da “esteticização” na cultura e na prática cognitiva contemporâneas.

O volume termina com uma indicação sumária dos conteúdos dos volumes anteriores desta colecção (Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities).

*Vivina de Campos Figueiredo*





### Revista *Cerrados*

A revista *Cerrados*, publicada pelo Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, entra agora numa nova fase, visando participar mais decidida e sistematicamente nos debates teóricos internacionais a respeito do fenómeno literário.

Nesse sentido, faz-se saber que se aceitam colaborações para os próximos números dedicados, um, às «Relações Interculturais» (Março de 1998) e, outro, ao «Estatuto do Literário» (Setembro de 1998).

Para mais informações, contactar o Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (ICC Ala B Centro, Sobreloja, Sala B - 1305, Campus Universitário, Asa Norte, 70.910-900 Brasília; Tel.: 3482756; Fax: 2737016).

### Interculturalidades: Contextos e Metodologias

Realizou-se nos dias 20 e 21 de Junho de 1997, na Universidade Aberta em Lisboa, o Curso Intensivo «Interculturalidades - Contextos e Metodologias», integrado no programa curricular do Mestrado em Relações Interculturais.

O curso foi organizado no âmbito do PIC ERASMUS 97-I-1089/05 pelo Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais do Instituto de Estudos Pós-Graduados da Universidade Aberta e abordou, numa perspectiva interdisciplinar, a problemática da interculturalidade nas suas vertentes contextuais e metodológicas.

## Alexandre Herculano – Liberalismo e Romantismo

Vai realizar-se na Escola Superior de Educação de Santarém, de 12 a 14 de Setembro de 1997, um Colóquio que, assinalando os 120 anos da morte de Alexandre Herculano, visa, entre outros, os seguintes objectivos:

- Aprofundar os estudos sobre Alexandre Herculano e a sua importância no contexto da época;
- Promover o debate sobre as correntes filosóficas, políticas, económicas, agronómicas, sociais e culturais do seu tempo;
- Aprofundar os conhecimentos referentes à relação de Alexandre Herculano com o Concelho de Santarém;
- Proporcionar aos investigadores e professores um espaço de debate de ideias e de troca de informação científica actualizada.

## I Encontro sobre Cultura Popular

O I Encontro sobre Cultura Popular terá lugar na Universidade dos Açores, nos dias 25, 26 e 27 de Setembro de 1997.

São objectivos gerais do Encontro:

- Intensificar o trabalho interdisciplinar sobre Cultura Popular;
- Apresentar métodos didácticos para o ensino da mesma;
- Proporcionar uma visão intercultural na investigação científica sobre esse domínio;
- Incentivar a colaboração entre a Universidade dos Açores e outras instituições universitárias na referida área de pesquisa;
- Estreitar a colaboração entre a Universidade dos Açores e outras áreas de cultura insular atlântica na referida especialidade.

Para mais informações, contactar a Prof<sup>a</sup> Gabriela Funk (Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, Universidade dos Açores, 9502 Ponta Delgada Codex, S. Miguel, Açores, Tel./Fax: (096)653580).

**Seminário  
«Nação, Vieira e  
Castro Alves»**

O Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais promove a realização do Seminário «Nação, Vieira e Castro Alves» que se realizará de 1 a 3 de Outubro de 1997. Estarão em foco os seguintes temas:

- Literatura e Nação;
- A Obra de António Vieira;
- Castro Alves e a Ideia de Nação.

Mais informações poderão ser obtidas junto do CESPUC-MG (Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 4, Sala 103, 30535-610, Belo Horizonte - MG - Brasil; Tel.: (031)319-1368; Fax: (031)319-1369).

**Presença da  
Universidade  
Aberta na Feira  
do Livro de  
Frankfurt**

Portugal será o País-tema da 49.<sup>a</sup> Feira do Livro, que se realiza em Frankfurt, entre 15 e 20 de Outubro de 1997.

A representação portuguesa nesta manifestação deverá pôr em destaque a nossa cultura contemporânea nas suas diversas vertentes: a Literatura, as Artes Visuais, o Teatro, a Música, o Cinema, a Arquitectura.

As actividades programadas que terão por cenário, não apenas o recinto da Feira, mas toda a cidade de Frankfurt, constituirão o Festival PORTUGAL-FRANKFURT 97, que se inicia nos primeiros dias de Setembro de 1997 e se prolongará até 20 de Outubro.

A participação portuguesa na Feira do livro de Frankfurt prestará especial atenção ao tema EXPO98 («Os Oceanos, um património para o futuro»), tomando os mares como metáfora da circulação livre de ideias e experiências, que a mundialização dos sistemas de informação veio tornar possível neste fim de século.

A Universidade Aberta participa nesta Feira do Livro de dois modos: por meio de um stand e organizando uma conferência.

No stand estarão expostas publicações da Universidade, como livros, vídeos, produtos multimedia e material promocional e serão prestadas ao público informações de carácter geral.

A conferência, da autoria do Prof. Doutor Carlos Reis, intitula-se «A Questão da Lusofonia ou a Lusofonia em Questão», nela estabelecendo o autor três princípios:

- O princípio da globalização (o que une os povos da lusofonia transcende a questão meramente linguística);
- O princípio da diversificação (é necessário valorizar a diversidade no espaço geográfico correspondente às fronteiras destes sete países e desvanecer um certo lusocentrismo);
- O princípio da relativização (a CPLP é constituída por sete países demográfica, cultural e economicamente desiguais e a propensão terceiro-mundista desta comunidade dificulta a afirmação do Português como grande língua de cultura).

### **5.º Congresso Internacional de Estudos Galegos**

O 5.º Congresso Internacional de Estudos Galegos realiza-se este ano na Universidade de Tréveris (Alemanha), nos dias 8, 9, 10 e 11 de Outubro.

Se bem que o Congresso acolha comunicações e debates em todas as disciplinas científicas que se ocupem da Galiza como objecto de estudo, a organização do Congresso propõe, todavia, a todos os participantes, um tema prioritário: a imagem e o conceito de "galego" fora e dentro da Galiza.

Para mais informações, contactar o Prof. Dieter Kremer (Galicien - Zentrum, Universität Trier, D-54286 Trier, Alemanha).

### **Expolingua Portugal 8.º Salão Português de Línguas e Culturas**

O 8.º salão Português de Línguas e Culturas terá lugar este ano no Forum TELECOM, Lisboa, entre 23 e 25 de Outubro.

São objectivos deste evento:

- Informar o público português das hipóteses de aprendizagem de línguas estrangeiras, quer em Portugal quer nos países de origem;
- Promover a difusão da Língua Portuguesa como instrumento internacional de comunicação;

- Reunir editores e representantes de materiais de apoio ao ensino, à aprendizagem, à tradução e à utilização das línguas estrangeiras;
- Organizar um congresso internacional dedicado à temática das línguas reunindo especialistas que apresentarão os mais recentes estudos e desenvolvimentos acerca do tema.

Mais informações podem ser solicitadas à Organização (R. da Esperança, 4 - 2.º, 1200 Lisboa, Tel.: 3966089; Fax: 3966223).

### **Metodologias de Recolha da Tradição Oral**

O Curso Internacional subordinado ao tema «Metodologia e Recolha da Tradição Oral», a realizar na Universidade de Évora, de 27 a 31 de Outubro de 1997, pretende dar uma formação específica a todos os investigadores que se interessam e trabalham na área da recolha do património oral, nomeadamente professores e funcionários dos pelouros da cultura, ligados às autarquias e às regiões de turismo.

### **Prémio de História Local do Concelho da Guarda - 1997**

Instituído pela Câmara Municipal da Guarda, este Prémio visa estimular a investigação histórica local em torno da identidade do Município.

Podem concorrer ao Prémio de História Local do Concelho da Guarda todos os que pretendam elaborar trabalhos históricos originais e inéditos relativos à História deste Concelho, das origens à actualidade.

Os trabalhos deverão ser entregues na Biblioteca Municipal da Guarda, até ao fim de Novembro de 1997.

Mais informações podem ser obtidas através do telefone 220220.

### **Concurso de Monografias**

O Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, no cumprimento de um dos seus objectivos - incentivar pesquisas no campo da cultura luso-afro-

-brasileira -, promove o terceiro concurso anual de monografias, com os prémios CESPUC/Minas Gerais 3/97 e CESPUC/Brasil 3/97, respectivamente sobre «A poesia de Castro Alves» e «Os Sermões de Vieira».

O período de inscrição é de 2 a 16 de Fevereiro de 1998.

Outras informações podem ser solicitadas ao CESPUC - MG - Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC de Minas Gerais (Av. Dom José Gaspar, 500, Coração Eucarístico, Prédio 4, Sala 103, 30535-610 - Belo Horizonte/MG, Brasil, Tel.: (031)3191368; Fax: (031)3191369).

### **Congresso Internacional de Estudos Nemesianos**

O Seminário Internacional de Estudos Nemesianos pretende motivar uma vasta concorrência de estudiosos e de trabalhos de natureza transdisciplinar ao promover a realização do Congresso Internacional de Estudos Nemesianos, em Ponta Delgada, de 18 a 21 de Fevereiro de 1998.

A temática do Congresso abrange as seguintes vertentes:

- o Poeta;
- o Ficcionista;
- o Professor, o Ensaísta e o Cronista;
- o Homem e a Ilha;
- Nemésio e o Brasil;
- Rumos e tendências de crítica sobre Nemésio.

Para mais informações, contactar o Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores (R. da Mãe de Deus, 9502 Ponta Delgada Codex, Tel.:/Fax: (096)65 35 80).

### **III Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**

O III Congresso Nacional da A.P.L.C., a realizar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, nos dias 9, 10 e 11 de Março de 1998, é consagrado ao tema geral «Literatura e pluralidade cultural».

Cada dia do Congresso será dedicado a um tema mais específico e as sessões, repartidas em manhãs e tardes, abordarão, de vários ângulos e adoptando diversos pontos de vista, os seguintes temas:

- Literatura e Testemunho;
- Identidade e Plurilinguismo;
- Figuração do Mar como Busca de Alteridade.

Mais informações poderão ser obtidas junto da Comissão Organizadora (Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Av. de Berna, 26 C, 1050 Lisboa).

**Marrocos,  
Espanha  
e Portugal  
(1880-1969) –  
Para Novos  
Espaços do  
Diálogo**

Marrocos, Espanha e Portugal são nações vizinhas, com séculos de relações não só no domínio geopolítico e económico como também no cultural e espiritual.

O Colóquio sobre as relações de Espanha e Portugal com Marrocos, em três eixos fundamentais – História e diplomacia; cultura e sociedade e imprensa espanhola, portuguesa e marroquina –, a realizar em Rabat, de 23 a 25 de Abril de 1998, visa abrir novos espaços de debate, diálogo e análise de uma etapa crucial na trajectória dos três países.

Para mais informações, contactar Mohamed Salhi (Departamento de Español; Facultad de Letras y de Ciencias Humanas, B. P. 1040, Rabat, Marrocos, Fax: (212) 7 77 2068).

**O Atlântico:  
passado,  
presente e  
futuro**

A Conferência Regional da União Geográfica Internacional terá lugar na Universidade de Lisboa, de 30 de Agosto a 2 de Setembro de 1998 e será subordinada ao tema: «O Atlântico: passado, presente e futuro».

Para mais informações, contactar a Comissão Nacional de Geografia (Centro de Estudos Geográficos, Faculdade de Letras, Cidade Universitária, 1699 Lisboa Codex, Tel.: 79 65 469; Fax: 793 8690).

Direcção, secretariado e assinaturas  
Universidade Aberta - Delegação de Coimbra

R. Alexandre Herculano, n.º 52

3000 COIMBRA (Portugal)

Telefone (039) 33300

Telefax (039) 29547

A Direcção e Redacção aceitam, para eventual publicação, os originais que lhes forem remetidos, preferentemente de acordo com a política editorial da revista. Serão também objecto de apreciação livros para resenha e notícia. Aceita-se permuta.

Preços - 1996/97

Números avulso: 1.500\$00

Assinatura anual (2 números)

Portugal: 2.500\$00

Estrangeiro: Europa: \$32 dólares

Outros continentes: \$42 dólares

Cheques em nome de *Discursos*/ Universidade Aberta

Edição e propriedade

Universidade Aberta

Arranjo gráfico: Delegação Centro da Universidade Aberta

Impressão: Gráfica de Coimbra, Lda.

Depósito Legal n.º 55225/92

ISSN: 0872-0738