

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

LILIAN CASALDERREY PROCHASKA NEMETH

D. Carlos: o duplo ficcional refletido na verdade histórica

Versão corrigida

SÃO PAULO

2016

LILIAN CASALDERREY PROCHASKA NEMETH

D. Carlos: o duplo ficcional refletido na verdade histórica

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre na área de Literatura Portuguesa. Versão corrigida.

Orientadora: *Profa. Dra. Flavia Maria Sampaio Corradin*

De acordo,

Profa. Dra. Flavia Maria Corradin

SÃO PAULO

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

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

P963d

Prochaska, Lilian Casalderrey Prochaska Nemeth.
D. Carlos: o duplo ficcional refletido na verdade histórica/
Lilian Casalderrey Prochaska Nemeth Prochaska ;
orientadora Flavia Maria Corradin. - São Paulo, 2015. 134 f.
Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de
concentração: Literatura Portuguesa.

1. TEATRO (LITERATURA). 2. PEÇA DE TEATRO --
SÉCULO 19 -- PORTUGAL. 3. PEÇA DE TEATRO --
SÉCULO 20 -- PORTUGAL. 4. HISTÓRIA DE
PORTUGAL. 5. Escolas literárias da literatura portuguesa.
I. Corradin, Flavia Maria Sampaio Corradin, orient. II. Título.

Nome: Casalderrey Prochaska Nemeth, Lilian

Título: D. Carlos: o duplo ficcional refletido na verdade histórica

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre na
área de Literatura Portuguesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha família, com amor e gratidão por sua compreensão e carinho, em especial à minha mãe e ao meu marido, por suas presenças e incansável apoio dedicado ao longo do período de elaboração deste trabalho e por terem sido avó, pai e segunda mãe do Rafael, nos momentos em que precisei dedicar-me exclusivamente aos estudos. Aos amigos que entenderam minha ausência em tantos eventos e datas comemorativas.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Flavia Maria Corradin, por sua persistência e dedicação, por sempre me incentivar, mesmo quando tudo parecia não estar certo. Por sua amizade e compreensão nos períodos que envolveram a gestação e o nascimento de meu filho Rafael. Pela prontidão e pelo carinho dispensado a mim desde quando a procurei para o ingresso na Pós-Graduação, onde fui recebida com um sorriso encorajador.

Ao Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira, por seus questionamentos inquietantes, que provocaram reviravoltas extremamente enriquecedoras na elaboração desta dissertação.

A todos os amigos e colegas da Pós-Graduação, em especial ao Carlos, à Karin e à Caroline.

Aos meus pais, Hilda e Roberto, que se orgulharam a cada pequena conquista e sempre incentivaram meus estudos.

Ao meu marido, que nunca deixou que os obstáculos da vida acadêmica me abalassem, compreendendo as ausências e a falta de tempo.

Ao Rafael, por seu olhar de amor incondicional.

RESUMO

PROCHASKA, L. C. N. **D. Carlos: o duplo ficcional refletido na verdade histórica.** 2015. 134 f. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

Inserida no projeto *Autor por Autor*, que consiste na análise de textos teatrais cujo tema e/ou motivo trata(m) da História Portuguesa, esta dissertação dedicou-se à análise e interpretação das peças *Pátria*, de Guerra Junqueiro, e *D. Carlos: drama em verso*, de Teixeira Pascoaes, que trazem uma personagem ficcional criada a partir de D. Carlos, rei de Portugal entre os anos de 1889 e 1908. No diálogo travado entre a Ficção e a História, buscou-se a visão que Guerra Junqueiro e Teixeira Pascoaes tiveram do papel desempenhado por D. Carlos, rei de Portugal, durante a agonia da monarquia portuguesa, às vésperas do nascimento e fim da Primeira República. A pesquisa em torno da personagem histórico-real procura responder quem foi D. Carlos na representação de historiadores, com o objetivo de, depois de analisadas as peças, traçar paralelos entre as personagens ficcionais criadas à luz do D. Carlos histórico-real. Por meio desta comparação é possível perceber a escolha das características elencadas por cada escritor para compor as personagens ficcionais em decorrência da mensagem alegórica que cada texto ficcional possui, examinando em que medida a História surge como uma construção que muito deve à verossimilhança e interpretação subjetiva da Ficção. As personagens ficcionais, que representam o rei em cada uma das peças, parecem antagônicas entre si. A explicação para tal disparidade está intrinsecamente ligada ao drama histórico definido por Almeida Garrett durante o Romantismo Português, motivo de essa definição ter sido utilizada como ponto de partida para a metodologia escolhida para a análise das peças, posto que o exame dos textos literários encontrou uma releitura didática do presente à luz de alegorias criadas com a História de Portugal e por meio da tradição das escolas literárias nas quais se inserem, Decadentismo-Simbolismo (*Pátria*) e Saudosismo (*D. Carlos: drama em verso*). Para que tal caráter didático-elucidativo fosse revelado, fizeram-se necessárias as análises dos períodos históricos de elaboração e publicação de *Pátria* (1896) e *D. Carlos: drama em verso* (1918-1925). A análise da personagem foi fundamentalmente baseada nos estudos de Renata Pallottini em seu livro *Dramaturgia: a construção da personagem*, de onde foram elencados três pontos a serem estudados para compreender a construção das personagens que representam D. Carlos nas peças analisadas. Os três enfoques revelaram-se intrinsecamente interligados e determinantes para a escolha dos atributos da personagem histórico-real, utilizados para compor as personagens histórico-ficcionais que representam o rei em *Pátria* e *D. Carlos*. Os levantamentos históricos, as análises das peças e das personagens conduziram a dissertação à conclusão de que, em ambos os casos, D. Carlos era a personagem histórica mais emblemática para a construção da mensagem de cada peça, por ser ele o representante da monarquia nos períodos históricos que compuseram a unidade de ação, tempo presente, das peças aqui analisadas.

Palavras-chave: D. Carlos de Portugal. *Pátria*. *D. Carlos*. *Drama em verso*. Teatro histórico português. Personagem.

ABSTRACT

PROCHASKA, LCN **D. Carlos: the fictional double reflected in the historical truth.** 2015. 134 f. Dissertation (MS) - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, in 2015.

Inserted into the Project Author by Author, which is the analysis of theatrical texts whose theme and/or reason tells about Portuguese history, this work is dedicated to the analysis and interpretation of the books *Pátria*, from Guerra Junqueiro, and *D. Carlos: drama em verso*, from Teixeira de Pascoaes, who brings both a fictional character created from D. Carlos, King of Portugal, between the years 1889 and 1908. By the dialogue between fiction and history, we sought the view that Guerra Junqueiro and Teixeira de Pascoaes had for the role played by D. Carlos, King of Portugal, at the Portuguese monarchy decadence period, on the eve of the First Republic. Looking through the historical research carried out around the real historical character, we answer who was D. Carlos in the mental representation of historians, and then by analyzing each play, in order to draw parallels between the fictional characters created and the real historical D. Carlos, we justify the choice of the characteristics listed by both writers through the allegorical message of each fictional plays, examining the extent of the history construction that owes much to the likelihood and subjective interpretation of fiction. The explanation for the disparity between the allegorical messages and fictional characters of each piece, appears intrinsically linked to the historical drama defined by Almeida Garrett during Portuguese Romanticism, link that have been the starting point for the chosen methodology to our books analysis, because the examination of each literary texts founds a didactic retelling of the allegories created with the Portugal history and through the tradition of literary schools to which each play belong, Decadentism-Symbolism (*Pátria*) and *Saudosismo* (*D. Carlos: drama em verso*). To reveal this didactic and instructive character, it was necessary to analyzes the historical periods of preparation and publication of *Pátria* (1896) and *D. Carlos: drama em verso* (1918-1925). The character's analysis was primarily based on Renata's Pallottini studies in her book *Dramaturgia: a construção da personagem*, from which were listed three points to be studied to understand the construction of the characters representing D. Carlos on the analyzed parts. The three approaches have proven to be intrinsically linked and decisive for the choice of the real historical character attributes, used to compose the historical-fictionals characters that represent the King in *Pátria* and *D. Carlos*. Historical surveys, and the character analysis led us to the conclusion that, in both cases, D. Carlos was the most emblematic historical character to the construction of each piece messages, because he was the symbol of the monarchy at the historical periods that built up the unity of action and present time, by the documents analyzed here.

Keywords: D. Carlos of Portugal. *Pátria*. *D. Carlos: drama em verso*. Portuguese historical theater. Character.

RESUMEN

PROCHASKA, L. C. N. **D. Carlos: el doble ficcional reflejado en la verdad histórica.** 2015. 134 f. Disertación (Maestrazgo)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

Insertado en el Proyecto Autor por Autor, que tiene por objeto el análisis de textos teatrales cuyo tema y / o motivo viene(n) de la historia de Portugal, este trabajo fue dedicado al análisis y a la interpretación de las piezas *Pátria*, de Guerra Junqueiro, y *D. Carlos: drama en verso*, de Teixeira de Pascoaes, que traen las dos un personaje ficticio creado a partir de D. Carlos, rey de Portugal entre los años 1889 y 1908. En el diálogo entre ficción e historia, se buscó la opinión que Guerra Junqueiro y Teixeira Pascoaes tenían acerca del papel desarrollado por D. Carlos, rey de Portugal, durante la agonía de la monarquía portuguesa, el nacimiento y fin de la Primera República. La investigación acerca del personaje histórico-real busca responder quién era D. Carlos en la representación mental de los historiadores, para, después de analizadas las piezas, establecer paralelismos entre los personajes de ficción creados a partir del personaje histórico-real. A través de esta comparación se pudo observar la selección de las características enumeradas por cada escritor para componer sus personajes de ficción entrelazados al mensaje alegórico de cada uno de los textos ficcionales, examinando hasta qué punto la Historia emerge como una construcción que debe mucho a la verosimilitud y a la interpretación subjetiva de la Ficción. Los personajes de ficción que representan al rey en cada una de las piezas parecen antagónicos entre sí. La explicación de esta disparidad está intrínsecamente vinculada al drama histórico propuesto por Almeida Garrett durante el Romanticismo portugués. De manera que fue este el punto de partida de la metodología elegida para el análisis de las piezas, ya que el examen de cada uno de los textos literarios encontró una relectura didáctica del presente a la luz de alegorías creadas a partir de la historia de Portugal y por medio de la tradición de las escuelas literarias a las que pertenecen: Decadentismo-Simbolismo (*Pátria*) y Saudosismo (*D. Carlos: drama en verso*). Para que este carácter didáctico e instructivo se revelase, fueron necesarios exámenes de los períodos históricos de la preparación y publicación de *Pátria* (1896) y *D. Carlos: drama en verso* (1918-1925). El análisis de los personajes se basó principalmente en los estudios de Renata Pallottini publicados en su libro *Dramaturgia: la construcción del personaje*, desde donde fueron listados tres puntos a estudiar para entender la construcción de los personajes que representan a D. Carlos en las piezas estudiadas. Los tres enfoques han demostrado ser intrínsecamente vinculados y decisivos para la elección de los atributos, del personaje histórico-real, utilizados para componer los personajes ficcionales que representan al rey en *Patria* y *D. Carlos*. Las encuestas históricas, los análisis de las piezas y de los personajes llevaron esta disertación a la conclusión de que, en ambos casos, D. Carlos fue el personaje histórico más emblemático para la construcción del mensaje de cada pieza, por ser el representante de la monarquía en los períodos históricos que componen la unidad de acción, tiempo presente, de los textos literarios aquí analizados.

Palabras clave: D. Carlos de Portugal. *Pátria*. *D. Carlos: drama en verso*. Teatro histórico portugués. personaje.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 AS CORTINAS ANTAGÔNICAS DA FICÇÃO ABRINDO O PALCO DA HISTÓRIA.....	21
1.1 De como estava Portugal quando D. Carlos sobe ao trono.....	22
<i>1.1.1 Dos pontos positivos e negativos do reinado de D. Luis.....</i>	<i>22</i>
<i>1.1.2 Crises externas: a independência do Brasil e os problemas em África.....</i>	<i>25</i>
<i>1.1.3 Os obstáculos para conquistar a África.....</i>	<i>26</i>
1.2 A história de D. Carlos.....	31
<i>1.2.1 Portugal sob o cetro de D. Carlos.....</i>	<i>32</i>
<i>1.2.2 A organização política.....</i>	<i>34</i>
<i>1.2.3 A caminho dO Fim.....</i>	<i>39</i>
1.3 A caça ao caçador.....	42
2 D. CARLOS E A PÁTRIA.....	45
2.1 O poeta, a política e o rei.....	45
<i>2.1.1 Junqueiro poetiza a história.....</i>	<i>47</i>
2.2 A Pátria.....	50
<i>2.2.1 Personagens vivos e a morte eminente da pátria: análise resumitiva das cenas I a VII.....</i>	<i>51</i>
<i>2.2.2 A história chama os mortos.....</i>	<i>54</i>
<i>2.2.3 Da história a Platão: o surgimento do mito.....</i>	<i>62</i>
<i>2.2.4 A opinião dos espectros.....</i>	<i>66</i>
<i>2.2.5 A história revisada: à luz de Oliveira Martins, dá-se a segunda navegação</i>	<i>70</i>

<i>platônica</i>	
2.2.6 <i>O pecado de Nuno Álvares</i>	74
2.3 O treze: o destino do rei sob a pena do gênio inquieto	82
3 D. CARLOS I EM D. CARLOS: ALENTO NA SAUDADE	85
3.1 A história após a instauração da República: dessacralização do modelo	85
3.1.1 <i>A história da República para Teixeira de Pascoaes</i>	90
3.1.2 <i>Da história para as correntes literárias</i>	92
3.2 O Saudosismo	92
3.3 A Saudade de um rei: D. Carlos: drama em verso	94
3.3.1 <i>O fim de uma história contada para renascer</i>	95
3.3.2 <i>O Alma: revelações em coro da raça-lusa</i>	100
3.3.3 <i>D. Carlos e o mito do sebastianismo</i>	101
3.3.4 <i>D. Carlos: o D. Sebastião construído com a saudade</i>	105
3.3.5 <i>Aos olhos da capital: o fim trágico do mártir</i>	111
3.4 O Rei é D. Carlos I, em Pascoaes: um mártir-mítico	116
CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

Esta dissertação traz, no primeiro capítulo, a história do rei D. Carlos de Portugal, para que sirva de comparação para a análise das personagens ficcionais que representam este rei nas peças *Pátria*, de Guerra Junqueiro, e *D. Carlos: drama em verso*, de Teixeira de Pascoaes, analisadas respectivamente no segundo e terceiro capítulos.

A investigação dos fatos, fatores e circunstâncias que envolvem a morte de D. Carlos, figura histórica, em comparação às personagens de ficção idealizadas por Guerra Junqueiro em *Pátria* e Teixeira de Pascoaes em *D. Carlos: drama em verso*, autores lúcidos e convictos de sua aceitação como escritores nas ocasiões da publicação de tais peças, revelou que as personagens não formam uma, mas sim três imagens. D. Carlos ganha predicativos tão diversos nas peças que um leitor desavisado poderia não identificar o elo que os remete ao homem que de fato existiu. As duas imagens fictícias antagonicas, por assim dizer, quase não apresentam pontos de ligação entre si, mas possuem elementos verídicos enquanto comparadas à figura histórica.

Sendo os autores contemporâneos ao monarca, não há dúvidas de que ambos conheciam muitas das características da pessoa que transformariam em personagem de ficção. A questão fulcral deste estudo é escavar a história à procura de um paradigma, ou seja, encontrar a junção entre o modo como cada autor interpretou os fatos históricos e o momento de criação dos textos literários, para compreender o antagonismo existente entre as personagens inspiradas no penúltimo rei de Portugal, e assim poder interpretar as alegorias delineadas em cada uma das peças analisadas. O estudo pretende, portanto, possibilitar o encontro de um ponto de fusão, que justifique o porquê destas distorções ficcionais da imagem de D. Carlos histórico, que não parecem ser dois casos simultâneos de miopia histórico-ideológica.

A explicação para essas distorções associa-se, provavelmente, às datas de publicação das obras literárias analisadas neste estudo: 1896, *Pátria*, e 1918-1925¹, *D. Carlos*. Épocas tão distintas para a política e sociedade de Portugal que dão margem ao antagonismo das personagens literárias em torno do mesmo rei. A condição para esta disparidade entre as personagens ficcionais aparece intrinsecamente ligada ao ideário do Romantismo Português,

¹ Data provável da escritura do texto, segundo Pinharanda Gomes, 1918-1919; 1925, data da primeira edição; in: PASCOAES, 2010, p. 10.

apesar de as peças não se inserirem no movimento em questão. A explicação encontrada para as semelhanças e diferenças entre história e textos ficcionais e entre as personagens que representam este rei nas peças analisadas seguiu uma metodologia de análise que está intimamente atrelada ao drama histórico português.

Visando a explicitar tal metodologia, esta dissertação começa por definir o teatro histórico, expondo o que é e de que se serve tal gênero, a partir do exposto por Victor Hugo no *Prefácio de Cromwell*.

Notas y prefacios son a veces un medio cómodo para aumentar el peso de un libro y acrecentar, en apariencia al menos, la importancia, un trabajo; es una táctica semejante a la de esos generales que, para hacer que su frente de batalla resulte más imponente, ponen en la línea hasta sus bagajes. Después, mientras los críticos se encarnizan con el prefacio y los eruditos con las notas, puede suceder que la obra misma se les escape y pase intacta a través de sus fuegos cruzados, como un ejército que se libra de un mal paso entre dos combates de avanzadas y retaguardias (HUGO, 1827, p. 2).

Ironicamente, nesse *Prefácio de Cromwell*, em que o autor de *Les Misérables* questiona a importância dos prefácios, encontram-se indícios do que será a espinha dorsal do presente estudo, que tem por fim investigar a figura histórica de D. Carlos dramatizada em duas obras literárias que trazem a lume dois protagonistas antagônicos D. Carlos, o pária, e D. Carlos, o herói. Seguindo a via prefaciada, encontra-se no texto que antecede a *Um auto de Gil Vicente* (Almeida Garrett) a adaptação das teorias levantadas por Victor Hugo e a definição do drama histórico português.

José Oliveira Barata em seu livro *História do Teatro Português* expõe as ideias levantadas por Victor Hugo, autor imprescindível para a formação do ideal Romântico na literatura, em *La Préface de Cromwell*:

Ao **drama**, fruto desta nova relação do artista com o mundo, competirá agora não a simples reflexão de uma imagem do real, fiel, mas inevitavelmente monótona; deve sobretudo ser o espelho das contradições que a realidade expressa e que ao artista compete surpreender, selecionando, não com o objetivo de atingir o belo, como se previa no classicismo, mas sobretudo o ‘característico’ no que tal trabalho significa de busca dos elementos essenciais de uma determinada realidade histórica (BARATA, 1991, p. 267, grifo do autor).

Em Portugal, essas ideias se difundiram primordialmente pelas mãos de Almeida Garrett. Autor engajado² na política e nos ideais literários e filosóficos de seu tempo propôs a “formação” de um teatro nacional. O destaque ao termo “formação” justifica-se com a afirmação: “em Portugal, nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca...” (GARRETT, 1904, p. 627).

Acerca do movimento Romântico, Barata (1991, p. 268, grifo do autor) afirma que, “os caminhos da história e da poesia cruzam-se para **ressuscitar** uma realidade ou para poetizar recriando-a”. Estava o Romantismo aí a preparar o que seria, segundo Garrett, a quinta crise do teatro português.

O autor de *Frei Luís de Sousa* nomeia a sua definição de drama-histórico de *salvatério*. Salvatério é definido no dicionário³ por meio das palavras salvação providencial e escapatória. Aos olhos do autor, o teatro português encontrava-se em um abismo cultural, pois se servira primeiro de empréstimos das peças escritas em Espanha e Itália e depois das escritas em França. Esses empréstimos teriam gradativamente diluído o portuguesismo das peças representadas em Portugal. Ao apontar esse problema, Almeida Garrett escreve que, desde o teatro vicentino, o que se encenava em Portugal já não possuía mais caráter distintivo português, pois os textos não tratavam do sentimento de amor à pátria ou a seu povo e nem versavam temas portugueses.

Reformulador do teatro histórico, Garrett pretendia com seu “Projeto de soerguimento do Teatro Nacional” o resgate de figuras históricas à luz da contemporaneidade, para que o teatro pudesse revelar ao público algo de transformador na realidade presente. Para demonstrar as características que o gênero deveria seguir, escreveu, dentre outras peças, o drama histórico *Um auto de Gil Vicente*.

O autor explica no prefácio dessa peça que, ao escolher um drama de Gil Vicente, não tinha a simples intenção de resgatá-lo, mas sim de retomar com o autor quinhentista o teatro nacional (GARRETT, 1904, p. 631). Para isso, não repetiu a fórmula do dramaturgo, ajustou-a de maneira tal que, ao representá-la, o público pudesse recuperar o gosto pelo teatro e perceber nas peças sua identidade nacional. Almeida Garrett recorre a uma verdade distorcida, a verdade dramática, da qual pode valer-se a ficção, “digo **verdade dramática** porque a histórica

² O termo “autor engajado” aparece em: RIGOLON e SILVA, 2009.

³ *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 7.0*; impressão completa.

propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro” (GARRETT, 1904, p. 632, grifo do autor).

Garrett dizia que o público estava carente de um teatro verdadeiramente nacional, que tratasse de temas relevantes à sociedade contemporânea, como a sociedade portuguesa de 1838, no caso de sua peça *Um auto de Gil Vicente*. O público reconheceria nas figuras e momentos históricos resgatados nos textos teatrais características que elucidariam problemas presentes, mostrando os caminhos a serem trilhados para o crescimento da nação. O teatro, portanto, deveria corroborar a formação e exaltação de uma identidade nacional, prerrogativa dos ideais românticos.

Para salvar o teatro, o autor ficcionalizou Gil Vicente, protagonista do auto supracitado e autor de inestimável valia para o resgate do teatro. A história ampara a verossimilhança e nesse drama vislumbra-se a possibilidade de ressurgimento dos tempos áureos do teatro português.

Trocando em miúdos, Gil Vicente, o grande escritor do teatro português, emprestaria seu engenho para mostrar àqueles que assistem à peça de Garrett o como escrever para o teatro textos verdadeiramente nacionais.

Garrett, não constrói seu auto simplesmente para levantar dados acerca da vida ou obra de Gil Vicente. Nas palavras do autor:

O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a ação; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro. (GARRETT, 1904, p. 96).

O teatro é considerado “um meio de civilização”, ao lado dos jornais, da tribuna, da luta contra a censura e pela instrução; por isso, a importância de aproveitá-lo para exercer uma função social, além de entreter. Era necessário elevar o nível cultural da nascente classe média, formar novos hábitos. Porém isso só seria possível se existisse um repertório nacional, moderno, que instrísse sem aborrecer, um repertório no qual o público se reconhecesse.

Diferente de Gil Vicente, a figura histórica resgatada em *Pátria*, apesar de rei, não parece majestosa. Tem a compor sua biografia a vergonha do *Ultimatum Inglês*, coroada com um regicídio. No outro extremo, como gostava o Romantismo, em *D. Carlos*, aparece o mesmo rei como o salvador da pátria. O presente estudo visa trazer a lume a mensagem que cada autor pretendia transmitir ao público, inter-relacionando distorção, intenção e época de publicação de

cada uma das peças analisadas. Para compreender as diferenças entre as personagens ficcionais, bem como as semelhanças entre elas e a personagem histórico-real, faz-se necessária uma investigação histórica do reinado de D. Carlos, tema do primeiro capítulo desta dissertação.

O levantamento histórico, na tentativa de alcançar um conhecimento mais abrangente e próximo ao real, percorrerá diferentes autores e textos. A diversidade abre um leque de possibilidades e visões acerca de um ser e possibilita cruzar pontos convergentes que estariam, portanto, mais próximos à realidade. Esta falta de precisão da realidade justifica-se com as afirmações de Antonio Candido e de Jacques Le Goff.

Candido explica que o problema encontrado ao conhecer-se um ser reside

[No] contraste entre a **continuidade** relativa da percepção física (em que fundamos nosso conhecimento) e a **descontinuidade** da percepção, digamos espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos de ser, de qualidades por vezes contraditórias. (2009, p. 55, grifos do autor).

Dessa explicação, depreende-se que aos seres humanos não é possível compreender e conhecer a outro ser humano em sua totalidade, pois a personalidade é variável e multifacetada. Esse conhecimento do outro seria, portanto, incompleto e fragmentário. Isso torna possível que diferentes seres conheçam a um ser-objeto de conhecimento de maneiras distintas ou antagônicas, sem que esse conhecimento seja falso ou inválido em decorrência daquele. São apenas partes de um conhecimento em torno do ser.

Para Le Goff (2003, p. 525, grifos do autor), “a memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os **documentos** e os **monumentos**”.

Os monumentos devem ser entendidos como uma herança do passado, podendo ser encontrados em construções arquitetônicas comemorativas que se prestariam a perpetuar grandes feitos, em monumentos funerários construídos para perpetuar uma pessoa no momento em que a memória ganha valor mais alto, a morte, e alguns poucos testemunhos escritos (LE GOFF, 2003, p. 526).

Os documentos, por sua vez, são tratados como escolha do historiador, podendo ser textos ou provas históricas. O termo “escolha” justifica-se por ser impossível a qualquer ser humano, recolher todos os dados acerca de uma época. O documento, portanto, é uma escolha de dados

critérioriosa e rigorosa. Sua abrangência, porém, é limitada ao suficiente para chegar-se a uma conclusão em torno de determinado fato ou determinada época.

Até o final do século XIX e começo do século XX, o documento dedicava-se a “memorizar” os monumentos do passado, a partir de então - e até os dias atuais - a história dedica-se a transformar documentos em monumentos, compilando, organizando e tornando coerentes dados recolhidos para constituir um conjunto significativo de uma época, de um período ou de um fato pretérito, constituindo assim um novo modo de entender a história.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas de uma escolha efetuada quer pelas forças que a operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores (LE GOFF, 2003, p. 525).

Ora se a história é feita dessas idas ao passado para recolher monumentos e documentos que depois são organizados de maneira tal que venha a produzir um significado, também parece imparcial o seu conhecimento. Se, é impossível àquele que vive o momento conhecer todos os seus aspectos, como vimos com Candido, mais árduo é o trabalho do historiador que tenta escavar os acontecimentos, recolhendo, verificando, compilando e ressignificando fatos que necessariamente não viveu.

O levantamento histórico desta dissertação não pretende saber tudo a respeito, nem questionar o conhecimento de historiadores em torno de D. Carlos. O mote deste estudo são os textos literários e, portanto, seu objetivo é entender as personagens ficcionais construídas a partir da pessoa que existiu. A história serve mais à necessidade de verificar a verossimilhança.

De acordo com Candido (2009, p. 55), “há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, (...) as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade que é a verossimilhança”. Para que estas afinidades e diferenças fiquem claras, a análise das peças, realizadas no segundo e terceiro capítulo da presente dissertação, focalizará principalmente a personagem de ficção. É a partir da verossimilhança e dos fatos históricos escolhidos pelos ficcionistas que se buscará demonstrar o que cada texto literário pretendia mostrar ao público.

Outro fator a ser considerado é o da delimitação da análise das personagens do Rei, D. Carlos, na ficção.

O termo personagem definido por Rute Miguel (2010) no *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, aparece como:

Um ser que domina no hemisfério do imaginário, apresentado por um ator real que salienta e evidencia alguns aspectos visuais e auditivos da figura que pretende representar, acabando por lhe dar poderes que confundem muitas vezes o leitor ou espectador, ou seja discernir a verdade a partir da qual a personagem foi criada e o espaço que domina, é muitas vezes uma tarefa árdua. A personagem acaba por ser uma figura coerente, uma vez que é criada a partir da observação do real, como tal, quem a cria pode atribuir-lhe um caráter rico e exemplar, uma vez que a sua esfera de ação, os seus atos são sempre limitados pelo mundo imaginário onde a ação se desenrola pela pena de quem a cria.

Sabe-se que personagens de ficção estão delimitados pelos seus universos, pelos textos nos quais se tornam entidades. Também é verdade que algumas dessas personagens são facilmente desenhadas por suas características e ações. Porém outras personagens aparecem de acordo com Candido (2009, p. 60), “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”.

Ao tratar da personagem, este estudo já terá exposto, no primeiro capítulo, a História do rei que amparou a transposição de D. Carlos para textos ficcionais. Porém a época em que Portugal foi governado por este rei não é o único período histórico relevante para elucidar a conclusão à qual se pretende chegar. Seguindo os preceitos do teatro histórico, é preciso conhecer a história no momento de publicação das peças, assunto trabalhado no início do segundo e terceiro capítulos desta dissertação, para esclarecer o mote das criações ficcionais via drama histórico. Assim, é necessário entender o contexto histórico para compreender a proposta pretendida com cada uma das peças.

Tendo em mente que a análise das obras literárias escolhidas para este estudo estabelece os limites criados para as personagens fictícias, delimitar-se-á o estudo da personagem de ficção sob três diferentes ângulos: as personagens ficcionais em comparação com a personagem histórica, as personagens ficcionais em comparação com os momentos históricos em que os textos literários foram escritos e as personagens ficcionais dentro dos limites das análises de cada texto literário.

O terceiro enfoque torna evidente que a representatividade de cada personagem também estará delimitada pelas análises das peças, cada uma delas cerceadas pelos traços das escolas ou vertentes literárias que representam.

A peça *Pátria*, analisada no segundo capítulo deste estudo, possui muitos dos traços do teatro simbolista⁴. Dentre eles, destaca-se que a ideia é maior que a ação, posto que Junqueiro não traz neste texto uma explicação científica do mundo, pois não pretende explicá-lo, e sim transformá-lo por intermédio de uma metafísica transcendental, explicada, nesta dissertação, por meio da aproximação do texto literário às teorias da “Epistemologia” e da “Segunda Navegação” platônicas. Assim a peça sugere por meio das ideias, que o mundo real é apenas, “um veículo imperfeito” de ideias abstratas que iluminadas pela arte se desvendariam.

Em *Pátria*, a partir da cena XIII, os atores, que já conviviam com Uma Voz Trágica, passam a segundo plano, representados apenas por um rei desmaiado e pelo Doido que ouve os reis antecessores de D. Carlos, da Dinastia de Bragança, e profere monólogos. Os reis são descritos como espectros e estão representados no cenário por panóplias, praticamente não se movimentam em cena, surgindo antes de suas falas e desaparecendo ao término delas, portanto podendo facilmente ser representados por suas imagens e por vozes, possibilidade que atrelaria a construção da peça à outra característica do teatro simbolista, que enxerga os atores como um empecilho para o mistério. Tal pensamento fez com que os atores fossem, nas peças simbolistas, muitas vezes substituídos por fantoches, e outras vezes inexistentes, pois as peças se destinariam apenas à leitura⁵. Nas palavras de Rebello (1979, p. 11, grifos do autor) seriam “as *dramatis personnae* meros suportes das **ideias** que o drama se propõe ilustrar”.

Outros elementos textuais inserem *Pátria* no teatro denominado simbolista. A fuga do tempo histórico para o tempo psicológico, uma noite que se alonga historicamente por quase um ano, data do *Ultimatum*, até o Tratado de Hintzle Ribeiro, e psicologicamente por oitocentos anos, abrangendo a história de Portugal desde o nascimento de Nuno Álvares Pereira até a queda da Monarquia e implantação da República. No nível do diálogo, o texto apresenta uma tessitura complexa, com maiúsculas alegorizantes, pontos de exclamação e reticências, que ajudam a criar

⁴ A análise das características simbolistas foi realizada a partir do exposto por Rebello (1979) no livro *O teatro Simbolista*.

⁵ De acordo com Rebello a peça *Pátria* nunca teria sido encenada inteiramente justamente por seu caráter simbolista (1979, p. 28).

imagens preciosas e enigmáticas, afastando-se do discurso cotidiano. A atmosfera simbolista — uma atmosfera sombria, carregada de torvos presságios, em que a paisagem exterior traduz o estado de alma das personagens, se faz presente desde a primeira cena — “noite de tormenta” (JUNQUEIRO, 1896, p. 11), que deixa o rei sombrio e melancólico —, e cresce gradativamente, com descrições cadavéricas, uivos e um vocabulário excessivamente pessimista e fúnebre, até a última cena, onde tudo expira na “manhã de Novembro, triste lençol de misericórdia” (JUNQUEIRO, 1896, p. 183).

Já *D. Carlos*, de Teixeira de Pascoaes, é, como apontou Rebello (1979, p. 35), “o único testemunho da presença do Saudosismo” no teatro português. A análise desta peça será feita, no terceiro capítulo, por meio dos ideais do saudosismo encontrados na *Arte de ser português*, em textos dispersos do autor — publicados nas revistas da época e posteriormente compilados por Pinharanda Gomes (1988) —, e por intermédio do mito sebástico.

Além de trazerem a lume a mesma personagem histórica, as peças assemelham-se ao recorrer ao passado para, por meio da alegoria, explicar e transformar o presente, gerando assim uma possibilidade para o futuro. Porém as semelhanças param aí, visto que Teixeira de Pascoaes encontra no passado grandeza e heroicidade, e Guerra Junqueiro mostra a corrupção e a falta de vontade que teriam degradado os feitos heroicos do passado colocando Portugal em uma situação vexatória e decadente. É inversamente proporcional a diferença entre os desfechos das peças. Se no “Balanço Patriótico”, epílogo de *Pátria*, temos a República como solução, em *D. Carlos*, os republicanos são os antagonistas responsáveis por uma catástrofe, o regicídio, e há uma esperança de que a monarquia se reestabeleça. Como já falado, o estudo visa a explicar e a justificar estas diferenças entre as peças não pretendendo esgotar as possibilidades de análise e interpretação das mesmas.

1 AS CORTINAS ANTAGÔNICAS DA FICÇÃO ABRINDO O PALCO DA HISTÓRIA

O objetivo deste capítulo não é trabalhar ou questionar fatos ou a reconstrução feita por determinado historiador e sim, compor a história do rei D. Carlos para que essa possa ser comparada às criações literárias cujos protagonistas são representações daquele rei: *Pátria*, de Guerra Junqueiro, e *D. Carlos: drama em verso*, de Teixeira de Pascoaes.

Para compor esse resgate histórico, trar-se-á uma compilação de visões do período que compreende os anos em que D. Carlos reinou (1889 a 1908). Essas visões advêm da leitura de textos de historiadores e professores de história que dedicaram escritos aos últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Os autores são em sua maioria historiadores que escreveram textos acerca do período em que viveu D. Carlos, à exceção do historiador Jean Pailler (2005), que redigiu um livro dedicado à biografia desse rei, e de Jorge Miranda (1977), jurista português, cujo livro aqui consultado trata das Constituições Portuguesas.

Os historiadores portugueses compilados são: José Hermano Saraiva, António Henrique Rodrigo de Oliveira Marques, João Ameal, Joel Serrão e Amadeu Carvalho Homem. Para trazer um olhar mais distanciado, anexam-se a estes as visões de José de Melo Pimenta, historiador brasileiro, e o já citado Jean Pailler, historiador francês. O quadro completa-se com Ana Silva Scott, doutora em História e Civilização pelo Instituto Universitário Europeu (Florença- Itália), com seu livro *Os Portugueses*, colocado aqui em separado por sua natureza, a saber, elucidar a cultura portuguesa ao público brasileiro.

A coletânea de textos consultados está composta por: “Breve resumo da história de Portugal”, texto de João Ameal contido no livro *Portugal: breviário da pátria para os portugueses ausentes* (1946) ; “Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal contemporâneo”, de Amadeu Carvalho Homem (2000), que faz parte do livro *História de Portugal*, organizado por José Tengarinha; “Da Monarquia para a República”, de A. H. de Oliveira Marques (2000), também do livro organizado por José Tengarinha; *As constituições Portuguesas, de 1822 ao texto atual da Constituição*, de Jorge Miranda (1977); *D. Carlos I, Rei de Portugal: Destino maldito de um rei sacrificado*, do francês Jean Pailler (2005); *História de Portugal* de José de Melo Pimenta (1977); *História concisa de Portugal* e *História de Portugal*,

de José Hermano Saraiva (1993; 2011); *Da “Regeneração” à República*, de Joel Serrão (1990); e *Os portugueses*, de Ana Silvia Scott (2010).

1.1 De como estava Portugal quando D. Carlos sobe ao trono

D. Carlos começa a reinar em um período bastante tenso em Portugal. Portanto, para entender o reinado desse rei, deve-se resgatar alguns momentos do governo anterior. Na tentativa de tornar a leitura do período mais aprazível, o texto trará primeiro os pontos convergentes entre os autores, desde o reinado de D. Luís I, pai de D. Carlos, até a data do regicídio.

O rei D. Luís I nasceu em Lisboa, em 31 de outubro de 1838 e era o segundo filho de D. Maria II e D. Fernando de Saxe-Coburgo. De acordo com Jean Pailler (2005, p. 26), por não ser o primeiro na linha de sucessão da coroa portuguesa, não recebeu educação para tal e durante seu reinado deu mostras de que não queria o fardo real.

Segundo Pimenta (1977, p. 116), após a morte prematura, aos 24 anos, de seu irmão, D. Pedro V, D. Luis subiu ao trono em 22 de dezembro de 1861. Em 27 de novembro de 1862, casou-se com a Princesa Maria Pia de Saboia, filha do rei Vitório Emanuel II, da Itália.

É consenso entre os historiadores mencionados, à exceção de Oliveira Marques cujo texto escolhido não trata deste monarca, que o rei D. Luís reinou em um período bom para Portugal, que possuía uma grande cultura literária e artística e que falava sete idiomas.

1.1.1 Dos pontos positivos e negativos do reinado de D. Luis

Durante o reinado de D. Luis, teria acontecido o “salto industrial” dos anos 70 do século XIX. Porém, deslocando o olhar da capital, Saraiva (2011, p. 428) mostra que os avanços industriais portugueses foram ínfimos em relação ao ritmo de desenvolvimento de outros países da Europa, tendo acontecido somente nas grandes cidades. Segundo o historiador, somente Porto e Lisboa poderiam ser denominadas grandes cidades nesse período e Portugal continuava agrário e artesanal.

Com a instalação de estradas de ferro que ligavam o interior agrário à capital, Portugal viveu um momento de êxodo rural que fez a população de Lisboa praticamente duplicar entre os anos de 1878 e 1911. A velocidade do aumento populacional lisboeta não correspondeu ao aumento das oportunidades de trabalho. Saraiva (2011, p. 428) indica que “essa situação de

passing de um proletariado, aliás, percentualmente pouco relevante, é um dos fatores que concorrem para a explicação da falta de peso político dos movimentos socialistas durante o século XIX português”.

Ainda acerca das estradas de ferro, elas teriam alterado, segundo Serrão (1990, p. 154), “o sentido de tempo nas vivências cotidianas”. Porém, essa alteração não estaria ainda ligada à república e sim ao capitalismo.

A república ou *res publica*, expressão de origem latina que literalmente significa coisa pública, dependeria de alguns fatores para florescer. Segundo Ribeiro (2001, pp. 65-72), o ideal republicano é a dedicação ao comum e ao coletivo e o ponto fundamental para promover a coisa pública é que só o beneficiário pode ser o promotor e autor do bem comum. Como poderia acontecer esse ideal em um país onde a maioria da população vivia uma crise de identidade? Como poderia florescer em uma sociedade atrelada desde a revolução de 1383 ao mercantilismo e ao capitalismo?

O que a Europa vivia durante os reinados de D. Luís e D. Carlos e que “aparece, na Revolução Francesa e depois na Russa, é o projeto de uma cidadania intensamente participativa, ativa. Todos iriam às assembleias, todos atuavam na vida política.” (RIBEIRO, 2001, p. 59). Isso seria impossível em Portugal, já que as pessoas não se reconheciam como cidadãos ativos.

Outro fator que teria prorrogado a instauração da República era a emigração de portugueses para o Brasil. A grande emigração mascarou dados da economia portuguesa, deixando a crise com ares de problema passageiro. A remessa de emigrantes instalados no Brasil era enorme. Segundo Saraiva (2011, p. 431):

Os trabalhadores emigrados remetiam para o País tanto como o total que os proprietários pagavam ao Estado através da contribuição predial. [...] tornando possível assim “iludir” o desequilíbrio econômico. O País consumia muito, produzia pouco e os emigrantes pagavam a diferença.

Fica claro na visão de Joel Serrão (1990, p. 155) que os ideais republicanos não poderiam frutificar no momento histórico em que surgiram, pois a sociedade portuguesa, “durante várias décadas ainda, permaneceria fundamentalmente agrícola. [...] o socialismo português condenava-se ou ao utopismo [*sic*] ou ao imobilismo”.

Surgiu também durante o reinado de D. Luís outro aspecto que agravaria a crise: o modo de governar. João Ameal (1946, p. 133) escreve que D. Luís, impedido de governar de maneira

diversa pelo regime sob o qual reinava, permitiu a instauração do rotativismo, sistema que apaziguava as disputas entre os partidos. Esse acordo entre os membros dos Partidos Progressista e Regenerador teria acontecido no Pacto da Granja⁶. Nas palavras de Saraiva (2011, p. 414), “o sistema consistia em alternar no poder partidos formalmente adversários, mas cuja oposição estava mais nas palavras e nos chefes políticos do que nos programas”.

Apesar de a alternância de partidos ser aparentemente benéfica ao jogo político, já que criava possibilidades de mudança, o rotativismo gerou insatisfação daqueles que viam que nada mudava efetivamente. Nasciam, segundo Saraiva (2011, p. 420), “pequenos grupos de políticos intelectuais que começaram a equacionar as questões nacionais em termos que nada têm a ver com os jogos políticos tradicionais”. Esses grupos estariam ligados aos ideais republicanos. Porém, Ana Silvia Scott reafirma que os republicanos viriam mais tarde, já no reinado de D. Carlos. A exemplo do que acontecera durante o período da revolução liberal, “essas disputas [...] em Portugal eram, principalmente, assunto de elite que contrapunham tendências dentro do regime monárquico” (SCOTT, 2010, p. 285).

A aparente calma durante o reinado de D. Luís não consegue esconder que a situação caminha para uma crise.

⁶ Segundo Saraiva (2011, pp. 420-421), o Pacto da Granja foi um acordo formal assinado entre os Partidos Histórico e Reformista na praia da Granja, em 7 de setembro de 1876. O objetivo era a formação de um novo partido que reunisse todos os elementos progressistas, de forma a obter uma base enérgica e robusta para o exercício do poder. Esse novo partido denominou-se Partido Progressista. A designação de progressista aparece inúmeras vezes no contexto de instabilidade política do Portugal do século XIX, geralmente para caracterizar homens, grupos de homens ou ideologias que, dentro da estrutura constitucional, procuram uma maior democratização do poder. Progressistas são de alguma forma os inconformados, mais ou menos radicais, e os liberais. Depois da Restauração da Carta de 1842, a coligação de vários partidos anticlericalistas passa a ser designada de “Partido Progressista”, e é composta por setembristas, cartistas e até miguelistas. Quando se inicia o processo da Regeneração, o termo progressista é usado e abusado, de forma demagógica, por todos os que pretendiam contribuir para o progresso da nação. Em setembro de 1876, é formado pelo Pacto da Granja, o “Partido Progressista”, que possui de fato e de direito esse nome, onde se fundem o “Partido Reformista”, com origens no vintismo, setembrismo e na Patuleia, e o “Partido Histórico”. Unidos, esses partidos obtêm a maioria parlamentar contra o “Partido Regenerador”, mas apoiam-se em reivindicações políticas imediatas e ideias gerais, e não numa ideologia cimentada ou num projeto político total e coerente (*Partido Progressista*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$partido-progressista](http://www.infopedia.pt/$partido-progressista)>. Acesso em 10 mar. 2013).

O “Partido Regenerador”, nasceu na altura da Regeneração (1851-1868), como partido conservador oposto ao “Partido Histórico”, e foi chefiado e impulsionado até 1887 por Fontes Pereira de Melo. A sua existência verificou-se até 1900. Nessa altura, João Franco fundou o “Partido Regenerador Liberal”, o que provocou uma cisão de dirigentes e apoiantes que acabou por representar a sua dissolução. (*Partido Regenerador*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$partido-regenerador](http://www.infopedia.pt/$partido-regenerador)>. Acesso em 03 out. 2013).

1.1.2 Crises externas: a independência do Brasil e os problemas em África

Além dos problemas internos, Portugal vivia um momento desanimador também no ultramar. A independência do Brasil abalara as estruturas portuguesas. Segundo Pimenta (1977, p. 337),

Do ponto de vista econômico, o Brasil era a base da vida portuguesa; do ponto de vista da consciência coletiva, era o último motivo do orgulho nacional, era a dimensão de grandeza que nos justificava da penúria e da pequenez. Pensar o Portugal sem o Brasil era como pensar a raiz sem a árvore; o futuro era a morte obscura e silenciosa.

Com recortes distintos, contam os historiadores quase em consenso que, a partir do ano de 1836, portanto após a independência do Brasil (1822), Portugal voltou sua atenção às bases territoriais existentes na África. Apesar de constar como um dos pioneiros a interessar-se pela África Negra⁷, Portugal viu seus domínios no continente africano ameaçados.

Para Saraiva as intervenções portuguesas na África começaram já no século XVIII, quando

O governador de Angola, D. Francisco de Sousa Coutinho, assumiu a atitude pioneira em relação a qualquer país europeu de desencadear na África ao sul do Equador um processo de colonização branca, pedindo para Portugal o envio de casais de colonos ilhéus ou brasileiros (2011, p. 445).

Também desta fase da colonização, “se devem as primeiras tentativas de instalação de uma indústria metalúrgica [...] e a fundação de povoações a grande distância da costa, para preparar as zonas de influência portuguesa na África ocidental e na África oriental” (SARAIVA, 2011, p.445).

Para Joel Serrão (1990, p. 161), apesar de o projeto de colonização da África ter seu início em 1785, ano em que começam as expedições portuguesas pelo interior do continente africano, e da independência do Brasil, em 1822, o processo de colonização africano-português só ganhou força mais tarde, quando o Brasil passou a gozar de autonomia econômica em relação a Portugal. Esse afastamento só aconteceu nos fins do século XIX. Para substituir o Brasil, estaria, nas palavras do historiador, “o sonho da África meridional portuguesa”.

⁷ Segundo Saraiva, o plano tinha raízes antigas e já havia sido defendido no século XVI por Diogo do Couto, que se lhe refere no Soldado Prático. (2011, p. 451)

O problema aparece no texto de João Ameal, quando esse historiador aponta que, durante o século XIX, deu-se o processo do neocolonialismo com a expansão do capitalismo industrial. As grandes potências europeias interessaram-se pelos territórios africanos. Entre essas potências, duas tiveram importante papel no projeto português: Inglaterra e Alemanha. Enquanto a Alemanha foi uma rival direta, a Inglaterra foi indireta, pois, para alcançar seu objetivo, a Inglaterra apoiou Portugal em um conflito contra a Alemanha (aos olhos ingleses, rival muito mais forte), para só depois retirar do enfraquecido e endividado país o que desde sempre quisera.

Ainda segundo Ameal (1946, p. 134), a partir da Regeneração, estadistas portugueses ocuparam - de maneira inteligente, cuidadosa e eficaz - do Império ultramarino. O problema deu-se, portanto, por não serem os portugueses os únicos interessados no continente negro. Viajantes britânicos e franceses também começaram a lançar empresas industriais, comerciais e iniciaram a introdução política⁸ em solo africano.

1.1.3 Os obstáculos para conquistar a África

Joel Serrão (1990, p. 159-160) afirma que o primeiro obstáculo enfrentado por Portugal em relação às suas colônias africanas deu-se em 1815, data do Congresso de Viena que tratou da liberdade de navegação nos grandes rios. Segundo esse tratado que seguia os princípios do *mare liberum*⁹, os rios Zaire e Zambeze, que eram considerados portugueses, estariam abertos à navegação. Porém esses impasses só seriam rememorados mais tarde, quando a Europa, a partir de 1880, entra em crise e se lança à conquista e à partilha do continente Africano¹⁰. Com as grandes potências europeias vislumbrando territórios do solo africano, Portugal começa a enfrentar problemas para manter vivo seu sonho cor-de-rosa.

Os impasses ali teriam começado efetivamente quando a Inglaterra descobriu o plano português de ligar o Atlântico ao Índico, colonizando terras africanas em uma linha latitudinal. Segundo Serrão (1990, p. 160), essa teria sido a razão de os ingleses intensificarem sua luta

⁸ Deve-se entender aqui ocupação política como efetiva colonização, com governo e conjunto de leis estabelecidos.

⁹ Conhecido como o segundo período na evolução do Direito do Mar, iniciou-se no século XVI e chegou até o século XVIII. É caracterizado pela defesa de um mar livre. Estados como França e Inglaterra começaram a questionar a princípios dos séculos XVI o controle dos mares por Espanha e Portugal, justificando que o mar não era *res nullius*, como queriam os romanos, mas sim *res communes*, isto é, pertencia a todos, não podendo nenhum Estado apropriar-se individualmente de porção marítima alguma.

¹⁰ As descobertas das minas de Kimberley, situadas na atual África do Sul, em 1867, e das minas de ouro do Transvaal, em 1885, somadas à necessidade de algodão para a indústria têxtil europeia, teriam impulsionado a expansão colonialista do século XIX.

abolicionista, que proibiu o tráfico negreiro, principal fonte de riqueza extraída das colônias portuguesas.

Além do interesse humanitário estava o direito que a Inglaterra se outorgava de, segundo Saraiva (2011, p. 448), “implantar a soberania inglesa nas áreas em que isto fosse vantajoso para impedir o tráfico”.

Observando os mapas a seguir, pode-se compreender melhor a questão em pauta:

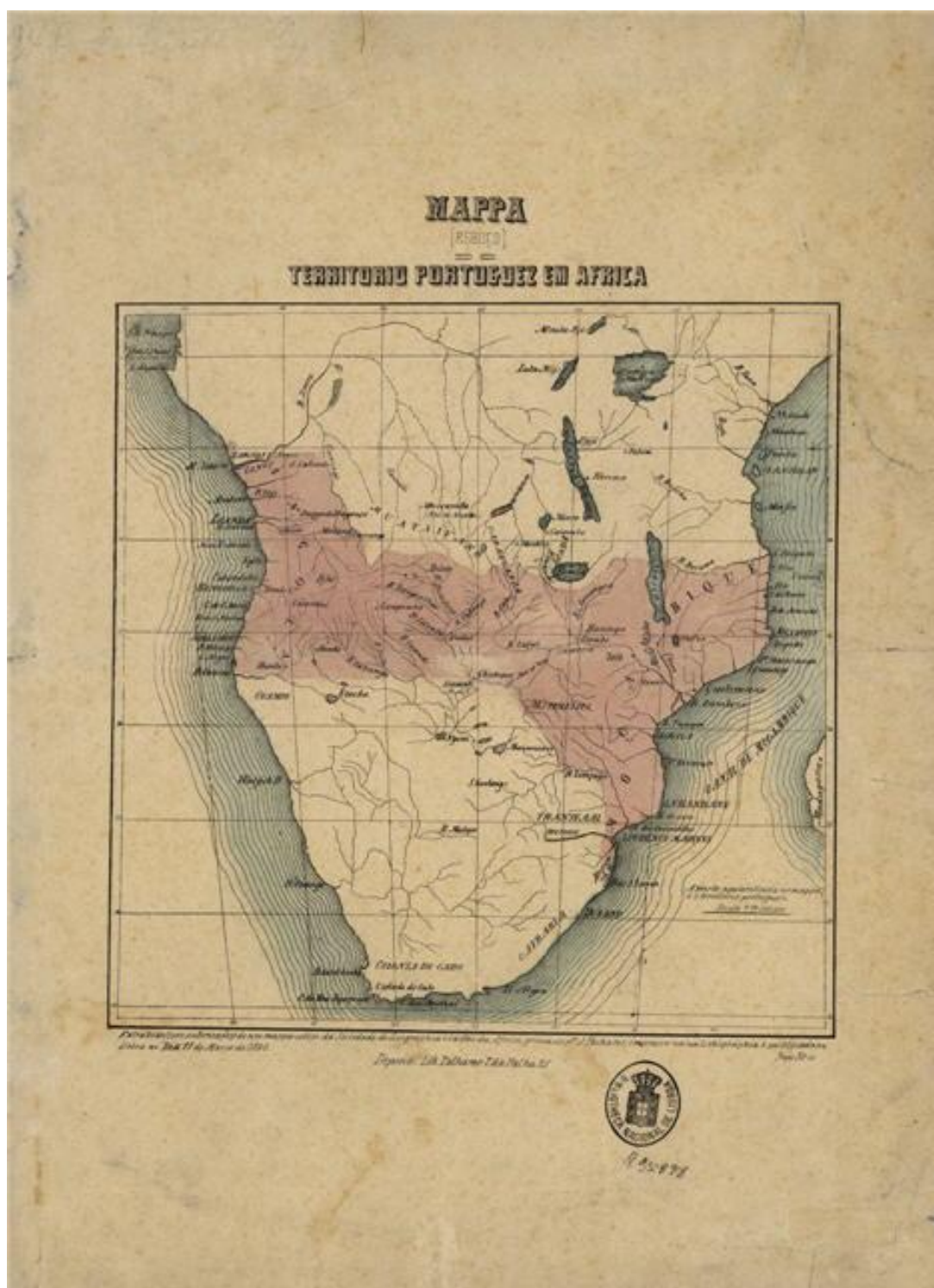


Figura 1 – Mapa cor-de-rosa. Área pretendida pelos portugueses. Fonte: TORRES, 1991.



Figura 2 - Mapa das colônias em África em 1910, com quadro comparativo a ocupação em 1870.
Fonte: <http://www.emersonkent.com/map_archive/africa_1910.htm>. Acesso em 29 set. 2012.

O primeiro mapa é o chamado “Mapa cor-de-rosa”, nome dado por representar com essa cor as colônias portuguesas que ligariam os oceanos Atlântico e Índico.

O problema aparentemente é que as colônias portuguesas impediam o corte longitudinal da África pelas colônias britânicas, representadas no segundo mapa também em cor-de-rosa.

A questão do rio Zaire, antes passada praticamente despercebida, agravou-se em 1855, quando, segundo Saraiva, o Governo de Lisboa mandou instalar tropas nos portos ao norte de Luanda, área onde, segundo os ingleses, os portugueses não teriam reprimido a escravatura. Portugal estaria, a princípio, cumprindo suas obrigações, porém a Inglaterra protestou, pois o território em questão era próximo da foz do rio Zaire. Esse rio era considerado de suma importância, na medida em que se acreditava que sua posse, ainda segundo Saraiva (1993, p. 340), “permitiria o domínio econômico de grande parte da África ao sul do equador”. A Alemanha também entrava nessa briga e - para solucionar não só esse, mas outros impasses causados por interesses concomitantes na partilha do território africano - organizou-se em 1884 a Conferência de Berlim.

Essa conferência contou não só com os países interessados na questão do Zaire, Portugal, França, Bélgica e Inglaterra, também “estiveram presentes a Itália, a Holanda, a Suécia, a Noruega, a Turquia e até os Estados Unidos” (SARAIVA, 1993, p. 341). Isso porque o intuito não era somente resolver esse impasse e sim “fixar as regras do jogo europeu em relação à África” (SARAIVA, 1993, p. 341).

Seguindo o raciocínio de Saraiva (1993, p. 341), para Portugal, o ponto mais importante dessa conferência foi o da consagração do princípio da ocupação efetiva. Só se reconheceriam, a partir de então, o direito às terras, àqueles países cujos territórios possuíam autoridade suficiente para fazer respeitar os direitos adquiridos.

Toda mobilização portuguesa, que desde o século XVII esforçara-se para marcar os territórios descobertos com padrões manuelinos, ia por água abaixo, pois esse domínio sobre as terras estaria embasado no direito histórico agora destituído. Portugal, porém, não desistiu do projeto de fundar um grande império no sul da África. Mesmo sabendo da competição com a Inglaterra, os portugueses promoveram, a partir de 1886, expedições ao continente africano, destinadas à efetivação do mapa cor-de-rosa.

O projeto parecia andar muito bem e, segundo Serrão (1990, p. 163), “em 1887, Paiva de Andrade impõe na Zambézia a autoridade portuguesa; Serpa Pinto completa a ocupação da baía de Tungue”.

Em 1889, porém, o projeto português incomoda diretamente a Inglaterra. O impasse se deu quando a expedição portuguesa comandada por António Maria Cardoso dirigiu-se ao Niassa, já que a Inglaterra também disputava o entorno deste lago.

Problemas maiores desencadearam a fúria inglesa. O major Serpa Pinto seguiu para Moçambique e, ao chegar à região do rio Chire, incidentes ocorridos no decurso de sua expedição fizeram Portugal entrar em conflito com a Inglaterra. Segundo Serrão, Serpa Pinto teria, a partir de Bié, agido por sua conta e risco. Essa insolência constaria na resposta portuguesa ao *Ultimatum* de 1890. Mas esse ponto, não fica claro nos textos dos outros historiadores. João de Almeal (1946, p. 135) diz que “a Inglaterra aproveita os incidentes provocados pela expedição de 10 de janeiro de 1890 e manda-nos um *Ultimatum* pelo qual seremos forçados a desistir da reunião das terras angolanas”.

Como resultado, o Mapa Cor-De-Rosa, empreitada que teria efeitos extremamente benéficos para o comércio ultramarino português, enfrentou diversos obstáculos e acabou naufrago a morrer à beira da praia. Como dizem popularmente, quanto mais alto se sonha maior é o tombo, o sonho cor-de-rosa foi o estopim de uma das maiores vergonhas portuguesas: o *Ultimatum Inglês*.

1.2 A história de D. Carlos

Penúltimo rei de Portugal, D. Carlos, nasceu em 28 de setembro de 1863, em Lisboa. Filho da princesa italiana Maria Pia de Sabóia, depois rainha de Portugal, e do rei Luís, recebeu o nome de Carlos Fernando Luís Maria Vítor Miguel Rafael Gabriel Gonzaga Xavier Francisco de Assis José Simão de Bragança Sabóia Bourbon Saxe-Coburgo-Gotha. A esses não poucos nomes de batismo seriam acrescentados ainda os cognomes: o Diplomata, por suas viagens ao exterior (os destinos preferidos: Paris, Madrid e Londres), retribuídas com visitas a Lisboa pelos mandatários Afonso XIII, da Espanha, Eduardo VII, do Reino Unido, o Kaiser Guilherme II, da Alemanha, e o presidente da República Francesa Émile Loubet; o Oceanógrafo, advindo do gosto pela matéria; o Martirizado e o Mártir, por seu fim trágico. Dentre tantos nomes, devemos ressaltar o título que selaria seu destino: D. Carlos I, “Pela Graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África, Senhor da Guiné e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia, etc.” (Miranda, 1977).

O regicídio sem dúvidas sobressai aos feitos reais e inscreve Portugal na história, não por seus avanços, mas pelo choque causado por um crime brutal. Mascarada nas brumas da morte em praça pública fica a falta de organização do povo português e a história do rei. Viram mártires

maiores para aqueles que pediam por república Manuel Buíça e Alfredo Costa, que morrem por matar um rei. Resta desvelar entre a fumaça dos fogos de festa dos republicanos e as lágrimas dos monarquistas a figura do rei e de Portugal sob seu reinado.

1.2.1 Portugal sob o cetro de D. Carlos

D. Carlos nasceu para ser rei e assim sendo recebeu educação primorosa. Desde cedo, acompanhava sua mãe em viagens internacionais e falava diversas línguas. Casou-se em 1866 com a princesa francesa D. Maria Amélia de Orleans e começou a reinar em 19 de outubro de 1889, após a morte de D. Luís.

Com menos de três meses no poder, em 11 de Janeiro de 1890, o Governo Britânico apresentou ao rei de Portugal o “*Ultimatum* Britânico”¹¹, para por fim às disputas sobre a África. Sem ter como reagir de maneira adversa, em face do endividamento¹² com a Inglaterra e da situação econômica fragilíssima, D. Carlos é obrigado a assinar o tratado nos termos propostos pelo país rival.

Segundo Ameal (1946, p. 136), em 1889, o rei “principia seu reinado [...] em meio das graves perturbações resultantes da afronta do *Ultimatum*”. E esse ponto é consenso: D. Carlos assumiu Portugal em meio a uma tempestade. Seu reinado nada tem da aparente placidez do reinado anterior.

Além das crises financeiras e políticas, depois do vexatório tratado com a Inglaterra, o descontentamento era geral. Para Ameal (1946, p. 137), “uma febre de cólera inflama o país”; Marques (2000, p. 286) aponta que os portugueses viviam momentos de, “expectativa de

¹¹ As circunstâncias desse ultimato ficam claras nas palavras de Saraiva: na manhã de 11 de Janeiro de 1890, uma nota inglesa exigiu do Governo de Lisboa que, até à tarde desse dia, mandasse retirar as tropas portuguesas que se encontravam no vale do Chire. Um cruzador esperava a resposta. O governo cedeu.

Esse ultimato foi dos fatos verdadeiramente importantes na história portuguesa dos finais do século XIX. O desenvolvimento da política portuguesa em África, feito em constante desafio a países poderosos, apaixonara a opinião pública. Era uma política oficial que conseguira uma enorme base de adesão nacional. Ninguém a contestava e a oposição consistia em dizer que, nesse sentido, não se fazia tanto quanto era necessário. Por isso, o ultimato teve em Portugal uma repercussão dolorosa e profunda (SARAIVA, 1993, p. 343).

¹² Durante as últimas três décadas da monarquia, a questão da dívida pública externa foi um grande problema. O País, pouco produtivo e em vias de desenvolvimento, exigira sempre gastos avultados. (...) Pedia-se então dinheiro emprestado ao estrangeiro. Pagava-se mal, com sucessivos atrasos e moratórias. A aliança externa portuguesa, em 1890, continuava a ser a Grã-Bretanha. Além de deter um terço do comércio externo português (Tratado Luso-Britânico de 1842), era da Grã-Bretanha que vinham os artigos que mais pesavam na balança orçamentária portuguesa e também era ela a maior consumidora e distribuidora dos vinhos do Porto, o mais valioso artigo de exportação que Portugal possuía. (MARQUES, 1991, p. 173 e 678).

tremenda catástrofe nacional”; e para Pimenta (1977, p. 117), esse foi “um dos mais amargos períodos da história da nação”.

Muito diferente do período em que reinara seu pai, D. Carlos recebeu Portugal como uma bomba relógio prestes a estourar.

Aproveitando a onda de descontentamento, a marcha republicana, até o momento bastante tímida no país¹³, começou um movimento via propagandas e charges políticas que colocavam a figura do rei como representante da monarquia. Foi além, colocou a monarquia como a grande responsável pelo *Ultimatum*. De acordo com Amadeu Carvalho Homem (2000, p. 274), “a crise do ultimato porá em relevo uma nova geração republicana de propagandistas ‘ativos’, em franca dissidência com os métodos puramente eleitoralistas [*sic*], verbalistas [*sic*] e pacíficos até então em voga”.

Instigada pelos panfletos e pelo calor do momento, em janeiro de 1891, teve lugar no Porto uma revolta republicana contra a monarquia¹⁴.

Além da crise do *Ultimatum*, nos primeiros anos de seu governo, D. Carlos teve que enfrentar os problemas causados pelo Rotativismo.

Ora se o *Ultimatum* exacerbou a crise externa e a insatisfação nacional, o Rotativismo, impedia mudanças de ordem estrutural, retardando, ou muitas vezes impossibilitando, medidas que permitissem o crescimento português. Mas D. Carlos pareceu saber contornar os problemas.

De acordo com Ameal (1946, p. 137), “entre as dissidências, os escândalos, os alarmes, que dão ao panorama político laivos de farsa trágica – um vulto se alteia, cumpre seu dever, tenta impor-se aos acontecimentos: D. Carlos”.

Sua política colonialista estava, como não poderia deixar de estar, abalada. Mas, de acordo com Serrão (1990, p. 168), “Portugal após o ultimato, e apesar dele, fixa-se no seu papel de 4ª potência colonial”.

Em relação à política externa europeia, o rei foi um hábil diplomata e soube colocar Portugal novamente em posição de prestígio. Porém, a situação interna beira o caos. Portugal viu

¹³ Para Amadeu Carvalho Homem, o movimento republicano em Portugal começara muito antes do *Ultimatum*, em 1836, quando Manuel da Silva Passos foi acusado de envolver a monarquia com instituições republicanas, mas essas não tinham caráter revolucionário e nem encontram na sociedade portuguesa meios de desenvolver-se. (HOMEM, 2000, p. 268). O movimento republicano volta à voga na década de 1870, impulsionado pelos adventos da revolução espanhola de 1868 e da Comuna de Paris de 1871, mas a ideologia republicana tinha, nesse momento, um caráter pedagógico, despretencioso no que se tratava de mudar o sistema econômico liberal (HOMEM, 2000, p. 270).

¹⁴ O período de reivindicações pós-ultimato dividiu-se em dois. Um grupo, liderado por intelectuais e escritores, pedia por direitos trabalhistas alimentados pelos ideais de Karl Marx; o outro, de foro político, pedia a cabeça da Monarquia e a instauração da República.

as lutas políticas encabeçadas pelos republicanos ganhar novos ares e agir de forma mais eficaz e rigorosa, ao passo que os monárquicos cada vez mais perdiam a credibilidade perante o povo e espaço dentro do governo. Nas palavras de Pailler (2005, p. 126):

O rei definira um dia, com lucidez e coerência, os primeiros objetivos da sua política externa, dizendo haver dois países com os quais Portugal não podia ter más relações: a Inglaterra e o Brasil. A amizade inglesa foi refeita entre 1899 e 1903, a brasileira sê-lo-ia em 1908. No final de seu reinado, Portugal reconstituíra todo o seu prestígio diplomático. Ao invés, a sua política interior e suas finanças faziam dele um dos “doentes” da Europa.

1.2.2 A organização política

A organização governamental durante o reinado de D. Carlos sofreu grandes mudanças. Para alguns, uma tentativa legítima de salvar Portugal; para outros, uma prova de autoritarismo desnecessário.

Amadeu Carvalho Homem e A. H. de Oliveira Marques contam que, desde 1876, o rotativismo entre regeneradores e progressistas mantinha a estabilidade do sistema político. Diante da crise que assolava o país e diminuía sua credibilidade interna e externa, a ideia foi fortalecer a monarquia. Desde que recebeu o governo, D. Carlos viveu o que se chamou de engrandecimento do poder real, sem que se alterasse o sistema político em voga durante o reinado de seu pai. Este enaltecimento da monarquia era justificado porque os partidos que tomavam parte do rotativismo eram monárquicos. Porém, apesar de seguir a alternância dos mesmos partidos no poder, veremos mais adiante que o rei aos poucos incluía no governo pessoas ligadas a partidos inovadores e mais liberais.

Voltando às fases do governo, D. Carlos seguiu com uma monarquia constitucional (1900-1906), que acabou desgastando o sistema do rotativismo, o qual perdeu forças, principalmente nas grandes cidades, onde partidos políticos de menor relevo, como o Partido Republicano Português e o Partido Socialista Português, indicavam o fim do sistema bipartidário.

As tentativas de novas formas para dirigir a monarquia, segundo Marques (2000, p. 283), prosseguem com uma Monarquia constitucional renovada (1906-1907), seguida de uma Monarquia despótica e autoritária (1907-1908).

Trocando em miúdos, voltando no tempo, D. Carlos recebeu o governo presidido por José Luciano de Castro Pereira Corte Real, líder do Partido Progressista. Esse, porém, pediu demissão em 13 de janeiro de 1890, um dia depois de anunciado o aceite frente às exigências inglesas. Como conta Pailler (2005, p. 85), “o jogo normal da alternância obrigava o Rei a confiar o poder ao Partido Regenerador”. Assumiu então o governo, o presidente desse partido, Antonio Serpa Pimentel.

Ainda de acordo com Pailler (2005, p. 87),

O novo Governo, instalado a 14 de Janeiro, mostrou-se antes de tudo preocupado com os movimentos da opinião pública. [...] Guerra Junqueiro contava ‘*o fim da pátria*’ e escrevia a *Marcha do Ódio*. Todos os partidos, desde os republicanos aos conservadores mais extremados, comungavam na exaltação nacionalista e no ódio à Inglaterra. Personalidades tão diversas como o duque de Palmela e o republicano Teófilo Braga abriram uma subscrição para equipar o Exército e a Marinha.

Diante das vozes dos indignados, Serpa Pimentel pediu ao rei a dissolução da Câmara dos Deputados. O rei atendeu a seu pedido e o presidente pôde governar por decretos - leia-se ditadura - por dois meses, quando aconteceram novas eleições.

De acordo com Pailler (2005, p. 88), “a responsabilidade do ‘golpe de Estado’ foi atribuída ao rei e é ele quem se encontrará na primeira linha, face aos ataques da imprensa”.

Serpa Pimentel manteve-se no governo como Presidente do Conselho de Ministros até 14 de outubro de 1890.

Tudo parecia obedecer à velha organização bipartidária do rotativismo, mas não foi bem assim que aconteceu. D. Carlos sentiu-se desconfortável em entregar o governo a quem estivesse a liderar a “oposição”.

O primeiro sinal dessa “mudança” aparece em 14 de outubro de 1890 quando assumiu a presidência do Conselho Ministerial João Crisóstomo de Abreu e Sousa. O novo presidente era representante da Liga Liberal, movimento político e ideológico de caráter liberal e reformador, anticlerical e de inspiração maçônica, surgido em decorrência do “*Ultimatum Inglês*”.

Em 17 de janeiro de 1892, por vontade do rei, um novo presidente assumiu o cargo: José Dias Ferreria. O novo chefe do governo não tinha vínculos político-partidários nem com os progressistas, nem com os regeneradores, o que também abalava o sistema rotativista. Dias Ferreira manteve-se à frente do governo até 22 de fevereiro de 1893.

Amadeu Carvalho Homem (2000, p. 272), que também trata da questão das inovações partidárias durante o reinado de D. Carlos, observa que o rei não respeitou integralmente o papel constitucional que lhe fora atribuído e procurou, sempre que lhe pareceu conveniente, intervir ativamente na vida política do país. Para isso procurou integrantes dos “Vencidos da Vida”¹⁵ grupo do qual era muito próximo.

Durante a presidência de José Dias Ferreira, o rei D. Carlos nomeou Oliveira Martins para a pasta da Fazenda, dando assim aos homens da *Geração de 70* uma oportunidade de atuar no governo. Mas esses contavam com poucos ou nenhum aliados no governo. Ao referir-se ao grupo de intelectuais e escritores, o historiador Jean Pailler (2005, p. 95) aponta:

Era o último recurso da monarquia e o seu insucesso foi, finalmente, fatal ao monarca. Um após outro, eles¹⁶ deixar-se-iam tragar pela mecânica dos partidos e destruir pela ‘política politiqueria’ contra a qual não sabiam lutar. A primeira vítima dessa engrenagem foi Oliveira Martins.

Em substituição ao governo vigente e por indicação de Serpa Pimentel, então líder do Partido Regenerador, é nomeado Primeiro-Ministro, Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro.

Presidente do Conselho de Ministros por três vezes, seu primeiro mandato ocorreu entre 22 de fevereiro de 1893 e 7 de fevereiro de 1897. Hintze Ribeiro nomeou João Franco para a pasta do Reino. Essa parceria entre Hintze e Franco marcou o regresso ao Rotativismo.

Pela segunda vez, José Luciano de Castro Pereira Corte Real, progressista e defensor do rotativismo, é Presidente do Conselho de Ministros. Seu mandato gravita entre 7 de fevereiro de 1897 e 25 de junho de 1900. Durante sua segunda presidência, Corte Real procurou como principal meta organizar o dinheiro público, evitando gastos ilegais.

Fica claro que o Rotativismo havia retornado. Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro volta à presidência do Conselho de Ministros em 28 de junho de 1900, permanecendo no cargo até 20 de outubro de 1904, quando é novamente substituído por José Luciano de Castro Pereira Corte Real. Essa alternância entre Hintze Ribeiro e Corte Real, leia-se regeneradores e progressistas, teve seu

¹⁵ Nas palavras de Homem: “grupo intelectual gastronômico (...) próximo de D. Carlos, formado por algumas glórias literárias do país (Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós) e por aristocratas pertencentes à primeira nobreza do Reino (Conde de Ficalho, Conde de Sabugosa, Bernardo Correia de Melo, Luís Pinto de Soveral, Carlos Lobo de Ávila), eram frequentes as inventivas contra a situação rotativa e contra o parlamentarismo” (2000, p. 273).

¹⁶ Eles aqui se refere aos integrantes da “Geração de 70”.

último e curto mandato presidido por Hintze Ribeiro entre 20 de março de 1906 e 19 de maio de 1906.

Tudo parecia ter voltado exatamente ao que era antes, porém, em uma análise mais profunda, o historiador Amadeu Carvalho Homem (2000, p. 276) mostra que, “desde 1876 o rotativismo entre regeneradores e progressistas se praticava, estabilizando o modelo político. Mas o reverso dessa estabilização consistia na descaracterização profunda dos dois partidos que entre si dividiam o governo”. Enfraquecidos os partidos, houve espaço para que outras formações monárquicas surgissem.

Foi exatamente de uma destas novas formações, consolidada entre 1901 e 1903, que surgiu de dentro do Partido Regenerador¹⁷. João Ferreira Franco Pinto Castelo Branco, último Presidente do Conselho de Ministros do reinado de D. Carlos e um dos fundadores do Partido Regenerador Liberal, que tinha como mote mostrar ao povo as mazelas e fraquezas do sistema rotativista. Estava, portanto, em franca oposição ao ex-chefe do governo, Hintze Ribeiro.

João Franco, como ficou conhecido, já participara do governo de D. Carlos como ministro da Fazenda, no mandato de Serpa Pimentel, e como ministro das Obras Públicas, da Instrução Pública e Belas Artes, quando o presidente do Conselho era João Crisóstomo. De fevereiro de 1893 até 1897, geriu a pasta do Reino, assumindo tal preponderância no governo que este ficou conhecido pelo "gabinete Hintze-Franco". De acordo com Homem (2000, p. 275), durante esse período, no qual Portugal viveu uma ditadura, o país foi governado de maneira bastante rígida. É desse período a ‘lei celerada’, que permitiu uma censura exagerada ao jornalismo oposicionista.

Franco esteve à frente do Conselho por dois mandatos: de 19 de maio de 1906 a 2 de maio de 1907 e de 2 de maio de 1907 a 4 de fevereiro de 1908. De acordo com Homem (2000, p. 277), “João Franco manifestara a intenção de governar ‘à inglesa’, ou seja, sob a vigilância do Parlamento”. Esse anúncio era uma forma de mostrar a todos que a monarquia estava se adequando aos novos tempos e que o autoritarismo e os tempos de ditadura estavam já ultrapassados. Tudo parecia ir bem, apesar de os movimentos republicanos estarem cada dia mais fortes desde o incidente do *Ultimatum* de 1890.

¹⁷ O Partido Progressista também viu surgir pelos mesmos motivos e com ideais próximos o agrupamento da Dissidência Progressista, liderado por José Alpoim. De acordo com Saraiva (2011, p. 472), o destino das dissidências foi, porém, muito diverso; ao passo que João Franco, que dispunha de verdadeiras qualidades e tinha a seu favor a confiança do rei, ascendeu ao poder, José Alpoim (...) viu-se marginalizado da vida política e acabaria por se envolver em manejos revolucionários destinados a derrubar o rei.

O rei mostrava que não queria mais o rotativismo e apresentou João Franco para mudar a situação, de acordo com Pailer (2005, p. 141), “como o grande Reformador, o ‘Messias’ que iria dar um novo impulso ao País”, ideia que se repete no texto de Saraiva (2011, p. 473) a seguir,

O Governo de João Franco pretendia seguir um caminho novo [...]. O discurso da coroa na sessão de abertura das Cortes [...] não foi [...] uma pura mensagem protocolar, mas uma verdadeira proclamação de um projeto político inovador em muitos aspectos.

O novo governo era seguido de perto pelo rei, que se mostrava disposto a investir nas reinvidicações dos republicanos via reformas sociais que atingissem as classes operárias.

De acordo com Saraiva (2011, p. 474), os planos anunciados chegaram a ser postos em prática durante o ano de 1907. Porém os republicanos não aceitaram essa aproximação, constituindo uma oposição cada vez mais contundente.

As oposições antifranquistas mostraram-se dispostas a enfrentar o governo incitadas pela “questão dos adiantamentos” reais, que se caracterizava, segundo Homem (2000, p. 277), pela tentativa de regular os gastos e dívidas da Coroa com o tesouro público, que excediam a quantia que cabia à Casa Real de acordo com a lista civil e eram pagas pelos diversos ministros da Fazenda desde o princípio do mandato de D. Carlos.

Muitos protestos e movimentos republicanos surgiram pelo país. Dentre eles merece destaque a greve acadêmica da Universidade de Coimbra, em 1907. O incidente em questão foi uma represália aos estudantes que entraram em greve por acreditar que um colega havia sido reprovado e humilhado durante sua defesa de doutoramento. De acordo com Homem,

João Franco respondeu a tudo isto com a sua proverbial precipitação autoritária: mandou suspender os exames universitários, fomentando o alargamento do protesto estudantil contra a instituição universitária e os seus métodos de ensino (HOMEM, 2011).

A partir de então, os progressistas, que até o momento apoiavam o governo, colocaram-se como clara oposição.

Diante desses incidentes, o governo, que prometia transparência e respeito às decisões parlamentares, fechou-se em nova ditadura em 2 de maio de 1907, com o apoio real.

Franco governou assim até 4 de fevereiro de 1908, três dias após o regicídio, quando foi acusado de fomentar discórdias entre partidos rivais e de negligenciar as questões de segurança pública.

1.2.3 A caminho do Fim

O último ano de vida de D. Carlos virá acompanhado de uma revisão de todo o período em que foi o representante máximo da monarquia portuguesa. Até então, o estudo tratou quase que exclusivamente da política, agora trará a postura do rei e como ele foi visto pelos portugueses.

Como dito no início deste capítulo, apesar do *Ultimatum*, D. Carlos soube engrandecer o país frente ao estrangeiro. Suas muito boas relações internacionais, sob a óptica dos poetas e da imprensa, transformavam-se em abandono da pátria. Em sentido inverso ao prestígio internacional português, o rei recebia a fúria e a descrença de seus compatriotas, que viam a pátria coberta de problemas, enquanto o rei caçava.

Caçar, aliás, era um dos passatempos preferidos do rei e suas ausências para tal prática eram frequentes e desagradavam à população que, cada vez mais, tomava consciência da crise que assolava Portugal. Tal como agiu com o país, frustrado em casa, o rei procurou refúgio fora, nos braços de uma amante¹⁸. Como já acontecera antes com seu pai e avô, não foi secreto o caso extraconjugal do rei. Mas perante a crise, as relações extraconjugais de D. Carlos foram consideradas mais um escândalo, mais uma falha.

O povo cansado de esperar que a situação interna melhorasse, pedia o fim da monarquia, sistema de governo que considerava antiquado e tão carcomido pelas faltas passadas que, mesmo diante de gente tão acostumada ao fado, não parecia mais passível de restauração. Desde o fatídico 1890, ano do *Ultimatum*, ser republicano em Portugal parecia ser a solução para todos os

¹⁸ Em seu livro *Amantes: uma história da outra*, Elizabeth Abbott levanta uma extensa lista de amantes passando pela Antiguidade, pelos países orientais, pela época áurea dos reis e rainhas europeus, mafiosos, políticos e artistas. Nessa obra, os amantes são relacionados ao seu contexto histórico, político e cultural. A autora mostra que casamentos de conveniência, impostos pelas famílias ou por vários motivos, nem sempre resultam em amor e paixão. Amantes, nesse cenário, são quase inevitáveis, até mesmo para manter a saúde do relacionamento “oficial”. O casamento de D. Carlos com D. Maria Amélia constitui um destes casos de casamento por interesse, e os casos extraconjugais não eram novidade entre os membros da realeza portuguesa, pelo contrário, eram tão comuns que podem ser considerados um tradição.

problemas. É consenso entre os historiadores lidos que tratam da questão que, durante a última década do século XIX e primeira do século XX, no ideário coletivo português, ser republicano era ser contra a monarquia; a República parecia algo santo. Nas palavras de Marques (2000, p. 288),

A tendência geral era antes para se conceder à palavra ‘República’ algo de carismático e místico, e para acreditar que bastaria sua proclamação para libertar o país de toda a injustiça e de todos os males.

Como nos mostra António Patrício na peça publicada em 1909, *O Fim*, que parece antecipar-se aos fatos históricos que cercaram os últimos anos da Monarquia Portuguesa, aqueles que viveram a época sabiam que uma nova ordem social era inevitável para Portugal.

A população já não esperava acomodada e os fatos anunciavam a tragédia.

No plano político, o rei já não contava mais nem com aqueles políticos ditos monarquistas, pois na ânsia de acabar com a corrupção instaurada com o sistema rotativista, esqueceu-se de que esses corruptos eram na verdade os seus aliados sistemáticos.

A economia era caótica: “a alta dos preços sustentava o descontentamento do povo e a agitação crescia” (PAILLER, 2005, p. 135). A época era de lutas em Portugal como em toda a Europa. “Esta *Belle Époque* era um tempo de violência política. Depois de Carnot, a imperatriz da Áustria, o rei Humberto de Itália — irmão de Maria-Pia — e o rei Alexandre da Sérvia sucumbiram a golpes dos assassinos” (PAILLER, 2005, p. 135). Era tempo de cabeças rolarem nas mãos de sociedades secretas que agitavam revoluções.

O poder estava mudado. Os mais inflamados opositores do rei não queriam outro período sob ditadura.

Ao apoiar João Franco, declarando estar diante de um inovador, D. Carlos assumia, de acordo com Pailler (2005, p. 139), “a sua agressividade contra os velhos partidos que o conduziria fatalmente ao desastre final”. E pior, quanto mais satisfeito mostrava-se D. Carlos com o governo de Franco, mais “parecia augurar a aceitação das reformas pela população” (PAILLER, 2005, p. 140).

Para além da aceitação pública estavam aqueles que haviam se acostumado ao poder. Pailler (2005, p. 140) narra, perante a ditadura liderada por João Franco,

Os partidos rotativistas não tinham a intenção de baixar os braços e esse realista ‘de esquerda’ que pretendia ‘caçar nas terras republicanas’ era para eles o homem a abater. E tanto pior para o rei se ele se pretendia solidário com o seu ministro.

Dispostos, uns a enfrentar tudo o que se colocasse como impasse ao Rotativismo e outros a lutar contra a monarquia, velhos aliados políticos e a população formavam um coro para acusar o rei. Quando o monarca se mostrou favorável às ações tomadas durante o “franquismo” — como ficou conhecido o período ditatorial sob o comando de João Franco —, acusaram-no de interferir no governo ultrapassando seus poderes constitucionais.

Os fatos não confirmam este governo anticonstitucional e corrupto que corria de boca em boca. As “eleições de 1906 deram aos franquistas a maioria relativa que deviam partilhar com os progressistas, contra os regeneradores e quatro deputados republicanos” (PAILLER, 2005, p. 141). É verdade que muitas eleições foram acusadas de fraudes, porém no pleito de 1906, a “presença dos chefes republicanos no Parlamento fazia prova de que por uma vez as eleições tinham sido relativamente honestas” (PAILLER, 2005, p. 141).

A honestidade, contudo, não serviu para acalmar os ânimos, que acabaram mudando de foco. De acordo com Saraiva (2011, p. 474-475),

Os republicanos intensificavam a sua ação, quer nas câmaras, quer nas agitações de rua. [...] Dentro do Parlamento, os deputados republicanos, associados aos dissidentes progressistas, aproveitavam a questão dos adiantamentos do estado à casa real para uma campanha escandalosa que teve repercussão em todo o país. [...] gritavam nas ruas ‘Por menos do que fez o Sr. D. Carlos caiu a cabeça de Luís XVI no patíbulo.’ [...] incidentes, difundidos e ampliados pela imprensa republicana, levavam a agitação a muitos pontos do país, onde republicanos organizavam grandes comícios para debaterem o escândalo dos financiamentos das despesas reais. [...] A tentativa do governo ‘à inglesa’ malograva-se e o rei concedera a João Franco o que, alguns meses antes, tinha recusado a Hintze Ribeiro: o governo sem Parlamento.

D. Carlos acendia o pavio da bomba que se vinha armando há séculos.

A figura do soberano nunca fora tão repulsiva aos olhos do povo. Diante desse fato, de acordo com Pailler (2005, p. 143), “um certo número de monárquicos imaginava que seria possível destituir D. Carlos, cada vez mais impopular, a favor de seu filho”. D. Luís Filipe, a esta altura com 20 anos, ouvia aos gritos: “Viva Luís II”. Porém, “o jovem era incapaz de se dobrar a

uma tal combinação e esta iniciativa inoportuna não teve outro resultado senão reforçar na nação a opinião de que a queda do rei estava iminente” (PAILLER, 2005, p. 143).

D. Carlos cometera um grande erro ao deixar que Franco governasse por decreto-lei. Pela primeira vez, o rei externava sua posição de maneira contundente. Nas palavras de Pailler (2005, p. 147),

Nesta decisão, D. Carlos I tivera uma responsabilidade importante. [...] respondendo com 20 anos de atraso a um voto dos seus amigos de outrora, ele tinha desejo, se não de tomar as coisas em mãos, ao menos de ver um verdadeiro primeiro-ministro fazer, o mais depressa possível, pela via da autoridade, as reformas que lhe pareciam justas e que sem dúvida o eram. Mal sonhava o rei que, fazendo isto, se colocava na primeira linha e ligava todo o seu destino a esta ditadura.

Falou tarde, falou duro e, aos ouvidos do povo, suas palavras soaram como mais um de seus tiros em dias de caça. Um capricho.

1.3 A caça ao caçador

Caçou calado durante os vinte anos em que reinou em Portugal. Um dia cansou, falou firme e, ao inverso do ditado, os vinte anos do caçador construíram o dia da caça ao rei.

O rei tentou reagir às acusações de ter agido em desacordo com a *Carta*, e como nada calava os ferrenhos jornalistas, em “20 de Junho de 1907, [...] coloca a imprensa sob o controlo administrativo dos governadores civis” (PAILLER, 2005, p. 148).

A situação se agrava a cada dia, cada passo do rei é acompanhado de perto, e cada erro político é atribuído à sua figura. Lisboa agitava-se em manifestações contra o rei. Mesmo assim, como acontecia todos os anos durante o inverno, o rei viajou com sua família para Vila Viçosa, onde ficariam até o fim de janeiro.

Há, em 28 de janeiro, uma nova tentativa de golpe de Estado organizada por grupos de conjurados civis e militares. Como represália, o rei assinou em 31 de janeiro, o decreto que autorizou, segundo Pailler (2005, p. 151), “que fossem banidos ou deportados sem julgamento os principais dirigentes e inspiradores da conspiração”.

O rei não quis mudar seus planos de regresso, voltando a Lisboa no dia seguinte e, em 1º de fevereiro de 1908, por volta das cinco da tarde, chegou à capital.

O que se seguiu foi um dos episódios mais cruéis da história de Portugal. Nas palavras de Saraiva (2011, p. 477),

Acompanhado pela família real, [...] desembarcou no Terreiro do Paço, na estação da linha do Sul e Sudeste. Tomou lugar num landó aberto que o devia conduzir ao paço, mas, no momento em que ia entrar na rua do Arsenal, um popular aproximou-se e desfechou dois tiros, que o mataram instantaneamente. Outro atirador, munido de uma carabina, alvejou o príncipe real D. Luís Filipe e atingiu-o também mortalmente. O infante D. Manuel recebeu um ferimento ligeiro. Enquanto os guardas que acompanhavam a carruagem abatiam in loco os regicidas, a carruagem real, que ficou crivada de tiros, partia a galope e ia refugiar-se no interior do arsenal da Marinha (1º de Fevereiro de 1908).

Alguns historiadores ligam o regicídio à Carbonária¹⁹, “espécie de braço armado maçônico” (HOMEM, 2000, p. 278). Dentre os textos consultados, falam dessa ligação Amadeu Carvalho Homem e Joel Serrão. José Hermano Saraiva e Jean Paillet, com textos mais minuciosos acerca do tema, ligam apenas os regicidas Manuel Buíça e Alfredo da Costa à Carbonária, e afirmam que os dois estavam envolvidos na tentativa de golpe de 28 de janeiro. De acordo com os autores, não houve, porém, qualquer outra comprovação por parte dos inquiridos policiais que unisse o plano de assassinato do rei à Carbonária e nem a Carbonária ao Partido Republicano.

¹⁹ No dicionário histórico de Joel Serrão (1963) o termo aparece assim:

A Carbonária foi muitas vezes uma associação paralela à Maçonaria (embora nem todos os maçons fossem carbonários). "Sociedade secreta essencialmente política", adversa do clericalismo e das congregações religiosas, tendo por objetivos as conquistas da liberdade e a perfectibilidade humana, impunha aos seus filiados "possuírem ocultamente uma arma com os competentes cartuchos". Contribuía direta e indiretamente para a educação popular e assistência aos desvalidos. (...) A Carbonária Portuguesa, à qual pertenceram pessoas da mais elevada categoria social, parece ter sido estabelecida em 1822 (ou 1823) "por oficiais italianos que procuravam, por meio de sociedades secretas, revolucionar toda a Europa Meridional". Até 1864 a sua intervenção fez-se sentir em muitos momentos críticos da vida nacional, pois todos os partidários políticos possuíam a sua carbonária. Depois de longo marasmo, desaparecem completamente. A indignação nacional suscitada pelo afrontoso ultimato da Inglaterra (1890) e as desastrosas consequências da revolta de 31 de Janeiro de 1891, com o seu cortejo de prisões, deportações e perseguições de toda a espécie, arrastaram a mocidade acadêmica para as sociedades secretas. Mas foi em 1896 que surgiu a última Carbonária portuguesa, sendo completamente diferente das anteriores: diferente organização, ritual e até processos de combater. (...) A sua influência exerceu-se de maneira intensiva em quase todos os acontecimentos de caráter político e social ocorridos no País, nomeadamente naqueles que tinham em vista defender as liberdades públicas ameaçadas (...). Tendo participado grandemente nos preparativos do movimento revolucionário de 28 de Janeiro de 1908, o qual abortou, a sua ação tornou-se depois decisiva para a queda da Monarquia, mais acentuadamente a partir de 14 de Junho de 1910, quando, a propósito de apressar a revolução, em perigo pelo número crescente de civis presos e militares transferidos, a Maçonaria nomeou uma comissão de resistência encarregada de coadjuvar a implantação da República por uma colaboração mais ativa com a Carbonária. A fragmentação do Partido Republicano, sobrevinda ao advento do novo regime político nacional, tornou inevitável a extinção da Carbonária portuguesa, tendo depois, até 1926, resultado infrutíferas todas as tentativas feitas para o seu ressurgimento (SERRÃO, 1963-1971, pp. 481-2).

Este levantamento histórico recorreu à bibliografia citada, buscando ao máximo atingir a neutralidade. Observa-se, porém que nem sempre é possível confiar na indiferença dos que escrevem a história, ao ler-se, por exemplo, “soberano do primeiro país da Europa a abolir a pena de morte, foi executado sumariamente, à esquina de uma rua da sua capital. A barbárie do crime ofende a sensibilidade e o absurdo do ato ofende a razão” (PAILLER, 2005, p. 20).

Da leitura dos textos históricos que tratam dos últimos anos da monarquia portuguesa, pode-se compreender que os recortes dos fatos históricos, intencionalmente ou não, constroem associações lógicas distintas. Lacunas entre um fato e outro abrem caminho ao engenho literário em múltiplas vertentes. Desse solo fértil, nascem os textos *Pátria* e *D. Carlos*, aos quais se dedicarão os próximos capítulos.

2 D. CARLOS E A PÁTRIA

A peça *Pátria*, de Guerra Junqueiro, foi publicada pela primeira vez em 1896. O estudo analisará a primeira versão do texto e a quarta edição, publicada por Lelo e Irmãos (Porto, 1925), na qual aparecem as ressalvas feitas pelo autor no epílogo intitulado *Balanço Patriótico*.

Antes de iniciar a análise da peça, com o objetivo de desvendar a personagem D. Carlos, o estudo voltar-se-á a seu criador, que por diversas vezes se envolveu em questões políticas durante o reinado do Caçador. O que se lerá a seguir é uma breve biografia de Guerra Junqueiro a qual busca demonstrar a visão do autor acerca da situação política portuguesa no momento em que escreveu *Pátria*, por meio de dois textos literários: *Marcha do Ódio* e *Finis Patriae*.

2.1 O poeta, a política e o rei

Nascido em Freixo de Espada à Cinta no dia 17 de setembro de 1850, “ao mesmo tempo lírico e sarcástico”, Guerra Junqueiro “produziu versos que afagam como carícias e outros que ferem como punhalada” (CABRAL, 1942, p. XII). Dentre esses versos está a peça *Pátria*. Alguns teóricos, como António Cabral, afirmam-na parte dos desvarios do poeta. Outros a inserem em uma literatura panfletária, antimonárquica, revolucionária, que estaria ali só para derrubar o rei e instaurar a República (Cf. LOPES; SARAIVA, 2008, pp. 919-920), ou ainda uma literatura incendiária:

Se há alguém que tenha direito a exigir um subsídio de Guerra Junqueiro são os bombeiros. Não foi ele um poeta incendiário? Incendiou a igreja, mas não para a queimar... Na *Pátria*, queimou a monarquia (PASCOAES, 1950. p. 8).

Peça teatral, drama em verso, poema épico. Obra com múltiplas definições ou enquadramentos genéricos divergentes, ou um híbrido, como Bakhtin afirma serem os gêneros. A classificação genérica de *Pátria* - neste estudo classificada como peça teatral simbolista-decadentista - é um pormenor. O importante é que, para enaltecer, destruir ou despertar, o poeta canta a nação; conta a história de um rei e de sua dinastia diante das crises políticas que desencadearam o fim da monarquia em Portugal.

Figura desassossegada, Guerra Junqueiro buscava o ideal, e por isso sua literatura, bem como sua figura histórica, é inquieta, parecendo por vezes um tanto quanto confusa, “como quem duvida e procura a certeza, que lhe foge sempre” (CABRAL, 1942, p.13).

Começou sua vida acadêmica em 1866, no curso de Teologia da Universidade de Coimbra, mas, já dando mostras de que um único caminho não satisfaria a vida de quem cria tempestades, dois anos depois, transferiu-se para o curso de Direito da mesma universidade, concluindo-o em 1873. Ao título alcançado mais tarde, em um livro seu de poemas, *A musa em férias* (1879), definiu seu valor: “sou, como toda a gente, um bacharel formado” (JUNQUEIRO, 1879, p. 24). Questionando o valor dos títulos, sem diminuir o valor da erudição, parecia pedir que o povo português fosse em frente. Mostrava que as glórias pretéritas não bastavam para o futuro. Aos olhos do escritor, era preciso ação.

Talvez por esta necessidade de ação, tenha se envolvido com a política nos tempos da monarquia. Foi nomeado secretário geral do Governo Civil de Angra do Heroísmo em 1875, algum tempo depois trabalhou como secretário geral do Governo em Viana do Castelo por duas vezes, e, em 1879, foi deputado pelo Partido Progressista.

Como político pouco ou quase nada falou, falta de eloquência que não se viu no poeta. Em 1889, Guerra Junqueiro tentou voltar ao poder, mas foi impedido por sua língua ferrenha. Teria ele escrito no *Diário das sessões*, com ironia, que os eleitores pretos agiriam à consciência branca (CABRAL, 1942, p. 29 e GARÇÃO, 1924, p. XXI).

Sai o político quieto e retraído, entra em cena o poeta voraz.

A partir deste episódio, ao qual justificou Antonio Cabral (1942, p. 30) com um “estavam a confundir o homem público com o poeta”, Junqueiro “viu os defeitos da Monarquia e abraçou-se à República!”. Até então, como confirmam os dados biográficos consultados a respeito de Guerra Junqueiro²⁰, o poeta não via problemas em fazer parte de um governo monárquico, se bem que o seu calar nada consensual já pode ser lido, se é que se lê o não dito, como um não querer estar ali com aqueles companheiros.

²⁰ Prefácio de Mayer Garção para o livro *Horas de Luta; História da Literatura Portuguesa* de A. J. Saraiva e Óscar Lopes; *Guerra Junqueiro: Conferência proferida no Teatro Amaranantino aos 19 dias do mês de Março de 1950*, de Teixeira de Pascoaes, *O Talento e os desvarios de Guerra Junqueiro*, de Antonio Cabral; e *A Decadência Nacional de Fim-de-Século: Estudo sobre Guerra Junqueiro* de Vera Lúcia dos Santos Rocha Prescott.

2.1.1 Junqueiro poetiza a história

Um ano após, em 1890, acontece o *Ultimatum Britânico*, episódio histórico que foi explorado por Junqueiro em diversos textos. Na noite do *Ultimatum*, ouviu-se o poema *Marcha do Ódio*. É do mesmo ano uma coletânea de poemas ditos republicanos, depois compilados e publicados no opúsculo intitulado *Finis Patriae*. No livro *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes (2008 p. 920), essas duas publicações de Guerra Junqueiro formam “violentas sátiras à dinastia brigantina e à Inglaterra, das quais é sequência *Pátria*, poema [...] repassado de um patriotismo elegíaco a contradizer com as tendências saudosistas do tempo”.

Marcha do Ódio, poema dedicado à Colônia Portuguesa do Brasil, parece um grito de guerra. Todas as suas estrofes começam com a palavra ódio e mostram a Inglaterra como pirata e opressora amarga que cospe insultos contra um rei. Os versos foram musicados por Miguel Ângelo por ocasião do *Ultimatum Inglês*, talvez por este ter sido o maior insulto à pátria lusitana.

Mais direto, *Finis Patriae* é dedicado à Mocidade das Escolas, está composto por uma introdução, com trechos de escritos que trazem a história de Portugal narrada por Oliveira Martins²¹ e por Felix Pereira de Magalhães²², e de catorze poemas.

Os títulos dos dez primeiros poemas, todos finalizados com dois pontos, como se abrissem um diálogo, pedem que o povo fale e revele suas mazelas. São eles: “I Falam choupanas de camponeses:”, “II Falam pocilgas de operários:”, “III Falam casebres de pescadores:”, “IV Falam os hospitais:”, “V Falam as escolas em ruínas:”, “VI Falam as cadeias:”, “VII Falam condenados:”, “VIII Falam as fortalezas desmanteladas:”, “IX Falam os monumentos arrasados:”, “X Falam estátuas de heróis:”.

A sequência se dá com “XI Uma voz na treva:”, poema no qual é travado um diálogo entre “Uma voz na treva” e “O Castelo”. Ela mostra os problemas portugueses, sugere possíveis tomadas de posição para solução destes e questiona “O Castelo” sobre se é isto que ele quer fazer. “O Castelo”, irreduzível, responde simplesmente: “não!”. Na penúltima estrofe, “Uma voz na treva” se cansa e pergunta: “Quem és pois, quem és pois, sinistra fortaleza, / Que te ergues a

²¹ Os trechos estão nos livros *História de Portugal* e *Portugal Contemporâneo* e tratam da descendência de Nuno Álvares; da Restauração do Tratado com a Holanda durante o governo de D. João IV; da visão de José I de que o rei receberia o poder diretamente das mãos de Deus e por isso teria poder absoluto e irrestrito; da ligação de D. João V com os jesuítas; do ouro brasileiro que apenas passava por Portugal indo parar na Inglaterra em troca de farinha e produtos têxteis; da miséria do povo; do sebastianismo como único alento para o povo que sofria da transferência da corte para o Brasil; da ameaça sobre os domínios portugueses em África; do *Ultimatum* de 11 de Janeiro de 1890.

²² Apontamentos para a *História Diplomática em Portugal* sobre os termos do *Ultimatum Inglês*.

cantar nesta desolação!” (JUNQUEIRO, 1924, p. 67). E “O Castelo” diz ser a Torre de Outão, então residência de D. Carlos I, e pede para que a voz se cale, pois estão bebendo à mesa e gritando vivas ao rei. O poema termina em tom de desesperança, com a estrofe:

Calou-se tudo. A terra é torva... o céu vulcânico...
E a alma, pálida, à luz verde-negra do luar,
Presente, na mudez cavernosa do pânico,
Que a boca dos trovões profundo vai falar... (JUNQUEIRO, 1924, p. 68).

O décimo segundo poema, “XII À Mocidade das escolas:”, não abre diálogo. Faz um chamamento para que essa mocidade, diante da pátria agonizante, pegue sem demora na espada, dando-lhe o sangue. Assim, afirma que a pátria não morrerá:

Rasga o teu peito sem cautela,
Dá-lhe o teu sangue todo, vá!
Ó Mocidade heroica e bela,
Morre a Cantar!... morre... porque ela
Reviverá!(JUNQUEIRO, 1924, p. 70).

No 13º poema, aparece a figura de D. Carlos personificado por um de seus passatempos prediletos: caçar. O poema “O CAÇADOR SIMÃO” começa com o que parece ser a descrição do regicídio, bastando para tal a substituição da palavra “entrevado” por “assassinado” na primeira estrofe,

Jaz el-rei entrevado e moribundo
Na fortaleza lóbrega e silente...
Corta a mudez sinistra o mar profundo...
Chora a rainha desgrenhadamente... (JUNQUEIRO, 1924, p. 71).

Pela ordem do poema, isso acontece antes mesmo de D. Carlos tornar-se rei, e quando ele assume o trono, como se percebe por meio do refrão, surge o *Ultimatum Britânico*:

Papagaio real, diz-me, quem passa?
— É o **príncipe** Simão que vai à caça.
[...]
Papagaio real, diz-me, quem passa?
—É *el-rei* D. Simão que vai à caça.”
[...]
Cospe o estrangeiro afrontas assassinas

Sobre o rosto da Pátria a agonizar... (JUNQUEIRO, 1924, p. 72, grifo nosso).

E o rei, tal qual na história, assina o tratado e continua praticando seus passatempos preferidos: comer, caçar, viajar e festejar. Junqueiro, então, recorre à *Marselhesa*, hino nacional francês que ficou conhecido como um hino de louvor à República, e, profético, antecipa os fatos. Nas estrofes finais do poema, aparecem o fim da Monarquia, a instauração da República e a morte trágica do rei.

Tocam clarins de guerra a Marselheza...
Desaba um throno em súbita explosão!...

Papagaio real, diz-me, quem passa ?
É alguém, é alguém que foi à caça
Do caçador Simão ... (JUNQUEIRO, 1924, p. 72).

Finis Patriae termina com “À Inglaterra”. Poema que mostra à “cínica Inglaterra” (JUNQUEIRO, 1924, p. 73) o quão desvantajosas foram as relações entre Portugal e o Reino Unido para os lusitanos desde o início, tratando da questão da escravidão e do fim do tráfico negreiro, da exploração da borracha e do marfim, da perda das colônias em África, “Desde o Zaire ao Zambese” (JUNQUEIRO, 1924, p. 73), da exportação dos produtos ingleses para Portugal e do endividamento português com a Inglaterra.

Junqueiro arrisca-se outra vez a prever o futuro do tirano país, dizendo,

[...] tu ficarás só na ilha normanda
[...]
E a tua carne hás-de vê-la, ó meretriz nefanda,
Lodo amassado em sangue, oiro amassado em pus! (JUNQUEIRO, 1924, p. 76).

Porém, para desespero do poeta, essa parte de sua profecia não se concretiza e, ao contrário do que pedia, D. Carlos esforçou-se e conseguiu novamente estabelecer relações internacionais com o Reino Unido.

Essa denúncia de um rei fraco, que não teve pulso para tirar Portugal da crise em que se encontrava, é a espinha dorsal da peça doravante analisada neste capítulo.

Em *Pátria*, a pagar pelos erros de 13 gerações, aparece D. Carlos, rei de Portugal durante 18 anos e quatro meses (19 de outubro de 1889 a 1 de fevereiro de 1908). Figura histórica sem

brilho, que se atrapalhou ao querer trilhar caminhos mais justos para a nação, como demonstrado ao longo do primeiro capítulo deste estudo; um rei que não soube nunca construir uma imagem pública forte, parecendo ao povo um folião discapacitado.

2.2 A Pátria

Noite de tormenta. Céu caliginoso, mar em fúria, ventanias trágicas, relâmpagos distantes. O castelo do rei à beira-mar. Sala de armas. Nos muros, entre panóplias, os retratos em pé da dinastia de Bragança. Agachados ao lume, os três cães familiares de el-rei, — Iago, Judas, Veneno. Entram Opiparus, Magnus e Ciganus. Sentam-se, afagando os cães. Magnus poisa na mesa um pergaminho com o selo real. É o tratado com a Inglaterra (JUNQUEIRO, 1915, p. 11).

A rubrica acima é a abertura do texto teatral *Pátria*. Dela, pode-se desenhar o tempo da ação, uma noite de tempestade, o cenário, o castelo do rei à beira mar, e quase todas as personagens que compõem o enredo da peça.

O tempo parece ser a noite de 11 de janeiro de 1890, data do *Ultimatum Inglês*, “o tratado com Inglaterra”, noite que se alongará na peça tal como as consequências desse tratado alongaram a verve dos republicanos. O cenário, ou espaço, um castelo: o Palácio de Belém, onde o Governo Português se reuniu para decidir o que fazer diante dos termos do *Ultimatum*.

O quadro de personagens está composto de dois grupos, com nove figuras dramáticas cada: as do primeiro grupo serão representadas por atores e as do segundo, aparecerão como espectros, ou vozes representadas por seus retratos.

A compor o primeiro grupo apresentam-se: um Doido, Nuno Álvares esquecido de si; O rei, D. Carlos I; Magnus, duque de S. Vicente de Fôra; Opiparus, príncipe d’Oiro Alegre; Ciganus, marquês de Saltamontes; Astrologus, cronista-mor de el-rei; e três cães: Iago, antigo cão de fila, dentes podres, obeso, gordura flácida; Judas, cão mestiço de lobo, corcunda, sarnento, olhar falso, injetado de bílis; e Veneno, fraldiqueiro anão, ladrinchador e lambareiro. Essas personagens aparecem ao lado do rei e representam o momento presente.

O segundo grupo aparece como que para conscientizar o rei do peso de seu passado e, assim, ajudá-lo na importante tomada de decisão que se encontra em seu poder: o aceite ou não do *Ultimatum* imposto pela Grã-Bretanha. Nesse grupo, todas são personagens históricas e representam os finados reis da dinastia de Bragança.

Abre o quadro de mortos o espectro de D. João IV, primeiro rei da quarta dinastia da monarquia portuguesa, seguido de seus sucessores. Aparecem também em cena, e aqui estão apresentados na ordem em que surgem no texto, os espectros de D. Afonso VI, D. João VI, D. Pedro II, D. João V, D. José, D. Maria I, D. Maria II e D. Luís. Além dos reis, desvela-se ao final da peça, o espectro de Nuno Álvares Pereira.

De todos, e cada um, tratar-se-á mais adiante com maior ou menor ênfase, conforme importância dada pelo autor para compor o enredo da peça ou de acordo com a importância desses para a composição da personagem de D. Carlos em *Pátria*.

Na peça, dialogam os planos de história e ficção, passado e presente, material e imaterial e, para compreendê-la, deve-se esclarecer que tais planos são correspondentes. O presente é o produto de ações pretéritas e, para entender o imaterial e o ideal, deve-se reler o passado, compreender seus erros, afastar-se do material. A verossimilhança, nesta tragédia satírica, dá-se a partir dos pontos em que a literatura se ampara na história. Tudo isto à luz da filosofia platônica, assunto acerca do qual se discorrerá mais adiante.

2.2.1 *Personagens vivos e a morte eminente da pátria: análise resumitiva das cenas I a VII*

A primeira unidade de ação da peça (Cena I) tem como cenário o palácio, onde estão Opiparus, Magnus e Ciganus que, afagando os cães, põe-se a falar a respeito de um tratado. Esse tratado é o *Ultimatum*, que aparece como o que ficou para o povo: “Necrológio” (JUNQUEIRO, 1896, p. 11), notícia de morte da pátria portuguesa. Apesar de saberem o quão prejudicial seria esse acordo para o país, nenhum dos presentes mostra verdadeira preocupação patriótica. Em tom satírico, apostam que o rei assinará o documento sem sequer ler os termos nele estabelecidos. As referências a um rei submisso aos ingleses e que toma decisões sem titubear são abundantes nessa e em outras cenas de *Pátria*. Como exemplo, destaca-se um “assinar em cruz”, sinônimo de subserviente, um “patranha” e um “sem vontade”.

Uns mais diretos, Ciganus e Opiparus, e outro com ressalvas ou desculpas, Magnus, todos apostam no fim da monarquia e da dinastia: “Termina a dinastia; e Deus, que a fez tamanha,/ Põe-lhe um ponto final de oito arrobas de banha.../ *Laus Deo!*” (JUNQUEIRO, 1896, p. 15). Como os políticos que cercavam D. Carlos, Opiparus, Magnus e Ciganus estão mais preocupados em manter seus cargos e seus bens; assim, tanto se lhes dá o regime político, desde que seus postos estejam assegurados, sentem apenas que perderam uma oportunidade de enriquecimento

pessoal e fazem o resumo da vergonha portuguesa, como se percebe nos trechos proferidos por Ciganus: “ó demônio é que o levem de graça” (JUNQUEIRO, 1896, p. 12) e “Paris vale uma missa e Lisboa uma afronta” (JUNQUEIRO, 1896, p. 15).

Além de mostrarem os problemas do rei diante da possibilidade de extinção do regime monárquico, mostram-se aptos a mudar suas convicções políticas, abraçando-se àquilo que estiver no comando. A substituição de um regime político por outro, para essas personagens, é, como foi na história o Rotativismo, mera formalidade. Tudo é válido, desde que o mesmo grupo esteja no poder, afirma Ciganus: “O trono, defendê-lo enquanto nos covenha;/ [...] A república infame, a república atroz,/ Uma bela manhã será feita por nós” (JUNQUEIRO, 1896, pp. 20-21). A discussão e a cena terminam com a chegada do rei.

Na segunda cena (CENA II), entra o rei, que é imediatamente acudido por três cães festivos: Iago, Judas e Veneno. O monarca vê um pergaminho, o tratado, e afirma que não há porque lê-lo: “Leitura inútil... Deixa lá... Seja o que for.../ Seja o que for... adeus!... assinarei” (JUNQUEIRO, 1896, p. 26). Ora, historicamente, D. Carlos sabia que uma rusga com a Inglaterra traria consequências devastadoras para Portugal. Não havia meios de brigar com o “bom pirata inglês” (JUNQUEIRO, 1896, p. 14), a quem, desde 1372, os portugueses recorriam em tempos de crises, firmando tratados que tornaram o país economicamente um: “humilde vassalo” (MARTINS, 2007, p. 385) dos ingleses. Os políticos que cercavam D. Carlos, em *Pátria* representados pelas personagens Ciganus, Opiparus e Magnus, nada faziam para ajudar o rei nesta contenda e, como na história real, ficam ali somente a esperar de onde poderão ganhar alguma coisa. O mais fiel deles, Magnus, já começa a ver na República uma possibilidade de “reinar”, posto que nesse outro sistema o governo não é hereditário e, ao sair de cena junto aos dois companheiros, pensa:

Ora, se o filho do alfaiate qualquer dia
Inaugura ainda a quinta dinastia!...
Eu sentado no trono!... Eu rei de Portugal!!...
Que, rei ou presidente, enfim é tudo igual... (JUNQUEIRO, 1896, p. 30),

Solitário e insone, o rei entra na terceira cena (Cena III) ao som de trovões e iluminado por relâmpagos de um temporal que aumenta. Há três noites diz-se doente, envenenado, sem vontade para nada e afirma que a culpa disso é sua linhagem: “Mau sangue... Árvore má... Podre... podre... É de raça!...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 32). Atormentado, o rei escuta “Uma Voz

Trágica”, que afirma ser “O Doido”, que surge descrito como um “vulto trágico [...] roto, longa barba esquelética, olhos profundos de alucinado” (JUNQUEIRO, 1896, p. 33). Amedrontado, o rei volta a olhar o pergaminho. Referenciando as colônias portuguesas em África, afirma: “Mais preto menos preto, a mim que se me dá?!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 34); finalmente, lendo o tratado, mostra o quanto deve à Inglaterra. “Eu, rei de Portugal, súdito inglês, declaro [...] Devo a c’roa à rainha Vitória!” (JUNQUEIRO, 1896, pp. 34-35).

Fala então o Doido mostrando riqueza pretérita e dizendo-se em expiação e esquecido de si. Afirma que sua alma está há mil anos perdida e desafia o espectador astuto a decifrar sua identidade, à maneira de um enigma popular: “Quem reconhece o cavaleiro antigo/ Neste mendigo / Roto e doido... quem há de adivinhar?!...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 39). A peça revela mais adiante tratar-se de Nuno Álvares Pereira, o condestável que lutou ao lado do mestre de Avis em Aljubarrota. O condestável, ainda doido e esquecido de si, afirma que sua alma está presa e teme que a matem. O rei, assombrado, pede ajuda a Ciganus, o marquês.

Na cena IV, voltam Opiarus e Ciganus e o rei ordena que prendam e tragam o Doido amarrado. Mas o Doido regressa ao palco na cena V, afirmando que os vivos não devem temer aos mortos e pede que o rei deixe os mortos andarem, sonharem e cantarem. Como dizendo que sem ter conhecimento acerca do passado é impossível entender o presente. Nas palavras de Junqueiro (1896, p. 45), “Os vivos têm medo aos mortos [...] Não lhes tenham medo... deixem-nos cantar...”.

Na sexta cena, Ciganus e Opiarus trazem o Doido maniatado à presença do Rei, perguntado quem ele é, de onde vem, o local de seu nascimento e qual o seu país. O Doido afirma-se esquecido de si e responde sonâmbulo: “Não tenho alma... não tenho pátria... não tenho lar...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 48). Traz nas mãos um livro antigo, em trapos. São recortes muito bem escolhidos por Guerra Junqueiro de *Os Lusíadas*, livro, até os dias atuais, referência para aqueles que acreditam em um Portugal grande, rico e nobre. Porém, a verrina junqueiriana recortou a epopeia, deixando apenas o que restou de todas as glórias contadas por Camões no último quarto do século XIX, em Portugal. Do canto III, fica a frase “Esta é a ditosa pátria minha amada”; do canto IV, da quinta estrofe, “Alguns traidores houve algumas vezes”; do canto IX, “Porque essas honras vãs, esse oiro puro/ Verdadeiro valor não dão”; do episódio do Velho do Restelo, “A que novos desastres determinas / De levar estes reinos, esta gente?...”; e fecha a visão

extremamente pessimista a respeito dos feitos portugueses com um recorte nada sutil do canto X, “apagada e vil tristeza” (JUNQUEIRO, 1896, p. 48-49).

Os recortes de *Os Lusíadas* são proferidos por Ciganus, que conclui a leitura afirmando que esses versos pertencem a um alfarrábio fedorento, certamente referindo-se ao significado pejorativo da palavra: livro de pouco valor ou significado. Ciganus deixa então de lado o livro e continua a questionar o Doido, na tentativa de desvelar sua identidade, desta vez perguntando-lhe onde dorme. Em resposta, o Doido afirma não dormir nada e dá por certo que esta insônia é causada por aqueles que, “Com drogas más e com venenos de serpente, [...] de noite e de dia, a pouco e pouco,/ Me levaram a alma e me tornaram louco...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 51) e clama para que sua alma grite por ele para que ele possa novamente unir corpo e alma.

Ainda querendo descobrir sua identidade, o rei recorre a Astrologus, cronista-mor.

Na cena VII, enquanto Opiparus sai em busca do cronista, o Doido contempla os retratos da dinastia de Bragança, o rei observa-o e Ciganus mostra que o cronista é contraditório, ambíguo e obscuro e faz ver que ele pode ser um problema para o rei, como se pode perceber nos versos “O rei é tudo, o rei fraco... este cronista / Discursa bem... convém não o perder de vista... / Inútil. Afinal as duas almas ao cabo / Destroem-se uma a outra, é como Deus e o Diabo.” (JUNQUEIRO, 1896, p. 53) Observar muito a história e tentar entendê-la pode levar à loucura. Assistindo a tudo, o Doido, absorto pelos retratos, conclui que “Fantasmas de mortos/ São enganos mortos.../ Não lhes tenham medo... deixem-nos sonhar...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 54). E assim será feito: da cena VIII em diante se lerá, em *Pátria*, uma revisão da história de Portugal, focalizando a dinastia dos Bragança por meio da visão que Oliveira Martins traz em seu livro *História de Portugal*.

2.2.2 A história chama os mortos

Por meio de Astrologus, cronista-mor do rei, Junqueiro resgata a história. Na cena VIII, o cronista dá ao rei indícios acerca da identidade do Doido. Sabe que ele está vivo há oitocentos²³ anos e que: “lendário [...], foi a glória de um povo [...] numa pátria [...], a mais formosa e linda [...] feita lavrando e trabalhando [...] e ele, o herói imortal [...] simples vivia [...] sob o burel o arnês, junto do arado a lança” (JUNQUEIRO, 1896, p. 57-58).

²³ O marcador temporal nos leva à época do surgimento de Portugal, que se estabeleceu como reino em 1139. A distorção da data de nascimento de Nuno Álvares, 1360, faz com que o condestável seja nesta peça a personificação da pátria portuguesa.

Percebe-se nestes fragmentos de versos a descrição de Nuno Álvares, que, como Galaaz, lutou junto ao mestre de Avis, D. João I, pela consolidação de Portugal independente de Castela como reino e agora, quase mil anos depois, encontra-se doido e miserável.

A explicação para tal ruína do herói aparece na mesma fala, com um resgate de parte da história de Portugal, narrando o momento em que o país lançou-se ao mar em busca de novas terras, deixando “multidões [...] em espanto” (JUNQUEIRO, 1896, p. 59), e voltou rico, com “uma galera d’ouro e ébano e marfim [...] Mas a glória entontece e mata ... Deslumbrado [...] Perdida a antiga fé, morta a virtude antiga [...] O ouro, que é mau, venceu-o a ele, tornando-o escravo” (JUNQUEIRO, 1896, p. 59-60). Escravo do inglês, que recebia grande parte do produto das colônias.

O herói volta na figura de D. Sebastião, mas este, “Ao sonho lindo [...] num mar de areia. [...] Arrojou-se, como um destino, ereto e forte / À sangrenta hecatombe, à paz de Deus, à morte!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 61-62).

É possível perceber claramente, neste trecho como em tantos outros, a visão histórica de Oliveira Martins, historiador com o qual Guerra Junqueiro mantinha estreitos laços desde que se encontraram no grupo “Vencidos na Vida”. Oliveira registra que Portugal nasce com Nuno Álvares, “a mais nobre, a mais bela figura que a Idade Média portuguesa nos deixou. [...] Tinha a nobreza ideal do cavaleiro, e a castidade de um místico. Era uma açucena na alma, e um leão na bravura e na generosidade” (MARTINS, 2007, p. 118) e morre com a morte de D. Sebastião, que, para Oliveira, “foi o Nuno Álvares da perdição” (MARTINS, 2007, p. 264).

Para o historiador, há dois mitos que impedem a evolução de Portugal, ambos atrelados a um passado glorioso que há de voltar. O primeiro é o Sebastianismo e o segundo, *Os Lusíadas* de Camões. Na *Pátria*, o Doido tem nas mãos excertos da epopeia camoniana que mostram justamente que a grande aventura do mais alto povo se calou e Dom Sebastião não há de voltar. Ao contrário, após sua morte, Portugal mergulha em uma triste sucessão de reis que agem em prol do luxo. São espectros, são a dinastia de Bragança, são aqueles que, após a “Catástrofe” e a “Decomposição”²⁴, “restauraram” Portugal.

²⁴ Títulos de capítulos do livro *História de Portugal*, de Oliveira Martins, que tratam da Dinastia de Bragança.

Na peça, tal qual no livro *História de Portugal*, o modo como se dá a sucessão da coroa após a morte de D. Sebastião mostra que esta foi manipulada por grupos que defendem unicamente seus interesses. Junqueiro denuncia:

neste ponto, meu Senhor, a história...
os cães ameaçam, desvairados.
é muda!.....
(JUNQUEIRO, 1896, p. 63).

Os cães Iago, aquele que engana e ludibria para alcançar cargos políticos ou militares, Judas, o traidor, e Veneno, aquilo que corrompe moralmente, maligno, pessoa de má índole, interferem na narrativa da história, ocultando os fatos que envolvem o período entre a morte de D. Sebastião e o início da dinastia de Bragança. Na história, Oliveira Martins mostra como os interesses de grupos —Jesuítas— ou casas — neste caso a casa de Bragança — deixaram que os Filipes conduzissem o destino de Portugal, intervindo nessa situação somente quando a Espanha propôs a união dos reinos — que, para Oliveira Martins, seria uma oportunidade para saquear Portugal. Antes que isso ocorresse, o duque de Bragança foi aclamado rei e, rapidamente, mandou um mensageiro a Madri para dizer que nisso ele era inocente e declarou-se incapaz para assumir tal cargo. Segundo o pensamento de Oliveira Martins, D. João IV era um beato extremamente devoto aos jesuítas, mas sua religiosidade não suplantava o gozo de seu sossego e sua riqueza. Esses interesses teriam feito com que Portugal se calasse durante os sessenta anos do domínio espanhol, 1580-1640.

Voltando ao plano literário, O Doido, Nuno Álvares, ainda traz nas mãos um exemplar carcomido de *Os Lusíadas*, “Que ele escreveu com sangue e hoje rega com pranto...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 64), mas não pode ler este livro porque “os olhos são as janelas,/ E [...] a alma é quem vê, que espreita por elas!...”(JUNQUEIRO, 1896, p. 65). Nesse momento, surge a pergunta: onde estaria a alma do Doido?

De acordo com Oliveira Martins, a alma lusitana estaria desamparada e presa ao sebastianismo. Como D. Sebastião não voltou, os jesuítas deram um jeito de colocar D. João IV para suprir a figura lendária. De modo a preservar todos os interesses da Companhia de Jesus, para esta, “a aclamação de D. João IV era a verdadeira vinda de D. Sebastião” (Martins, 2007, p. 299). A alma estaria presa à dinastia de Bragança, acerca da qual o rei criado por Guerra Junqueiro, falando acerca do Doido, afirma: “É de família pobre, é de gente ordinária”

(JUNQUEIRO, 1896, p. 67). Vale lembrar que Nuno Álvares teve uma filha, Beatriz, que, em 1401, casou-se com D. Afonso, o futuro duque de Bragança. Com a regeneração, D. João IV, o duque de Bragança, é aclamado rei em 1640. A personagem que representa D. Carlos em *Pátria*, portanto, sem o saber, difama a seus antepassados e a si mesmo. A ideia de degeneração hereditária, que foi repetida incansavelmente desde o *Ultimatum*, é um dos motivos que, de acordo com Saraiva (2011, p. 459), “acabarão por conduzir ao regicídio de 1908”. Como no poema “Caçador Simão”, Junqueiro inflama novamente os ânimos lusitanos contra a monarquia.

E assim termina a primeira parte da revisão histórica da *Pátria*: o cronista afagando Iago, ameigando Judas e pegando Veneno ao colo, acariciando os três cães que rodeiam o rei. Os cães, melhores amigos do homem, em *Pátria* grandes traidores, compõem uma alegoria para indicar que a história de Portugal, leia-se Astrologus, sempre caminhou às voltas com o interesse individual, com a traição e com a falta de moralidade, porque “Na batalha da vida evidente se torna/ Que ou havemos de ser martelo ou ser bigorna” (JUNQUEIRO, 1896, p. 69).

Tal como costumava tratar seus súditos, o rei, na cena IX, crê que, com esmolos, comida e calor, o Doido se calará pelo resto da noite. Aliviado, pede um charuto, diz que vai caçar e, na voz de Opiparus, “Já mente... Vai melhor!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 70). Mas a bonança é interrompida. O povo não cala.

Nessa passagem há uma condensação do tempo real: a noite que parece não ter fim. Na peça, as esmolos dadas ao Doido podem representar a tentativa do governo português de amenizar os termos do *Ultimatum* com o tratado de Hintze Ribeiro, que se consolidou em 1891, sem que Portugal conseguisse diminuir as desvantagens do documento original, sob o nome de “Tratado Anglo-Português de 1891”. Nas rubricas, vemos que o assombro do rei, que não terá trégua, faz alusão à Revolta de 31 de Janeiro na cidade do Porto, em uma gradação que faz a tensão crescer literariamente, como cresceu na história:

Tiros ao longe. Clamor distante. Os cães ululam. [...] Ouvem-se marteladas cavas e repetidas nos subterrâneos profundos do palácio. [...] Fundeou na praia uma galera de corsários. Desembarcam. Rebenta, fora, um grande tumulto. O rei e os validos assomam-se ao balcão. Vem debandando, clamorosa, a revolta vencida. Soldados prisioneiros, feridos, moribundos em macas. Ais de estertor, pragas, vivas avinhados, gritos de mulheres, choros de crianças. Os cães, truculentos, ululam na varanda (JUNQUEIRO, 1896, pp. 70-75).

As frases, “Tiros ao longe. Clamor distante” representam o deslocamento do movimento republicano da capital Lisboa para a cidade do Porto. Naquele 31 de janeiro da revolução, houve esse deslocamento porque, de acordo com um de seus organizadores, “se estivermos à espera do levantamento de Lisboa, nunca ele virá, porque esta gente aqui é timorada e cheia de conveniências, tem medo da Polícia, da Guarda Municipal, etc. A revolução do Porto é que pode acordar esta gente; então, ver-se-á forçada a aderir” (Carta escrita por Teófilo Braga, de 15 de Novembro de 1890. In: SARAIVA, 2011, p. 459).

Outro excerto que remete a essa revolta é: “Vem debandando, clamorosa, a revolta vencida”. Ora, a revolta militar do 31 de janeiro não teve êxito, mas causou grande alvoroço e trouxe à baila a crise e o desgaste da instituição monárquica. Durante a noite deste 31 de janeiro, os revoltosos chegaram a declarar pelas ruas o fim da monarquia e cantaram *A Portuguesa*, mas as tropas governamentais conseguiram controlar a situação.

A noite terrível que assombra o rei abrange historicamente, portanto, o período que engloba desde o dia do *Ultimatum*, 11 de janeiro de 1890, até o dia 31 de janeiro de 1891.

Ao fim da nona cena, o Doido, que a tudo ouviu, faz um balanço de seu jardim, onde ele, há mil anos, semeara flores: “Lindo jardim! Lindo pomar” (JUNQUEIRO, 1896, p. 79), regado com suas lágrimas, e de onde agora colhe seus frutos. Porém, o que se lê nos versos por ele declamados não são frutos doces, e sim amargos problemas.

As açucenas deram-me gangrenas
 E os jasmims podridões a fermentar!...
 Os cravos deram cravos... mas de cruzes!
 [...] Espinhos de tocar
 [...] fogos fátuos de larvas
 [...] loucura
 [...] caveiras
 [...] balas de matar
 [...] Corações fuzilados a sangrar! (JUNQUEIRO, 1896, p. 79).

Nem tudo acabou, restou nas videiras esperança, pois essas deram ao Doido rosários de dor com que rezar, para assim tentar espantar “Nuvens de abutres agoirentos/ Que sobre as romanzeiras vão poisar!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 80).

Na peça, cena X, acalmada a revolta, os mesmos políticos, Astrologus, Magnus e Opiparus, voltam a reunir-se com o rei e discutem o que fazer. Magnus, sempre o mais ponderado, afirma que o maior problema a ser enfrentado não é a revolta, mas a descrença, e aconselha que o rei use a religião a seu favor. Tal conselho é refutado por Opiparus, que lembra os desvios do rei: as amantes. O rei reage dizendo que os que falam a respeito disto agem sob impulso da inveja por não poder “regalar-se com vinhos bons ou fêmea alheia!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 85). Magnus, buscando outra vez o equilíbrio, lembra que a igreja é a pedra angular, e por mais que os novos ideais filosóficos a coloquem em segundo plano, julga imprescindível a amizade entre o cetro e o báculo - ou seja, metonimicamente, entre a Monarquia e a Igreja Católica.

Os tempos eram de fim, o pessimismo que rondava o Portugal finissecular aqui aparece com notas trágicas. A ideia de decadência perceptível desde as primeiras linhas da peça parece indissolúvel. Contudo, como nos mostra Vera Lúcia dos Santos Rocha Prescott, o termo *decadência* não significa somente o fim. Em especial para a Geração de 70, o termo associa-se a uma espécie de análise histórico-cultural de uma fase nas esferas moral, social e política. Essa revisão histórica por meio dos erros não define apenas o passado e o fim próximo, mas, por meio do entendimento destes erros, gera também uma possibilidade de modificação para um futuro. O fim, para Junqueiro, não é o fim de Portugal, mas o fim da monarquia e início da República, o futuro da nação (PRESCOTT, 2009, pp. 16-19).

O fim de um regime para o surgimento de outro, na peça, é representado por Magnus, aquele que vê na República uma possibilidade de governar. Sentindo que não pode mais estar ali, desculpa-se com o rei, que assente que ele se afaste da corte. A partir de então, a ideia de fim e de derrota acentua-se. Nas rubricas das cenas X e XI, há presságios cada vez mais insistentes de que o fim trágico se aproxima:

Sente-se ao longe um rumor imenso de multidões que debandam. [...] O rumor longínquo, de maré humana, avança, trágico, na escuridão profunda. Surge na praia uma nau gigante, embandeirada de negro. Uivam os cães. [...] Hordas inúmeras de esfarrapados, multidões de mendigos, turbas espectrais, homens e mulheres, velhos e crianças, ululando, gritando, praguejando, baixam a montanha em direção à praia, numa torrente caudalosa, numa levada contínua de sofrimento e de miséria. E o porão tenebroso do navio-fantasma engolindo, aos cardumes, vertiginosamente, aquela humanidade enlouquecida. E a enxurrada sinistra, avolumando, alastrando, cada vez mais tumultuária e bramidora. Dir-se-ia um povo de malditos, debandando a um cataclismo inexorável! Povo imenso,

não tem fim, mas o navio não tem fundo. Cabe tudo lá dentro. Os cães na varanda, rosnam, sombrios e provocantes (JUNQUEIRO, 1896, pp. 89-90).

Tudo parece estar em ruínas. A ideia de fim é repetida em várias falas que se somam até o final da cena XI.

Ainda na cena XI, o Doido volta a falar e, em verso, canta a mesma desolação das rubricas, reforçando a sensação de que tudo está por acabar. Ciganus também não vê outra solução, “Emigrar ou morrer; degredo ou cemitério” (JUNQUEIRO, 1896, p. 94), Opiparus, ora irônico ora sarcástico, aconselha que o rei continue com suas festas, mostra que a terra assim vazia dará mato e será propícia para as caçadas do monarca.

Um relâmpago ilumina o horizonte e pode-se então ver as árvores secas e retesadas, de onde pendem enforcados. Os abutres continuam ali para ver se há algo mais para abocanhar.

Ciganus mostra que o melhor a fazer é deixar o povo ir, pois o problema seria justamente o povo. Depois, assim vazio, seria mais fácil vender o país ao estrangeiro, porque a solução para a crise que assola Portugal viria em libras esterlinas. Sem o povo, sortear-se-iam os impérios de além-mar e o continente, dar-se-ia “a um banqueiro judeu,/ Para um cassino monstro e um bordel europeu” (JUNQUEIRO, 1896, p. 99). Portugal sem o povo poderia tornar-se uma espécie de parque de diversões da Europa. Eis a solução para o problema! E assim se dá: “Relâmpagos e trovões. Paisagem deserta. A nau fantasma, cortada a amarra, bamboleia nas ondas, prestes a largar. Uma sombra disforme, como de ave gigante, voa na escuridão.” (JUNQUEIRO, 1896, p. 100).

Em desespero, o rei quer “caçar” a “águia” que assombra Lisboa, mas é logo advertido que não se trata de uma ave. O que assombra o país é a bandeira do castelo que anda “errante pela treva”, sem ter mais um mastro que a segure.

A bandeira de Portugal, que no início da peça era “um trapo bicolor”, agora assombra o país por não ter mais um braço forte que a segure. O pendão português com suas cinco quinas, que, dentre outras acepções, podem representar as cinco chagas de Cristo, — o sofrimento de um para purgar o pecado de todos— para Junqueiro, pode ser modificado.

O poeta, em uma fala de Opiparus, deixa implícito que as chagas — quinas — podem ser reduzidas a quatro de manhã, quando a noite trágica na qual perdura a monarquia moribunda terminar, “Pendão novo. Tem cinco quinas o estandarte:/ Uma quina demais; suprime-se é evidente.” (JUNQUEIRO, 1896, p. 101). Para Opiparus, a troca de sistema, monarquia–república,

não passa de um jogo, ideia que se explicita quando o pendão português é comparado a cartas de baralho, nas quais só há quatro quinas. O excerto, metaforicamente, propõe que se extinga a monarquia e a dinastia de Bragança — que de agora em diante voltará para aconselhar o rei e elucidar o Doido. Para Junqueiro, sem repetir os erros dessa, seria possível a reconstrução da pátria portuguesa. Portanto, o grande sofrimento português será revisitado.

Ao fim da cena XI não sobra nada. O navio parte e ao longe o que se pode ver através da luz dos relâmpagos é uma terra seca, sem vida, coroada com uma cruz manchada de sangue, posta sob uma colina pelos piratas. O Doido questiona, na escuridão:

Ó nau gigante, ó nau soturna,
Galera trágica e noturna,
Que levas no porão?...
[...]
— Dentro do esquife, amortalhada,
Levo uma pátria assassinada,
No meu porão!... (JUNQUEIRO, 1896, pp. 102-103).

Ainda na escuridão, no esquecimento de si, na impossibilidade de entender tamanha destruição da obra que ajudou a construir, o Doido procura os responsáveis pela desgraça, pelo fim de um sonho e, digressivo, revisa poeticamente a história de Portugal e clama por sua alma:

Em noite de lua, numa nau sem leme, fui descobrir mundos,
Mundos pelo mar...
[...]
Que bandos de nuvens!... vão-se a desmanchar!...
Castelos... galeras... reinos d'além-mar...
Foi um sonho lindo... [...]
Acordei sem alma ... quem me encontra a alma...
Quem ma torna a dar! (JUNQUEIRO, 1896, pp. 104-105).

O rei, farto dos agouros, afirma novamente que vai deixar o tratado assinado e que se renderá às touradas.

Fica clara, após a leitura das primeiras onze cenas da peça, a visão pessimista de Guerra Junqueiro acerca da história de Portugal, que se estende para além do momento presente, como era comum no último quarto do século XIX. Junqueiro recorre aos textos de Oliveira Martins para compor os seus.

Aqui foram analisados sob este viés *Finis Patriae* e *Pátria*. O historiador tem uma visão bastante pessimista dos momentos históricos resgatados em *Pátria*, o que pode ser percebido já nos títulos dos capítulos dedicados a estes períodos históricos: *A Catástrofe*, parte dedicada à Dinastia de Avis, que termina com o sebastianismo; *A decomposição*, a tratar do domínio espanhol, da educação dos Jesuítas e do início da Dinastia de Bragança até o advento do terremoto de 1755; e, por último, *A anarquia espontânea*, em que há o registro do período no qual a Dinastia de Bragança reinou.

De agora em diante, essa visão pessimista será poetizada, com propósito claro de que o sofrimento chegue ao fim.

2.2.3 Da história a Platão: o surgimento do mito

Guerra Junqueiro e grande parte dos escritores da sua geração (a famosa Geração de 70) receberam do romantismo a garantia de que o artista (em particular, o poeta), pelo seu dom criativo, é uma pessoa especial. Mas, contrariando a vivência solitária do tipo romântico, que se embrenha na natureza (assim a pintura o representou tantas vezes), e em virtude das mudanças políticas, econômicas e sociais entretanto operadas, o artista passa a realizar-se mais plenamente na comunidade. Esta redefinição do papel do artista na sociedade seria uma das principais rupturas epistemológicas entre românticos e realistas e, posteriormente, entre estes e a terceira vaga de românticos – simbolistas e decadentistas²⁵. Perante uma sociedade em decadência, cabia pois

²⁵ A palavra decadentismo dá nome a uma corrente literária que se manifesta principalmente depois de 1880 e se prolonga, em Portugal, até à década de 1920. Coelho (1979) define que tal corrente “liga-se ao **cansaço duma civilização que se julga estar no ocaso, ao tédio, à busca de sensações novas, mais intensas, fruídas no extravagante, no mórbido, nos requintes da forma**. Trata-se, pois, dum esteticismo que tem estreitas relações com o simbolismo e o impressionismo, produtos da mesma atmosfera sociocultural. [Neste contexto] usa-se, o adjetivo *decadente* no sentido de *decadentista* (ou *decadista*) [...] Com efeito, em poetas portugueses influenciados por Baudelaire já antes de 1880 se descobre uma tendência decadentista [...] o artista decadente sucumbia à sedução do antivitral por sentir exausta a força criadora; evadia-se para o mundo da imaginação sensual, entretinha a nevrose com fantasias deliquescentes e preciosismos fúteis. Em fins do século XIX, o termo *decadência* ocorre a cada passo. Osório de Castro fala em 1889 do ‘isolamento altivo dos artistas deste século que morre’; Raul Brandão, que pertence, por 1891-2, ao ‘Cenáculo’ portuense dos ‘nefelibatas’ (com Alberto de Oliveira, D. João de Castro, António Nobre, etc.), dá-nos na *História dum Palhaço* (1896) a imagem duma época em que, perdidas a fé cristã e a fé na ciência, ‘a asa do sonho outra vez toca os espíritos’ e em que nascem ‘criaturas singulares, aberrações infinitas, curiosos cérebros cheios de sonho’; também ele reconhece ‘a agonia do século’. O simbolismo de Eugénio de Castro tem muito de decadentista, pela estranheza dos motivos, neologismos, palavras raras e combinações fônicas; o decorativo da liturgia, a ‘medievalite’, a evocação luxuosa de ambientes orientais, a sensualidade perversa de Salomé - eis outros aspectos característicos. [...] O livro *Degenerescência* de Max Nordau, vertido em francês em 1893-4, impressionou muitos espíritos, entre os quais o de Fernando Pessoa; na época do *Orpheu* (1915), tanto este como Luís de Montalvor enfileiram no decadentismo e elaboram teorias da decadência. ‘Temos a decadência proveniente da falência de todos os ideais passados e mesmo recentes – escreve Pessoa. Temos a intensidade, a febre, a atividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz’. **As desilusões da vida política portuguesa, já nos últimos tempos da monarquia**, já nos

ao escritor o fornecimento de instrumentos de reforma moral, obras que, seguindo critérios de observação e de experimentação científica, criticassem a sociedade com o intuito de a melhorar (PRESCOTT, 2009, p. 11).

Está claro que Junqueiro traz em *Pátria* uma visão trágico-pessimista, porém não há na peça somente uma ideia de fim. Por meio da observação da história via Oliveira Martins e das teorias da “Epistemologia” e da “Segunda Navegação” platônicas, o poeta procura engajar seu texto à corrente realista, mais marcadamente à corrente da poesia filosófico-revolucionária, aquela que, de acordo com Silveira (2002, p. 105), foi: “engajada, contrária ao anquilosamento das estruturas sociopolíticas do Portugal oitocentista, desfechou sua virulência contra a Monarquia, a Burguesia e a Religião institucional, vislumbrando num nebuloso porvir a implantação da Ideia Nova”. Das propostas pregadas pela Ideia Nova destacam-se em *Pátria*: o republicanismo mesclado ao socialismo, os ares espiritualista-filosóficos que contestavam o cientificismo que o Realismo pedia, e a volta a um ideário romântico, para Silveira (2002, p. 105): “nos vastos painéis sociais que intentou construir, vislumbra-se ainda o idealismo de matiz romântico mal disfarçado na utopia de um novo tempo por vir e de uma sociedade asséptica”.

Para demonstrar como tal teoria se aplica à *Pátria*, faz-se necessária uma volta à descrição de Nuno Álvares à época da grande batalha de Aljubarrota, feita por Oliveira Martins (2007, p. 118) no livro *História de Portugal*: “O cavaleiro tinha então vinte e quatro anos; e esse rapaz, tipo ingênuo e puro de virtude, é a imagem de uma nação, também jovem, e ainda crente num futuro próximo”. Na peça, a imagem do herói medieval envelheceu e, separada de sua alma, enlouqueceu, encontrando-se esquecido de si e em sofrimento. Passa as primeiras doze cenas vagando pelo presente (a noite trágica da peça), sofrendo, lamentando. O cronista tenta explicar quem ele é, mas isso não basta. Para entender seu passado e compreender em sua totalidade o que teria levado seu país à tamanha deterioração, o Doido, que ao final da peça descobre-se como o espectro de Nuno Álvares, precisa revisitar ele mesmo o passado.

primeiros tempos da república, **havam de contribuir, no caso português, para o pessimismo em que o decadentismo desabrocha** [...] (COELHO, 1979, grifo do autor). Neste estudo, trabalharemos com o termo decadentista e decadência amparados nos estudos de Vera Lúcia dos Santos Rocha Prescott, que vê na decadência dois lados inversamente proporcionais: o polo negativo estaria na vivência com o mundo deteriorado que rodeia os portugueses no fim do século XIX, o polo positivo seria o progresso possibilitado pelo fim dos sistemas em decomposição (PRESCOTT, 2009, p. 23).

De acordo com Platão, a única maneira de atingir o conhecimento em sua plenitude é com a Segunda Navegação. Ao tratar desse tema, Reale (1990) explica que:

A primeira navegação falha, pois não consegue explicar o sensível através do próprio sensível. Já a ‘segunda navegação’ encontra nova rota quando conduz à descoberta do suprassensível, ou seja, do ser inteligível. Na primeira navegação, o filósofo ainda permanece prisioneiro dos sentidos e do sensível, enquanto que, na ‘segunda navegação’, Platão tenta a libertação radical dos sentidos e do sensível e de um deslocamento decidido para o plano do raciocínio puro e daquilo que é captável pelo intelecto e pela mente na pureza de sua atividade específica (REALE, 1990, pp. 134-135).

A ‘segunda navegação’ acontece quando a primeira falha. É um processo longo e árduo, uma revisão daquilo que ocorreu no mundo sensível. De acordo com Reale, Platão aventou que para atingir o conhecimento é preciso haver a “*anamnese*”, uma “recordação” daquilo que já existe desde sempre no interior de nossa alma. Lembrando que, para o filósofo, a alma é imortal e renasce muitas vezes em um período de mil anos, ela teria assim presenciado toda a realidade deste mundo, e por isso pode conhecê-la; para tanto, deve, afastando-se do empírico, extrair de si mesma a verdade que já possui: deve recordar por intermédio da razão.

A partir da cena XII o rei é o único “vivo” em cena. E é nesta cena XII que, olhando o pergaminho que deixaria o sonho do mapa-cor-de-rosa morrer, pede conselho a seus antepassados: “Olhando os retratos da dinastia: O que diriam disto os maganões?... Gostava/Duma palestra com vocês... Vinha n’altura...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 108).

Surgem então os espectros dos reis da dinastia de Bragança descritos por meio de suas vilezas, à luz da *História de Portugal*, de Oliveira Martins. Ao ver o fantasma de D. João IV, o rei desmaia de medo e pouco participa dos diálogos, aliás, o que se lê desde a cena XIII até a cena XXI é uma sucessão de monólogos onde os reis finados aconselham o rei desmaiado a assinar o tratado, baseando-se para isto em suas experiências quando monarcas. Após cada relato, o Doido profere seu monólogo pelo qual relembra, sofre e procura entender os períodos do passado durante os quais cada espectro viveu.

O Doido diz-se em expiação, ou seja, ele está cumprindo pena por um pecado, algo maléfico que ele cometeu no passado. Porém encontra-se esquecido de si. Para ser desculpado, precisa entender qual foi seu erro e assim alcançar sua absolvição. Começa então uma segunda revisão histórica à luz da filosofia platônica. De acordo com Reale, para Platão,

A purificação coincide com o processo de elevação ao conhecimento supremo do inteligível [...] que não consiste na contemplação estática e alógica, mas no esforço catártico de busca e de ascensão progressiva ao conhecimento. [...] À medida que o processo de conhecimento nos leva do sensível para o suprassensível e nos transporta e converte de um mundo para o outro, também nos conduz da falsa para a verdadeira dimensão do ser. Consequentemente é ‘conhecendo’ que a alma cuida de si mesma, realiza a própria purificação, se converte e se eleva. E nisso reside a verdadeira virtude (REALE, 1990, pp. 155-156).

Platão divide os seres em uma linha quando fala acerca do conhecimento: a linha epistemológica. Estes seres são divididos em quatro tipos que correspondem aos níveis de conhecimento e evoluem do “não ser”, ausência de realidade, ao “ser”. Partindo-se do não ser, os dois primeiros tipos de seres encontram-se na primeira metade da linha que abrange o conhecimento sensível ou empírico. O primeiro tipo, denominado por Platão de espectros ou sombras, é capaz apenas de opinar e a opinião é o nível mais baixo de conhecimento. O segundo tipo, os chamados corpos físicos, evolui esse conhecimento e é capaz de crer; mas essa é uma crença não justificada. Na segunda parte da linha, a do conhecimento inteligível, já não se encontram mais corpos físicos; no lugar desses aparecem, em terceiro lugar, “as relações matemáticas” que atingem a *dianóia* ou dialética, e é por meio destas oposições discursivas, ou oposições matemáticas que se abre o caminho para o conhecimento. Por último, ocupando o quarto segmento da linha, estariam as ideias que chegariam a *nous*, a apreensão da totalidade, da essência, isto é, a fásca ou intuição noética. Esse momento, o *nous*, seria para o filósofo o momento em que conhecemos a verdadeira realidade: o ser em si e nas relações entre as partes e o todo.

Junqueiro não resgata a memória ou o legado dos reis de Bragança; traz à cena seus espectros, nome dado aos seres de menor nível de conhecimento para o filósofo. A partir da cena XIII, *Pátria* mostra justamente esta evolução do conhecimento: O Doido, em cena com seus antepassados, revisita a história e os espectros dão sua opinião em torno do que o rei deve fazer. Para eles, não há mais solução. Porém o Doido, a cada opinião, a cada espectro com o qual dialoga, esclarece mais um ponto da história.

A análise da peça até aqui foi feita obedecendo à ordem do texto, a partir de agora será dividida entre opinião, a fala de cada espectro e suas correspondências com *A História de*

Portugal, de Oliveira Martins, e esclarecimento, as falas do Doido, proferidas após cada elocução espectral.

2.2.4 A opinião dos espectros

O Espectro de D. João IV é o primeiro a opinar. Em Junqueiro (1896, p. 108), Cena XIII, D. João recebe os seguintes predicados: “ar untuoso, manhoso, beato, falso e pusilânime”. Para Oliveira Martins (2007, pp. 293-295), D. João era “beato e mole, macilento e inerte, com a cabeça oca [...] um manequim vestido de rei [...] sem amor pelo povo, egoísta e diletante, era mais do que um belo instrumento: era um tipo”. Que conselhos poderia dar tal figura ao rei? A resposta é fácil: que lide sempre com Deus e que no caso do tratado não há que hesitar. O inglês é mais forte que o povo, “Não há brio a atender, há vida a defender [...] assina... tem de ser” (JUNQUEIRO, 1896, p. 109).

O Espectro de D Afonso VI, “alucinado, hemiplégico” (JUNQUEIRO, 1896, p. 113), entra na cena XIV açoitando uma matilha de cães imaginários e pedindo que o rei assine tudo, dizendo que deixem roubar o trono, que o importante é que ele guarde sua mulher, que a proteja de seu irmão e que não confie em sua mãe. Afirma ainda que os cães que rodeiam o rei são fracos e de má raça. E faz referências a D. Pedro II, que historicamente nutria “um amor violento pela cunhada” (MARTINS, 2007, p. 319). É fato histórico ter sido D. Afonso VI considerado incapaz. Com isso, seu irmão, D. Pedro, já regente de Portugal, conseguiu a nulidade do casamento de seu irmão com a rainha Maria Francisca Isabel de Saboia, alegando que D. Afonso era incapaz também com as mulheres e, portanto, não havia consumado o matrimônio.

O espectro de D. Pedro II aparece na CENA XV, como um “tipo de valentão de cavaliças, brigão de estúrdias, sanguinário e crapuloso, sifilítico e bêbado” (JUNQUEIRO, 1896, p. 117). Aconselha ao rei que assine o tratado e que seja firme com o povo, que reparta os lucros com a nobreza e que lide com os inimigos com emboscadas, tiro e cutilada. Feito isso, aconselha o espectro: “terás tempo de sobra para as touradas, para os cavalos, para as caçadas e para as mulheres, referenciando os passatempos preferidos de D. Pedro II”. Para Martins (2007, p. 321) este rei, D. Pedro II, fez de Portugal “um trono da guerra” e, agindo com amor exagerado a tudo aquilo que provinha da Inglaterra, assinou o *Tratado de Methwen*, a partir do qual se reduziu o preço do vinho português a um terço do francês para a Inglaterra, e assegurou que os

portugueses prefeririam os produtos fabris ingleses. Nas palavras do historiador, “o inglês [...] podia embriagar-se por pouco dinheiro, e enriquecer vestindo-nos [...] por bom preço” (MARTINS, 2007, p. 320), ideia parafraseada e satirizada por Junqueiro (1896, p. 117) nos versos “Mercam-nos inda a pinga e vestem-nos de graça!”.

O espectro de D. João V é o único que não tem voz na peça, aparecendo no texto somente na rubrica da cena XVI como:

Velho, asqueroso, idiota, meio paralítico. Tartamudeia desconexamente, embrulha a ladainha com a Martinhada, engole uma hóstia santa, depois uma pastilha afrodisíaca, geme, chora dá um arrote, baba-se e desaparece (JUNQUEIRO, 1896, p. 120).

Ao colocar a Martinhada, Junqueiro estabelece uma alusão explícita à história, mais especificamente ao sistema absolutista, aquele que garante a soberania do rei e que, de acordo com Martins, foi estabelecido a partir de 1674, ainda no reinado de D. Pedro. Esse sistema foi seguido também por D. João V. Aliás, de acordo com o historiador, o monarca seguiu o sistema sem defendê-lo firmemente ou acrescentar algo que mostrasse sua força. É outra vez por meio da paráfrase que Junqueiro se serve da história de Oliveira Martins. Desta vez, a paráfrase é resumitiva, visto que Oliveira discorre demoradamente acerca desse rei ao longo de 18 páginas. O historiador mostra o envolvimento do soberano com o absolutismo como um fingimento, uma ilusão sem negar. Ainda falando a respeito do absolutismo, denigre a figura do monarca, descrevendo-o como um beato e devasso que “patenteou um sistema de costumes ridículos e nojentos” (MARTINS, 2007, p. 323), que tal qual D. Pedro II, desperdiçou o ouro e os diamantes do Brasil, “enfatuado, corrompeu e gastou, pervertendo-se também a si e desbaratando toda a riqueza da nação” (MARTINS, 2007, p. 327). Mais adiante, afirma que D. João V “era, ao mesmo tempo, balofo e carola (MARTINS, 2007, p. 327), que deixara “um povo inteiro, faminto e miserável, arrastado numa procissão grotescamente fúnebre” (MARTINS, 2007, p. 329), onde “a orgia sanguinária e lúbrica era o fundo real do quadro da devoção e da majestade burlesca” (MARTINS, 2007, p. 322).

Na cena XVII, o espectro de D. José vem de mansinho, apenas sussurra ao ouvido do rei que ele assine o tratado e sai com medo. D. José foi o rei que viveu um momento que marcou profundamente a História de Portugal: o terremoto que assolou Lisboa em 1755. Sua figura tímida entrou para a história em segundo plano, deixando que o Marques de Pombal, seu

ministro, brilhasse. De acordo com Martins (2007, p. 341), “a decisão do ministro nas horas do cataclismo, dera a medida da sua força, conquistando-lhe para logo a absoluta obediência do rei D. José”.

O espectro de D. Maria I aparece na cena XVIII, “louca, furiosa, delirando” (JUNQUEIRO, 1896, p. 125). Chama pelo pai e arrepia-se ao dizer marquês. Invoca a um *Kyrie Eleyson* e um *Miserere nobis*, pedindo a Deus para que este tenha piedade de nós. Em seu devaneio, ainda diz não ser digna de perdão, pois não tem ventre e é feita de ar. De acordo com Oliveira Martins, o marquês de Pombal acabou com a inquisição, mas esqueceu-se de que o jesuitismo e o catolicismo cego são características há muito pertinentes ao ser português. As muitas mudanças de Pombal tentavam construir uma nação nova e forte, mas o marquês se esquecia de que o povo e sua cultura não eram assim. De acordo com o historiador, “para ensinar aos utopistas que uma nação não se inventa, que um organismo é coisa diversa de um maquinismo, veio a reação de D. Maria I repor à luz da evidência o verdadeiro Portugal, beato, soez, violento e ridículo” (MARTINS, 2007, p. 358). Ainda de acordo com o historiador, D. Maria I tal qual D. Afonso VI, era mentecapta. Porém não há referências históricas sobre a infertilidade da rainha, que em Junqueiro (1896, p. 125) afirma: “não tenho ventre... sou feita de ar”. A menção pode ser lida como um ventre que gera frutos secos para Portugal, visto que seu filho, D. João VI, deixará Portugal em 1808, quando Napoleão invade o país com suas tropas.

À cena XIX, o espectro de D. João VI aparece gordo, pesado e querendo medrar em paz. Reclama e questiona o porquê de Deus ter feito a alma imortal, mostrando claramente estar mais atrelado aos valores sensíveis, mais especificamente à comida, do que aos valores da alma, como fica claro nos versos,

Grande falta me faz a barriga, acredita!
 Os miolos já não!
 [...]
 Ideias!... Qual a ideia humana, por sublime,
 Que se compare ou se aproxime
 Dum peru com arroz, bem gordo e bem tostado?!
 [...]
 Comer ou não comer, eis a eterna questão. (JUNQUEIRO, 1896, p.127)

O espectro de D. João VI, é descrito na *Pátria* tal qual em Oliveira Martins (2007, pp. 364-374), “Rubro e gordo [...] prazia-se em gozar as digestões, arrotando soltamente à

portuguesa. [...] Olhar vago, na imóvel contemplação régia [...] a assistir com as mãos nos bolsos, indiferente e passivo, ao desabar ruidoso do carcomido edifício da nação”. Príncipe do Brasil, que foi estar ali para fugir de Napoleão sem ter de enfrentar a Inglaterra, eterna fiadora das desgraças portuguesas, aconselha D. Carlos a fugir: “Deixa os ingleses... Fracas bestas!... raça vil! / Muda-te p’ro Brasil... Muda-te p’ro Brasil!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 128).

Mas, no presente da peça — 1890-1891—, o Brasil já era independente e republicano e D. Carlos I, não tinha para onde correr.

Quem vem ao palco na cena XX é o Espectro de D. Maria II, resumindo a revolução de 1820 — que começou a ser aventada desde a partida da corte em 1808, sendo parcialmente resolvida com a volta de D. João VI e depois agravada em 1826, com a morte desse rei e posterior disputa entre D. Miguel e D. Pedro acerca da herança do trono —, a uma peleja entre cartistas e absolutistas, como uma disputa entre irmãos, Pedro e Miguel, que aceitam brigar entre eles, mas unem-se contra uma possível insurreição do povo. A ajuda para o fim dessa contenda vem de onde menos se espera, da Espanha, aliada dos liberais nessa desavença, conforme deixa patente o excerto:

Inclina um rei perante um rei (somos iguais)
 A realeza. Perante um vassalo, jamais!
 O monarca ao monarca (é irmão com irmão)
 Dobra-se o orgulho sem infâmia; o rei ao povo, não!
 [...]

 Faltam soldados e clavinas? Pouco importa:
 El-Rei de Espanha os mandará; tem-los à porta. (JUNQUEIRO, 1896, p. 131)

Fechando o capítulo “1820” onde fala acerca da revolução de 20, Oliveira Martins dedica duas páginas ininterruptas para mostrar as más qualidades de D. João; ainda assim, afirma ser ele “o melhor dos reis constitucionais” (MARTINS, 2007, p. 393). A seguir, refresca a memória de seus leitores a respeito da dinastia de Bragança:

Para nós, ao lembrarmo-nos de que nesse coche, desconjuntado pelos solavancos das calçadas, vai o herdeiro e o representante do Condestável, o espetáculo ressuscita-nos a história da nação, também desconjuntada pelos balanços da sua vida tormentosa. E se, porventura, as misteriosas leis da vida têm um papel na história, força é reconhecer que na família dos Braganças não vingou a semente da nobre raça dos Nuno Álvares: viu-se em todos eles a descendência do crasso sangue alentejano da filha do Barbadão” (MARTINS, 2007, p. 393).

Deve-se lembrar que Barbadão era a alcunha de Pêro Esteves, pai de Inês Peres, amante de D. João I, mestre de Avis. Inês deu à luz Afonso de Portugal, 1º duque de Bragança. D. Afonso desposou D. Beatriz Pereira, filha de Nuno Álvares Pereira. Esse é o elo a ser resgatado. A alma de Nuno Álvares teria voltado e estaria presa a seus descendentes, aos Bragança.

Por fim, na longa lista dos espectros que aconselham o rei, surge, na cena XXI, o Espectro de D. Luís, pai de D. Carlos I, que, como visto no primeiro capítulo deste estudo, não queria ser rei. Ele aconselha o filho que assine o tratado, que faça do reinar um meio de vida e não de morte, e se, diante da crise, “o destino te arrancar o cetro, vai-te embora [...] sem demora.” (JUNQUEIRO, 1896, p. 134). E termina seu monólogo afirmando que Pedro, seu irmão que seria o rei de Portugal, quis vir, mas não veio. Uma referência ao irmão que ia ser rei, mas morreu antes disso.

Termina aqui a revisão da linhagem de Nuno Álvares e começa a revisão de sua vida, a primeira desta alma se pensarmos em Platão, posto que o filósofo propõe a metempsicose, transmigração da alma em vários corpos durante um período de mil anos, marcador temporal que aparece na *Pátria* já na primeira aparição do Doido, cena III, “Ai, a minh’alma anda perdida, anda perdida, [...] E eu, há mil anos correndo o mundo sem a encontrar!...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 39). Findo o período de mil anos, seguindo ainda o raciocínio do filósofo, começa um novo ciclo para as almas.

2.2.5 A história revisada: à luz de Oliveira Martins, dá-se a segunda navegação platônica

Considerando que a “segunda navegação” é a chave para o conhecimento de si, o estudo agora se dedica à análise daquilo que o Doido descobriu observando cada um dos espectros. Vale lembrar que esta divisão não está presente na peça. Lá os monólogos do Doido dão-se imediatamente após essa personagem ter ouvido o espectro de cada rei ou rainha. A nova organização faz-se necessária para que o leitor deste estudo possa acompanhar com maior clareza a descoberta da “verdade” de Nuno Álvares; note-se que o termo “verdade” é ficcional, como o é também o Nuno Álvares que chega a conhecê-la.

Esta nova organização permite revelar com nitidez a proposta do teatro simbolista, cuja organização aristotélica da peça e participação dos atores têm seu valor diminuído quando posto diante da ideia, ou símbolo a ser assimilado - e é neste modo de fazer textos dramáticos, que se

insere a peça *Pátria*. Nela e em outras peças simbolistas, o enredo passa a ser um palco para “a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações” (REBELLO, 1979, p. 11).

Voltando às ideias de Platão, filósofo comumente resgatado durante o Simbolismo, a verdade, ou o verdadeiro conhecimento de si, só se dá com a ‘segunda navegação’, aquela que metaforicamente simboliza a navegação realizada sob o impulso de suas próprias forças. Em sentido literal, a segunda navegação dá-se por meio do esforço pessoal. É através da segunda navegação que, de acordo com Reale (1990, pp. 134-135), “Platão tenta a libertação radical dos sentidos e do sensível e um deslocamento decidido para o plano do raciocínio puro daquilo que é captável pelo intelecto e pela mente na pureza de sua atividade específica”.

Como no *Fédon*²⁶, o Doido raciocina após observar, afastando-se do plano material por intermédio dos raciocínios lógicos. Vejamos a seguir a sequência de esclarecimentos do Doido.

Ao ouvir D. João IV – cena XIII -, o Doido percebe que ele fizera de um duque um rei e que esse, conduzido pela igreja — nesse monólogo transformada em um caixão sombrio e negro —, foi posto em um altar, onde o cordeirinho crucificado está à luz de treze tochas de gangrena azul, os treze reis da dinastia de Bragança que crucificaram Portugal. D. João IV, primeiro rei da 4ª dinastia e descendente de Nuno Álvares, nesta cena XIII, ainda designado Doido, seria a primeira encarnação real desta alma, que agora realiza a “segunda navegação” em busca do conhecimento de si.

Percebe mais, afirmando que a igreja, apoiada nas ideias de Santo Inácio, consagrou um duque medroso e rico em rei - D. João, 8º duque de Bragança - e fez com que ele e o povo acreditassem que era santo, quase um Cristo; porém, de carne negra e sangue envenenado. O Doido recorda que tomou do sangue e comeu a hóstia impura e, paralisado pelo veneno, teve sua alma arrancada pelas mãos do rei. Começa então a viagem da alma presa aos treze reis da Dinastia de Bragança, que levaram o esquife, “aos encontrões, nos ombros” (JUNQUEIRO, 1896, p 112) e deixaram-no de peito aberto, sangrando e sem alma. Agora, o Doido já sabe a razão de o seu peito estar aberto: está assim para que sua alma volte, pois, para ele, elas são eternas, “Almas não morrem...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 112).

²⁶ A personagem que dá vida no *Fédon* a este mito é bastante diferente do Doido, visto que sabe, desde o início, que deve refugiar-se nos raciocínios e opta por afastar-se do sensível, esquecendo o que viveu. O Doido encontra-se esquecido, mas só descobre a razão disto, após revisitar seu passado.

Porém, para Platão, a duração delas no *chora*, mundo sensível, é limitada e tem termo fixo. Influenciado pela mística pitagórica do número dez e sabendo que a vida terrena dura no máximo cem anos, Platão conclui que a vida ultraterrena deve durar dez vezes cem, ou seja, mil anos. Essa semelhança em torno da alma que esgota seu tempo pode ser observada em vários momentos da peça *Pátria*, conforme deixam patentes os seguintes excertos: “Ai, a minh’alma anda perdida, anda perdida, [...] E eu há mil anos correndo o mundo sem na encontrar!... (JUNQUEIRO, 1896, pp. 38-39); “Três séculos!... caramba! então que idade tem?/ Mil anos?.../ Quase,,,” (JUNQUEIRO, 1896, p. 56). A vida chega ao fim, cabe saber as causas da decadência e a proposta para soerguimento desta, e assim segue a *Pátria*.

Terminada, na cena XIV, a visita do espectro de D. Afonso VI, o Doido, coloca-se no lugar dele e sofre as consequências da insanidade apontadas por D. Pedro II, seu irmão, que assumiu a regência e conseguiu a nulidade do casamento de D. Afonso VI. Nas palavras de Junqueiro, aquele irmão que “me roubou da frente o diadema [...] abraça a rainha no meu leito [...] me enterrou em vida” (JUNQUEIRO, 1896, pp. 114-115).

Essa incorporação do outro se dá também na cena XV, onde o Doido sofre por D. Pedro II, que, apesar de ter roubado a mulher do irmão, chegando a desposá-la, teve sempre em seu leito, entre ele e a rainha, o fantasma do irmão traído, como confirmam os excertos: “Todas as noites [...] Vem meu irmão às minhas bodas!/ Deita-se entre nós amortalhado” (JUNQUEIRO, 1896, p. 120). O Doido, estarecido com essa lembrança, pede que o espectro de D. Pedro II se vá, e ele realmente precisa que os espectros se afastem, visto que a segunda navegação é a libertação radical dos sentidos e do sensível e um deslocamento decidido para o plano do raciocínio puro.

Na cena XVI, depois da fala de D. João V, o Doido ironiza os pecados do rei, mostrando o caso das freiras que ele possuía no convento, com a condescendência da igreja. Chama-o de “Senhor da Luxúria [...] Persigna-se [...] fazendo três cruces/ E adormece em paz” (JUNQUEIRO, 1896, p. 122). O pecado e os disparates do rei eram tantos que coube ao Doido, paralisado somente observar.

Após a rápida passagem do espectro de D. José — cena XVII —, o Doido, lembra-se de que ele teve uma amante, e de que houve um atentado contra a vida do rei que acabou com a tortura dos pretensos regicidas. Os três condenados pela tentativa de regicídio - o Marquês de Távora, sua mulher Leonor de Távora, suposta amante do rei, e o duque de Aveiro - foram

torturados e mortos. Por um pecado, veio a tortura, que aparece nos versos de Junqueiro (1896, p. 124) como: “Beija o rei a amante com lascivo ardor.../ Vem da noite funda gritos de estentor...”. Mais um ato pecaminoso e corpóreo a compor a longa lista.

Para justificar uma rainha doida, na cena XVIII, o Doido faz uma digressão com a intenção de resumir, explicar e satirizar aquilo que ele viu por meio dos espectros até então: uma sequência de erros hereditários iniciado por D. João IV, Satanás, que fizera um rei, D. Afonso VI, cão tihoso, que fez D João VI, sapo coxo, que fez D. Pedro II, porco bravo, que fez D. João V, bode d’oiro, que fez D. José, corvo negro, que em consequência hereditária só poderia fazer D. Maria I, a galinha doida. Junqueiro ainda deixa no ar uma pergunta muito fácil de ser respondida: “A galinha doida que é que parirá?!...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 126). A melhor de suas características na peça parece ser a esterilidade, a qual, porém, não é histórica.

Ao assistir, durante a cena XIX, aos conselhos de D. João VI, fruto de D. Maria I, o Doido discorre acerca da noite escura, na qual a armada do rei partiu para o Brasil, deixando Portugal a bel prazer de Napoleão. Fatos pronunciados pelo Doido nos versos: “Lá vão as naus... lá vai o rei com seus tesoiros.../ E lá ficam na praia, como agoiros,/ As multidões soturnas a ulular!...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 130). É proferido na cena XX o curto monólogo do Espectro de D. Maria II, e dele, o Doido resgata tudo aquilo que sofreu o povo nos últimos reinados, parafraseando outra vez a *História de Portugal*, de Oliveira Martins, mais especificamente o excerto a seguir, que narra o que veio à tona após a Revolução Liberal:

A tempestade rebentou logo. Todos os elementos que estudamos, até então comprimidos e refreados, se soltaram; e a onda da anarquia da plebe, o delírio da vingança, as perseguições, os exílios, as forcas [...] — saíram à luz do dia, para punir os homens cuja impiedade arrastara o reino a tantas desgraças (MARTINS, 2007, p. 404).

Na peça, o Doido, representando o povo, fazia a rainha tremer diante das coisas que cantava e lutava em delírio: “Um doido varrido com um pau na mão”(JUNQUEIRO, 1896, p. 133), mas é ele quem fica sem ação após sua fala. Entra em desespero, sem saber o que fazer frente à tamanha desordem diante da morte da rainha, e diz: “Vi-a passar já no caixão, ia enterrar.../ E sabeis o que eu fiz? (o que é ser louco! ... o que é ser louco!...)/ desatei a chorar!...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 133).

Por fim, ao ouvir D. Luís, na cena XXI, o Doido conclui que uma linhagem como essa só pode gerar maus reis, e o espectador descobre-o como o Espectro de Nuno Álvares, o último espectro a ser revisitado, ou aquele onde essa alma em busca da verdade fez-se viva, como pedia Platão, há mil anos, e conclui,

Quando a planta apodrece, a podridão
 Germina em margaridas pelo chão...
 [...]
 Mas do reino e do rei apodrecido,
 Oh, que fedor! Oh, que fedor!... que tem nascido?
 Mais podridões [...]
 Vivo só eu fiquei neste monturo (JUNQUEIRO, 1896, pp. 135-136).

O rei acorda atônito e desordenado, não sabe ao certo dizer se é são ou se está doido, com tantas visões, aparições e trovões que o Doido e o cronista trouxeram a seu conhecimento. Resta agora, para que se conclua a segunda navegação, que o Doido olhe para si, sem que para isto se deixe envolver pelos sentimentos e tentações do sensível. Para tanto, haverá um desmembramento da personagem. Surge então o Espectro de Nuno Álvares, que faz com que o rei desmaie novamente. Os cães não ousam contra a figura do Condestável e recuam trêmulos.

2.2.6 *O pecado de Nuno Álvares*

Ainda na cena XXI, o Espectro de Nuno Álvares profere uma longa fala dirigida ao rei D. Carlos que se estende por vinte e sete páginas.

Em tercetos, o Espectro afirma que o rei chamou por seus antepassados, e que, após tantos espectros, ainda “Falta a raiz da árvore de morte/ Que em ti, vergôntea, expira e finda” (JUNQUEIRO, 1896, p. 138). A raiz é Nuno Álvares e o último descendente, D. Carlos. Início e fim unem-se pondo termo a um ciclo, ou a uma vida d’alma. Como em Platão, o espectro afirma que as boas intenções não bastam, que a virtude deve mostrar-se plena, pura e forte em todos os atos, características que não apareceram até então nos espectros revisitados, e que fizeram as grandezas alcançadas por Portugal serem reduzidas à crise das duas últimas décadas do século XIX, conforme lê-se nos versos, “Mas que valem altíssimas grandezas,/ Mas que valem as pompas e as vitórias,/ Se a mundano desejo andarem presas?!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 139).

À luz da filosofia platônica, há dois destinos para as almas após a morte, ambos ligados à ideia da metempsicose, que é a doutrina da transmigração da alma em vários corpos. A primeira

forma aparece no Fédon e, por meio do mito, Platão mostra que as almas que viveram uma vida ligada aos valores materiais – corpo, paixões e prazeres materiais – não conseguem, após a morte, livrarem-se do corpóreo, pois esse já lhes seria conatural. A segunda forma corresponde àquelas almas que viveram virtuosa e honestamente; assim, agindo de tal maneira, podem, após a morte, encarnar - porém, essa virtude deve ser total, ou seja, aquele que deseja alcançar essa permissão deve desligar-se do corpo e procurar o saber virtuosamente em situação de total pureza.

Ora, a vida de Nuno Álvares, o Santo Condestável, que lutou por Portugal na grande batalha de Aljubarrota, seria um claro exemplo do segundo tipo de destino da alma. Porém, o poeta de *Pátria* acrescenta aos preceitos platônicos um olhar cristão, mostrando um pecado. Junqueiro parece querer equilibrar filosofia e religião, pois, ao mesmo tempo em que fala em pecado, diz que a prece não basta. “Nada valem tenções, nem vale a prece:/ É das obras que vem à criatura / O galardão e a pena que merece” (JUNQUEIRO, 1896, p. 138). Na fala do Espectro de Nuno Álvares, podemos observar claramente a mescla da filosofia platônica com o cristianismo.

O Espectro de Nuno Álvares afirma que foi chamado por uma voz, quando ainda era novo e puro, para realizar magnânimas empresas, pois este era seu destino. E que as vitórias alcançadas de nada valeriam se esse predestinado não pusesse em Jesus alma e sentido. Se cedesse às tentações mundanas, acabaria em tumultos de sombras ilusórias. Para os eleitos de Deus, a castidade seria imprescindível, fato que não aparece em Platão e que retoma valores medievais e dos grandes heróis das epopeias: “Só pela Pátria e Deus batalharás” (JUNQUEIRO, 1896, p. 140).

O problema em *Pátria* passa então a ser cristão, o herói que pecou, jurou em falso, como confirmam os excertos: “Jurei que nunca minhas mãos culposas/ Mulher manceba haviam de tocar,/ Feita que fora de luar e rosas./ Jurei, unido em Cristo à luz do altar” (JUNQUEIRO, 1896, p. 142). E lamenta que a punição pelo seu erro não tenha recaído sobre ele em vida, voltando a Platão e à metempsicose. O que pode ser verificado nos seguintes versos: “Ai, de mim! ai, de mim! faltei à jura!/ Ai, de mim! ai, de mim! porque uma peste/ Logo não queimou, língua perjura?!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 143). Por que meu erro gerou maus descendentes? Para responder a essa pergunta do espectro, é necessário buscar elementos verídicos da vida do condestável.

Historicamente, sabe-se que Nuno Álvares foi educado segundo os preceitos da cavalaria medieval e, de acordo com Cordeiro (1921, p. 19), aprendeu, nos “livros então em moda, as Histórias de Cavalaria, como a de Galaaz e da Távola Redonda [...] e se conservara casto e puro”, pois a pureza era a virtude que tornara invencíveis os heróis. Em 1376, aos dezesseis anos, foi obrigado a casar por imposição de seu pai. Assim, diante de um impasse cristão, desobedecer a pai e mãe ou manter o código dos cavaleiros medievais, teria obedecido ao pai, traído seus votos e cometido um pecado. Este impasse fica claro em dois grupos de versos:

Quando tu, padre meu, alto varão,
 Mulher me cometeste, logo ansioso
 Se me agastou, nublado, o coração.
 E toda a noite o arcanjo luminoso
 Repetindo: Não deixes, filho meu,
 Glória celestial por triste gozo!
 [...]
 Fosse a Virgem celeste a minha dama
 Se, como Galaaz, herói invicto,
 Alcançar-me propunha honrada fama (JUNQUEIRO, 1896, pp. 144-147).

Pátria mostra que o amor foi punição. E que Nuno Álvares, em sua vida terrena, chegou a acreditar que a punição recairia sobre ele, como na culpa cristã, conforme se verifica nos versos a seguir: “Que eu, em vício de amor sendo gerado,/ Remiria na carne aborrecida/ Pela grã penitência pecado” (JUNQUEIRO, 1896, p. 143). Mas sua alma seguiu os preceitos da filosofia platônica, voltou em seus descendentes e seu pecado, dado o papel de Nuno Álvares na formação de Portugal, estendeu-se a todos os pais portugueses. Porém, voltando aos valores cristãos, agora ele retorna para sofrer todos os pecados do mundo como Jesus Cristo: “Ó padres! Perdoai, chorai comigo, [...] Eis aqui vosso algoz, vosso inimigo;/ Por mim no purgatório estais sofrendo,/ E eu sofro, além do meu, vosso castigo” (JUNQUEIRO, 1896, p. 145).

Depois de “Séculos dia e noite a batalhar” (JUNQUEIRO, 1896, p. 148), a visão que lhe resurge em sua segunda navegação é a da Virgem da Agonia, “Uma madre encarando um filho morto” (JUNQUEIRO, 1896, p. 149). E foi assim que ele recebeu por uma “lágrima de dor [...] paz, clareza e refrigério” (JUNQUEIRO, 1896, p. 149) e sentiu-se purificado por intermédio do tormento e da dor.

E a alma dele, “esta abatida alma de cristão,/ No cárcere da carne prisioneira,” (JUNQUEIRO, 1896, p. 152), em decadência e sofrimento, pede a Jesus Cristo e à Virgem Maria

pela pátria. Pede que possa expurgar o pecado do peito em sofrimento, como o fez Jesus. Porém, sabe que um perdão para si não basta, posto que o pecado transmigrou a seus descendentes e agora quem paga por ele é a pátria. Mas nem tudo estava acabado. À hora do livramento, o espectro de Nuno Álvares recebe da Virgem uma visão de um sonho de esplendor. Assim, pode entregar finalmente a alma à mão do Criador. E, como nos versos profético de Bandarra, diz: “Numa névoa, a boiar, quedou sonhando:/ Sonho de dor feliz, dor sem memória, Névoa d’ante-manhã que vem raiando” (JUNQUEIRO, 1896, p. 156).

Diz que lá do Eterno, viu “alma em tormento, alma calada,/ Minha pátria, a meu sangue redimida,/ Por meu sangue afinal desbaratada!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 158). Sabe que seu pecado gerou seres impuros, presos ao material. Sabe que foram “Os filhos de meus filhos” (JUNQUEIRO, 1896, p. 158), que danaram a pátria, “que nem lobos a hão contra uma presa./ Descendentes da minguia e da vergonha [...] Que do câncaro mau cria a peçonha./ Feze-os a sina herdeiros do meu rei,/ Por que um a um no trono dessem conta/ Deste perdido reino, que eu livre!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 158-159).

E não há perdão que cure as consequências do pecado que gerou a filha, que deu origem aos Bragança, aos quais o jesuíta encarregou de fazer reis. Surgiu do pecado a Dinastia de Bragança, cujos crimes pesaram na balança mais que as virtudes. Em súplica, o Espectro de Nuno Álvares arrepende-se de algo que não pode ser desfeito, pois já passou: “Antes a boca de monstro te engolisse,/ E daquele erro o fruto miserando/ Teu ventre criador nunca o parisse!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 160). Mas sabe, em um conhecimento nada Cristão, que não há absolvição para seu pecado. “Risonha aurora em noite se desfez.../ Breve expirou, qual expiraram breve/ Dentro em mim a virtude e a candidez” (JUNQUEIRO, 1896, p. 161). E pede novamente o fim de D. Carlos e da dinastia: “Minha dor empenosa acabaria/ com teu acabamento e sorte infanda,/ Último rei de infanda dinastia” (JUNQUEIRO, 1896, p. 162).

Assim, lança palavras duras e diretas a D. Carlos, a quem chama de “criatura nojenta e miseranda!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 162), a vítima final, já na tempestade, na qual deve morrer, para libertar a pátria por meio de um raio a arder, um raio enviado por Deus. E dirigindo-se agora à pátria, mostra que ela está quase livre, que “não tarda a hora” (JUNQUEIRO, 1896, p. 162) de uma nova aurora enviada por Deus.

Destarte, ergue a Excalibur lusitana, a velha espada de Aljubarrota, e lança nova profecia, o fim deve vir para que haja um novo recomeço, conforme deixam patentes os seguintes excertos:

Cavaleirosa espada relumbrante!
 Se nesse lodo amargo um braço existe
 De profeta e de herói, que te levante!
 [...]

Descobre o gládio a quem houver na mão,
 Que ante a justiça recta e verdadeira,
 Não há padre, nem madre, nem irmão!
 [...]

Antes um velho lavrador mendigo
 Te erga a custo do chão, piadoso e humano! (JUNQUEIRO, 1896, p. 163).

Junqueiro mostra que a hereditariedade foi problemática e que o importante não é a linhagem, e sim a capacidade. Platão defende que todas as formas de governo possuem seu lado bom — quando almas movidas pela racionalidade, pela busca de conhecimento governam —, e seu lado ruim — quando aqueles que governam são movidos pelo desejo, pelo corpo, pela ambição.

Nos três tipos de governo apontados por Platão, temos o modo certo de governar e o seu inverso. Tudo depende da alma. O governo de um pode ser a monarquia — que para Platão era o melhor tipo de governo, mas não era hereditário, visto que aqueles que possuíssem características para governar seriam observados ainda enquanto crianças, para depois serem educados para exercerem tal função —, e pode ser mau: a tirania. Isso acontece também nas duas outras formas de governo apontadas pelo filósofo: o governo de poucos, em que a aristocracia é a forma que busca o bem, e a oligarquia, que é movida pelo desejo corpóreo; o governo de muitos, em que a democracia pode ser feita por aqueles que buscam o bem comum, e a demagogia representa a corrupção.

A escolha do governante à luz da filosofia platônica vem da observação das características das almas. Há algumas almas nas quais predomina o desejo e os seres que as possuem devem ser educados para serem produtores de objetos (artífices e artistas) e comerciantes. Outras almas têm mais evidentemente marcada a coragem (*timoidê*), essas devem ser educadas para tornarem-se guardiões ou guerreiros incumbidos de fazer cumprir as leis, defender e manter a paz da polis (inclusive controlar a quantidade de produção das almas ligadas ao desejo). As almas nas quais predomina a inteligência, a racionalidade, são destinadas à educação dos cidadãos e ao governo da polis. O rei, a rainha e os filósofos possuem esse tipo de alma. Depois de observadas, cada

alma, ainda na infância, deveria ser agrupada por suas características e depois educada para as funções que viria a desempenhar.

Não há hereditariedade na escolha dos governantes e nem uma democracia, tal como a conhecemos hoje, onde todos têm direitos iguais. Há uma sofocracia, uma vez que os melhores pelo conhecimento deveriam governar, pois tendo se elevado pela racionalidade, afastando-se do conhecimento incerto e conhecendo as ideias, fariam o caminho de volta para bem ordenar o Estado e garantir a felicidade de todos: o “bem comum”²⁷.

E assim, propõe Junqueiro um novo destino ou recomeço para Portugal. Ao final da cena XXI, dirigindo-se à espada, pede que ela volte e resista — “Se neste lodo amargo um braço existe/ De profeta e de herói, que te levante!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 163) —, ou seja, se for pelas mãos daqueles que procuram por intermédio da razão o bem comum, o bem da pátria, pede que a espada volte. Porém, se não houver quem lha possa desse modo honrar, que “Volte à bigorna [...] e acabes afinal, relha de arado, pelos campos de Deus, a lavrar trigo” (JUNQUEIRO, 1896, p. 164). Para o poeta, o bem comum era aquele feito para os trabalhadores, para o povo de Portugal.

Na curta cena que se segue, a XXII, o Doido finalmente descobre-se Nuno Álvares e percebe porque teve de acompanhar em sofrimento a triste e vergonhosa história da Dinastia de Bragança. Ele descobre o início do fim em si, por meio do duplo. É o fim do autoconhecimento da alma, da “segunda navegação”. Como se estivesse em frente a um espelho, o Espectro de Nuno Álvares e o Doido se contemplam. Assim, o Espectro observando o Doido, explica, “Se esta alma, há três séculos gemendo, [...] A perdição da pátria fora vendo,/ No semblante de louca amostraria/ Aquela dor soturna e tenebrosa,/ Aquele olhar de pasmo e de agonia!...” (JUNQUEIRO, 1896, pp. 164-165). O Doido lembra-se do espectro e reconhece a si na imagem

²⁷ A ideia de que, para Platão, as características de uma pessoa nem sempre são hereditárias aparece muitas vezes ao longo da *República*, como pode ser observado no excerto que segue: “‘Vós sois efetivamente todos irmãos nesta cidade’ [...] mas o deus que os modelou, àqueles dentre vós que eram aptos para governar, misturou-lhes ouro na sua composição, motivo porque são mais preciosos; aos auxiliares prata; ferro e bronze ao lavradores e demais artífices. Uma vez que sois todos parentes, na maior parte dos casos, gerareis filhos semelhantes a vós, mas pode acontecer que do ouro nasça uma prole argêntea, e da prata, uma áurea, e assim todos os restantes, uns dos outros. Por isso, o deus recomenda aos chefes, em primeiro lugar e acima de tudo, que aquilo de que devem ser melhores guardiões e exercer mais aturada vigilância é sobre as crianças, sobre a mistura que entra na composição das suas almas e, se na própria descendência tiver qualquer porção de bronze ou de ferro, de modo algum se compadeçam, mas lhe atribuam a honra que compete à sua conformação, atirando com eles para os artífices ou os lavradores; e se, por sua vez, nascer destes alguma criança com uma parte de ouro ou de prata, que lhes deem as devidas honras, elevando-os uns a guardiões, outros a auxiliares, como se houvesse um oráculo segundo o qual a cidade seria destruída quando um guardião de ferro e bronze a defendesse” (PLATÃO, 1987, pp. 157-158).

do outro, como confirmam os excertos a seguir: “Eu conheço-o... Mas onde foi? quando é que foi? lá muito longe... [...] É tal e qual... é exato,/ O meu retrato! [...] Ah, fui eu... um outro eu... que andou no mundo e já morreu!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 165).

Cabe agora analisar a última cena e concluir o entendimento e a proposta de Junqueiro.

Na cena XXIII, ao descobrir a si, o Doido tenta unir alma e carne novamente, mas isto é impossível e o espectro evapora.

A rubrica aponta um cenário de fim: “Trovão medonho. Chovem os raios no castelo. O incêndio, num minuto, veste-o de lavaredas fabulosas. Estrondos de explosões, derrocamento de muralhas, gritos de angústia, alaridos de pânico” (JUNQUEIRO, 1896, p. 166). Diante desse cenário, o Doido aparece triunfante, pois, finda a segunda navegação, sabe que, para haver um novo começo para a Pátria, a árvore má deve extinguir-se. “Olha o palácio a deitar chamas dos telhados!.../ A arder! [...] Lá arde o rei, o trono a corte, os cães [...] Ides morrer queimados! [...] Ai, que alegria!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 166). E assim chama o povo português para que se aqueça nessas chamas: “Vós que não tendes fogo em vossas casas, [...] vinde assentar-vos ao redor!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 167). Chama justamente àqueles que nos versos de *Finis Patriae* deu voz, “surdi das tocas negras das aldeias, dos matagais profundos, das pocilgas, dos antros, das cadeias, em tropel, [...] miseráveis, famintos, vagabundos.” (JUNQUEIRO, 1896, p. 167). Os sinos dobram marcando a morte do castelo, da dinastia, da monarquia. E o Doido afirma que isso ocorre por vontade de Deus, pois assim, ao arder o rei e os cães, sua alma, que estava presa em uma cova, liberta-se e pode começar um novo ciclo.

O incêndio devora o palácio, tudo ardeu. Salvaram-se apenas os cães. E vestida de luar e chorando estrelas, a alma do Doido surge e põe-se frente a ele, finda sua longa caminhada. Ele fala com a alma e lhe esclarece que ela voltou ao lar para morrer e contemplar a ruína.

Mas a alma embebe-se-lhe no corpo. E o Doido questiona o porquê ela insta em voltar. Contemplando o seu retrato, vê o cavaleiro antigo, agora pálido e trôpego mendigo e, “num ímpeto de orgulho e de vanglória” (JUNQUEIRO, 1896, p. 171), relembra os tempos áureos de Portugal, a epopeia homérica. Mas sabe, posto que refez o caminho, que das glórias pretéritas restaram apenas “poeiras de sonhos, de quimeras, luto, nudez, desolação, [...] restos de extermínios, de tanta dor e desolação! [...] lama impurezas, [...] montes de entulho” (JUNQUEIRO, 1896, p. 172). Uma terra inculta onde aldeões loucos de dor correm miseráveis.

São seus parentes, seus filhos, seus irmãos, são o povo português que agora se encontra nas trevas. E diante da desolação afirma que Deus é a mentira eterna.

Depois de um longo e meditativo silêncio, conclui que o sofrimento de agora é consequência das glórias passadas. Glórias alcançadas por intermédio da pirataria de assassinatos, “Glórias nefandas, [...] A epopeia gigante [...], grandeza louca dum instante... Miséria eterna” (JUNQUEIRO, 1896, p. 174) feita com crimes. Toda a grandeza de Portugal, para o Doido, foi alcançada por meio da cobiça e do orgulho vingador. A espada de herói, presente de Deus, foi usada para erguer impérios subjulgando o Oriente. E sente um remorso tão grande quanto à maldade que gerou. Prefere então que nunca tivesse nascido, para pôr as mãos no aço. Ou que ao pé do abeto, tivesse ficado descansando em peito agreste, ao invés de fazer uma “braça ligeira, que levou seu guia dos desastres à praia fabulosa” (JUNQUEIRO, 1896, p. 176), onde ele lançou seus golpes sobre a alma que chorava. Sabe que a História foi feita para se alcançar Glória e Fama e por isso Deus só poderia abandoná-lo.

Mesmo assim, afirma que por um momento, na vida desta alma infame e libertina existiu uma luz divina. Com um livro na mão, ou seja, por meio do conhecimento, mostra que a Dor pode ser “filha de Deus e mãe do universo!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 180), faz sofrer e purgar, e pode libertar.

Após um longo silêncio e diante de um cenário de caos e fim, o Doido percebe que a alma revive em dor, espera e crê.

Como Cristo, o Doido é crucificado por seus traidores em uma cruz negra onde se lê ironicamente: “Portugal, rei do Oriente!” (JUNQUEIRO, 1896, p. 182). E assim, crucificado, a dor o exalta e o diviniza, mas os traidores não percebem, continuam seu cruel castigo e abandonam o Doido quase morto. Este, em um último lampejo de vida, brame: “Deus! abandonas-me!...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 183).

O que se vê então é o recomeço. Um aldeão senil e vagabundo que não conseguiu alcançar o navio que o levaria de Portugal, traz nos braços uma criancinha forte e luminosa. Chega perto do Doido e lembra-se dele como o andarilho inofensivo a quem por tantas vezes havia ajudado, reconhecendo agora a grandiosidade do mendigo de outrora. A criança, absorta pela cruz e pela imagem do herói, devora com os olhos a cruz e a estrela, “Há naquele olhar uma inconsciência misteriosa, que adivinha... Luz enigmática, vem de longe, do fundo do passado, morrendo ao longe, em sonho, nas obscuridades do porvir...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 183).

O fim dos decadentistas propõe a chance de novo recomeço, pois a decadência, que no fim do século XIX em Portugal parecia irremediável, encerrava no seu âmago as energias vitais necessárias ao futuro restabelecimento da confiança no progresso e na regeneração nacionais, pois se amparava no binômio decadência/progresso, como um ciclo que acaba para que haja um novo recomeço (PRESCOTT, 2009, pp. 23-25). O cadáver do Doido em *Pátria* gera uma flor. Após a morte do herói e nascimento da flor, o velho aldeão e a criança passam pelo castelo que evaporou e, descendo, param diante da espada de Nuno Álvares. A criança estende-se com avidez, e Junqueiro mostra o novo recomeço, questionando o que será feito com a espada e com o destino da Pátria de aqui em diante. “Nas mãos desta criança, um dia homem, brilhará acaso, espada de fogo e de justiça? Mistério... mistério...” (JUNQUEIRO, 1896, p. 184).

Junqueiro propõe um novo recomeço, mas não sabe se esse dará bons frutos. Para isso, retomou um grande período da história. De acordo com Oliveira Martins:

A Idade Média portuguesa acaba no dia de Aljubarrota. [...]. Novos horizontes, vastas ambições, pensamentos ainda inconscientes de um largo futuro amadurecem encobertos no seio da nação, formada aclamada, batizada em sangue. Chama-a de longe um dúbio tentador – o Mar (MARTINS, 2007, p.125).

O dúbio tentador, não definido no corpo da peça e sim em seu apêndice intitulado “Balanço Patriótico”, agora é a República. O governo feito pelo povo para o povo. Basta saber se a alma agora encontrará seres virtuosos ao longo de sua vida.

2.3 O treze: o destino do rei sob a pena do gênio inquieto

A proposta de Junqueiro parece clara: um fim para que possa haver um recomeço. Mas e a personagem D. Carlos? O rei, desmaiado e posto de lado, é tratado na peça como algo a ser eliminado, não podendo nem deixar outro em seu lugar, visto que o problema estaria justamente na metempsicose hereditária.

Desde o *Finis Patrie*, Junqueiro vem traçando este destino ficcional fatídico para o monarca. No livro, dedica o décimo terceiro poema ao rei, escolhendo para título seu décimo terceiro nome, Simão. Em *Pátria*, escolhe os reis sobre os quais vai tratar, mas na dinastia de Bragança, D. Carlos é o décimo terceiro rei na linha de sucessão da coroa, fato que não passa

despercebido, visto que a quarta dinastia passa a ser doente e venenosa ao lado do número treze, como nos mostram as palavras gangrena e rosalgar, sinônimos de ferida e arsênio respectivamente: “treze tochas de gangrena azul” (JUNQUEIRO, 1896, p 70), “As treze velas bentas de rosalgar” (JUNQUEIRO, p. 71).

O treze que, desde a Antiguidade, foi considerado um número de azar, de mau agouro, que na Bíblia traz o fim, o 13º capítulo da Bíblia, o do Apocalipse, do Anticristo e da Besta, o número de pessoas presentes na última ceia, é retomado repetidas vezes por Guerra Junqueiro quando se refere a D. Carlos em sua obra ficcional.

Está claro que, na peça, Junqueiro não propõe a República e nem afirma que essa vai ser a solução para os problemas de Portugal. Contudo, fica evidente que, de acordo com a proposta platônica, D. Carlos não poderia estar à frente de Portugal, pois era, medroso, mentiroso, pouco estudado — fato que pode ser observado quando afirmam que ele assinaria o tratado em cruz —, e extremamente ligado aos valores materiais. A personagem passa a peça observando e titubeando diante do tratado. O tratado, bem como a insegurança, também na peça, levam Portugal a um cenário de total desolação. A ideia de que a morte do monarca seria a solução também se faz presente, quando o poeta mostra que alma estaria presa à dinastia e precisaria livrar-se dela para começar um novo ciclo.

Analisando o *Balanço Patriótico*, apêndice da peça *Pátria*, não restam dúvidas de que Guerra Junqueiro estava muito insatisfeito com o rei. Após levantar os problemas de Portugal e de tudo que teria levado o país à cruel situação do último quadrante do século XIX, Guerra dedica doze páginas ao então rei D. Carlos. Lá aparecem defeitos e falhas históricas, visto que tudo o que foi colocado nesse balanço encontra correspondência nos livros de História consultados. Palavras rudes a respeito do monarca abundam nesse texto; como exemplo, destaca-se a frase “a idealidade mística de gênio ao crasso materialismo visceral da imunda récula dos governantes” (JUNQUEIRO, 1896, p. 223) e os termos “estupidez e imbecil” (JUNQUEIRO, 1896, p. 213).

Apesar de na peça não propor claramente a República como solução, em seu balanço patriótico o autor deixa claro que gritar viva a República era gritar viva Portugal.

Em nota à quarta edição de *Pátria*, vinda a lume pela Lelo & Irmão – Limitada Editores, publicada na cidade do Porto em 1925, Junqueiro ameniza seu texto, tornando menores ou mais suaves alguns trechos, sem deixar de lado a ideia original, aquilo que falou acerca de D. Carlos.

Na nota, Junqueiro explica que suprimiu a balada do Doido à D. João IV, conservando do monólogo desse rei apenas o que lhe pareceu justo ou era verdadeiro. Ficam os predicados egoísta e pusilânime, e reconhece-o como o restaurador, ainda que o tenha feito por vontade alheia. Diminuiu também a culpa dos jesuítas, por entender que, por meio deles, deu-se a restauração. Cortou todos os versos por intermédio dos quais denegria a figura de Astrologus, e diz que o fez por consciência moral. Admite que os cães não se espelham em indivíduos e foram criados como símbolos.

A respeito de D. Carlos, afirmou o poeta que ainda o via como um rei nefasto, mas admite tê-lo atacado, “bastantes vezes, com imerecida e hiperbólica dureza” (JUNQUEIRO, 1925, p. 173). Justifica sua vileza para com o rei afirmando que sonhara com um rei como Nuno Álvares, e que entre as duas figuras históricas havia um abismo que fazia com que sua cólera surgisse.

O poeta ainda diz ter apenas cortado trechos, em vez de reescrevê-los, por estar muito doente e julgar não ter mais tempo para tal. As alterações no corpo do texto e a nota foram feitas em abril de 1923 e Junqueiro veio a óbito em sete de julho desse mesmo ano.

Termina seu excerto final afirmando o que aqui vem a ser bastante esclarecedor: “a ideia fundamental do poema, que o domina todo, do primeiro ao último verso, está ilesa: é o ressurgimento orgânico da Nação no espírito de Nuno Álvares e de Camões.” (JUNQUEIRO, 1925, p. 173).

Conclui-se, a partir do exposto, que D. Carlos não poderia ter outro destino. Além de carregar a mácula do número treze, esse rei personagem da *Pátria* não tinha nem a virtude de Nuno Álvares, nem a erudição de Camões, e sua alma estaria ambiciosamente ligada a valores materiais.

Junqueiro criou um mito, um mito criado à luz da filosofia platônica. Não pretendia, portanto que ele tivesse apenas uma representação, como aponta Reale:

O objetivo dos mitos escatológicos consiste em estimular, de diversas maneiras e mediante diferentes representações, a crença em algumas verdades fundamentais que não advêm de soluções estruturadas com base no logos puro, embora não entrem em contradição com ele e, às vezes, até sejam sustentadas por ele (1990, p. 157).

3 D. CARLOS I EM D. CARLOS: ALENTO NA SAUDADE

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

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

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

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

3.1 A história após a instauração da República: dessacralização do modelo

Não há dúvidas de que “o Ultimato e a crise financeira e econômica de 1890-91 balizam uma sensível transformação na vida portuguesa, cujos prenúncios e efeitos se distinguem facilmente na atividade literária” (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 948). Viu-se, no capítulo anterior, o decadentismo finissecular por intermédio da peça *Pátria*, de Guerra Junqueiro, e como

a literatura influenciou o imaginário português por meio de textos que pediam o fim da monarquia e muitas vezes a morte do rei. Como exposto no primeiro capítulo deste estudo:

Sob o ponto de vista político, o fracasso da primeira insurreição republicana (31-10-1891) não impede o esfacelamento dos dois principais partidos até então rotativos, o Regenerador e o Progressista, e a degradação do regime monárquico constitucional em ditaduras virtuais ou declaradas, como as duas de João Franco, tendo como consequência nova fase de agitação em 1907/08, que culmina no regicídio. Dois anos depois, proclama-se a República (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 948).

Sabe-se que a República entre os anos de 1890 e 1910 era vista como algo santo, ou a última solução para que a pátria lusitana fosse em frente, ideário que se alastrava entre os portugueses, e fica claro nas palavras escritas por Guerra Junqueiro em 1896, “Viva a república! é hoje sinônimo de Viva Portugal!” (1896, p. 224).

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

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

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

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

Ao longo de trinta atribulados anos sucederam-se, por vezes vertiginosamente, uma Monarquia constitucional assente num desprestigiado rotativismo partidário (1900-1906), uma Monarquia constitucional renovada (1906-1907), uma

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

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

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

O Portugal da Primeira República era formado por pequenos comerciantes, pequenos industriais e pequenos proprietários que dominavam numericamente o espaço econômico e que não revelavam uma mentalidade moderna. Eram conservadores e suas simpatias políticas mudavam de acordo com a possibilidade de pequenos aumentos de lucro, com a garantia da segurança e da possibilidade de continuidade com seu modo de agir. O movimento operário também era tímido e pouco vanguardista e pedia apenas pequenos avanços nas condições de trabalho e nível de vida: o povo pedia uma retomada do que já tinha, pois considerava que a

guerra era a grande culpada pela diminuição de seu poder de compra. Para além disso, vinha a igreja, que receosa de que os avanços do republicanismo e da Maçonaria trouxessem um aumento significativo de cidadãos descristianizados, lutou ferozmente contra o regime implantado em 1910, para evitar a diminuição do número de fiéis. Os militares acreditavam que seu papel diante da arena política era salvar a pátria ao lado da Guarda Nacional Republicana, também muito interessada em “sua missão de intervenção”.

Outro problema conservador encontrado pela República foi a manutenção das colônias a custos altos que impediam um desenvolvimento mais acelerado da metrópole.

É fácil perceber que a República, apesar de muito desejada, encontrou um país arcaico e despreparado para a mudança. Conforme Marques (2000), com o tempo, esses entraves poderiam ter sido superados, mas problemas externos, leia-se 1ª Guerra Mundial, trouxeram muitas inseguranças ao povo português, que se retraiu, preferindo deixar como estava a arriscar-se em um modelo novo.

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

Para compreender as primeiras três décadas do século XX em Portugal, é imprescindível analisar minuciosamente três grandes questões que caracterizaram o período: o regime, a religião e a colônia²⁸.

A questão do regime em Portugal não encontrou correspondência em mudanças nas bases da sociedade, como aconteceu na maioria dos países europeus, ou seja, não houve em Portugal uma mudança *de baixo para cima*, “a fraqueza da classe operária portuguesa em face à força do regime e da politização da pequena e média burguesias urbanas, receosas de revoluções profundas” (MARQUES, 2000, p. 285), impediram uma verdadeira república do povo e para o povo.

A demanda religiosa encontrava paralelo em outros países como França, Itália e Bélgica, mas em Portugal era muito mais profunda, pois a igreja mantinha, nesse país, uma ligação íntima

²⁸ Essas três grandes questões não surgem neste período e nem se esgotam nele, mas são indissolúveis e indispensáveis para o entendimento do “ser português” entre os anos de 1900 e 1930.

com o regime. Vale recordar que a ordem religiosa dos jesuítas teve grande importância para que Portugal fosse restaurado em 1640. Para os republicanos portugueses, a monarquia e o clero estavam tão fortemente ligados que a derrocada de um seria suficiente para o enfraquecimento do outro. Porém, se por um lado a monarquia parecia em ruínas, por outro a igreja nada fez para que essa situação mudasse ou se atenuasse e, diante de uma República já instaurada, resolveu agir.

Por último, a questão colonial talvez tenha sido o maior dos motivos do descrédito da Monarquia, da proclamação da República e da intervenção de Portugal na guerra. Embora bastante diminuído e bem menos importante do que fora na época do Brasil colônia, a República não podia deixar o colonialismo de lado, tornando suas colônias independentes à luz do que foi feito com o Brasil, visto que os territórios extracontinentais eram a única possibilidade de Portugal ter algum relevo e representatividade em plano internacional.

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

De acordo com A. H. de Oliveira Marques (2000, p. 291):

A atribulada história da Primeira República Portuguesa passou por três grandes fases. Na primeira, de 1910 a 1917 - a 'República forte', o novo regime justificou-se e aguentou-se à mercê de uma atitude agressiva e pouco contemporizada, tanto no interior como no exterior. Na segunda, de 1917 a 1919, dominado pelas forças de direita e subjugado pelas consequências desastrosas da guerra, tentou enveredar por caminho diferente, que se revelou então impossível. Finalmente, na terceira, de 1919 a 1926 - a 'República fraca', aceitou compromisso atrás de compromisso, abandonando, na prática, os princípios revolucionários de 1910 e renovando toda uma política de hesitações e incoerências que caracterizaram os anos finais da Monarquia. Vítima, sobretudo, do conflito mundial, cujos efeitos começou a sentir logo em 1914, a Primeira República Portuguesa foi, de certa maneira, um regime sem sorte, que os acontecimentos internacionais impediram de se fortalecer e cristalizar. [...] E foi sobretudo um regime apoiado nas massas urbanas e flutuando ao sabor da instabilidade social que elas atravessaram entre 1910 e 1926.

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

O Partido Republicano, que surgira como algo novo — diferente dos já desgastados e pouco diferentes um do outro Partido Progressista e Partido Regenerador—, tinha muito bem definido tudo aquilo contra o que se posicionavam, mas não possuía uma proposta clara do que

fazer depois de tirar os entraves — monarquia, igreja, corrupção e grupos oligárquicos— do caminho. De acordo com Marques (2000, p. 293), “era uma espécie de Frente Popular, formidável e eficiente na luta contra a situação, mas inepta a operar logo que conquistasse o poder”, isso porque ao longo dos anos abrigou a todos que viam a monarquia como impedimento para Portugal, e, depois de instaurada a República, apesar de possuir um caráter urbano, não tinha uma identidade e nem um ideal a serem cumpridos, e sim, diversos pequenos interesses esperando sua vez. Sofria, portanto, com disputas internas, desarraigadas de um ideal maior a ser alcançado.

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

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

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

3.1.1 A história da República para Teixeira de Pascoaes

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

Voltando à História, segundo Saraiva, com a entrada na guerra — 1916 —, a qual teve maior interesse para Portugal por possibilitar o fim da disputa entre Alemanha e Inglaterra em

torno dos territórios lusitanos na África, os partidos inimigos portugueses uniram-se em um governo interpartidário, a União Sagrada. Essa união, de aparente calma, não durou muito, pois de acordo com o historiador,

As forças que se opunham a participação portuguesa na guerra [...] desencadearam a revolução de Sidónio Pais, que estabeleceu a ditadura. Um decreto ditatorial modificou a forma de eleição do chefe de Estado e Sidónio foi eleito presidente da República por sufrágio universal e direto. Essa primeira experiência presidencialista durou porém pouco; no fim de 1918, Sidónio Pais foi assassinado em Lisboa. Na agitação que se seguiu, sidonistas e monárquicos tentaram conquistar o poder. A monarquia chegou a ser proclamada no Porto (2011, p. 489).

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

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

Em entrevista publicada em 1925 na revista *Época*²⁹, o escritor Teixeira de Pascoaes fala a respeito da atualidade, deixando implícito que já não defendia a República como fizera antes. “Eu penso que estamos numa época caótica e transitória, de que há-de nascer uma nova harmonia social, para além de quaisquer formas de governo...” (PASCOAES, 2010, p. 153). A crise que tomava conta de Portugal e acabou propiciando o surgimento, em 1926, do Estado Novo, deu margem ao resgate histórico feito por Teixeira de Pascoaes que veremos doravante com a análise da peça *D. Carlos: drama em verso*, de 1925.

²⁹ A entrevista publicada originalmente na revista portuguesa *Época*, nº 2015, Lxª., 5.4.1925, p. 1, encontra-se transcrita na edição consultada de *D. Carlos: drama em verso* de 2010, nas páginas 149 a 154.

3.1.2 Da história para as correntes literárias

Comparada ao modo como a literatura portuguesa se deu nas duas últimas décadas do século XIX, a literatura novecentista em Portugal parece mais terna e menos emblemática do que a anterior. Não possui tão evidente o caráter combativo e a representação política e social imediata, nem dá preferência aos aspectos amargos da vida que caíram no gosto público nos anos finais do século XIX. Essa perda de pujança, de acordo com Fidelino de Figueiredo (1966, p. 466-497).

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

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

3.2 O Saudosismo

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

Teixeira de Pascoaes, junto a Jaime Cortesão³⁰ e Leonardo Coimbra, integra o grupo de literatos que teve maior relevância para a história das ideias em Portugal neste início de século XX, o dos republicanos satisfeitos. Em 1910, por intermédio da criação da revista mensal *A Águia*, o escritor e um grupo conformado com a situação passam a difundir novos ideais de arte, literatura, filosofia e crítica social. Os ideais difundidos nessa revista formaram o movimento da *Renascença Portuguesa* e propunham fundamentar e revigorar em moldes modernos a cultura

³⁰ Principal animador do movimento da *Renascença Portuguesa*, afasta-se dele em 1921, ano em que forma um notável grupo intelectual e inaugura a revista *Seara Nova* (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 969).

portuguesa³¹. Pascoaes é tido então como mentor e doutrinador ao propor o resgate de uma filosofia autenticamente lusitana, a saudade, que, remodelada torna-se Saudade e passa à história da literatura como o *Saudosismo*.

O propósito do *Saudosismo* seria, nas palavras de Pascoaes (1912, p. 1),

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

Para o poeta a alma portuguesa tem seu destino na Saudade, sentimento que define por completo o caráter moral dos portugueses. Mas que saudade seria esta? De acordo com Moisés é “o **sentimento-ideia**, a **emoção-refletida**, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina” (2008, p. 317, grifos do autor); nas palavras de seu idealizador: “é na Saudade **revelada** que existe a razão da nossa Renascença, original e criadora” (PASCOAES, 1988, p. 36, grifo do autor)³².

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

Pascoaes mantém seus ideais saudosistas, em seu âmago idealista, poético e religioso³³, em diversos textos ao longo de toda sua carreira, mas alguns integrantes do grupo a “Renascença Portuguesa” preferem dar à literatura um olhar mais racionalista e científico e, na medida do possível, universalista. Esse grupo faz nascer em 1921 a “Seara Nova” onde seus ideais serão difundidos. Esta cisão não impede que Teixeira de Pascoaes siga com sua visão saudosista que se

³¹ O grupo da Renascença Portuguesa distinguiu-se dentre os que propugnaram a intervenção de Portugal na guerra de 1914-18 (SARAIVA e LOPES, 2008, p. 968).

³² O texto publicado originalmente na revista *A Águia*, vol. 1, 2.1 série, nf 1 (Janeiro 1912), pp. 1-3, com o título *RENASCENÇA*.

³³ A crença religiosa de Pascoaes não acredita na vida após a morte, e, apesar de partir de preceitos deste, não deve ser confundida com o Catolicismo.

reflete inclusive na revista *Orpheu*, publicação de autoria conjunta dos renomados Mario de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes, que marca o início do Modernismo em Portugal.

Como vemos, Pascoaes foi republicano durante um grande período, mas não é isto que se lê em *D. Carlos*.

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

A peça pascoalina que será analisada agora tem seu quadro de personagens dividido entre históricos e tipos (que representam uma coletividade). Cada personagem foi explicada por Teixeira de Pascoaes em 1925, em uma entrevista dada a A. B., publicada ao final da edição consultada de *D. Carlos* sob o título *A hora do arrependimento... El-rei D. Carlos descrito pelo poeta Teixeira de Pascoaes*.

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

Outra personagem pretensamente histórica é D. Leonor que “encarna a donzela portuguesa que nunca perde a virgindade da alma” (PASCOAES, 2010, p. 152). Segundo Pascoaes, criada à luz e semelhança da aia mais nova da rainha que se chamava Margarida. Essa

personagem não foi colocada junto ao grupo de personagens históricas por não terem sido encontradas evidências de sua real existência. De acordo com Teixeira de Pascoaes, esta aia teria se apaixonado pelo príncipe herdeiro, D. Luís Filipe. Pinharanda Gomes, em prefácio à peça analisada, ressalta que a mudança do nome supostamente real, Margarida, para Leonor deve-se ao teor quase que místico desse nome na lírica portuguesa e de modo particular na lírica de Pascoaes, em que Leonor nomeia personagens que encarnam “a mística menina aparecida, **ser eterno e virginal**, como que a menina e moça (*Pátria*) que teme seja roubada” (GOMES, 2010, p. 25, grifos do autor).

As figurações adjuvantes simbolizam as tipologias sociais e aparecem na listagem a seguir junto às explicações dadas pelo autor. São Transeuntes e Políticos, representando o espírito propagandista que irrompia o ódio ao rei e à monarquia; três personagens anônimas; Conjurados, quatro — incluindo Buíça e Costa —; uma Mulher; um Mestre-Escola; uma Velha; vários Velhos; dois Mendigos; dois Poetas; cinco Damas, e dois Fidalgos (PASCOAES, 2010, p. 152-153).

O Alma, personagem tipológico e também mítico-simbólico, descrito em sua primeira aparição como, “tipo de poeta vagabundo e miserável” (PASCOAES, 2010, p. 41), é um comentador que, de acordo com Gomes (GOMES, 2010, p. 23),

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

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

3.3.1 O fim de uma história contada para renascer

A peça *D. Carlos*, de Teixeira de Pascoaes, “cuja ação decorre imediatamente antes e depois do regicídio de 1908” (REBELLO, 1979, p. 36), resgata os últimos tempos de D. Carlos I

e da Monarquia em Portugal. Apesar de também trazer a mudança de regime monarquia-república à tona, Pascoaes compõe sua peça, estrutural e tematicamente, dissonante de *Pátria*. Composta de prólogo, quatro atos com extensão regular e epílogo, *D. Carlos* vai além das imagens caricatas das personagens históricas, invadindo seu psicológico e cedendo-lhes um lirismo mítico através da Saudade.

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

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

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

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

não é responder ao texto junqueriano, nem passar para João Franco a responsabilidade da ditadura que tanto desagradou os portugueses em maio de 1907.

A terceira cena desloca o olhar do espectador do palácio para um café-restaurant em Lisboa, onde políticos conversam. O tempo parece ser novembro de 1907, visto que na fala que abre a cena, o Primeiro Político retoma uma entrevista³⁴ do rei ao jornal *Les Temps*, publicada em 14 de novembro de 1907, onde D. Carlos I explica porque lançara, em 1906, João Franco, na peça Primeiro-Ministro, em um governo ditatorial. O texto publicado no jornal desmerece os políticos que fizeram parte do governo de D. Carlos até então. Na peça, essa entrevista estimula os políticos a deixarem de ser monárquicos, aliando-se aos republicanos, justificando a mudança por estar O Rei agindo contra a liberdade e em desacordo com a Carta. Ao final da cena, surge O Alma explicando que a ação dos políticos é movida pelo rancor que afia o ferro frio dos punhais e faz o ódio vermelho e verde, cores da bandeira republicana, crescer em Portugal.

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

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

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

Na primeira cena, D. Leonor e D. Maria Amélia trocam confidências nos aposentos da rainha em Cascais. Lembram de uma viagem à Itália, trazendo para o presente tenebroso da

³⁴ Historiadores provam que as palavras do rei foram arranjadas pelo entrevistador, passando a ideia conforme descrita no trecho citado; porém, o texto enviado por D. Carlos ao jornal é mais austero e o rei ali não fala da ditadura como algo banal.

rainha, imagens poéticas e carinhosas da primavera italiana e de sua juventude. Mantendo o lirismo, a aia revela-se apaixonada pelo Príncipe.

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

Passeando por um jardim, O Príncipe junta-se a D. Leonor e A Rainha na cena II, e há indicações de que o tempo melhorou, aliviando a tensão e o medo que assombrava as damas. O Príncipe e D. Leonor travam um longo diálogo, no qual A Rainha pouco participa. Falam acerca do mar, esperança, desilusão, a respeito do mito sebastiânico e também do primeiro sorriso trocado entre os dois. Ele vê o mundo por meio da esperança e da sombra do Encoberto; ela, por intermédio da dor. A cena termina com o anúncio da chuva que traz as lágrimas de volta.

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

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

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

A cena I tem como espaço o palácio de Belém, Lisboa, e começa com D. Leonor a sós, debruçada em uma janela sobre o Tejo, de onde analisa alma e morte por meio da paisagem e das recordações da Saudade. A Rainha chega interrompendo o falar só de D. Leonor e explica que só fala assim sozinho aquele que está perturbado. Lembra outra vez os presságios da bruxa italiana e

sente que o medo já tomou conta de si. Estão as duas nesse diálogo, quando o Conde de Sabugosa entra e avisa que O Rei voltaria para Lisboa no dia seguinte. Ele crê que os gritos de raiva da capital nunca se atreveriam contra o monarca, mas A Rainha continua a pressentir a desgraça, e D. Leonor está triste, amarela e fria. A Aia tenta novamente acalmar A Rainha apelando para a religião.

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

Após as declarações do monarca, o Conde de Arnoso entra em cena e lhe pede que adie a viagem de volta a Lisboa. Irredutível, O Rei diz ser impossível fugir ao desejo que lhe move e que é chegada a hora da Certeza, nas palavras do conde, “hora de sacrifício, dor e morte” (PASCOAES, 2010, p. 103).

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

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

O quarto e último ato tem todas as suas cenas ambientadas em Lisboa e conta o Regicídio sendo planejado por Buiça, Costa e Conjurados, cena I; o impacto do regicídio sobre a sociedade lisboeta representada por personagens tipo — Transeuntes, Mulheres, Mestre-Escola, Velhos, Mendigas, Poetas, Damas e Fidalgos —, que ora recebem a notícia da tragédia e trazem novas do paço de Belém acerca do estado dos que sobreviveram a ela — cena II —; ora comentam o estado psicológico de D. Leonor e das rainhas, D. Maria Amélia e D. Maria Pia — cenas III e

IV—, e por fim mostra os temores e anseios do momento instável vivido por Portugal após o Regicídio, do ponto de vista dos políticos, cena IV. Ao longo dessas quatro cenas temos também os comentários e presságios do Alma, o desespero e o sofrimento das rainhas e de D. Leonor.

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

O resumo do enredo da peça evidencia as semelhanças do texto literário com a história de D. Carlos I, que para Pascoaes serve como elemento construtivo do Saudosismo, movimento que buscou o resgate do mais primitivo e essencial ser português, para que estas lembranças possam transformar aqueles que as resgatam, dotando-os de virtudes. Assim, por esforço da vontade e inclinados à prática do bem, poderiam agir sobre o presente para que o futuro se fizesse novamente grandioso. O Saudosismo, como se lerá na análise da peça, permite em *D. Carlos* o ressurgimento do mito do sebastiânico e uma possibilidade alegórica de resgate da monarquia.

3.3.2 *O Alma: revelações em coro da raça-lusa*

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

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

A personagem O Alma parte da ideia saudosista-teixeiriana em sua totalidade, e logo em sua primeira fala afirma-se afastado dela, como se percebe nos versos “Um dia, o meu destino me levou/ Dessa longínqua aldeia bem amada,/ Lá onde meu espírito encarnou” (PASCOAES, 2010, p. 41), e que agora anda perdido pelo mundo. Assim, usa uma metáfora para dizer que a possibilidade de implantar a República em Portugal, tentando dessa forma, incluir o país nos ideais políticos em voga na Europa novecentista, faria com que a alma portuguesa – realidade e

verdade simultâneas-, se perdesse pelo mundo. Desse modo, O Alma, personificação da Saudade, aparece sofrendo as consequências dos ideais republicanos que cresciam a cada dia nos tempos resgatados – novembro de 1907 a fevereiro de 1908.

Ao longo do prólogo, essa personagem já revela as características apontadas pelo autor, que a acompanharão em todas as suas aparições ao longo da peça. É o espírito poético da Raça uma modificação do coro antigo, a voz coletiva, que exprime opiniões e levanta questões em um misto de profecia e sonho. Assim, a personagem vai anunciando e comentando os acontecimentos como um profeta que prega o fim do mundo. Estas características podem ser vistas nos excertos extraídos das fala dO Alma reproduzidas a seguir:

Viveram, em mim, todas as cousas [...] leio a sina das donzelas [...] e rezo estranhas profecias [...] Sou o alma das visões misteriosas [...] Um profeta que prega o fim do mundo [fim que do] ódio [...] rubro [...] vejo em cada rosto [...] o futuro em sangue deste Povo,/ Tempestades, tumultos, gritarias! (PASCOAES, 2010, pp. 41-42).

3.3.3 D. *Carlos e o mito do sebastianismo*

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

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

Estabelecendo um diálogo com a *Pátria* de Junqueiro, intertextualidade que voltará a ser mais aprofundada oportunamente, O Rei declara que não vai deixar que os erros pretéritos dos finados soberanos da Dinastia de Bragança matem seu desejo. Desejo que aparece quarenta³⁵ vezes ao longo da peça, sendo dez delas grafados em maiúsculas alegorizantes, e abre as referências ao mito do sebastianismo.

³⁵ A palavra “desejo” aparece 26 vezes, “vontade” 2, “desejado” e “desejas” 1; as expressões “eu quero” 4, “quero ser” 6, “querem ser” 1. Todas elas transmitem a ideia de desejo.

Miguel Real (2013, p. 9) explica no prólogo de seu livro *Nova Teoria do Sebastianismo* que esse mito reside no desejo, ali colocado como alucinação fantasmática primordial³⁶: desejo de não acreditar na morte de D. Sebastião, desejo de regresso pacífico da nobreza presa em Marrocos ao solo pátrio, desejo de restauração da independência e, por fim, desejo que consiste na necessidade de se acreditar que, contra todas as dificuldades históricas portuguesas, é ainda possível resistir e ser feliz, não no presente em crise, mas no futuro.

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

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

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

O Arlequim na *commedia dell'arte* tem como características ser ingênuo, tolo e atrapalhado. Essas características ganharam novos predicados e algumas vezes o arlequim

³⁶ Miguel Real explica que usou o termo alucinação baseado na teoria de Fernando Gil e de José Marinho. De acordo com Gil, a alucinação é o motor natural da evidência, e ela acontece mesmo quando a realidade, a história, resiste em aceitar tal evidência. Para ele, a alucinação é uma posição de existência evidente por si só, sem base no sensível, como uma construção da consciência. Segundo Real a alucinação não é ilusão, ela parte de algo que acontece; no caso dos portugueses e do mito sebastianista, parte da humilhação patriótica, desqualificando o tempo histórico, pois esse seria fraco e decadente, substituindo-o por um tempo mítico meta e trans-histórico, ou seja, substitui-se o tempo cronológico por um momento onde o mito possa realizar-se. Assim, seguindo o pensamento de José Marinho, não é totalmente irreal, porque é uma alucinação coletiva que parte de uma falta de explicação lógica para o mal-estar causado pelo permanente estado econômico de falência e insucesso social de Portugal desde o século XVII, projetando esta explicação para a esfera do sagrado, da Providência divina, do messianismo: do sebastianismo. (REAL, 2013, pp. 6-8).

apareceu dotado de malícia e com agudeza de raciocínio. Com o tempo foram incorporadas à figura do arlequim trapaças e artimanhas, aspectos animais e grotescos do diabo medieval. Provavelmente, ao resgatar a personagem do Arlequim, Pascoaes procura essa versão mais diabólica, visto que na peça propagam o ódio e deixaram de acreditar em Deus³⁷.

Apesar de serem colocados como multicores, são duas as cores que pintam o ódio dos republicanos: a verde e a vermelha. Esse jogo de cores representa a bandeira da república e repete-se treze vezes nas cenas III ato I, e III ato II, em uma gradação rubro-verde que evoca a Marselhesa, os erros de D. Carlos, a santa liberdade, o patriotismo e a prisão de António – António José de Almeida³⁸, culminando no regicídio, cena I ato IV.

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

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

O momento de crise faz surgir a necessidade de ação. E, de acordo com Real, a hora explicaria a transposição da imagem de D. Sebastião a outras figuras individuais ou coletivas. D. Sebastião ressurgiria por um fortíssimo anseio de justiça e riqueza, encarnando uma

³⁷ As ideias contidas nesses parágrafos estão no de texto de Nanci de Freitas, *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim*.

³⁸ António José de Almeida, um dos mais populares dirigentes do Partido Republicano, foi preso após o “Golpe do elevador”, na tentativa de revolução ocorrida em 28 de janeiro de 1908.

O “Golpe do Elevador da Biblioteca”, ou a “Intentona do Elevador”, ou ainda o “Golpe de 28 de Janeiro de 1908”, foi uma tentativa de golpe de estado, visando à proclamação da República, levada a cabo pelo Partido Republicano Português, em parceria com a Dissidência Progressista, como reação contra o anunciado fim da ditadura administrativa de João Franco e a consequente ameaça de ascensão política do Partido Regenerador-Liberal daquele. O governo conseguiu impedir o golpe, mas não eliminou todos os focos de conspiração, e em questão de dias houve o Regicídio.

personalidade histórica de relevo. Nas palavras de Pascoaes (1988, p. 33)³⁹ esta transmutação do mito seria um renascimento, conforme explicita o excerto:

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

O sebastianismo é para Teixeira de Pascoaes, como o é para outros tantos escritores e historiadores, um dos elementos intrínsecos da cultura portuguesa, constituída, para este autor, essencialmente de um sentimento lírico poético permeado da religiosidade que percorre a história de Portugal, da inspiração por meio da Saudade, da primitiva Igreja Lusitana, das leis primitivas baseadas nos costumes regionais e da transmutação espiritual da paisagem nas obras estéticas portuguesas. O sebastianismo seria a expressão da dor portuguesa, que, em um momento de sombra noturna, torna-se o sol da Renascença de Portugal. Como exposto anteriormente, o sebastianismo surge em um momento de crise, um momento presente que não fomenta a possibilidade de melhores condições para o povo e para a pátria. Assim, o povo transmigra para o mito a esperança de um futuro redentor. O sebastianismo seria o “espectro divinizado da nossa grandeza morta, prometendo seu regresso numa encoberta manhã” (PASCOAES, 1978, p. 139); seria a possibilidade de ressurgimento do passado, visto ser a união de passado e futuro por meio da Saudade; seria o desejo de regresso ao modo de vida comunitário, rural, lírico, aventureiro desbravador de novos mundos e místico, qualidades presentes na I e II dinastias portuguesas, isso porque, para Pascoaes, “Portugal foi grande pela ação descobridora e conquistadora. Desbaratado, em Alcácer-Quibir, apareceu ao povo em fantasma, como Jesus aos Discípulos depois da Tragédia do Calvário” (PASCOAES, 1978, p. 139).

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

³⁹ O texto original, *A Renascença Lusitana*, foi publicado na revista *A Vida Portuguesa*, n. 22 (10 Fev. 1914), pp. 10-11.

Outro elemento que pode ser associado ao mito é a referência ao milagre de Ourique⁴⁰, episódio mítico histórico que aparece na cena I, ato I, e ganha expressividade no texto se juntarmos à formação de Portugal a visão sebastiânica, pois esse episódio histórico é colocado por Miguel Real (2013, p. 50) como o batismo mítico de Portugal, conferindo legitimidade à crença de que a providência divina estaria presente desde sempre em Portugal.

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

D. Carlos I, na peça *O Rei*, é idealizado por Pascoaes como um herói. Se Junqueiro criou na *Pátria* um rei fraco, não há dúvidas de que Pascoaes produziu seu inverso. O Rei é um mártir que não se deixa abater diante dos abundantes avisos de perigo, expondo-se aos inimigos e entregando a própria vida para cumprir seu desejo patriótico.

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

⁴⁰ A batalha de Ourique, travada em 25 de Julho de 1139, foi o fato mais célebre da história dos séculos da luta contra os mouros. Essa fama, de acordo com José Hermano Saraiva, deve-se a três motivos: o fato, o mito e a desmistificação. O fato é que, em uma das incursões dos cristãos por terra de mouros, mais precisamente nos campos de Ourique ou do Baixo Alentejo, os cristãos venceram os mouros que tinham um exército mais numeroso. Nem as circunstâncias em que a batalha se deu, nem o número de guerreiros envolvidos encontram fontes precisas, mas não há dúvida de que a batalha causou grande alvoroço na época. O mito parte do fato de a batalha, coincidentemente, ter se dado no dia de Santiago de Compostela, patrono dos cristãos na luta contra os mouros e que supostamente aparecia muitas vezes para ajudar os cristãos montado em um cavalo branco. Em sua primeira fase, o Milagre de Ourique seria mais um dos muitos milagres do ciclo de Santiago, porém sua origem castelhana fez com que Santiago desaparecesse da batalha da independência de Portugal, posto ser Castela justamente o maior inimigo dos portugueses. Em 1419, na crônica *Vida de S. Teotônio*, o milagre já aparece atribuído a Deus, cujo conde seria Santiago por ser seu dia o dia em que se deu a batalha. De aí por diante, o milagre aparece exclusivamente atribuído a Cristo. Com essa transformação, Ourique passa a servir como argumento político, visto que a intervenção pessoal de Deus seria a prova de que a existência de Portugal independente fizesse parte da ordem divina e eterna do mundo. A desmistificação do episódio, que aparece muitas vezes em textos a História de Portugal, gerou muitas manifestações violentas que incluíam acusações de que estes escritores e historiadores seriam inimigos da fé e detratores das glórias nacionais (SARAIVA, 2011, pp. 66-70).

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

A Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artifício das artes, mas vivida, dia a dia, hora a hora, pelo instinto emotivo dum povo: a **Saudade é a Manhã de Nevoeiro**: a Primavera perpétua: é um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana. Eis a nossa tristeza: o seu espírito são e divino (1988, p. 24, grifos do autor)⁴¹.

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

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

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

⁴¹ Texto publicado originalmente com o título: *Unamuno e Portugal*, na revista *A Águia*, ano 1, 1. série, n. 8 (1 Abr. 1911), pp. 14-16..

A primeira instância para que se atinja a Saudade como um todo continua quando O Rei, lembrando-se também do passado mais próximo, na quarta cena do primeiro ato, fala de sua mocidade nas praias de Cascais, momentos que lhe tocaram a alma e serviram de inspiração para seus quadros, pintados durante o reinado de seu pai D. Luis. Os tempos eram de calma, como foi apontado no primeiro capítulo deste estudo, e Teixeira de Pascoaes descreve-os como horas de sonhos em que todos dormiam o sono quase mortal da Pátria, visto que da aparente tranquilidade surgiram tempos de vergonha — *Ultimatum* — e de revolta.

A última etapa da *aleteia* dá-se nas cenas II e IV do terceiro ato, quando Pascoaes, em desacordo com a história⁴², coloca O Rei a sós em um palácio de Vila Viçosa. Este deslocamento do príncipe e da rainha, de Vila Viçosa para Lisboa, não deve ser considerado um anacronismo ou erro, visto que Pascoaes nitidamente criou para O Rei aquilo que a história não permitiu. Promoveu um momento de paz para que ele pudesse aprender ouvindo as vozes do passado e, por meio da Saudade, se fizesse grande e enfrentasse sua triste sina para que a alma da pátria pudesse ressurgir, conforme deixa patente o excerto:

E vejo o meu fantasma erguer-se em mim...
E a saudade da vida, a dor mais alta,
Dor infinita, Irma da Eternidade,
Dá-me a grandeza universal dos mortos. (PASCOAES, 2010, p. 101).

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

Engrandecido com os oitocentos anos de Portugal, que, para ele são a penitência, O Rei parte para a ação e cumpre seu destino. Morre para que seu desejo de que a pátria portuguesa atinja novamente os momentos de grandeza e glória se cumpra. É o momento em que a peça e a

⁴² Na peça Rei e Príncipe estão em Vila Viçosa e A Rainha está já em Cascais na véspera do Regicídio. Historicamente toda a família real partiu de Vila Viçosa para Lisboa no dia 8 de fevereiro de 1908.

personagem O Rei atingem seu clímax. O Rei chega à *enteléquia* da Saudade, plenitude de transformação que permite, junto à brutalidade do episódio histórico, que o Regicídio seja a Alcácer-Quibir do Terreiro do Paço.

Outros episódios e personagens da peça servem ao Saudosismo de Teixeira de Pascoaes. Uns menos representativos, como o Primeiro Personagem, cena I ato I, que reclama estar sofrendo de velhice e afirma que o problema dos velhos é que eles se esquecem do seu papel, papel que, de acordo com o exposto no livro *Arte de Ser Português*, seria reavivar a memória dos jovens por meio das lembranças e da Saudade; os jovens assim poderiam fazer ressurgir a grandeza no futuro.

D. Leonor e O Príncipe são mais relevantes. D. Leonor vive a teoria Saudosista de Pascoaes de transformação da Saudade, pois personifica a Dor que transforma a Saudade em Lembrança, como pode ser percebido na cena I do segundo ato, quando a aia revela estar em eterno sofrimento e ser, desde o início de sua existência, velhinha. Uma metáfora para dizer que o sofrimento da pátria, de quem D. Leonor é a encarnação, vem de longínquos tempos. Segundo as informações presentes no Saudosismo teixeiriano, expostas no *Espírito Lusitano ou Saudosismo*, a Saudade pode transformar-se por intermédio da Dor metamorfoseando-se assim em Lembrança, ou pode, por meio do Desejo, converter-se em Esperança, nesta cena I do segundo ato, personificada no Príncipe que espera a volta de D. Sebastião (PASCOAES, 1988, p. 46)⁴³.

Na mesma cena a Lembrança, D. Leonor, e a Esperança, Príncipe, travam um diálogo no qual aparece outro atributo da Saudade teixeiriana, luz e sombra, elemento dualista antitético⁴⁴, sendo o Príncipe o raio de Sol e D. Leonor a sombra que afirma ser o mundo sempre escuro, onde não há luz que lave a nódoa que carrega. Ele é comparado à luz do sol, vê o mundo pintado de azul, cor de seus olhos. Ela tem os olhos negros de uma Pátria assombrada por espectros e vê o mundo sempre escuro. Diferença explicada na fala do príncipe: “O mundo tem a cor de nossos olhos” (PASCOAES, 2010, p. 75).

⁴³ O texto *Espírito Lusitano ou Saudosismo* foi originalmente publicado no opúsculo de 17 páginas, composto e impresso na Tipografia Costa Carregal, Rua Passos Manuel, 27, Porto, 1912. O texto foi a comunicação na conferência de propaganda da Renascença Portuguesa, efectuada no Ateneu Comercial do Porto, na noite de 23 de maio 1912.

⁴⁴ Esses elementos dualistas antitéticos percorrem, de acordo com o escrito por Teixeira de Pascoaes no livro *Arte de Ser Português*, todas as obras literárias representativas da raça Portuguesa, sendo a mais representativa delas o *Cancioneiro Popular*, em que transparece a fusão dos contrastes: dor e alegria, vida e morte, espírito e matéria, e a própria divinização da Saudade (Cf. Pascoaes, 1978, pp. 80-86).

Esses elementos dualistas antitéticos, de acordo com o exposto na *Arte de Ser Português*, percorrem todas as obras literárias representativas da raça Portuguesa, sendo a mais representativa delas o *Cancioneiro Popular*, presente na peça por meio do sofrimento de D. Leonor, cena II ato II, quando a personagem afirma que chorará, pois as mulheres nasceram para chorar, e teme por aqueles que se lançam em mar revolto. D. Leonor é a jovem donzela, que viu seu namorado partir e chora junto à amiga, A Rainha, com quem troca confidências. Um ideário retomado da lírica trovadoresca presente nas cantigas de amigo. Ela encarna ainda a mulher que ficou, quando tantos maridos partiram para desbravar e colonizar o ultramar, é a pátria que, jovem, se apaixonou pelo mar e hoje sofre as consequências do abandono da terra.

O Príncipe, também na cena II, ato II, vê ouro das Índias, vê tudo azul: o mar, o céu, a terra. Ama o mar e as tempestades e sabe que ele foi feito com as lágrimas de Leonor. Ama, sobretudo, o mar revolto quando é belo segurar o leme. É o herói desbravador dos mares d*Os Lusíadas*. É aquele que nutre por meio do sebastianismo um amor ao passado e a esperança de que eles, D. Sebastião e o passado glorioso, ressurgam da névoa que encobre o país e turva a visão do povo, em janeiro de 1908.

A presença das ideias contidas nas cantigas de amigo e n*Os Lusíadas* serviriam ao Saudosismo, de acordo com o exposto na *Arte de ser português*, para a reintegração do caráter pela tradição.

D. Leonor e O Príncipe também servem para reavivar a crença no Mito do Sebastianismo. Ele o faz em todas as suas aparições; ela, na primeira cena do terceiro ato, quando diz sentir que a saudade nova, o império ultramarino desfeito e decadente, suplante a saudade antiga, o que foi Portugal desde sua formação até o auge do império ultramarino. Olhando para Sintra vê o Portugal pequeno, o povo humilde e para o mar, o nível histórico grandiloquente. Pascoaes retoma, nas passagens citadas neste parágrafo, um dos quatro complexos culturais⁴⁵ que

⁴⁵ De acordo com Miguel Real, o mito sebastianista apoia-se em quatro complexos culturais que cruzados formam a mentalidade geral dos portugueses. “O complexo viriatino (de Viriato; povo humilde, mas ousado), o complexo vieirino (de Padre António Vieira; povo que supera as próprias forças e dimensão territorial atingindo níveis históricos grandiloquentes), o complexo pombalino (do Marquês de Pombal, povo que imita acriticamente tudo o que no estrangeiro é nomeado com sucesso, considerando o que provém do exterior superior ao que é nacional) e o complexo canibalista (um povo embrutecido e fanatizado, mesquinho, invejoso e bárbaro que, desde a segunda metade do século XVI, com alguns intervalos de liberdade, vive na ânsia de agradar a chefes e instituições numa ortodoxia capaz da denúncia, da prisão, da tortura e da morte do adversário)” (REAL, 2013, p. 8).

sustentam o Mito do Sebastianismo, o de Viriato, do povo humilde, mas ousado, explicado por Real como o complexo vieirino, vindo das ideias de Padre António Vieira, que difundiam que o povo português “supera as próprias forças e dimensão territorial atingindo níveis históricos grandiloquentes” (REAL, 2013, p.8).

Um exemplo de duplo aparece na primeira cena do terceiro ato, quando a aia, a sós, começa a recordar por meio da observação de si e da história de Portugal. Em um desdobramento do eu, a personagem fala em voz alta e como se estivesse frente a um espelho, abre um diálogo com sua consciência. A partir de então, a aia prolonga sua memória para além das lembranças derradeiras unindo as saudades mais antigas às saudades mais novas, une a formação da pátria lusitana a seu presente, 1908. Assim, compreende-se como Portugal. Este desdobramento e posterior rememoração de personagens aparece no pensamento filosófico-literário de Teixeira de Pascoaes como a possibilidade de surgimento da Pátria. Miguel Real explica que:

Teixeira de Pascoaes considera a existência da consciência humana como resultado de um movimento espiritual ontologicamente evolutivo que progride, reino natural a reino natural, por todo o universo mecânico, até se tornar Espírito refletido em si próprio na consciência ou no pensamento humano. [...] Na história, o Espírito substancializa-se nos povos, **crystalizando-se** em pátrias, dotando estas de individualidade específica geográfica e civilizacional, que as marca vitaliciamente (2013, p. 92, grifo do autor).

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

A Saudade possibilitou, em *D. Carlos*, que o regicídio se transformasse em mito, mas não apagou os elementos trágicos que percorrem a peça e culminam em morte, nem o choque que a brutalidade do fato histórico causou na população. Assunto do quarto e último ato.

3.3.5 Aos olhos da capital: o fim trágico do mártir

Não era um homem, afinal. Um outro bicho? Também não. Apenas um **monstro**, um aborto, um produto horrível da civilização moderna: a mentira de carne e osso! E a mentira é a mãe da antipatia. A faculdade que o homem tem de ser **mentiroso**, isto é, **antipático**, é o que o destaca dos outros seres; não é a Razão, como pretendem os filósofos bem humorados: é **a Mentira**. [...] E é na faculdade de mentir, que caracteriza a maior parte dos homens atuais, que se baseia a civilização moderna. Ela firma-se [...] na mentira religiosa, na mentira política, na mentira econômica, na mentira matrimonial, etc. A mentira formou este ser, único em todo o Universo: o **homem antipático**. Atualmente, a mentira chama-se utilitarismo, ordem social, senso prático; disfarçou-se nestes nomes, julgando assim passar incógnita. **A máscara deu-lhe prestígio, tornando-a misteriosa, e, portanto**, respeitada. De forma que a mentira, como ordem social, pode praticar impunemente, todos os assassinatos; como utilitarismo, todos os roubos; como senso prático, todas as tolices e loucuras. (PASCOAES, 1988, p. 10, grifos do autor)⁴⁶.

O último ato desloca o foco da família real, que se vê representada como imagens e em uma única fala da louca rainha D. Maria Pia, trazendo à cena todas as personagens tipo, como se Pascoaes quisesse mostrar, no dia do cruel regicídio, a visão das diversas camadas da sociedade sobre o fim trágico do rei e do príncipe.

A maquinação dos conjurados é o tema da primeira cena, que se estende da noite do dia 31 de Janeiro à madrugada do dia do regicídio. Em tom inflamado, os Conjurados colocam-se como deuses que conseguem adiantar a morte de um rei. A motivação para o regicídio não é igual para todos, e à luz da história, a morte do rei, o fim da monarquia e a instauração da República são a milagrosa solução para tudo. Todos os anseios caberiam em um único sonho. Buíça é motivado pelos decretos reais, o Terceiro Conjurado pela liberdade de António e fim da Dinastia de Bragança, o Quarto Conjurado é movido pelo ódio ao rei que teria lançado um olhar desdenhoso para o povo. Os motivos são dispersos, mas sua representatividade é uma: “Somos deuses!” (PASCOAES, 2010, p. 111).

Estão cheios de ódio e esperança, mas ao perceberem que o amanhã já é hoje emudecem. O *phatos*, que até então percorreu somente as cenas cujos personagens representavam a família real, mas evidenciados nas falas da Rainha, com a proximidade do crime, assombra agora as

⁴⁶ Originalmente publicado como “Trechos dum livro inédito”. In *A Águia*, ano 1, L- série, n. 4 (15 Jan. 1911), pp. 11-12.

personagens republicanas, que veem a hora negra⁴⁷ anunciada pelas negras badaladas da meia-noite ecoando na cidade adormecida. O medo cresce entre os conjurados, que são desafiados por Buíça: “Quem temer que deserte! O dia de hoje/ É para os fortes de alma. Para as almas/ que preferem à vida o cumprimento/ Heroico do dever...” (PASCOAES, 2010, p. 115). Colocados assim como heróis nada devem temer, pois à luz das ações do Rei e do Príncipe, serão também mártires após a morte. Rei e Príncipe mártires da Monarquia, Costa e Buíça mártires da República.

Ao raiar do dia, os conjurados vestem frias máscaras, as máscaras da tragédia à moda antiga, e da mentira disfarçada de utilitarismo, ordem social e senso prático, para tornarem-se “a sombra do Destino / a quem os próprios deuses obedecem” (PASCOAES, 2010, p. 118) e saem afrontado a luz do dia.

A luz invade a sala e surge da rua a voz do Alma, que reclama da luz fria, triste e melancólica, que chora morta nesta aurora sob a terra portuguesa. Profético, O Alma vê a sombra da morte sobre Portugal. Sombra que toma trágica figura.

A figura é a morte do rei. No Terreiro do Paço, Um Transeunte abre a cena II com a notícia: “O rei Carlos e o filho assassinados! Ambos mortos a tiro, como feras!” (PASCOAES, 2010, p. 120). Cumprem-se as previsões e os maus agouros na catástrofe que finda a tragédia.

Os horrores do dia do regicídio aparecem divididos entre repulsa e júbilo nas vozes dos vários transeuntes que falam e gesticulam desordenadamente pelo Terreiro do Paço. Uns narram os fatos: “O rei Carlos foi morto pelas costas [...] o Príncipe visado em plena frente [...] a rainha [...] delirante, como um ramo de lírios defendia [...] sangue! Horror! Horror! [...]” (PASCOAES, 2010, p. 121). Outros se alegram com a possibilidade da República: “Um belo dia o dia de hoje! Que deslumbramento! [...] Livres, enfim, os ídolos do Povo” (PASCOAES, 2010, pp. 121-122).

Uma Mulher se compadece da Rainha, Uma Velha se desespera ao ver o que levará do mundo para contar.

O Alma olha A Rainha petrificada pela dor, coberta de sangue do filho, e define o que vê como uma “trágica visão de pesadelo!” (PASCOAES, 2010, p. 122).

Três velhos mostram que Portugal é a nova Alcácer-Quibir, e ficam indignados ao ver que sangue de heróis foi derramado por mãos portuguesas, concretizando as profecias que D. Leonor

⁴⁷ Os termos negra(s) e negro(s) constam na peça analisada e por isso foram mantidos no texto da dissertação.

faz na segunda cena do segundo ato, quando afirma que se D. Sebastião voltasse, “encontraria aqui as setas que o mataram” (PASCOAES, 2010, p. 78).

As mendigas contam as notícias do palácio: a rainha estaria louca e Leonor desfalecida.

Os Poetas, claramente republicanos, afirmam felizes que o sol de fevereiro é libertador, e veem o ideal, a República, florescer.

A convulsiva cena se fecha com um diálogo entre Um Velho e O Alma. Um Velho repete sempre a mesma fala: “Grande crime! Tremenda expiação!” (PASCOAES, 2010, p. 124), acabou a penitência, acabou o decadentismo. O Alma resume a tragédia: os ódios que triunfaram ao sol de Deus, o trem real fugindo na mais trágica das dores; os regicidas obreiros do Destino, mortos pelo mesmo Destino: a justiça terrível; a nova Alcácer-Quibir feita por mouros portugueses.

Ao morrer assim, expiando uma culpa, Rei e Príncipe geram a possibilidade de ressurgimento da monarquia purificada. Ambos representam D. Sebastião possibilitando um futuro de esperanças.

A cena III mostra as damas em luto na mesma noite do crime, em uma sala do Paço de Belém. Elas comentam que o Primeiro-Ministro está sozinho, pois os outros viam nele a causa da tragédia. Sabem que O Rei quis afrontar a morte mesmo diante de tantos avisos. Todas têm compaixão pela Rainha, que aparece petrificada e muda, descrita com uma frieza que faz doer a alma de quem a contemplava. Uma empatia daquelas que zelavam pelas famílias portuguesas em um momento de caos, que tentará definir-se dois anos depois com a instauração da República em Portugal. Ao ouvirem o canto em delírio de febre de D. Leonor, as damas rememoram o amor impossível da jovem pelo príncipe e concluem que todo amor é loucura. Colocam os poetas e os doidos como irmãos gêmeos, filhos do mesmo ventre, gerados nas trevas.

A conversa é interrompida duas vezes.

A primeira interrupção é feita por D. Maria Pia que aparece enlouquecida a gritar por seu menino, pedindo que ascendam as luzes, dizendo ver punhais, sentindo frio e sem saber o que faz.

A segunda pausa na conversa das damas se dá quando D. Leonor entra em cena cantando, em voz sumida, que diante da tragédia dormiu e nunca mais viu seu amor, pois ela morreu. Que cobriu o amado de rosas e lírios e beijou-lhe a fronte gelada, e morreu. Que sonha que os olhos azuis do príncipe pousem-lhe lágrimas no rosto para que ela possa regressar à vida, mas morreu. Morreu a jovem pátria virginal.

D. Maria Pia aparece mais uma vez, agora com medo da doida. A doida de amor D. Leonor.

Os devaneios de D. Leonor invadem a cena IV. Ao ver entrar o corpo do amado Príncipe Luís, a aia lembra outra vez que os mouros fizeram outra Alcácer-Quibir. As damas põem-se a explicar a loucura da jovem que se vê morta e faz vivo o Príncipe dentro dela.

Este resurgimento retoma a filosofia-literária de Pascoaes, que no artigo *o Espírito Lusitano ou Saudosismo*, mostra que, pelo Desejo, a Saudade converte-se em Esperança, e pela Dor, em Lembrança, sendo que Esperança e Lembrança são duas características básicas da Alma Portuguesa. Pelo Desejo morreu o Príncipe. Sua morte matou D. Leonor de Dor. Assim, ela gera a Lembrança que pode trazer a Esperança de um novo futuro grandioso no dia em que isso for novamente desejado. O mito sebástico se refaz.

A peça volta à conversa das Damas, agora interrompida por uma chuva que cai como murmúrios de monótona e vã melancolia, por uma tristeza que aparece envolta por névoa cinza. Na sequência das ações, Leonor se cala e o medo espera à porta do palácio. As damas olhando para uma cortina, antes descrita como negra, agora a veem tremendo e verde-negra, o que faz a luz dos olhos ficar toda em sangue. Outra vez surgem as cores da República, face à tragédia, em uma imagem tenebrosa. As Damas, com medo de que os mortos voltem a lhes falar, resumem a cena: “Esta noite é medonho pesadelo!/ A mais trágica noite duma Pátria!” (PASCOAES, 2010, p. 139).

Dois Fidalgos velam os corpos reais, cena V, comentando as reações da Rainha e de D. Leonor e, olhando os defuntos, analisam a imagem do rei, que está desfigurado, como se fosse alguém anônimo, pois para eles uma pessoa está na sua imagem. O Rei que agiu em nome do desejo e morreu pela pátria, fica, para os Fidalgos, anônimo, por nunca ter sabido gerir sua imagem.

Ao final da cena, ventos que vêm do mar espalham lágrimas sobre o palácio, lágrimas que, à luz do que se viu na cena II do segundo ato, construirão outra vez Portugal.

A última e curta cena VI começa com notas do sebastianismo. É antemanhã, vê-se o palácio em desordem como se esperasse por uma nova ordem, pela República, e assim as raras luzes se extinguem. D. Leonor grita e quer saber que mouros levam seu caixão, pois ela morreu junto com seu amor. D. Leonor, a pátria pura, o Príncipe, a monarquia, morrem pelas mãos dos mesmos mouros: os republicanos. A nova civilização, por intermédio do Saudosismo, idealizada

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

O epílogo, transcrito integralmente aqui, é o desfecho da tragédia proferido pelo Alma, que assiste ao cortejo fúnebre:

Todos de negro e ouro,
 Rodam coches reais, a passo lento...
 Chora nas ruas de Lisboa o vento;
 É voz do céu em lágrimas de agouro...
 Esvoaçam velhos crepes sobre o dorso
 De cavalos enormes, espectrais...
 E o vento é qual fantástico remorso
 Que anda nas ruas de Lisboa, aos ais...
 Passam fardas de luto, cavalgado...
 Passam tochas na luz crepuscular...
 Apagadas e frias vão passando
 E anda o vento nas ruas, a chorar...
 Vão num compasso lúgubre e molhado,
 Fatos negros, fantasmas de tristeza...
 E sobre a terra santa portuguesa
 Vê-se crescer a noite do Pecado...
 Todos de negro e ouro,
 Rodam coches reais, a passo lento...
 Chora nas ruas de Lisboa o vento;
 É voz do céu em lágrimas de agouro... (PASCOAES, 2010, p. 145).

O objetivo da Renascença Portuguesa era fazer reviver a Alma. Em *D. Carlos* ela ressurgiu e vê novamente a desgraça por meio da morte do Rei e do Príncipe. O Alma vê lágrimas de um destino que Pascoaes julgou ser o futuro onde a grandeza pátria ressurgiria, mas que ao fim fez-se negro, em uma antemanhã sem sol, envolta em névoa cinza, assim foi a Primeira República. E os versos a seguir parecem resumir o sentimento de Teixeira de Pascoaes que um dia lutou pela República e em 1918, arrependido, colhia seus frutos. “E o vento é qual fantástico remorso / Que anda nas ruas de Lisboa, aos ais...” (PASCOAES, 2010, p. 145).

3.4 O Rei é D. Carlos I, em Pascoaes: um mártir-mítico

O esforço da Alma da Raça Portuguesa ao implantar a República, de acordo com Teixeira de Pascoaes, “foi o despontar da sua heroicidade que se diria morta para sempre; foi um **sinal** de abnegação; houve vidas sacrificadas à Vida.”(1988, p. 31, grifo do autor)⁴⁸.

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

“Todo aquele que acreditar no renascimento lusitano, todo aquele que nos trazer um clarão de esperança, será recebido de braços abertos como leal e firme camarada” (PASCOAES, 1988, p. 31, grifos do autor)⁴⁹. É assim que Pascoes faz ressurgir o mito. É assim que ele eleva a figura de D. Carlos, colocando-a em pé de igualdade com aquele que para ele, por seu poder de resgate do passado, foi o grande herói lusitano, D. Sebastião.

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

⁴⁸ Texto originalmente publicado como *Renascença Lusitana* na revista *A Vida Portuguesa*, n. 22 (10 Fev. 1914), pp. 10-11.

⁴⁹ Idem.

CONCLUSÃO

Na introdução a este estudo sugeriu-se o momento histórico da escrita de *Pátria* e de *D. Carlos: drama em verso* como um fator preponderante para a interpretação de ambos os textos, hipótese amparada nas teorias de Almeida Garrett acerca do drama histórico e em seu “Projeto de soerguimento do Teatro Nacional” que incorporaram inovações do drama imbuídas na literatura por meio de Victor Hugo e seu *La Préface de Cromwell*.

Partiu-se, portanto, de uma definição de drama, exposta por Barata (1991, p. 267), como uma nova relação do artista com o mundo, que passa a mostrar por meio de suas obras as contradições que a realidade expressa, ideia que norteia o “Projeto de soerguimento do Teatro Nacional” de Almeida Garrett. Nesse projeto, o autor de *Viagens na minha Terra* propôs o resgate de figuras históricas à luz da contemporaneidade, para que essas pudessem revelar ao público algo de transformador na realidade presente. Ou seja, o resgate das figuras deve vir de minuciosa escolha de personagens, momentos e características, para que se atinja o objetivo, elucidar o presente e sugerir mudanças.

A resposta obtida com a análise dos tempos históricos (1896 e 1918) e correntes literárias é muito mais eficaz e contundente do que aquela aventada a princípio. A história sofreu sim uma reviravolta no que concerne ao regime político vigente em Portugal, porém os dois períodos compartilham algo muito característico ao ser português: a crise.

Nas correntes literárias nas quais se inserem as peças analisadas, é ponto comum a ideia de que a crise pode ser superada no futuro e a relação do escritor com a Pátria, fato que pode ser observado também em outros períodos literários e foi evidenciado por Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*, conforme aponta o excerto:

A motivação radical [...] de toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX [...] o projeto novo de problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autônoma que é a Pátria. E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a escrita, a problematização dessas relações é antes de tudo problematização da escrita, nova ou a inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos [...] enquanto realidade histórico-moral, [que] constituirá o núcleo da pulsão literária determinante. A tal ponto, que nos parecem insignificante ou de pouco relevo aquelas obras em que essa motivação confessa ou oculta está ausente (1992, p. 80).

A literatura decadentista sugere o estudo do passado para entender as causas da crise, ruptura e fim de tudo o que se vê no presente decadente da Pátria e a esperança de tempos melhores depositada em ideias ou enigmas a serem concretizados ou decifrados, que indicariam os caminhos a serem tomados no futuro. O enfoque decadentista dado à literatura, em comparação ao saudosista, modifica-se, mas não se transforma por completo, apenas evolui. Mantém-se o ponto de partida: o presente em crise e a busca no passado. Porém, o passado decadentista é um passado falhado, e o saudosista é Saudade que ensina e engrandece quem por ele busca. Sob a óptica do Decadentismo é preciso acabar com o presente para que Portugal possa seguir por novos caminhos. Nos ideais saudosistas, é preciso olhar para o passado, aprender com ele e assim, em um momento de crise, o messias poderá ressurgir trazendo com ele a grandeza pretérita de Portugal a concretizar-se no futuro.

Traçando um paralelo entre a história e as peças, observa-se que, em 1896, a crise política agravada pelo advento do *Ultimatum* (1890) fazia com que os republicanos observassem de perto cada falha do governo e da vida pessoal do rei D. Carlos como uma possibilidade de destituí-lo e de substituir a Monarquia pela República. *Pátria* segue a linha revolucionária junqueriana observada também em *Marcha do Ódio* e *Finis Patriae*, poemas carregados de ideais republicanos e aversão à monarquia. O historiador José Hermano Saraiva (2011, p. 459), exprime claramente a influência da literatura na história de Portugal entre os anos de 1890, data do *Ultimatum*, e 1908, quando houve o regicídio. Diz ele que a ideia de degeneração hereditária, que foi repetida incansavelmente desde 1890, foi um dos motivos que levaram ao regicídio.

A segunda década do século XX em Portugal é outro momento de crise, mas é principalmente um período de frustração. A jovem República instaurada no país em 5 de outubro de 1910 não foi e nem poderia ser, como se esperava, a mística solução para os problemas portugueses. Diversos fatores contribuem para a degenerescência do sistema republicano. Destaca-se a seguir aqueles considerados mais contundentes para o malogro da República Portuguesa no primeiro quartel do século XX, divididos em cinco tópicos. 1. econômico: mercado nacional formado por pequenos comerciantes, pequenos industriais e pequenos proprietários que dominavam numericamente o espaço econômico e que não revelavam uma mentalidade moderna. O escoamento do produto nacional para o mercado externo realizado via Inglaterra em condições desvantajosas para Portugal. A classe operária tímida pedia pouco e não vislumbrava grandes mudanças — queria somente a garantia do que já tinha, mantendo as

relações trabalhistas estagnadas; 2. religioso: a resistência da Igreja Católica em aceitar o novo regime por temer uma diminuição significativa de fiéis no país, já que o movimento republicano mantinha estreitos laços com a Maçonaria; 3. política colonialista: a conservação das colônias era cara e impedia investimentos que propiciassem a aceleração do desenvolvimento da metrópole; 4. cenário político internacional: com a eclosão da 1ª Guerra Mundial, o mundo vivia um período de insegurança e o português retraía-se, sentindo que o momento não era propício às mudanças; 5. desconhecimento: muitos daqueles que apoiavam, ou apoiaram, a República ignoravam os ideais do regime, ou por acreditar que ser republicano era apenas ser contra a monarquia ou porque até mesmo o Partido Republicano não trazia em seu escopo os preceitos do sistema que carregava em seu nome.

Teixeira de Pascoaes deixa de ser republicano porque via, e vivia em um Portugal republicano em crise, descontente e principalmente impelido pelo regime a deixar características formadoras do que o autor julgava ser o caráter português. A tentativa de incutir em Portugal valores em voga no resto da Europa preocupava o autor, que temia que novos valores suplantassem o verdadeiro ser português nutrido, de acordo com as teorias saudosistas, pela Saudade, conjunto de características histórico-moral-emocionais de formação de uma raça.

Para que não haja confusão entre fatos históricos e criações literária, antes de analisar comparativamente as personagens do rei em cada uma das peças, vale ressaltar o exposto por Renata Pallottini (2013), quando define, a título de introdução, o que aqui se denominará personagem ficcional.

Ser composto pelo poeta a partir da realidade, a personagem não reúne, em todo caso, todos os traços passíveis de serem encontrados em uma ou muitas pessoas, seus modelos. Personagem seria, isso sim, a imitação e, portanto, recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas— traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios (PALLOTINI, 2013, p.15).

D. Carlos deixa de ser real, ou histórico-real, desde o momento que consta do título ou do quadro de personagens, até o fim de cada uma das peças analisadas — *Pátria* e *D. Carlos*—, mas não deixa de existir na imaginação do leitor/espectador/criador que constrói paralelos entre as personagens de ficção e o ser histórico-real. Ou seja, personagem ficcional e personagem histórico-real dialogam metaforicamente para que o objetivo de cada autor seja alcançado.

Por meio do levantamento histórico realizado no primeiro capítulo deste estudo e da análise das peças e momentos históricos de suas primeiras publicações, vislumbram-se os

objetivos que geraram as distorções e semelhanças entre ser real e personagens de ficção por meio de três enfoques: 1. o histórico, subdividido entre momento da história de Portugal quando da elaboração e publicação dos textos ficcionais e dos fatos da história de D. Carlos escolhidos para compor as personagens ficcionais; 2. as correntes literárias que nortearam a escrita dos textos literários, e 3. o objetivo de cada autor, a mensagem pretensa presente em cada uma das peças. Os três elementos podem ser analisados separadamente, porém suas análises entrelaçam-se para formar um todo.

Em *Pátria* lemos D. Carlos sob a óptica do Decadentismo finissecular, corrente literária vinculada ao Simbolismo, que surge como uma reação ao Naturalismo mesclando pessimismo e descrença; na peça em questão, descrença no regime monárquico, vislumbrados por meio da revisão de um passado falhado, a Dinastia de Bragança.

No momento histórico de elaboração e primeira publicação de *Pátria*, 1896, os ecos vexatórios do *Ultimatum* são ensurdecedores, fazendo com que os portugueses vivam um momento de intenso descrédito no sistema político representado por D. Carlos. Junqueiro mostra em sua peça um rei assustado, sem nenhum traço nacionalista e que recebe conselhos dos finados reis da quarta dinastia. É o passado falhado, visto que todos estes espectros são construídos por meio de suas características históricas negativas.

É fácil reconhecer que Junqueiro resgata os dois primeiros anos do reinado de D. Carlos, fato que se comprova pelos paralelos estabelecidos entre o texto literário e os episódios históricos, a noite do *Ultimatum* e a assinatura do “Tratado Anglo-Português de 1891”— o tratado de Hintze Ribeiro. O *Ultimatum* foi, como asseverou Amadeu Carvalho Homem (2000, pp. 268-270), o episódio que impulsionou o movimento republicano, iniciado no país em 1836, envolvendo o povo e fazendo surgir “uma nova geração republicana de propagandistas ‘ativos’” (HOMEM, 2000, p. 274), que engendraram no ideário português do último quartel do século XIX a ideia de degeneração hereditária, que foi repetida incansavelmente desde o *Ultimatum*, e consta dentre os motivos que, de acordo com Saraiva (2011, p. 459), “acabará por conduzir ao regicídio de 1908”.

O rei, personagem de *Pátria*, está prestes a ser abandonado por seus aliados políticos, Magnus, Opiparus e Ciganus, que estão preocupados em defender seus interesses pessoais e cargos no governo, mas não se importam com o sistema político e nem com o futuro da pátria e chegam a ver na República uma possibilidade de ser “rei”, tema que percorre as cenas I, II, IV e

X. Daí é possível estabelecer um paralelo com a história, uma vez que José Luciano de Castro Pereira Corte Real, presidente do governo, quando D. Carlos sobe ao trono, pede demissão no dia seguinte ao aceite do tratado com a Inglaterra e mais adiante, em fevereiro de 1897, volta ao mesmo cargo, confirmando o que Junqueiro em 1896 já mostrava. O Rotativismo era um sistema de falsa alternância política, visto que não havia oposição e aos políticos filiados aos partidos Regenerador e Progressista não interessava o que estava sendo feito nem o regime instaurado, pois vislumbravam apenas o poder que lhes era assegurado pela alternância de representantes dos partidos citados em cargos importantes do governo.

Outra característica do rei D. Carlos criado por Junqueiro deve-se ao recorte histórico realizado pelo autor. Seria impossível ao poeta de *Finis Patriae* uma visão mais criticamente afastada acerca do reinado de D. Carlos, visto que a peça foi publicada no sexto ano de seu mandato. D. Carlos, como pode ser verificado no levantamento histórico do primeiro capítulo deste estudo, agiu muito timidamente em relação às questões internas no período que engloba os anos de 1889 e 1901, ocasião em que novos partidos políticos são consolidados, criando novas possibilidades de escolha e dismantelandando a rede estabelecida pelo Rotativismo. Se internamente o rei estava enfraquecido pelo Rotativismo, no âmbito externo foi impedido de reagir às condições impostas no *Ultimatum*, pois Portugal tinha uma dívida enorme com a Inglaterra e as condições econômicas lusitanas eram fragilíssimas. Junqueiro cria então um rei fraco, quase sem ação, vítima hereditária dos erros de seus antecessores e dos atributos da personagem histórico-real escolhidos por Junqueiro para compor o caráter da personagem ficcional: é imprudente e precipitado na tomada de decisões políticas, teme perder o apoio da Inglaterra e de outros países da Europa, tem amantes, é dado a festas, banquetes e caçadas, e parece uma marionete nas mãos daqueles que o rodeiam.

Em *Pátria*, D. Carlos toma decisões precipitadas para que os obstáculos saiam de seu caminho e sua vida volte à rotina de festas, caçadas e amantes. Está rodeado de políticos corruptos e amigos falsos. Tais recortes denigrem a imagem do rei, posto que historicamente D. Carlos não teve opção. Ao assumir a regência em 19 de outubro de 1889, o rei encontrou um país endividado, que se apoiava em um sistema colonialista de estrutura muito frágil, visto como a solução para soerguer Portugal, e ao longo de seu reinado procurou reestabelecer os laços com a Inglaterra, pois estes eram de suma importância para a economia nacional.

O rei, personagem ficcional junqueriano, age de acordo com o que lhe impõem a situação e as personagens que o rodeiam. De acordo com Pallottini (2013, p. 23) a “ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante, de vontades, de sentimentos e emoções [...] que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos”. Pensando dessa maneira, a personagem que representa D. Carlos em *Pátria* pode ser classificada como uma personagem-objeto, ou seja, é fruto da ação de outros, e nada ou quase nada faz para modificar a ação dramática, posto que a ação deflui do conflito e as posições antagônicas que formam esse conflito “serão defendidas, pelas palavras, sentimento, emoções e atos das personagens, que tomarão atitudes definitivas e em consequência de suas posições” (PALLOTTINI, 2013, p. 23) produzirão a ação dramática.

Ao longo das vinte e três cenas que compõem *Pátria*, o Rei mantém-se durante dez, cena II a cena XI, temeroso diante de sua decisão de assinar o tratado e é direcionado por conselhos dos políticos e amigos que o cercam. Na cena XII, pede ajuda aos antepassados e desmaia quando o primeiro espectro lhe aparece, passando o protagonismo da peça ao Doido e permanecendo desfalecido até o final da cena XXI, quando a revisão histórica dos reis da quarta dinastia chega ao fim. Assim, como personagem-objeto, ou seja, impelido pela ação dos espectros, ou ainda impelido por erros e falhas de caráter hereditários, o Rei finalmente assina o tratado e desaparece para que o verdadeiro responsável pela ação dramática de *Pátria*, o Espectro de Nuno Álvares, profira seu monólogo e conduza a peça ao fim.

O Rei personagem idealizada por Teixeira de Pascoaes é inversamente proporcional à personagem Rei junqueriana. Pascoaes escolhe como momento histórico a ser recriado o último mês de vida de D. Carlos, período mais emblemático no que concerne às ações políticas realizadas pelo monarca e mais trágico, pois traz a lume sua morte trágico-histórica.

Voltando ao exposto no primeiro capítulo deste estudo, o regicídio sem dúvidas sobressai aos feitos reais e inscreve Portugal na história, não por seus avanços, mas pelo choque causado por um crime brutal. Porém não é somente o fim que se lê em *D. Carlos: drama em verso*. Na peça, o poeta resgata episódios que, distribuídos pela imprensa da época, passaram a falsa imagem de que D. Carlos seria uma marionete nas mãos de seu último Primeiro-Ministro, João Franco.

Os fatos mostram que João Franco surgiu de ideias novas e cisões dentro do Partido Regenerador, representando, portanto, uma novidade, ainda dentro do regime monárquico, nos ideais políticos da primeira década do século XX e esteve à frente do Conselho de Ministros por dois mandatos, de 19 de maio de 1906 a 2 de maio de 1907 e de 2 de maio de 1907 a 4 de fevereiro de 1908. Por ocasião do início de seu primeiro mandato, manifestou a intenção de governar “à inglesa”, modernizando a monarquia e mostrando que os tempos de ditadura já estariam ultrapassados. Porém, diante de incidentes amplamente explorados pelos republicanos, o governo fechou-se novamente em ditadura no dia 2 de maio de 1907, mantendo-se assim até 4 de fevereiro de 1908, três dias após o regicídio. O segundo governo de João Franco recebeu duras críticas e chegou-se a sugerir que D. Carlos não estivesse mais à frente do governo, fato que é retomado e explicado por Teixeira de Pascoaes como uma mentira. “Senhor, eu não sou mais do que a vontade/ Constante de meu rei!”(PASCOAES, 2010, p. 54), profere o Primeiro-Ministro na segunda cena do primeiro ato.

Na peça, aparecem para compor a voz dos republicanos insatisfeitos, sempre situados em Lisboa, como se o resto do país não participasse desta opinião, a literatura anti-monárquica, a entrevista concedida por D. Carlos ao jornal *Les Temps*, a desobediência à *Carta*, por ter o rei concedido a João Franco o direito de governar sob ditadura, a censura, as críticas dirigidas à rainha D. Maria Amélia e a prisão de António José de Almeida, um dos mais populares dirigentes do Partido Republicano, fatos que podem ser observados na história. Cada personagem que integra o grupo dos republicanos parece ter o seu motivo para querer o fim da Monarquia, mas todos esperam que a República se instaure e resolva seus anseios. Teixeira de Pascoaes caracteriza estas ações como injúrias, deixando sempre claro que D. Carlos foi vítima de uma conspiração.

D. Carlos: drama em verso pretende “reapresentar uma história, uma trama, um enredo, uma criação imaginária, como se ela estivesse acontecendo de novo naquele momento” (PALLOTINNI, 2013, p. 22), pois o autor afirma que pretende fazer justiça à memória de D. Carlos, personagem histórico-real tão denegrada pela literatura até então. Para tal, Teixeira de Pascoaes constrói a personagem O Rei, mantendo da história somente os predicados que corroboram com o herói saudosista-sebastianista que pretende para seu drama.

O Rei, criação pascoalina, existe apenas para fazer Portugal grande novamente. Age, como agiu D. Carlos histórico-real no final de sua vida, energicamente, não deixando que o temor

gerado pelos republicanos insatisfeitos impeça suas ações e morre assassinado em praça pública gerando grande comoção. Constam também, dentre as características da personagem histórico-real que compõem a personagem ficcional, a erudição, o gosto pelo conhecimento da geografia e das artes plásticas.

No que concerne à ação dramática, O Rei em *D. Carlos* é personagem-sujeito, como aponta Pallottini (2013, pp. 55-57):

Só tem a sua liberdade limitada pela vontade de outra personagem-sujeito, igualmente livre [que só consegue romper o desejo do rei em *D. Carlos* via regicídio]. Não a cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída. [...] No entanto [...] a personagem nunca é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde e em virtude das quais atua.

Em sentido aristotélico, O Rei, em *D. Carlos*, por ter um *ethos* heroico, usa de sua *dianóia* e toma a decisão de voltar a Lisboa para governar e salvar Portugal, colocando-a em prática mesmo quando tudo mostra que o fim pode ser fatal. Assim, Pascoaes cria o herói e redimensiona seu fim trágico, como veremos adiante.

Conclui-se que ambas as personagens foram construídas por tradição, ou seja, foram desenhadas para defender os ideais das correntes literário-filosóficas que representam. D. Carlos, o decadente Rei da *Pátria*, foi construído pela enumeração de erros hereditários, de fraquezas e falhas de caráter e de um momento histórico vexatório. Já o messias de *D. Carlos*, foi criado pela Saudade, e composto de predicados de grandes momentos históricos portugueses e de características positivas do rei D. Carlos personagem histórico-real, como a erudição. No que concerne ao momento histórico, Teixeira de Pascoaes escolhe aquele em que D. Carlos, personagem histórico-real, pôde agir mostrando mais força e poder. Seu rei, personagem ficcional, também é caracterizado pela ação, e a nobreza de seus atos torna ainda mais chocante a crueldade de sua morte.

Observa-se, até então, dois ângulos da caracterização da personagem: a caracterização por similitude, semelhanças entre personagem histórico-real e personagem ficcional, e a caracterização por tradição. Resta agora investigar a caracterização por fim, ou seja, a construção da personagem para que se cumpra seu papel dentro do universo dramático e da intenção de seu

criador. Ciente do papel que a personagem deverá cumprir, fica mais fácil entender as escolhas dos atributos que cada autor elegeu para compor seu D. Carlos, personagem ficcional.

A pergunta a ser respondida agora, para que se possa concluir a razão do antagonismo entre os Reis, personagens ficcionais, diz respeito à mensagem pretendida com cada peça. Ou, como queria Garrett, que elucidação transformadora a criação literária traria para o presente de suas publicações. Para tal, é necessário definir o que é alegoria, pois os discursos de *Pátria* e *D. Carlos: drama em verso* nos remetem à definição deste tropo de salto. A alegoria é “a metáfora que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa” (LAUSBERG, 1966, p. 247), ou seja, “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra” (MOISÉS, 2004, p. 14).

Como foi apontado na introdução e posteriormente comprovado no segundo capítulo deste estudo, *Pátria* é uma peça simbolista-decadentista e, assim sendo, não procurou explicar o mundo por meio da ciência. Procurou sim transformá-lo por intermédio de uma metafísica transcendental. Ao final da *Pátria*, surge no cenário destruído, uma criança trazida pela mão por um aldeão. O aldeão busca o castelo do rei que se evaporou e por isso não pode ser encontrado, e segue seu caminho descendo como se Portugal fosse então um grande abismo. Ao chegar ao fundo, encontra a espada guerreira de Nuno Álvares. A criancinha, tal qual nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano, empunha a espada com facilidade, e Junqueiro indaga: “Nobre montante, qual o teu destino? Sulcarás, relha de arado, a gleba deserta desse camponês? Nas mãos dessa criança, um dia homem brilharás acaso, espada de fogo e de justiça?” (JUNQUEIRO, 1896, p. 184), concluindo sua peça com um enigma acerca do futuro que surge na luz roxa de uma manhã de novembro: “Mistério... mistério... Invisivelmente, saudando a luz, as cotovias gorjeiam” (JUNQUEIRO, 1896, 184).

Tratado como alegoria, o desfecho deste texto junqueriano foi, muitas vezes, interpretado como um sonho que revelaria a possibilidade de surgimento da República. Antônio Martins Gomes (2006, p. 82) faz um levantamento de críticos e autores que encontraram “a presença de uma matriz republicana” no texto *Pátria* de Guerra Junqueiro. São eles Maria Teresa Pinto Coelho, Mayer Garção, Amorim de Carvalho, António Machado Pires, Helder Macedo e João Medina⁵⁰. Porém Gomes (2006, p. 1) considera “existirem poucos indícios óbvios e explícitos

⁵⁰ Não se esgotam nesses os críticos e autores compartilham desta visão.

que o vinculem a esta ideologia, em comparação com outras obras literárias produzidas neste mesmo período”.

A análise da peça neste estudo chega à mesma conclusão de Gomes, *Pátria* enquanto peça a ser representada, não é claramente republicana, posto que no corpo da peça não há referências que permitam extrapolar o discurso somente em relação a essa interpretação. Porém, essa interpretação é válida, quando são analisados em conjunto o corpo da peça e seu epílogo.

Voltando à alegoria, Lausberg (1966, pp. 247-248) divide-a em níveis, sendo uma *tota allegoria*, ou alegoria perfeita, aquela que surge sem que se notem traços do pensamento implícito; a imperfeita, *permixta apertis allegoria* ou *allegoria imperfecta*, quando se notam pistas do pensamento oculto.

Pátria, por meio da análise realizada neste estudo, define-se como uma alegoria perfeita, por nela não serem encontrados elementos suficientes que remetam o leitor a uma mensagem pró República e por poder ser lida como o ressurgimento de uma outra monarquia. Explica-se a segunda possibilidade por meio da aproximação do texto junqueriano às teorias filosóficas platônicas.

Como foi exposto ao longo do segundo capítulo, Platão limita a vida de cada alma a mil anos e, findo este período, diz que esta alma pode ressurgir. A alma chega ao fim de sua vida com a morte de Nuno Álvares, o que sugere também a morte de D. Carlos, pois a alma do condestável estava presa à dinastia da qual ele era o último representante. Imediatamente após a morte do Doido-Espectro de Nuno Álvares, surge a criança representando uma nova vida, pois estaria dotada das características heroicas que deixam que ela empunhe a espada do condestável com facilidade. Esta criança que, por ter sido trazida pela mão por um aldeão, um representante do povo, foi tantas vezes associada à República, governo do povo para o povo, não pode, à luz da filosofia platônica, ser interpretada somente assim.

Platão dizia que existiam três formas corretas de governo, a monarquia— governo de um—, a aristocracia— governo de poucos—, e a democracia— governo de muitos, sendo a monarquia a forma de governo mais perfeita. A escolha dos governantes deveria ser feita pela observação das almas ainda quando crianças, onde seriam observadas as características que determinariam seu destino, no caso de reis, rainhas ou filósofos, predominariam entre suas características a inteligência e a racionalidade. Em *Pátria*, a criança empunha a espada de Nuno Álvares revelando que ela possui as características daquele que neste texto foi o grande herói

nacional e que por meio da “segunda navegação” refez seu caminho por intermédio da razão, o que o colocaria entre os seres mais evoluídos de acordo com a linha epistemológica de Platão. Esta criança, portanto, pode representar o surgimento de uma dinastia, à luz da história de Nuno Álvares, porém estaria mais afastada dos erros daquela que acaba de findar, pois não começa a linhagem com um pecado e sim com a razão.

Essa possibilidade de leitura não vem só da aproximação do texto literário à filosofia platônica. Outros fatores podem ser associados a esse desfecho, constando, alguns deles, no epílogo *Balanço Patriótico*, se analisada a sua segunda versão, quando Junqueiro declara que “a ideia fundamental do poema, que o domina todo, do primeiro ao último verso está ilesa: é o ressurgimento orgânico da Nação no espírito de Nuno Álvares e de Camões.” (JUNQUEIRO, 1925, p. 173). Camões emprestaria àquela criança o heroísmo que cantou em *Os Lusíadas* e Nuno Álvares, os predicados de grande herói nacional de fundador de uma dinastia. Os feitos heroicos narrados por Camões, dentro da *Pátria*, foram suprimidos pelos reis da Dinastia de Bragança, que deixou da epopeia apenas os excertos de tom pessimista, mas que podem vir à tona quando esta for extinta. Outra vez surge um enigma: seria esta criança capaz de retomar a grandeza e a heroicidade de Nuno Álvares sem pecado e d*Os Lusíadas* em sua totalidade?

No que diz respeito à construção da personagem por fim, ou seja, pela mensagem que o texto pretende alegoricamente transmitir, há em *Pátria* uma relação antitética dentre as características de um governante segundo a filosofia platônica, inteligência e racionalidade, e aquelas atribuídas a D. Carlos, personagem ficcional, que é medroso, mentiroso, pouco estudado, inseguro e extremamente ligado aos valores materiais. Esses traços, de acordo com a epistemologia platônica, seriam próprios daqueles seres menos evoluídos, nunca de um governante.

D. Carlos por sua vez apresenta aos leitores/espectadores uma alegoria imperfeita, pois sua contextura não deixa margem a outras interpretações, tornando evidente a mensagem a ser compreendida em decorrência do discurso primeiro. A estrutura do texto de Teixeira de Pascoaes está composta por uma soma de signos ou sinais complementares que conduzem a ação dramática claramente ao engrandecimento da figura histórico-real de D. Carlos. O Rei, personagem ficcional, é construído a partir de características positivas do D. Carlos personagem histórico real, e consegue, por meio da Saudade, somar a estas características individuais, feições positivas da raça lusitana e exemplos de ações que fortalecem os momentos de glória da História de Portugal.

O poeta traz ainda ao público a figura mítica de D. Sebastião e O Rei passa a representá-lo movido pela hora, momento de crise, pelo desejo de lutar por seu país, pela ação heroica, agir de acordo com seu desejo mesmo quando há indícios de que isso pode colocar sua vida em risco e por sua morte trágica, morrer lutando por seu povo e seu país, na nova Alcácer-Quibir do Terreiro do Paço.

Seguindo os elementos constitutivos de *D. Carlos*, só há uma mensagem ao final. D. Carlos, representando a monarquia, foi um herói vitimado por desejos estrangeiros que se entranharam no país e que fazem com que esse deixe de ser Portugal, pois não condizem com os elementos que Pascoaes definira como formadores daquela nação. No momento de crise (1918), resta aos portugueses desejar que um grande homem possa fazer com que D. Sebastião resurja das brumas.

As brumas de uma República que foi sonho e esperança para aqueles que viam a decadência ao fim do século XIX e falhou cedo, visto que o governo do povo e para o povo entre os anos 1917 e 1918 vigorou em Portugal por meio de um regime presidencialista autocrático, ou seja, absolutista, que levou parte do país a declarar restaurada a monarquia (Monarquia do Norte), e que em breve se transformaria em Ditadura militar.

Pode-se concluir que a construção das personagens ficcionais obedeceu em ambos os casos a uma minuciosa escolha dos autores para que suas personagens trouxessem a lume a história do rei D. Carlos, sendo a mensagem pretendida, ou a composição da personagem por fim, o fator preponderante para definição das características históricas deste rei que passarão a ficção para compor uma personagem ficcional verossímil dentro da ação e alegoria de cada peça. Ou seja, não é possível um D. Carlos construído a partir de suas características positivas quando se pretende extinguir uma dinastia, se não a monarquia, como sugere Junqueiro em *Pátria*; nem há lógica em ressaltar atributos que podem ser vistos como pejorativos, quando se pretende que D. Carlos, seja o novo messias a ser esperado para salvar Portugal.

Sendo assim, conclui-se que D. Carlos, apesar de tão divergente enquanto personagem ficcional em *Pátria* e *D. Carlos*, é a figura histórico-real que melhor serviu aos poetas para suas criações, pois personificou a Monarquia, decadente em 1896, e passado a ser retomado em 1918-1925. *Pátria* e *D. Carlos*, mito escatológico e mito sebastianista, pretenderem ao fim algo muito semelhante, na medida em que propõem mudanças para uma crise e as datas de publicação permitem que Monarquia e República sejam em 1896, vilã e heroína e em 1918-1925, heroína e

vilã respectivamente. D. Carlos como representante máximo da monarquia nos momentos históricos escolhidos para representar o presente ficcional de cada uma das peças, passa, portanto, também de pária a herói para que, por meio do teatro histórico, o presente fosse elucidado possibilitando mudanças em um futuro próximo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, E. *Amantes: uma história da outra*. São Paulo: Record, 2016.
- ALMAEAL, J. Breve resumo da História de Portugal. In: RIBEIRO, O; FERRO, A. *Breviário da Pátria para Portugueses ausentes*. Lisboa: S.N.I., 1946.
- AZEVEDO, M. de. *Guerra Junqueiro: a Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1981.
- BARATA, J. O. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BOAVENTURA, A. de. A hora do arrependimento... El-Rei D. Carlos descrito pelo poeta Teixeira de Pascoaes. In: PASCOAES, Teixeira de. *D. Carlos: Drama em verso*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- CABRAL, A. *Os Talentos e os Desvários de Guerra Junqueiro*. Lisboa, Livraria Portugália, 1942.
- CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: *A Personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARVALHO, A. de. *Guerra Junqueiro e a sua Obra Poética*. Porto, Lello Editores, 1998.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D.; coordenação da tradução Fabiana Komesu. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2006.
- CORDEIRO, Valério. A. *Vida do beato Nuno Alvarez Pereira (Santo Condestável)*. 2. ed., Lisboa: Edição da Livraria Catholica, 1921.
- COELHO, J. do P. *Dicionário de Literatura*, 3. ed. Porto: Figueirinhas, v. 1, 1979.
- COURTÉS, J. GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- CUNHA SIMÕES, J. *História de Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- CRUZ, D. I. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C^a Editores, 1983.
- FERREIRA, A. B. de H.. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 7.0*. 5. ed., Curitiba, Editora Positivo, 2010.
- FERRO, A.; RIBEIRO, O. *Portugal : breviário da pátria para os portugueses ausentes*. Lisboa: Edições S.N.I., 1946.
- FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal (Séculos XII-XX)*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1966.

FREITAS, N. de. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, pp. 65-74, 2008.

GARÇÃO, M. *Junqueiro Republicano*. In: JUNQUEIRO, Guerra. *Horas de Luta*. 1. ed. Porto: Lélo & Irmão editores, 1924.

GARRETT, A. Um auto de Gil Vicente. In: BRAGA, T. (Org.). *Obras completas de Almeida Garrett*. Lisboa: Empresa da História de Portugal - Sociedade Editora, v. 1, 1904.

GOMES, A. M. *Às armas: o republicanismo na literatura portuguesa entre o 31 de Janeiro e o 5 de Outubro*. Dissertação (Doutor em Estudos Anglo-Portugueses) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

GOMES, P. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa: Assírio & Alvim Editora, 1988.

_____. *Prefácio*. In: PASCOAES, Teixeira de. *D. Carlos: Drama em verso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

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

GUIMARÃES, L. de O. *O Espírito e a Graça de Guerra Junqueiro*. Lisboa: Edição Romano Torres, 1968.

HOMEM, Amadeu Carvalho. *A Greve Académica de 1907*. Disponível em: <<http://lagosdarepublica.wikidot.com/1-a-greve-academica-de-1907>>. Acesso em 17 dez. 2012.

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

HUGO, V. *Prefacio de Cromwell*. 1827. Disponível em: <<http://www.mediafire.com/?qymwuzmmjnm>>. Acesso em 22 dez. 2011.

JUNQUEIRO, Guerra. *A musa em férias: Idílios e Sátiras*. 10. ed. Porto: Lélo & Irmão editores, 1949.

_____. *Horas de Luta*. 1. ed. Porto: Lélo & Irmão editores, 1924.

_____. *Pátria*. 1. ed. Porto: Lélo & Irmão editores, 1896.

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

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

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

- LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- LOURENÇO, E. *O Labirinto da Saudade*. 5. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1992.
- MARQUES, A. H. R. de O. (Org.). Portugal: da monarquia para a república. In: *Nova História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, v. XI, 1991.
- MARQUES, A. H. R. de O. Da Monarquia para a república. In: TENGARINHA, J. (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000.
- MARTINS, O. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores, 2007.
- MIGUEL, R. s. v. “Personagem”. In: CEIA, C. (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 20 mar. 2013.
- MIRANDA, J. *As constituições Portuguesas, de 1822 ao texto actual da Constituição*, 4. ed. Lisboa: Livraria Petrony, 1977. Disponível em <<http://www.arqnet.pt/portal/portugal/liberalismo/carta826.html>>. Acesso em 10 mar. 2012.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. ver e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *Saudosimo: a Saudade como Ideologia*. In: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*. Beiheft. Hamburg: Buske. 1998.
- OLIVEIRA, O. M. De navegações e naufrágios: imagens de Portugal de Garrett a Pessoa. In: *Intersecções: Ensaio de Literatura Portuguesa*. Campinas: Editora Komedi, 2002.
- PAILLER, J. D. *Carlos I, Rei de Portugal: Destino maldito de um rei sacrificado*. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.
- PALLOTINI, R. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PASCOAES, T. de. *A Arte de Ser Português*. 2. ed. Lisboa, Edições Roger Delraux, 1978.
- _____. *A Renascença Lusitana*. In: GOMES, Pinharanda. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa, Assirio & Alvim Editora, 1988.
- _____. *D. Carlos: Drama em verso*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2010.
- _____. *Guerra Junqueiro: Conferência proferida no Teatro Amarantino aos 19 dias do mês de Março de 1950*. 1. ed. Porto, Tipografia Sequeira L.D.A, 1950.
- _____. *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*. Porto: Renascença Portuguesa. 1912.

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

PATRÍCIO, A. *O Fim*. Porto: Livraria Chardron, 1909.

PIMENTA, J. de M. *História de Portugal*. São Paulo: Editora Cupolo Ltda, 1977.

PLATÃO. *A República*; trad. introd. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

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

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

RAMOS, F. *A expressão da liberdade em Antero e os "Vencidos da Vida"*. Lisboa: Editorial Império Ltda, 1942.

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

REALE, G. *História da filosofia: Antiguidade e Idade Média* / REALE, G.; ANTISERI, D. 3. ed. São Paulo: Paulus, v. I, 1990.

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

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

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

RIGOLON, W.; SILVA, E. S. *Almeida Garrett, um autor engajado*. São Paulo: Aos vinte anos, 2009.

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

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

SARAIVA, J. H. *História de Portugal*. 8. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2011.

SCOTT, A. S. *Os portugueses*. São Paulo: Contexto, 2010.

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

- SERRÃO, J. *Dicionário de História de Portugal*. 1. ed. Lisboa: Iniciativas Editoriais, v. I, 1963.
- SILVEIRA, F. M. *Romantismo, Realismo*. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. 3. São Paulo: Cultrix, 2002.
- TENGARINHA, J. (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000.
- TORRES, A. *O império português entre o real e o imaginário*. Lisboa: Escher, 1991.
- VALENTE, V. P. *O poder e o povo: Edição do Centenário*. 6. ed. Lisboa: Alêtheia Editores, 2010.
- WARD, A. W. (Org.). *The Cambridge Modern History Atlas*" Londres: Cambridge University Press, 1912. Disponível em http://www.emersonkent.com/map_archive/africa_1910.htm, acesso em 29/09/2012
- Partido Progressista*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-03-10]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$partido-progressista](http://www.infopedia.pt/$partido-progressista)>.
- Partido Regenerador*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-03-10]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$partido-regenerador](http://www.infopedia.pt/$partido-regenerador)>.