

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 García 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 pouco 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

¹ -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 irredutível 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. Garcia de Enterria, 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* Garcia de Enterria, 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 argu-mentos ‘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 insolitos’ (49), ‘linguagem simples’, ‘narrativas breves’ (53); **difusão** – por ‘retroeiros 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 dom, 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 manejável, 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 enunciadador, 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 *voces* (encontro esse que

comporta avaliações), mas salvaguarda igualmente o dinamismo dialógico 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 dialogía, la “voz enmarcada” que propone Bajtin, es *fuerza 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 “dèjà dit”, le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et dèjà 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)². 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 entretecido pelo diálogo de vários textos –, importa considerar a ideia pela qual a *História da Imperatriz Porcina* e a *Tragédia do Marquês de*

² E 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. Sebastião³.

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**⁴.

³ 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.

⁴ 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 detinha 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 -cego da ilha 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 desenvolvimento⁵, 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.

⁵ 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»⁶, pois Valdovinos, seu sobrinho, fora morto «à traição» (MM: 331) «com grã falsia» (MM: 315) por D. Carloto, o filho do Imperador⁷; 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)⁸.

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-

⁶ O juramento (não propriamente este) é outra modulação do ideal cavaleiresco.

⁷ 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).

⁸ 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 designios 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 desterro⁹, 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, designios que o carácter certamente cristão do autor pôde concretizar. Com intuitos meramente estéticos? Com intuitos 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

⁹ 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, / caiam 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 enraizam) 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)¹⁰; 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'.¹¹ 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*¹².

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).

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

¹¹ «[...] 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 *Estoria* [...]» (Braga, 1881: 33). Carolina Michaelis 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).

¹² Estas fontes foram estudadas por A. Wallenskold 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, Luís da Câmara Cascudo (*Id.*: 291-2)¹³ 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'empeeris 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 una 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

¹³ 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 bemaventurados» [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'¹⁴. 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, mediatamente, com a *História da Imperatriz Porcina*. E isto por duas razões: em primeiro lugar, é de

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

facto a «Virgem Santa Maria», a «Madre de Deus» (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 **titulo**, embora o titulo 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 auto¹⁵.

¹⁵ A este propósito, relembre-se, porém, que esta historia, ‘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 criticos, em 1563, ou, segundo outros, em 1585), onde este se refere a uma pessoa que ‘entra por fegura 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 incutindo-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 imediatamente 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:

Romance I	Tragédia do Marquês de Mântua
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 Ronaldos! ¡Oh buen paladin Roldan! ¡Oh valiente don Urge! ¡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 principe 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 mí 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 caída 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 lembrar 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-dialogo (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 indole 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, Mikhail (1978) - *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE, Mikhail (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^ª - 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, Luis 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*, 17.ª 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, Portugalíia 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) - *Ideologia 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.