UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICA E VERNÁCULAS
LITERATURA PORTUGUESA

AUREA LUIZA BEDESCHI

MEMÓRIA E HISTÓRIA NO TEATRO DE D. JOÃO DA CÂMARA
“O BEIJO DO INFANTE” E “TRISTE VIUVINHA”

SÃO PAULO – 2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICA E VERNÁCULAS
LITERATURA PORTUGUESA

MEMÓRIA E HISTÓRIA NO TEATRO DE D. JOÃO DA CÂMARA
“O BEIJO DO INFANTE” E “TRISTE VIUVINHA”

AUREA LUIZA BEDESCHI

SÃO PAULO – 2010

AUREA LUIZA BEDESCHI

MEMÓRIA E HISTÓRIA NO TEATRO DE D. JOÃO DA CÂMARA

“O BEIJO DO INFANTE” E “TRISTE VIUVINHA”

Texto de defesa apresentado à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Marcia Maria de Arruda Franco

SÃO PAULO – 2010

Aos meus familiares, principalmente
Meus filhos Victor, Mariana e Marina
Que tiveram paciência e respeito
Pelo meu trabalho,
Minha amiga Marisa de Assis
Que me apresentou a minha orientadora
Em especial a Professora Marcia que me deu
votos de confiança

Agradecimentos

Especialmente a Deus por ter me dado vida, saúde, perseverança e, principalmente, por ter me proporcionado a oportunidade de encontrar pessoas, que só me acrescentaram nesta jornada.

À minha orientadora, e amiga Marcia Maria de Arruda Franco, por ter acreditado, dado um voto de confiança no meu trabalho, por sua prontidão, atenção e orientação durante toda a pesquisa, Se estou aqui dou graças a seu trabalho.

Aos meus filhos Victor, Mariana e Marina, minha querida nora, Andressa, eles que me deram apoio emocional, compreensão nos momentos difíceis, de angústia, fraqueza e desânimo.

A minha amiga Marisa, que me auxiliou com as sugestões importantes para o desenvolvimento do trabalho, me empurrou para frente, sem ela não teria conhecido a minha orientadora e com certeza, não estaria aqui escrevendo.

A toda minha família, em especial, a minha mãezinha que sempre acreditou em mim, minhas irmãs, em especial a Maria Clara, por todo incentivo e prontidão nos momentos em que mais precisei.

Ao meu sobrinho querido, Paulo Augusto que sempre me animava quando estava triste.

A amiga Arlete Correa, bibliotecária da escola Seminário N.S.Da Gloria, que sempre me auxiliou na procura de material, com carinho e prontidão.

Aos funcionários da seção de Pós-Graduação, pela atenção e carinho no atendimento.

Ao jornalista Humberto Pinheiro Silva, que mesmo distante me auxiliou respondendo minhas dúvidas e me enviou documentos de sua biblioteca pessoal por emails.

A Capes pela ajuda financeira.

Enfim, a todos estes só tenho a reiterar os meus sinceros agradecimentos por mais esta jornada cumprida.

RESUMO

Nesta dissertação, serão levantados na peça histórica *O beijo do Infante* alguns fatos relacionados às Grandes Navegações, a partir da memória de um velho marinheiro que enaltece os feitos de D. Henrique. O luto das famílias que ficaram em terra, as opiniões contrárias aos empreendimentos marítimos são analisados nas falas dos outros personagens e aproximados da crítica anti-expansionista, presente no episódio do Velho do Restelo. Na segunda peça, *Triste viuvinha*, serão levantadas as diversas leituras acerca da sociedade portuguesa, no final do século XIX.

Essas considerações tomaram sentido a partir da análise das peças em conjunto com o suporte da história de Portugal, com os estudos da memória, da saudade e do saudosismo.

Dessa forma, tem-se como objetivo interpretar as atribuições que o dramaturgo pretendeu enviar à comunidade quando leram ou assistiram as encenações.

Palavras chave: D. João da Câmara, Teatro Português, Memória, História de Portugal, Século XIX.

Abstrac

This dissertation studies some facts related to the Great Navigations, from the memory of an old sailor who praises the accomplishments of D. Henry, in the historic part of *O beijo do Infante*. The mourning of the families which stay ashore, opinions contrary to maritime enterprises are seen in the lines of the others characters. The second part deals with *Triste viuvezinha* and studies various readings of the Portuguese society in the late nineteenth century.

These considerations have taken place from the analysis of the pieces, along with the support of Portugal's history, of the studies of memory, longing and nostalgia.

The objective has been to interpret the tasks which the playwright intended to convey to the community, when they read or watched the performances of these plays.

Key-words: D. João da Câmara, Portuguese Theatre, Memory, History of Portugal, Nineteenth Century,

LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Mapa Cor de Rosa.....	15
Ilustração 2: Foto de D. João da Câmara	41
Ilustração 3: Teatro D. Maria II.....	53
Ilustração 4: Cartaz da peça <i>O beijo do Infante</i>	74
Ilustração 5 Mapa da rota do Caminho marítimo para às Índias.....	96
Ilustração 6: Mapa da rota de Bartolomeu Dias.....	96
Ilustração 7: Cartaz da peça <i>Triste Viuvinha</i>	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – ASPECTOS CULTURAIS DO FINAL DO SÉCULO XIX.....	22
1.1 Teatro e Política no Século XIX	25
1.2. Biografia de D. João da Câmara	35
1.2.1 Bibliografia de D. João da Câmara	41
1.2.2 Obras escritas em parceria	42
1.3 O teatro na época de D. João da Câmara	43
1.4 O drama histórico em Portugal na obra de D. João da Câmara.....	49
1.5 Conflito, discurso e as noções temporais na construção da trama nas peças	58
1.6 Saudade e Saudosismo no teatro de D. João da Câmara.....	62
CAPÍTULO II – <i>O BEIJO DO INFANTE</i>	65
2.1 <i>O beijo do Infante</i> (1898): ação, personagens e tema.....	65
2.2 <i>O beijo do Infante</i> : memória familiar, social e nacional	74
2.3 As necessidades do século XV e a penúria do século XIX	91
2.4 Bartolomeu Dias e a ultrapassagem do Cabo das Tormentas	97
2.5 A intertextualidade da peça com o Velho do Restelo.....	108
CAPÍTULO III – <i>TRISTE VIUVINHA</i>	117
3.1 <i>Triste viuvinha</i> – o teatro regional de D. João da Câmara	117
3.2 Ambientação dos três atos.....	119
3.3 As personagens.....	121
3.4 Análise da peça.....	126
Conclusão.....	162
Referências Bibliográficas	174
ANEXO.....	182

INTRODUÇÃO

Essa dissertação gira em torno de duas peças teatrais do século XIX: *Triste viuvinha* (1897) e *O beijo do Infante* (1898), as duas de autoria de D. João da Câmara.

A proposta básica é fazer a ligação entre as duas obras. Elas retratam histórias de épocas distantes. As peças são desenvolvidas em torno de um eixo comum, que por sua vez, se prestam para refletir acerca do comportamento dos lusitanos, ao longo da história, em vários seguimentos sociais, inclusive na literatura. Os temas em questão são: os artifícios da memória, da saudade e da grandeza de Portugal.

Inicialmente será apresentado um panorama sumário tanto da história de Portugal quanto do teatro oitocentista, mais especificamente de D. João da Câmara, para depois nos determos sobre as peças propriamente ditas, como uma maneira de interpretar a sociedade portuguesa finissecular, restringindo-nos a focalizar a interpretação do teatrólogo da sociedade portuguesa da última década do século XIX.

Portugal era uma nação imperialista no início do século XIX. Na metrópole havia algumas manufaturas e a agricultura era deficitária; o exército destacava-se com equipamentos e treinos, a marinha uma dezena de navios de linha, capazes de cumprir as suas missões fundamentais, como proteger a navegação com o Brasil e manter uma presença na Índia.

O Brasil, elevado a Reino Unido a Portugal, com seus proventos, cobria parte das deficiências da economia portuguesa. Portugal mantinha presença em cinco continentes: na Europa, com o Continente e os Arquipélagos dos Açores e Madeira; na América com o Brasil; em África, Cabo Verde; a costa da Guiné que incluía Casamança; a Fortaleza de S. João Baptista de Ajudá; Cabinda, o Ambriz e os reinos de Luanda e Benguela, além de S. Tomé e Príncipe; na África Oriental toda a costa que ia de Lourenço Marques até a ilha de Moçambique; na Ásia, Goa, Damão e Diu e Macau; e na Oceania as ilhas de Timor, Solôr e

Flores. A população portuguesa em todos os territórios não deveria ultrapassar os cinco milhões de habitantes.

Toda esta conjuntura foi fortemente abalada pelas invasões francesas do continente, que ocorreram antecedidas pela Guerra das Laranjas, em 1801, da qual resultou a perda de Olivença para a Espanha. A primeira invasão francesa provocou a saída da Família Real, e com ela a maior parte da marinha, cerca de dez mil pessoas que desembarcaram no Brasil, mais precisamente, no Rio de Janeiro.

As invasões francesas foram de extrema gravidade para Portugal. No fim, em 1814, estima-se que 10% da população (cerca de 200 mil pessoas) havia morrido; uma grande parte da indústria, as vias de comunicação e a infraestrutura foram destruídas; a agricultura e o comércio desarticularam-se.

Em Portugal, as ideias do Antigo Regime eram ainda atuantes. Estas ideias foram questionadas pela Revolução Francesa de 1789, a qual tinha sido antecedida pela Revolução Americana de 1776. Já na primeira década do século XIX, o liberalismo começou a ganhar terreno em Portugal, quando o absolutismo do Antigo Regime entrou em crise. Esta crise se prendia com a manutenção da preponderância social da nobreza; com a valorização da colônia brasileira em detrimento da metrópole; e com o caráter "sagrado" da realeza portuguesa. A descrença neste regime político foi influenciada não só pela propagação da ideologia revolucionária francesa na Europa, como também em consequência das invasões do solo português pelo exército francês e pela perda progressiva do Brasil (1808-1822). O resultado das guerras peninsulares que reafirmaram o poderio inglês e o conservadorismo da decadente estrutura social portuguesa também marcou essa crise em Portugal.

Após a partida da Família Real para o Brasil, ocorreu em Portugal a propagação das ideias liberais. A ausência do rei contribuiu para a Revolução Liberal de 1820, que obrigou a corte, inclusive D. João VI, a regressar à metrópole. Com isso, precipitou-se a independência

brasileira e também originou a guerra civil entre Liberais e Miguelistas, que durou de 1828 a 1834.

A debilidade política, o modo desorganizado da sociedade e a contínua fragilidade econômico-financeira da nação contribuíram para que Portugal se mergulhasse em crises político-sociais tais como: o grupo dos caudilhos, golpes de estado, e a alternância de poder entre dois partidos, um mais à direita (o Regenerador) e outro mais à esquerda (o Histórico). Este modelo esgotou-se no início da década de 1890, devido à forte crise financeira e às tensões políticas, e levou ao aparecimento das ideias republicanas à volta do *Ultimatum Inglês*¹ (1890). A partir daí o ataque à monarquia foi intensificado.

Paralelamente a esses fatos, alguns intelectuais desejavam que Portugal buscasse o progresso e se igualasse a outras nações da Europa, dentre eles a França, Inglaterra e Alemanha. Esse período foi marcado também por uma transformação na autoimagem dos portugueses, pela busca do progresso, por entendê-lo como um tempo depressivo. Portanto, reler a sociedade portuguesa, no século XIX, é adentrar as múltiplas formas de poder político, ou mesmo as tentativas revolucionárias lusitanas ao longo de sua história: as justificativas para os empreendimentos marítimos realizados desde a conquista de Ceuta (1415), os descobrimentos da Índia e do Brasil (1499 e 1500), a batalha de Alcácer Quibir, com a perda do Rei D. Sebastião (1578), a União Ibérica (1580 - 1640), terremoto de Lisboa (1755), o Setembrismo (1836), o consulado pombalino, as crises vivenciadas por Portugal a partir do liberalismo, as justificativas para o imperialismo, os desentendimentos políticos a partir da Conferência de Berlim (1884-1885) e o *Ultimatum Inglês* (1890).

¹ Ultimato inglês de 1890 foi um ultimato do governo britânico, chefiado pelo primeiro ministro Lord Salisbury - entregue a 11 de Janeiro de 1890 na forma de um memorando. Esse exigia de Portugal a retirada das forças militares chefiadas pelo major Serpa Pinto do território compreendido entre as colônias de Moçambique e Angola, a pretexto de um incidente entre portugueses e Macololos. A zona era reclamada por Portugal, que a havia incluído no famoso Mapa cor-de-rosa, reclamando a partir da Conferência de Berlim uma faixa de território que ia de Angola a Moçambique. A concessão de Portugal às exigências britânicas foi vista como uma humilhação nacional pelos republicanos portugueses, que acusaram o governo e o rei D.Carlos I de serem os seus responsáveis. O governo caiu, e António de Serpa Pimentel foi nomeado primeiro-ministro. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ultimato_brit%C3%A2nico_de_1890 acesso em outubro de 2010.

A situação do povo português no final do século XIX deve ser compreendida a partir da existência de uma classe intelectual cuja influência foi garantida pelo desenvolvimento do jornal. Essa classe produziu vários textos, nos quais eles descreveram o panorama da situação nacional. Tal produção foi aceita pela maioria dos leitores de novela e jornais. Estes textos transmitiram a idéia de que o problema dos portugueses era o da aquisição de uma identidade coletiva, pois somente essa lhes daria confiança e energia.

A falta de identidade em Portugal gerou um pessimismo que adquiriu grande proporção a partir da Geração de 70. Este grupo fez uma crítica ao estado lamentável em que se encontravam todos os setores da vida e das instituições portuguesas. A elite política e intelectual que formava aquela geração acreditava que alteraria tal conjuntura.

Uma reação radical contra a situação de Portugal foi a de Antero de Quental, pois, segundo ele, a única maneira possível de transformar a decadência da nação seria a união de Portugal com a Espanha, a formação de uma federação ibérica. Essa criaria “tantos centros de autoridade local quantos forem os centros naturais da vida nacional”, chamava-se isto *federação*, a “única forma de governo digna de homens verdadeiramente iguais, porque é a única forma de governo verdadeiramente livre” (QUENTAL, 1982, p. 225- 226). Quental deixou claro que a realidade nacional somente poderia ser alterada com a união da nação portuguesa à espanhola. Portugal deveria sujeitar-se a isso; perder sua autonomia, mas garantir melhor perspectiva de vida aos portugueses.

Oliveira Martins teve uma atitude implacável para com a sua pátria, como mostra no seu livro *História de Portugal* (1972), uma vez que ele considerava Portugal uma nação que, desde o desastre de Alcácer-Quibir, deixou de existir por si mesma, enquanto realidade autônoma. Daí então, se tornou fruto das necessidades políticas européias e também submissas à proteção inglesa. Segundo ele, a nação só atingiria o desenvolvimento europeu

quando progredisse sua tecnologia e sua indústria, para, depois, conseguir elaborar a idéia coletiva que levaria Portugal ao caminho do progresso.

De acordo com Antônio José Saraiva (1990, p. 211), Oliveira Martins retomou em bases modernas o mito Sebastianista², apresentando-o como a “íntima psicologia coletiva”, como uma “manifestação do génio natural íntimo da raça”. Oliveira Martins foi um dos primeiros historiadores a relatar criticamente o passado português.

O sentimento generalizado de frustração e decadência que percorreu o reino no século XIX e que esteve patente na postura inexorável da *intelligentsia* portuguesa, fundamentou-se na constatação de que o Portugal de Oitocentos sequer parecia com aquela nação que, durante os anos Quinhentos, havia conquistado mares e continentes. Pelo contrário, Portugal em Oitocentos era uma nação frágil e inferiorizada em relação ao resto da Europa desenvolvida, pois não conseguia reverter o quadro de decadência na qual se encontrava, desde o início do século XIX ; uma nação cuja geração de intelectuais e políticos também havia fracassado nas várias tentativas de reergue-la. A esse sentimento de decadência somou-se, ainda, o choque causado pelo *Ultimatum* (1890). Esse acontecimento veio colocar fim ao sonho de restabelecer Portugal por meio da criação de um novo império colonial na África, com a união de Angola e Moçambique, com a conquista das terras que as separavam — o mapa cor de rosa³.

² O Mito Sebastianista : veio depois a derrota de Alcácer Quibir e o desaparecimento do Rei (1578). A nação caiu sob o domínio castelhano. A literatura chorou, com a perda de D. Sebastião, o desfazer das esperanças desmedidas, a ruína dum povo que, havia pouco, deslumbrara o mundo com os Descobrimentos e a criação de um grande Império. Foi então que surgiu, como instintiva reação, o sebastianismo. Julgou-se que só a fé visionária poderia salvar o país. Durante o séc. XIX, o sebastianismo foi passando da esfera política para os domínios literários e culturológico. O sonho heróico de D. Sebastião, a sua morte na batalha, o mito do seu regresso e a quimera do Quinto Império inspiram poetas e prosadores. No Frei Luís de Sousa de Garrett, é Telmo, o velho criado, quem associa à fé no retorno do Rei a convicção de que D. João de Portugal, seu amado amo, um dia aparecer. <http://portugues-1.blogspot.com/2008/03/o-mito-sebastianista.html> escrito por Monica Medeiros. Acesso em Outubro 2010.

³ Mapa cor de rosa: Nome dado ao projeto português para unir Angola a Moçambique, apresentado no Congresso de Berlim de 1884 e que provocou forte reação da Inglaterra. Este ambicioso plano aparece já numa convenção luso-francesa de 1886 e figura a cor-de-rosa, daí advindo o nome para a questão. <http://www.malhatlantica.pt/netescola/conceitos/mapacor-de-rosa.htm>, acesso em outubro de 2010

Figura 1: Mapa cor de rosa
 Fonte: amonarquiaaviveempotugal.blogspot.com
 acesso em outubro de 2010

O teatro teve como objetivo repensar a história de Portugal. Conforme Joel Serrão (1978, p. 197), outra reação pessimista aparece na peça *O Desejado* de Antônio Nobre, que se fundamentou na frustração de ver o meio rural ser dominado pelas potências do capitalismo industrial e, principalmente, na decepção em ser português e em nascer em uma nação que, apesar de ter sido uma grande potência, encontrava-se arruinado. E, diante dessa prostração individual e coletiva, o autor na sua obra refugiou-se no passado feliz de sua infância e no Portugal agrário, patriarcal, repleto de elementos do povo, bem como das suas tradições e superstições portuguesas.

De acordo com o autor Rui Ramos (1994, p.29), em 1885, a população portuguesa não era das mais saudáveis, quase metade dos jovens presentes na inspeção militar foram dados como incapazes por falta de altura, de peso ou de saúde. Em 1890, os portugueses eram a população mais analfabeta da Europa Ocidental.

Portugal era basicamente agrícola, com constantes períodos de crises em consequência da baixa do preço dos gêneros agrícolas, em especial, do trigo, principalmente entre o período de 1834 a 1851. A indústria era pouco desenvolvida, pois as fábricas eram, em sua maioria, de caráter artesanal, com dominação de força humana e animal. Os transportes e as comunicações mantinham as características do Antigo Regime. Segundo Joel Serrão, “o drama maior do capitalismo oitocentista em Portugal consistia na falta de capitais disponíveis e no baixíssimo nível econômico da sociedade” (SERRÃO, 1990. p. 149).

A produção industrial se iniciou em Portugal por volta de 1835, com a importação de máquinas e contratação de funcionários; no entanto, por falta de investimento, mão de obra qualificada, escassez de matéria-prima, com baixa tecnologia e produtos de má qualidade teve um precário desenvolvimento. Com isso, a classe média dava preferência aos importados, restando para o produto interno apenas o consumidor provinciano de renda baixa. O pequeno agricultor, neste mesmo tempo, produzia apenas para sua subsistência, por não ter condições financeiras suficientes para impulsionar o comércio e, por consequência, garantir o desenvolvimento das indústrias. Em 1876, em virtude das especulações, a nação vivenciou uma grave crise financeira, levando vários bancos portugueses à falência.

Durante todas estas transformações, crises sociais, políticas e econômicas, o principal prejudicado foi o camponês, que não conseguiu se tornar proprietário da terra. A miséria de antes, quando todos eram miseráveis, não era sentida. Com a mudança dos extratos sociais, tornou-se evidente, mostrando uma imensa margem de separação entre o proprietário camponês, dono de elegantes casas, com acesso à saúde, educação e lazer e o pobre camponês, carente de escola, saúde, reservas e crédito.

Todas essas desvantagens levaram as duas camadas sociais a entrarem em conflito, pois o camponês trabalhador declarava receber menos do que era preciso para sobreviver, enquanto o proprietário afirmava que lhe exigiam mais do que ele realmente podia pagar.

Frente a essas dificuldades, o camponês fugiu para a cidade em busca de uma melhor condição de vida. No entanto, havia pouca oferta de emprego, em virtude de um programa industrial, visto que em 1890, 61,1% da população economicamente ativa em Portugal trabalhavam na agricultura e apenas 18,4% na indústria. (CATROGA - CARVALHO, 1996, p.122).

Acrescenta-se a esta falta de perspectiva e decepção o *Ultimatum* Inglês. Portugal, depois da independência do Brasil, passou a dar mais atenção as suas colônias africanas e após a Conferência de Berlim idealizou um novo Império Português na África, para unir o ocidente angolano ao oriente de Moçambique, assim formar um território contínuo e estender os seus domínios do oceano Atlântico ao Índico. Porém, a realização deste projeto atrapalharia as expectativas britânicas de construção de uma ferrovia transafricana entre o Cabo e o Cairo pelo interior da África, construindo um grande território imperial. Dessa discordância entre o projeto português e o britânico resultou o *Ultimatum* de 11 de janeiro de 1890, que obrigava Portugal a retirar imediatamente todas suas forças militares das regiões em questão e aceitar a livre circulação de pessoas e mercadorias inglesas por Moçambique.

Segundo Saraiva (1999, p.343): “O ultimato foi dos fatos verdadeiramente importantes da história portuguesa dos finais do século XIX. O desenvolvimento da política portuguesa na África, feito em constante desafio a países poderosos, apaixonara a opinião pública”. Esta atitude do governo ocasionou uma grande crise, que afetou a autoestima do povo português. De acordo com Sardica (1997, p. 559), os portugueses desconheciam durante muito tempo a realidade partidária, pois “foi lenta e problemática a distinção entre partido e facção, e o reconhecimento do primeiro como elemento necessário e positivo entre as componentes do sistema político”. A associação da ideia de um partido de massas e o indício da abertura democratizante do liberalismo clássico foi “um produto do século XX embora as suas mais remotas raízes se liguem à adoção do sufrágio universal e à pressão

exterior, antimonárquica, exercida pelo militantismo revolucionário republicano nos anos 80 e 90 do século XIX”.

O Infante D. Henrique dedicou-se para que Portugal se destacasse no período da Idade Moderna. Ele foi o condutor da expansão ultramarina portuguesa, empreendimento marítimo que mudou a história e representou o período glorioso lusitano – este é o assunto principal da peça *O beijo do Infante*.

Na peça *Triste viuvezinha*, o período de 1820 a 1834 é rememorado nos diálogos entre as personagens do Alferes e de Rebelo; foi nesse período que a população portuguesa vivenciou inúmeras repressões, violência e supressão das liberdades civis. O tempo em que se passa o drama é de 1890 a 1897, posterior ao *Ultimatum*, assim pode ser também interpretado como o momento e a maneira adequados de repensar o destino da pátria portuguesa.

A construção da personagem André (*O beijo do Infante*) está associada à imagem do mar português no qual D. João da Câmara entrevê a possibilidade de adequar os propósitos artísticos ideológicos. Como arquétipo natural do imaginário lusitano, o mar transforma-se em um ser o qual reúne em si, condições de existência, isto é, com coerência, lógica interna e veracidade. Somente a figura de D. Henrique, que caminhou do real para o mítico, reunia em si condições de conseguir adepto para o seu grande empreendimento, econômico e audacioso ao mesmo tempo.

Se o leitor/espectador não levar em conta que a herança recebida das gerações anteriores era por si só conflituosa tanto política, quanto economicamente, se torna difícil compreender todo o universo imaginário, o conflito e a tensão criada por D. João da Câmara n’*O beijo do Infante* e na *Triste viuvezinha*. Nesse caso, pode-se falar numa convergência de ideias entre Pascoaes e D. João da Câmara, pois há uma continuidade de inquietações, insistentemente presente no imaginário desses escritores portugueses, desde o início do século

XIX, e ainda, persistente no momento da escrita dos textos de Pascoaes, esses relacionados à saudade e ao saudosismo (início do século XX).

São do conhecimento comum ao povo português, as conseqüências da industrialização em massa, decorrente do avanço tecnológico do século. E se a literatura acompanhou, naturalmente, o surto das novas ideias, as teorias de caráter político social não lhe ficaram atrás: Proudhon e Saint-Simon apregoavam teorias socialistas; Darwin, Lamarc, Stuart Mill e Spencer que criavam a conhecida teoria evolucionista; Engels e Marx defendiam teorias comunistas e Hegel explicava o mecanismo do progresso. Em Portugal a chamada Geração de 70, foi aquela que encarnou o fascínio pelos ideais de progresso e pelas novas ideias em vigor na Europa. A abertura do caminho de ferro da Baixa Alta que ligou Coimbra, centro cultural português de então, a Paris (1864) e, permitia aos jovens intelectuais portugueses acompanhar, via França, toda aquela evolução do pensamento e da ciência. Esta geração cujos membros que mais se destacam são Antero de Quental, Eça de Queiroz e Oliveira Martins, parecia unir-se num mesmo ideal: integrar Portugal na cultura européia, e trazer para Portugal a ciência, o progresso e a civilização. Foi esse o propósito das Conferências do Casino (1871), europeizar Portugal, ligando-o com o movimento moderno, preparando-o para a sua transformação política, econômica e religiosa, isto é, para a Revolução.

Conforme Ecléa Bosi⁴, as

lembranças grupais se apóiam umas nas outras formando um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver a memória grupal. Se por acaso esquecemos, não basta que os outros testemunhem o que vivemos. É preciso mais: é preciso estar sempre confrontando, comunicando e recebendo impressões para que nossas lembranças ganhem consistência. Imagine-se um arqueólogo querendo reconstituir, a partir de fragmentos pequenos, um vaso antigo. É preciso mais que cuidado e atenção com esses cacos; é preciso compreender o sentido que o vaso tinha para o povo a quem pertenceu. A que função servia na vida daquelas pessoas? Temos que penetrar nas noções que as orientavam, fazer um reconhecimento de suas necessidades, ouvir o que já não é audível. (BOSI, 1994, p. 414)

⁴ Ecléa Bosi é professora de Psicologia Social na Universidade de São Paulo e escreveu, entre outras, as obras *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias* (Vozes), *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão* (Paz e Terra), *Rosalía de Castro: poesias* (tradução, Brasiliense), *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (Companhia das Letras), *Velhos amigos* (Companhia das Letras).

Somente a partir dessas medidas é possível recompor o passado. Nesse caso, o passado da história de Portugal anterior aos esforços empreendidos pela Geração de 70, é retomado literariamente também por D. João da Câmara.

Outro conceito que auxilia o entendimento da saudade e saudosismo defendidos por Teixeira de Pascoaes presentes em *O beijo do Infante* e *Triste viuvinha* é de saudade e mito na cultura portuguesa, elaborados por Eduardo Lourenço. Na primeira peça, D. João da Câmara empregou um discurso saudosista, uma vez que a questão da modernidade portuguesa é a do passado, e não do futuro. As grandes navegações simbolizaram o ingresso de Portugal na Idade Moderna. Nesse caso, o olhar do ator é excêntrico, pois enaltece um empreendimento que sucessivamente ao longo de vários séculos acumulou fracassos, e o sopro de glória vem do futuro sobre o passado. Na segunda, os diálogos de Rebelo e do Alferes giraram em torno de questões que os atormentavam, como o culto da nação portuguesa ao passado. Por isso, Eduardo Lourenço em *Nós como futuro* vem auxiliar à interpretação que reclama um olhar português para o futuro, e em *Mitologia da saudade*, apresenta ensaios que investigam, com mais precisão, alguns temas que a cultura portuguesa carrega em relação a uma saudade de cunho não identificável.

A partir das considerações acima a dissertação é organizada em três capítulos de tal modo que se possa esclarecer a maneira encontrada pelo dramaturgo para transmitir a sua leitura da mentalidade portuguesa na sociedade finissecular.

No primeiro capítulo: Aspectos culturais do final do século XIX – é feita uma análise da história e da identidade de Portugal, a vida e obra de D. João da Câmara, seu teatro, sua participação e importância na literatura finissecular do século XIX. Serão tratados o discurso e as noções temporais na construção das duas peças em estudo. E depois de concluído o primeiro capítulo é feita a análise da saudade e saudosismo nas peças em questão.

No segundo capítulo: *O Beijo do Infante* – é analisada a peça, a memória familiar, social e nacional com base na teoria da autora Eclea Bosi, e é feito o paralelo com *Os Lusíadas*. Também são analisados o confronto e as necessidades do século XV em relação à penúria do século XIX.

No terceiro e último capítulo: *Triste Viuvinha* – é analisada a peça, a ambientação dos atos e a função dos personagens a que vem discutir e enfatizar a situação política e social de Portugal naquele momento em que a peça foi encenada.

Com a análise das peças, pretendo interpretar o teatro de D. João da Câmara como uma das tentativas de revisão do legado quinhentista no século XIX.

1 ASPECTOS CULTURAIS DO FINAL DO SÉCULO XIX

No dia 8 de julho de 1497, exatamente quatrocentos anos antes de ser apresentada a peça *Triste viuvinha*, e quatrocentos e um anos antes da encenação *d'O beijo do Infante*, o navegante português Vasco da Gama traçou pela primeira vez o caminho marítimo para as Índias. Essa viagem derrubou as fronteiras do conhecimento, fundiram-se para sempre civilizações e surgiram as rotas comerciais e culturais sobre as quais se ergueu o mundo moderno. Vasco da Gama também abriu as portas do Oriente para as naus lusitanas, o que permitiu que Portugal vivesse seu século de glória, em que descobriu o Brasil, e fosse pioneiro do comércio com a Índia, o Japão e a China. Não foi por outra razão que Luís de Camões, encantado com a visão das velas desfraldadas com a cruz de Malta, compôs *Os Lusíadas*, tendo como herói Vasco da Gama, tripulante lendário do mito português de que “navegar é preciso”.

Ao adentrar o mar além da barra do Rio Tejo no dia 8 de julho de 1497, na nau *São Gabriel*, Vasco da Gama ainda não era o herói nacional em que se transformara depois de dois anos. Quando o navegador partiu, era um desconhecido fidalgo de Sines, no Alentejo, que foi escolhido para comandar a expedição às Índias. Durante uma década, a corte em Lisboa hesitou entre seguir o caminho aberto por Bartolomeu Dias, para tentar a sorte no Ocidente, pois muitos portugueses não acreditavam no sucesso dessa expedição.

Na época, o desenvolvimento da navegação lusitana já era reconhecido. A rota até o Cabo da Boa Esperança, no extremo sul da África, já tinha sido traçada por Bartolomeu Dias em 1487. Mesmo assim, o outro lado do mundo continuava um mistério. A expedição de Vasco da Gama viabilizou a política marítima portuguesa. Ela foi planejada e montada como um projeto de Estado. O piloto da *São Gabriel* era o mesmo Pêro de Alenquer que contornara a África com Bartolomeu Dias e o escrivão, Diogo Dias, que era irmão do navegador. Outra

caravela, a *São Rafael*, era comandada pelo irmão mais velho de Vasco, Paulo da Gama. Assim completava a frota a *Berrio*, cujo capitão, Nicolau Coelho, viria ao Brasil três anos mais tarde, com Pedro Álvares Cabral.

Durante os séculos que antecederam as viagens marítimas portuguesas, a Europa era regularmente abastecida com pimenta, cravo, canela e gengibre – as chamadas especiarias – pelos comerciantes genoveses. Os italianos traziam esses produtos da Índia através de rotas terrestres pelo Oriente Médio e depois distribuíam a mercadoria pela costa do Mediterrâneo.

Com a tomada de Constantinopla, em 1453, pelos turcos otomanos, tudo isso mudou. As especiarias continuaram a chegar pela rota tradicional, mas a preços elevados e em quantidades cada vez mais reduzidas.

Coube aos portugueses encontrar uma nova rota de comércio por duas razões: eles possuíam a tecnologia e a vocação natural para isso. Estavam situados numa posição estratégica, a meio caminho entre o norte da Europa e o Mediterrâneo, e haviam criado uma importante academia de navegação, a Escola de Sagres. Desse modo, a viagem de Vasco da Gama foi o marco decisivo numa época em que o mundo estava refazendo suas rotas de comércio, e a partir do retorno de Vasco da Gama a Lisboa no dia 8 de setembro de 1499, ele foi capaz de guiar outros portugueses até as Índias.

No dia 11 de dezembro de 1897, *Triste viuvinha* foi representada pela primeira vez no teatro de D. Maria II, sob a perspectiva de retratar os costumes alentejanos. Seis meses depois, no dia 12 de maio de 1898, o drama histórico *O beijo do Infante*, episódio dramático em um ato, escrito a pedido do produtor/ator italiano da Companhia Dramática Italiana Ermette Zacconi, foi levado à cena em Lisboa pela primeira vez no teatro de Dona Amélia. Esta teve como ator principal o produtor/ator da Companhia Dramática Italiana Ermete Novelli.

É notável a distância que se instaura entre as duas peças analisadas, pois, elas promovem duas leituras do presente português. Pela data da exibição das duas, observa-se que

foi feita a inversão de propósito, (*O beijo do infante* foi encenado em 1898 enquanto *Triste viuvinha* em 1897). Esse procedimento pode ser entendido como uma tentativa de reverter o esvaziamento da autoestima dos portugueses, principalmente após o *Ultimatum Inglês*, decretado oito anos antes, no dia 11 de janeiro de 1890. Foi uma das grandes humilhações capaz de mobilizar a população portuguesa por um determinado tempo a obrigação imposta a Portugal, pelos ingleses, de retirar imediatamente todas suas forças militares das regiões em questão e aceitar a livre circulação de pessoas e mercadorias inglesas por Moçambique.

D. João da Câmara utilizou-se da Comemoração dos quatrocentos anos das Grandes Navegações para apresentar a peça *O beijo do Infante* e ao mesmo tempo, como um meio evidente de promover o renascimento da pátria. Na peça quando ele dá a voz a um marinheiro anônimo, ele consegue recuperar os heróis das grandes descobertas marítimas, assim proporciona ao povo um alento, com a recordação e a valorização do passado português.

Embora escritas, respectivamente quatorze e quinze anos antes de Teixeira de Pascoaes ter publicado *O espírito lusitano e o saudosismo* (1912) e vinte e seis anos anterior do livro *A nossa fome* (1923) desse mesmo autor, é possível verificar que uma parte do pensamento de Pascoaes já estava esboçada em *Triste viuvinha* e *O beijo do Infante*. Na escrita de D. João da Câmara e de Teixeira de Pascoaes é coincidente tanto a valorização do empreendimento marítimo realizado pelo Infante D. Henrique, quanto o sentimento da ausência de uma força, no final do século XIX, capaz de impulsionar Portugal a sair do fosso no qual estava mergulhado. No entanto, um projeto nacional de renovação da mentalidade e da cultura portuguesas, com a finalidade de fazer renascer a pátria, já se tornara uma tradição. Segundo Eduardo Lourenço, as intenções referentes a esse projeto percorreram a literatura lusitana desde Garrett até Pascoaes. Até aquele momento, há pelo menos nove décadas, já existia a obsessão de criar uma obra que regenerasse Portugal, mesmo que simbolicamente. Ou seja, por meio de saudosismo diferente, D. João da Câmara tentou, em *O beijo do Infante*, repor

Portugal em sua grandeza ideal, embora um ano antes tenha demonstrado com a peça *Triste viuvinha* (1897), as consequências da indecisão política dos mais velhos e a falta de uma reação mais vigorosa por parte dos mais novos, para reverter a situação.

1.1 Teatro e Política no Século XIX

O século XIX em Portugal foi marcado por duas ideias chave: a da decadência da pátria e da regeneração. A preocupação de sucessivas gerações estava inserida nas ideias de operar a evolução socioeconômica e cultural da nação, com o intuito de diminuir as diferenças entre o Portugal arcaico, agrário, absolutista, com o da Europa científica, industrializada e liberal.

Com essa realidade outras formas foram incorporadas no desejo dessas gerações, entre essas questões, está à maneira em que os portugueses precocemente compreenderam Portugal como uma nação soberana, o fato de se sentirem um povo diferente dos outros, e os esforços que incessantemente continuaram fazendo para interpretar as imagens que faziam de si mesmo. Ao mesmo tempo, os portugueses tentavam solucionar os seus inúmeros sofrimentos morais com os quais conviveram a partir do momento em que sua pátria se tornou um Estado.

Portugal é uma das nações mais antigas do mundo, como ressalta José Mattoso, na obra *Identificação de um País* em que:

a noção de identidade nacional, isto é a diferenciação do *regnum* (Kingdom) como unidade política definida por um poder monárquico sobre um território limitado e os seus habitantes, parece precoce e suficientemente clara desde a primeira metade do século XIII. Esta resultava da transposição da noção de soberania senhorial para o âmbito e as dimensões do reino. (MATTOSO, 1895, p.211).

No reinado de D. Afonso III em 1249, Portugal tem definidas as suas fronteiras. Isso ocorreu com a conquista definitiva do reino Algarve, as quais permaneceram, até a atualidade, praticamente sem alterações.

No período de 1383 a 1385, Portugal passou por crise política e socioeconômica, por essa razão, a consciência nacional solidificou, passando a ser partilhada por todas as camadas sociais.

As guerras com Castela e a Revolução de 1383-1385, ao trazerem tropas estrangeiras a Portugal, evidenciam a diferença entre os Portugueses e os *outros*, isto é, aqueles que falavam outra língua, tinham outros costumes e se comportavam como inimigos (TENGARRINHA, 2001, p. 40).

A Península Ibérica fora habitada pelos povos celtas, lusitanos, romanos, bárbaros, árabes e outros. Esse acontecimento deixou um bom legado. Acrescente-se que a receptividade da cultura portuguesa à influência de outras culturas tem sido uma constante ao longo da história, de acordo com Carlos Eduardo de Soveral (1962). Daí serem reconhecidas, como fontes ou matrizes da cultura portuguesa, as culturas galega, castelhana, catalã, italiana, francesa, inglesa e alemã.

Dada esta riquíssima e prolongada vivência histórica, tem-se como consequência a formação da cultura portuguesa. É bem possível que ela esteja na origem de uma considerável receptividade à história pátria por parte dos portugueses e, inclusive, tenha contribuído para um certo culto historicista em Portugal. Como destacou Saraiva (1891) ao dizer que um dos mais notáveis historiadores da cultura portuguesa,

com o desinteresse pela filosofia contrasta em Portugal o interesse pela história. Qualquer que seja a época, encontramos entre nós uma historiografia abundante e de excelente qualidade, comparável à das grandes literaturas européias e certamente não inferior à espanhola. (SARAIVA, 1981, p.93-94).

Por outro lado, não menos surpreendente é o fato de, ultimamente, não só terem aparecido novas revistas de História, como terem publicado, a partir de 1977, cinco Histórias de Portugal, conforme António Manuel Hespanha (1991), uma das quais ainda por concluir, tendo sido uma delas dirigida por José Mattoso.

Antonio José Saraiva formula outra hipótese, para explicar o gosto e o interesse pela História, da parte dos Portugueses: “Outra explicação para esta importância da historiografia seria um contemplativismo passadista, uma procura da idade de ouro no passado – uma forma, afinal, de saudosismo” (SARAIVA, 1981, p.94). O povo português tem como cultura em geral a recordação do passado.

Do mesmo modo, certa historiografia, sobretudo em épocas de maior controle ideológico, como durante o Estado Novo (1926-1974), estudou essencialmente as épocas e os fatos gloriosos, "esquecendo" aqueles em que, por vezes, se registraram determinados fracassos. Lembre-se, a propósito, o papel essencial que as descobertas marítimas e a expansão têm desempenhado na História de Portugal. Nesse sentido, Joaquim Barradas de Carvalho, historiador de perspectiva marxista e, por conseguinte, insuspeito, notou que:

Toda a história de Portugal gira em torno dos descobrimentos marítimos e da expansão dos séculos XV e XVI. Tudo o que aconteceu antes não foi mais do que uma preparação para esses grandes empreendimentos. Tudo o que aconteceu depois foram – e são ainda (1974) – consequências desses grandes empreendimentos. (CARVALHO, 1974, p.43).

Provavelmente o mesmo se passará com outros povos, isto é, o procurar esquecer o que não agrada. As derrotas militares, sofridas por Portugal ao longo da História raramente são recordadas pela historiografia e pela própria memória coletiva dos Portugueses.

Segundo Eduardo Lourenço, é válida reflexão de que a literatura tem organizado, de Camões aos autores do século XX, um árduo esforço de interpretar Portugal, buscando – com isso – possíveis causas aos traumas sofridos pela nação ao longo de mais de seis séculos de história. Por isso, a problemática discussão em torno da identidade portuguesa apresenta-se caracterizada como um dos principais eixos condutores, tanto para a história do povo português quanto para a história da sua literatura. Ele reflete sobre as construções do

imaginário na sua dimensão poética e social, sobre a ficção, as narrativas históricas e míticas enquanto produções configuradoras dos traços da identidade de um povo.

O texto ficcional é para o autor o lugar de nascimento de novos modos de ser no mundo, pois o texto cria e instaura a própria realidade. A ficção efetua um corte com a realidade imediata remetendo para uma referência de outra ordem graças às variações imaginativas por ela produzidas.

Ao esboçar, no *Labirinto da Saudade*, o que designa pelo discurso crítico sobre as imagens que o português tem traçado, o autor dá ênfase e valorização às imagens:

Essas «imagens» são de duas espécies: uma diz respeito àquilo que, por analogia com o que se passa com os indivíduos, se poderia chamar «esquema corporal», imagem condicionante do agir colectivo cuja leitura só à rebours pode ser feita, pois são os actos decisivos dessa colectividade que permitem induzi-la; a outra é de segundo grau, e constituem-na as múltiplas perspectivas, inumeráveis retratos que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) vão criando e impondo na consciência comum. (LOURENÇO, 1992, p. 12)

Para Lourenço essas imagens que são designadas de segundo grau, ou seja, aquelas que são constituídas pelas múltiplas perspectivas ou “inumeráveis retratos que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas)” (LOURENÇO, 1992, p. 12) vão criar e impor na consciência comum. No entanto, este “esboço de imagologia portuguesa” centra-se quase exclusivamente sobre imagens de origem literária, sobretudo aquelas que por alguma razão alcançaram uma “espécie de estatuto mítico, pela voga, autoridade e irradiação que tiveram e continuam a ter” (LOURENÇO, 1992, p. 12).

O sentido do homem e da sua história só se pode captar-se na grande digressão dos signos de humanidade depositados nas obras de cultura, sobretudo articulados e trazidos através da literatura. Esta, enquanto depositária de tradições, de valores e de costumes, é hoje essencial para o entendimento da ação individual e coletiva, da identidade dos indivíduos e

dos povos, pois na escrita é produzida uma configuração de mundo onde se propõe certa encenação e experimentação de valores. Assim, compreende-se o mundo pelo modo como os outros já configuraram o real, sobretudo através de um diálogo permanente com as produções do seu imaginário, de onde se desprendem imagens fundamentais para a construção da identidade dos indivíduos ou de uma coletividade.

Eduardo Lourenço constitui imagens da realidade portuguesa como um espelho que permite refletir a vida e o drama de pessoas reais e concretas ligadas à tarefa de compreender o seu destino. Os ensaios desse autor podem assentar-se no mesmo plano de outras formas de literatura. Nele é descoberta a conjugação de elementos característicos da intriga romanesca: uma nação, uma história, mitos, valores, personagens, projetos, isto é, uma conjugação de elementos que o autor reinterpreta, em um texto de natureza reflexiva, articulando-os em um novo sentido. Daí há uma possível configuração criada pelo autor acerca da imagem de Portugal.

Conforme *Nós e a Europa ou as Duas Razões* (1994), o autor tem a convicção de que as imagens originárias das narrativas, configuradas ao longo da história e presentes nos textos literários, históricos e míticos, não são geradas a partir da percepção da realidade. Ao contrário, elas se constituem numa estrutura de linguagem, assim, torna-se impossível sustentar qualquer abordagem da questão da identidade, ao relacionar o imaginário, pois conforme o autor a

nossa identidade, fundamento da nossa autonomia, é de ordem essencialmente cultural, isto é, de enraizamento no imemorial. Antes do seu nascimento político, Portugal é já uma longa memória, uma tradição, sobretudo uma língua com potencialidades de escrita e de imaginário. (LOURENÇO, 1994, p.146)

Para Eduardo Lourenço a identidade, de um modo genérico, pode ser assim definida:

Quer para o indivíduo, quer para o grupo, quer para uma nação, a *identidade*, em sentido óbvio, é um *pressuposto* [...] para o indivíduo, o grupo, a nação, a questão de *identidade* é permanente e se confunde com a da sua mera experiência, a qual não é nunca *puro dado*, adquirido de uma vez por todas, mas o ato de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projeto de ser aquilo que se é. (LOURENÇO, 1994, p. 9)

A definição de identidade proposta por Eduardo Lourenço reflete diretamente sobre os portugueses. Esses, em geral, parecem querer “e poder permanecer conforme ao ser ou ao projeto de ser aquilo que se é” (LOURENÇO, 1994, p.9), ou melhor, aquilo que se foi. Essa constante rememoração do passado, para o autor, exerce uma dupla função sobre os portugueses, uma vez que, por um lado “subtrai-os à consciência deprimida que teria[m] de si sem esse passado” (LOURENÇO, 1994, p.11); por outro, “impede-os de investir na sua vida real, no seu presente” (LOURENÇO, 1994, p.11). A sombra da identidade passada, desse modo, sobrepõe-se da presente.

O povo português continua rememorando o passado glorioso e, sobretudo, tenta convertê-lo ao momento atual, uma vez que não consegue encontrar seu lugar no mundo, sua identidade no tempo de agora. Portugal está preso à identidade passada – fase heróica, em que a nação se consolida, o império se expande, o reino se enriquece – e, por isso, não consegue se inserir na nova ordem mundial, no mundo globalizado, pois este país europeu ainda está preso “à língua, à história, à cultura, à religião e à própria marginalização, no contexto europeu, devido ao seu lado ilha sem o ser” (LOURENÇO, 1994, p.13).

Na peça *O beijo do Infante* o mito de Prestes João⁵ é vivenciado pelo protagonista do drama. Na fala “e o meu neto...aonde?... aonde, Teresica? Talvez a essa Índia, que há tanto buscamos!” (CÂMARA, 2006c, p. 133), André esteve nas embarcações do comando de Bartolomeu Dias e naquele momento, ele aguarda notícias de seu neto que há dois anos

⁵ As primeiras notícias sobre o Prestes João chegaram à Europa no ano de 1145, quando Hugo de Gebel, Bispo de uma colônia cristã no Líbano, informou o Papa da existência de um reino cristão situado para lá da Pérsia e da Armênia, governando por um rei-sacerdote denominado Iohannes Presbyter, e esse seria descendente de um dos Reis Magos.

embarcara na esquadra de Vasco da Gama e conseqüentemente traria notícias relacionadas a prováveis descobertas das terras do reino de Prestes João.

O mito das glórias portuguesas é revivido, ainda que (res)significado na peça *Triste viuvinha*. Nessa peça, o velho Rebelo se volta para o passado na busca de sua identidade histórica e social. No presente da peça (1890-1897), em face do desajuste de Portugal em relação ao continente europeu, essa nação periférica rememora sua identidade mítica, cuja saudade de reviver os grandes feitos, traduz-se numa viagem de retorno ao império histórico, portanto, num regresso alegórico ao passado mítico. “No antigo regime, até depois de sessenta anos de cativo, achávamos força bastante para vencer em Pernambuco os hereges holandeses.” (CÂMARA, 2006c, p. 63)

Ainda para Lourenço (1999), em *Mitologia da Saudade: seguindo de Portugal como Destino*,

a sacralização das “origens” faz parte da história dos povos como mitologia. Mas deve ser raro que algum povo tenha tomado tão à letra como Portugal essa inscrição, não apenas mítica, mas filial e já messiânica do seu destino, numa referência, ao mesmo tempo lendária e familiar num horizonte transcendente, a do próprio Cristo. Não é apenas na ordem da crença, ou mais catolicamente, na da fé, que o povo português vive a existência e as suas peripécias sob categoria do ‘milagre’. (LOURENÇO, 1999, p. 91-2).

O elemento trazido por Lourenço relaciona-se diretamente com a imagem que os portugueses têm de si, ou seja, a identidade mítica e religiosa. Os projetos, os sonhos, as lembranças de si mesmos inseridos naquele passado glorioso, que condicionou, condiciona e condicionará seus destinos, reforçam a imagem que os portugueses fazem de si: a de um povo escolhido por Deus. Na peça *Triste viuvinha*, D. João da Câmara já se inicia com a apresentação do cenário “na parede, do lado da cabeceira, um crucifixo e uma imagem de Nossa Senhora” (CÂMARA, 2006c p. 53).

É nesse mundo onírico, segundo Eduardo Lourenço (1999), que os portugueses se sentem em casa, pois dentro dele não se sentem estrangeiros. Nele o “seu lugar não se situa

apenas no mapa. E muito menos se circunscreve ao pequeno retângulo, deitado à beira do Atlântico, carregado de passado e vida singulares, que chamamos Portugal” (LOURENÇO, 1999, p.11).

Especificamente no caso de Portugal é impossível conceber sua identidade cultural sem esbarrar no mito. Sabe-se que o povo português nutre, desde os primitivos tempos de sua existência, uma grande predisposição para o messianismo, a julgar ser um povo eleito por Deus. Desse modo a predisposição ao mito pode ser justificada, ao se observar atentamente a História de Portugal, cujo início está associado à Guerra Santa, deflagrada pelos cristãos com o objetivo de expulsar os árabes da Península Ibérica. Associado a isso, não se pode deixar de mencionar que Portugal foi a primeira nação européia se constituir num Estado absolutista e mercantilista, devido as suas descobertas no período áureo, isto é, na época das navegações, em que Portugal se dispersou pelo mundo, descobrindo-o e batizando-o, de Cabo Verde à Índia, do Estreito de Magalhães às Filipinas.

Na peça *Triste viúvinha*, é a decadência desse passado glorioso e mitológico que D. João da Câmara relata com o diálogo entre Rebelo e o Alferes:

[...] no século de Satanás! [...] E ainda querem os sectários do obscurantismo...! – Sabe o que tenho? É dó de você, dó, palavra, dó! Não é de espantar, quem tem a cabeça cheia de frases ocas que não lhe doam as urtigas na consciência.[...] – É, e a prova está em que tantos anos os deixou com a força armada. Até que lhes demos com o basta! [...] para quê? Para o que está vendo! [...] A moralidade nula, o prestígio ilusório, as ambições desenfreadas, a fortuna pública uma miséria e os votos do pataco! E tudo porquê? Porque religião...nenhuma! – Cada um governa-se. A nossa bandeira trazia um dilema: Liberdade! – Lema! Tire-lhe o ‘di’!... [...] no antigo regime, até depois de sessenta anos de cativo. (CÂMARA, 2006c, p. 62-63).

Os personagens estão ligados a um pretérito misturado, o primeiro apegado ao regime miguelista saudoso do Absolutismo, já o Alferes, contrapõe-lhe as idéias retrogradadas do amigo Rebelo, é Liberalista junto com o outro personagem, o sargento Barros.

Eduardo Lourenço tem produzido muitas leituras sobre Portugal, todas são muito ricas, criativas, complexas e desafiantes, sendo que nos seus ensaios, ele reflete sobre o risco de se criar mitos referentes à realidade nacional, embora atribua ao conceito de “mito” uma definição muito diferente daquela conferida pelo discurso científico.

Na questão da identidade nacional, há que considerar, de imediato, que não há uma “mitologia nacional”, mas vários mitos cíclicos, sobre diversos aspectos, com conteúdos variados e que contribuem para os propósitos mais desiguais.

Assim, cada mito pode ser valioso, apontar para um futuro, para onde valha a pena dirigir-se ou, pelo contrário, ser paralisante e pouco produtivo, manter-se num estado crônico de “melancolia nacional”.... Quer dizer, ao contrário da abordagem estruturalista aos mitos a quem apenas importa a função deste gênero de discurso, (quer dizer, desprezando o conteúdo que tem e o valor que encerra), a abordagem de Eduardo Lourenço tem em conta a importante função cultural dos mitos no imaginário social, ao analisar particularmente o seu conteúdo para lhes determinar o valor. Um povo só pode determinar se um mito nacional é “valioso” ou “não valioso” se tiver respondido, nem que seja mínima e provisoriamente, à questão fundamental de saber quem é e para onde se dirige.

Na verdade, uma nação que tem uma elite política e intelectual viva e atuante deve se colocar a refletir sobre a identidade nacional, quer dizer, a refletir sobre quem e em que nação quer tornar-se, a partir do passado que lhe coube. Então cabe à nação toda determinar-se nessa escolha, partindo de uma idéia de si que seja inexaurível, que aponte para o futuro e que não seja paralisante e meramente corrosiva. Assim sendo, quando Lourenço fala de mitos, analisa o paradigma naturalista e sociológico, no primeiro momento, mas vai mais longe, até uma ética filosófica e uma axiologia cultural que coloque a questão do valor.

Para Lourenço, trata-se das autorrepresentações de um povo que, de forma recorrente, surgem ao longo da História e são culturalmente veiculadas no âmbito da cultura, da popular à

erudita. Normalmente devem incluir também os “contra-mitos”, ou seja, imagens e autorrepresentações que são opostas às mitologias mais gerais e vigentes numa dada época. É claro que, dependendo do nível da análise, podem-se encontrar poucos ou muitos mitos. Não é um conceito fácil de definir, mas é uma realidade extremamente potente e resistente ao longo do tempo, embora exija reformulações constantes por parte de alguns autores, especialmente em um tempo de aceleração histórica prodigiosa, como é o caso de Portugal (por exemplo, os mitos dos portugueses de há vinte anos já não são os mesmos do tempo presente).

É graças à articulação que se estabelece entre a referência indireta do passado e a referência produtora da ficção, com que é possível construir a identidade. Esta se configura no imaginário (LOURENÇO, 1999, p.13), nas narrativas que o preservam, e nas interpretações sucessivas. Lourenço defende em livro *A Nau de Ícaro e Miragens da Lusofonia* (2004) que: “teremos o Portugal de Garrett, o Portugal de Herculano, o Portugal de Júlio Dinis, o Portugal de Camilo, o Portugal de Eça de Queirós. O Portugal de Camões está definitivamente nas ‘brumas da memória’ donde o evocará um Portugal histórico humilhado.” (LOURENÇO, 2004, p.87). Entende deste modo a construção da identidade do indivíduo, grupo ou nação, como tarefa constante que se confunde com a sua própria existência. Existência esta que “não é nunca um puro dado, adquirido de uma vez por todas, mas o ato de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projeto de ser aquilo que se é.” (LOURENÇO, 1994, p.9). A questão da identidade, individual ou coletiva, liga-se “à memória, reactualização incessante do que fomos ontem em função do que somos hoje ou queremos ser amanhã.” (LOURENÇO, 1994, p.9). A imaginação humana tem necessariamente uma intriga cujo suporte é o literário.

Assim, o que é determinante na constituição da identidade pessoal ou coletiva não são os fatos considerados objetivamente, mas as imagens que se solidificam, por meio das narrativas, na memória dos indivíduos e das coletividades.

1.2 Biografia de D. João Da Câmara

João Maria Evangelista Gonçalves Zarco da Câmara, filho de D. Francisco da Câmara, Marquês da Ribeira Grande, e de Dona Ana Mascarenhas da Silva, filha dos terceiros duques de Lafões, nasceu em 27 de dezembro de 1852, no palácio de seu pai, à Junqueira, cidade de Lisboa. Era descendente direto do navegador descobridor da ilha da Madeira, um grande nobre e fidalgo.

Considerado por Eurico Lisboa como uma pessoa de “Carácter íntegro e possuidor das mais nobres e raras virtudes, D. João da Câmara foi tão profundamente português, no temperamento” (LISBOA, 1954, p. 7-8). No entanto, sua personalidade simples, humilde, ao mesmo tempo contemplativa e empreendedora preferiu seguir os propósitos da burguesia.

“Sua infância e adolescência foram rodeados de luxo” (LISBOA, 1954, p.8). Seus primeiros estudos foram feitos no Colégio de Maria Santíssima Imaculada, em Campolide, no qual estudou dos 11 aos 15 anos (1864-1868) e, em seguida, no Colégio Nossa Senhora da Conceição. “Frequenta a Universidade Católica de Lovaina, na Bélgica, onde pretendia formar-se em Engenharia” (CÂMARA, 2006a, p. 7), mas com a morte do pai, em 1872 volta para Lisboa e termina os estudos no Instituto Industrial e Comercial de Lisboa, se forma em 22 de dezembro de 1877.

Em Campolide escreveu e representou sua primeira peça teatral, *O Diabo*, e, também, apresentou-se como ator em diversas récitas. Depois de 1868, D. João da Câmara manteve contato com esse colégio, em 1873 apresentou seu drama *Nobreza* e o monólogo *Charadas e Charadistas*. No ano seguinte, 1874, por ocasião do carnaval, estreou *Bernada no Olimpo* e *Um apuro faz um médico*.

Casou-se com D. Eugênia de Melo, filha dos segundos condes de Mafra, com quem teve sete filhos, em 1874. Nas correspondências que trocou com sua esposa, é possível

perceber o impasse de D. João da Câmara diante da formação de engenheiro ligado à nobreza e a vocação para a extraordinária boemia literária. Sobre isso escreve o próprio escritor em carta datada de 27 de setembro de 1876, antes de se dedicar plenamente ao trabalho como engenheiro:

Não há nada pior do que contrariar vocações. Eu vou me deixar de cerimônias para preconceitos de outros e vou seguir a minha vocação quanto possa. Se não é boa ou tem inconveniência paciência... (Carta escrita por D. João da Câmara a sua esposa em 27/09/1876. In: CRUZ, 1991. p.19)

A vocação para a arte literária era firme, porém, ainda mal definida. Assim, além das peças encenadas por amadores no colégio Campolide, D. João da Câmara começou a estabelecer contato com o teatro profissional quando levou sua comédia *Ao pé do Fogão*, em 1876, para o palco do Teatro D. Maria II, mas a peça não foi bem recebida pelos críticos e pelos espectadores, o que levou o autor a rasgar o manuscrito que, depois, foi recuperado por sua esposa. A partir de então, depois de terminado o curso de Engenharia, dedicou-se ao trabalho na construção das linhas ferroviárias.

D. João da Câmara trabalhou nas obras de campo dos caminhos de ferro de 1879 a 1888, ficou fora de Lisboa na construção do ramal de Cáceres, em 1880, seguindo depois para a construção da linha de Sintra e Torres Vedras, esta, concluída no final de 1887. De volta a Lisboa prestou serviço na construção da linha de Cascais em 1888. Nesse ano foi promovido ao cargo de Chefe de Repartição na administração central dos Caminhos de Ferro Portugueses. Depois, em 1900, passou ao cargo de Chefe de Repartição dos Caminhos de Ferro Ultramarinos.

Entre os anos de 1879 a 1887 D. João da Câmara se afastou de sua produção literária devido ao trabalho exaustivo nas linhas férreas. Todavia, a oportunidade de tornar-se responsável pela repartição fixou-o, novamente, na cidade de Lisboa, possibilitando o início, verdadeiramente, de sua carreira literária. Desta forma, de 1888 a 1908, isto é, dos 36 aos 56

anos, o dramaturgo ocupou quase que anualmente os palcos portugueses com seus dramas históricos, comédias, operetas e traduções, enfim, essa afirmação é ratificada por uma pesquisa realizada pela revista ilustrada de teatro *Cena* – publicada em Lisboa entre fevereiro de 1896 e julho 1898 – para verificar entre seus leitores as melhores personalidades nos diversos setores da vida teatral portuguesa. O dramaturgo foi considerado, em 1896, o melhor autor dramático português. Dos vinte e cinco votos colhidos entre os leitores da revista, onze indicavam o seu nome; Eduardo Schwalbach, seu mais próximo competidor, obtivera cinco votos, Marcelino de Mesquita e Henrique Lopes ganharam quatro votos cada e Antônio Enes, autor do polêmico *Os Lazaristas* (1875), recebeu apenas um. Sobre esse assunto comenta o crítico teatral português Luiz Francisco Rebello:

Era plenamente justificada a atribuição a D. João da Câmara do primeiro lugar; em apenas nove anos, de 1890 à proclamação do vencedor do inquérito, o seu nome sozinho ou associado ao de outros, assinara nada menos do que dezenove peças originais e cinco traduzidas, percorrendo ecleticamente todos ou quase todos os gêneros e registros, do drama histórico em verso à comédia de costumes, da farsa à opereta – e ousara mesmo aventurar-se pelas nebulosas veredas do teatro simbolista. Entre elas contava-se a sua obra- prima, *Os Velhos*, levada à cena em 1893 no D. Maria II – e mais não era preciso para merecer o título de “melhor autor dramático”, que sem dúvida foi depois de Garrett, e por muito tempo ainda. (REBELLO, 2006, p. 5).

D. João da Câmara, porém, não se limitou apenas ao teatro; sua criatividade literária difundiu-se sobre outras formas como os romances históricos *El Rei* (1895) e *O Conde de Castelo Melhor* (1903); a poesia presente no livro de versos *A Cidade* (1900); um volume de *Contos* (1900); eram trabalhos onde, como na sua produção teatral, o campo e a cidade servem de modo alternado de cenário e onde podemos encontrar a representação de costumes, um sutil humor e, até mesmo, leves toques de uma enigmática atmosfera simbolista. Além do mais, é de sua autoria, contando com a colaboração de Maximiliano de Azevedo e Raul Brandão, um *Livro de Leitura* para a primeira classe de instrução primária.

D. João da Câmara por ocasião da morte de seu amigo, o comediógrafo e jornalista Gervásio Lobato, passou a substituí-lo na redação da revista *Ocidente*⁶ onde exerceu por mais de doze anos – de junho de 1895 a dezembro de 1907 - o cargo de cronista literário na seção “Crônicas Ocidentais”. Sobre sua participação nessa seção comenta Alfredo Mesquita:

[...] as Crônicas Ocidentais, a ele entregues, tiveram novo sabor, sem, todavia perderem a primeira feição. Esse que não era um motejador, não poderia imprimir-lhes o motejo; mas deu-lhe muito daquilo que tanto tinha, e que, sendo embora coisa bem diversa, compensou no gosto de quem aqui o leu a falta do que mais havia em Guilherme de Azevedo e em Gervásio Lobato. Refiro-me ao sentimento – esse sentimento que animou todas as suas grandes como pequenas obras. (MESQUITA, 10/01/ 1908, p.1 col. 1.).

Esta produção diversificada, contínua e, segundo alguns críticos, como Fialho de Almeida, submissa à preferência do grande público e à exigência de empresários e editores angariou ao escritor ferrenhas críticas dos que viam nesta produção incansável um desperdício de talento. Fialho de Almeida (1923), por exemplo, coloca D. João da Câmara “entre os mais altos, desinteressados talentos literários do seu tempo” e o chama de “galeriano das letras” devido à “escravidão martirizante sob a qual viveu nas suas relações com empresários e editores” e, ainda, chora a morte do dramaturgo lamentando a sua vida: “o pobre João da Câmara não passou dum escravo infeliz da estupidez analfabeta, e duma vítima resignada da exploração gananciosa. E tão generoso, tão tolerante, tão calmo. Ah, pobre amigo! Ah, pobre santo!” (ALMEIDA, 1923, p.220).

Esse perfil de ternura e compaixão humana, descrito por Fialho de Almeida foi muito marcante em D. João da Câmara e será repetido no discurso de muitos outros seus contemporâneos, com tal entusiasmo, que chegam a santificá-lo. Deste modo o descreve Júlio Dantas:

⁶ *O Ocidente*: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro foi fundada por Caetano Alberto da Silva, Manuel de Macedo (diretores artísticos) e Guilherme de Azevedo (diretor literário), em 1878. Circulou ao ritmo de três números ao mês até 1914, sendo tanto quanto possível um produto totalmente nacional. *OOcidente*, ficha histórica Disponível em < <http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/Ocidente/Ocidente.pdf> > Acesso em 20 de outubro 2010.

Era por natureza um simples, um contemplativo, um religioso. Fervorosamente cristão, [...] uma religiosidade grave, taciturna, solene, especial, como de quem, pelo direito do sangue, tivesse o privilégio de ajoelhar mais perto de Deus. De resto ninguém suspeitaria nessa figura simples, despreocupada, inculta e quase plebéia no aspecto, um Câmara de Lobos, descendente dos suntuosos alcaides de S. Braz [...] (DANTAS, 1908, p.172).

E ainda, sobre a sua generosidade para com os mais pobres, escreveu Raul Brandão a propósito de sua morte:

Agora é que sinto todo o encanto desse homem falando baixinho, a olhar a gente por cima das lunetas. Andou mal vestido. Não soube o valor do dinheiro. Desceu aos desgraçados com ternura e uma simplicidade de fidalgo e de santo. Nos últimos quatro anos ganhou conto de réis: deu tudo, levaram-lhe tudo. Até de madrugada o procuravam para lhe pedir dinheiro emprestado. E nunca o ouvi queixar-se nem dizer mal de ninguém. Foi um poeta e um santo. (BRANDÃO, 1908, apud CRUZ, 1991, p.22-23).

Existem duas cartas escritas por D. Eugenia de Mello, sua esposa, que confirmam, de modo terno e emocionante, mas, conscientemente, este temperamento inerente a D. João da Câmara. Assim sendo, na carta de 13 de Junho de 1878, diz dona Eugênia de Mello: “Não jogues nem emprestes dinheiro, porque não podes, se puderes dar alguma esmolinha é diferente, isso fazes tu porque é muito bom” (CRUZ, 1991, p.23). E em 17 de junho do mesmo ano novamente a mulher o alerta: “Tu és naturalmente generoso e bem fazejo, qualidades que são perigosas para a economia; mas que devem ser moderadas pela razão; quem tem pouco deve saber regular-se, não emprestes dinheiro a ninguém, porque ordinariamente não pagam e fazem inimigos” (CRUZ, 1991, p.23). Deste perfil misterioso, bondoso, sereno e generoso, destaca-se o seu caráter boêmio.

A maior alegria do poeta era perambular com os amigos até o amanhecer pelas quitandas e bares populares, onde eram servidos quitutes e os poetas se encontravam para declamarem poesias. Assim, conforme Júlio Dantas, esse caráter boêmio de D. João da Câmara era, em parte, forçado, pois “uma horrorosa asma torturava-o, fazia-o saltar do leito,

vestir-se sair pela porta afora, congestionado, a face roxa, numa ânsia aflitiva de ar” (DANTAS, 1908, p. 172), sendo, portanto, uma “boemia dolorosa”. Por outro lado, esta boemia era atribuída à natureza instável e inadaptável do escritor que dele faziam “a negação de toda a disciplina, de todo método, de toda ordem” (DANTAS, 1908, p.172).

Mesmo com o espírito boêmio que o caracterizava, D. João da Câmara conseguia conciliar a vida noturna com o trabalho na repartição pública e com a sua produção literária. Ainda assim, dedicava-se ao ensino da arte de representar no Conservatório de Lisboa, às reuniões do Conselho de Arte, do qual era membro, e às assembleias da Academia Real de Ciência, da qual era sócio.

Veio a falecer na cidade em que nascera, Lisboa, no dia 2 de janeiro de 1908, seis dias depois de ter completado 56 anos. Embora com uma morte precoce o escritor experimentou uma vida intensa, em que a aptidão para a lógica, personificada nos trabalhos como engenheiro nos caminhos-de-ferro portugueses, não inibiu sua paixão pela arte, sobretudo a teatral, onde encontrou sua mais original expressão e se tornou o autêntico sucessor de Gil Vicente e Almeida Garrett. Consequentemente, o trabalho como dramaturgo abriu-lhe caminhos para as atividades jornalísticas que foram desempenhadas com maestria na Revista *O Ocidente* e nos jornais brasileiro *Correio da Manhã* e, principalmente, *Gazeta de Notícias*.

Como já foi dito, D. João da Câmara dirigiu a construção de algumas linhas de caminho-de-ferro, nomeadamente a de Cárceres, no Alentejo, e isso poderá explicar a sua preferência por esta região para cenário de muitas das suas peças, entre elas *Triste viúvinha* (1897).

Figura 2: Foto de D. João da Câmara

Fonte: Figura recebida por email do Jornalista Humberto Pinheiro

1.2.1 Bibliografia de D. João da Câmara

Abaixo a lista de suas peças. Primeiro, na ordem pela qual as obras foram apresentadas, em seguida, as escritas em parceria, e por fim as adaptações feitas.

“*O Diabo*”, drama, “*Charadas e charadistas, monólogo*” (1873), “*Bernarda no Olimpo*”, um ato (1874); estas três peças foram escritas, quando D. Câmara era estudante, e foram apresentadas no colégio que estudava. “*Ao pé do fogão*”, um ato (1876), “*Os Gatos*”, monólogo (1888), “*D. Brisída*”, comédia em um ato (1888), “*Afonso VI*”, drama com cinco atos (1880), “*Alcácer-Kibir*” drama com cinco atos (1891), “*Os velhos*”, comédia, três atos (1883), “*O Pântano*”, drama com quatro atos (1894), “*A Toutinegra Real*” comédia com quatro atos (1895), “*Ganha-Perde*”, comédia com três atos (1896), “*O Oito*”, ópera cômica com cinco atos (1896), “*O Juízo Final*”, monólogo (1897), “*Triste viuvinha*”, com três atos

(1897), “*O beijo do infante*” um ato (1898), “*Meia-Noite*” com três atos (1900), “*Rosa Enjeitada*” com seis atos (1901), “*Os dois barcos*” com um ato (1902), “*O Poeta e a Saudade*”, diálogo (1903), “*O Deita cá*”, anedota, “*Um lunático*”, diálogo, “*Primavera*”, monólogo, “*Os Sinos*”, monólogo, “*Casamento e Mortalha*” comédia com dois atos (1904), “*O Dorminhoco*”, monólogo (1904) e “*Auto do Menino Jesus*” (1907).

1.2.2 Obras escritas em parceria

Com Gervásio Lobato foram as peças musicadas: “*O Burro do Sr. Alcaíde*”(1891), “*O Valete de Copas*” (1892), “*O Solar dos Barrigas*” (1892), “*Os anos da menina*” (1892), “*O Testamento da velha*” (1894), “*Cóco-Reineta e Facada*” ou “*Bibi & C.^{ma}*” (1892).

Com Gervásio Lobato e Henrique Lopes de Mendonça, a farsa musicada “*Zé Palanço*” (1891). Com Henrique Lopes de Mendonça, Eduardo Schwalbach, Moura Cabral, Jayme Batalha Reis e Fernando Caldeira, a farsa “*O burro em pancas*” (1892). A peça fantasia “*A Aranha*” (1902) foi escrita com Henrique Lopes de Mendonça, Moura Cabral e Julio Dantas. Com Eduardo Schwalbach a ópera Cômica “*João das Velhas*” (1901). Com Delfim Guimarães tem-se o drama em três atos “*Aldeia na Corte*” (1901).

D. João da Câmara também escreveu com Maximiliano de Azevedo e Raul Brandão o *Livro Leituras para as Escolas de Instrução Primária* 1^a, 2^a e 3^a classes, publicado em 1918 e *O livro das creanças portuguesas e brasileiras*, em parceria com José Antonio de Freitas, Maximiliano de Azevedo e Raul Brandão, publicado em 1909.

O dramaturgo também adaptou para o teatro o romance de Camilo Castelo Branco, “*O Amor de Perdição*”, drama em sete quadros apresentado no teatro de D. Maria II a onze de março de 1904.

1.3 O teatro na época de D. João da Câmara

Nesta dissertação, cabe ressaltar que a análise convergirá primordialmente para os aspectos literários, ou seja, para a peça como texto: o texto dramático, e não a encenação. Um dos aspectos que é merecedor de atenção refere-se à estrutura do texto. Ele é composto por partes que se justapõem harmonicamente, e logo formam a unidade pretendida. É constituído por um texto principal (diálogos entre os personagens) e pelas indicações cênicas (termos que orientam as ações dos personagens e aparecem geralmente entre parênteses). Essas rubricas chamam e remetem ao cenário (lugar onde se passa a história), construído e vinculado ao texto principal, que pode ser chamado de texto secundário.

Dentro da estrutura do texto dramático sempre existe uma ação que busca retratar a totalidade da vida, por meio das oposições e das situações. O clímax encontra-se no conflito, no abalo do drama. O tempo é lacônico, o espaço determinado através do cenário. São merecedores de destaque apenas os personagens influentes na história. No drama, o primordial é a ação do homem e não da sociedade, embora a carga emocional e cultural seja ditada pela sociedade. Pode-se dizer que se elas se refletirem nessa ação, essa ação se fundamentará em fatos sociais.

A essência do texto dramático está na interação existente entre o texto principal e as indicações cênicas. Esse intercâmbio forma uma espécie de estrutura dialógica, onde os elementos narrativos e descritivos ocorrem simultaneamente, que vai resultar num discurso performativo, onde personagens, instâncias enunciativas e palavras se fundem.

De acordo com Aguiar e Silva

o texto dramático está saturado de elementos deícticos, isto é, unidades lingüísticas que funcionam semântica e pragmaticamente pela sua referência ao enunciativo, aos seus interlocutores, à situação comunicativa intratextual, às coordenadas temporais e espaciais da acção. No texto dramático, fala um eu sempre em discurso direto, dialogando com um tu (com múltiplos tus), agindo num espaço que perspectiva e organiza conceptualmente em função de si mesmo e utilizando necessariamente,

como sujeito que, ao falar, age, o tempo lingüístico do presente ao qual se subordinam os tempos do passado e do futuro. (SILVA, 2002, p.35).

É um texto literário o texto dramático que abarca o texto principal e o secundário, dessa forma obedece às regras do sistema semiótico literário e compõe o conjunto de textos designados como literatura.

As partes principais que integram um texto recebem o nome de atos, entre um ato e outro a representação é suspensão, a cortina é fechada e há um intervalo.

Um ato pode ser subdividido em cenas, unidades dramáticas com ações que possuem começo, meio e fim, incorporado ao contexto geral. A unidade da cena se manifesta pela exposição, desenvolvimento e desfecho de uma ação.

É possível ainda fragmentar a cena em quadros, que mudam quando são indicadas entradas e saídas de personagens. Como o próprio termo sugere, o quadro remete a um instante em que os personagens se deslocam sem prejudicar a unidade de ação da cena.

No entanto, é necessário certo cuidado ao subdividir a estrutura do texto dramático, ao demarcar os contornos das cenas e quadros, prestando atenção não apenas para a troca de personagens, mas para a unidade de ação e para a relativa imobilidade do quadro.

É ainda fundamental a importância no texto dramático da consideração do enredo e dos personagens. Aristóteles, em *Poética*, considerou também o pensamento, o conteúdo, a mensagem transmitida pelo texto como essencial, embora o primordial, segundo ele seja o enredo, pois tudo acontece a partir dele. Portanto, um elemento não deve sobrepor-se ao outro, tudo num texto dramático está interligado. O enredo e os personagens, aos quais tudo o mais está condicionado, são as forças que movimentam o texto estabelecendo entre si como se fosse um nó, uma interação, constituindo uma só entidade.

É que, a rigor, um existe em função das outras, vale dizer, o enredo somente se organiza com personagens, de forma que, sem eles não haveria enredo. E como sabemos ser impossível teatro sem enredo, resulta que as personagens guardam a

condição básica para a existência do enredo, e, portanto, da peça. Por outro lado, as personagens apenas existem em função do e no enredo, ou melhor, estruturam-se como tais diante de nós à medida que se desdobra a história. Esta não se arma no vazio, e as personagens apenas cobram razão de ser na ação vital que a peça finge, e que é representada no palco. O enredo constitui a ação empreendida por agentes, as personagens, e estas somente existem na ação que executam. (MOISÉS, 1994, p.207).

São muitas as controvérsias ao se analisar um ou outro elemento constitutivo do texto dramático.

Conforme Luiz Francisco Rebello (1994, p. 9) “há várias formas de ler o teatro, e a que se propõe aqui é apenas uma possível, porventura a mais fruste e parcial de todas, porque se limitada ao texto teatral”. Rebello explica que deve abstrair do texto todos os sistemas de múltiplos signos, que são “sonoros e visuais, verbais ou lingüísticos e físicos ou gestuais, que só no acto da apresentação atingem a sua plena inteligibilidade”. Ele explica que se torna “evidente que só por um processo de abstração intelectual é possível separar os vários signos de cuja intersecção o teatro se compõe e pelos quais se define.” E esta operação concentrada, será produtiva quando acompanhada da consciência de que a representação está implícita ou pressuposta no texto. Conclui-se haver diversos graus de leitura de uma obra teatral,

como sejam, por ordem crescente, o do leitor que lê o texto, do actor que o interpreta, o do encenador que constrói no espaço, o do espectador que o vê na cena: e todos eles superiores ao leitor de um romance, que não está condicionado pela idéia de um palco, e de actores movendo-se nele, idéia que é subjacente à leitura de uma peça de teatro como à sua própria feitura (REBELLO, 1994, p.9).

A leitura e análise do texto dramático, quando isolada da sua representação, visa a considerar o texto fora de seus domínios, onde “reinem soberanamente a poesia e a prosa de ficção” (MOISES, 2005). Desta forma uma composição teatral só alcançará sua integral razão de ser quando transformada em espetáculo, diante do exposto, o teatro é caracterizado por sua ambigüidade, por um hibridismo que será levado em conta quando se analisar uma peça.

No texto dramático de D. João da Câmara, os personagens são considerados mais importantes e suas ações ditam o enredo. Deve-se levar em conta, porém, que tais afirmações não são absolutas, uma vez que um elemento não elimina os outros, e eles estão sujeitos a variações tanto na macro, quanto na microestrutura do texto.

Tem-se ainda que ressaltar as considerações do autor Wolfgang Kayser (1948)

assim, em cada análise de construção de um drama deve perguntar-se como o autor fez e coordenou a exposição: isto é, como dá a conhecer a situação inicial das personagens e circunstâncias, em conjunto com a ‘história prévia (*Vorgeschichte*), situação essa em que a ação vai buscar a origem. Logo a seguir devem ser observados os ‘momentos excitantes’ (*erregendes Moment, inciting moment*) a que se opõem os ‘momentos de retardamento’ (*retardierendes Moment. Moment of*.(KAYSER, 1948, p. 246).

Assim o dramaturgo vai desenvolvendo a trama, ao usar os artifícios que envolvem o ato, a cena, quadro, situação e a ação dramática.

O ator é considerado peça importante para o bom êxito de uma peça, pois é o responsável por dar vida ao texto dramático, através de sua sensibilidade, imaginação, de sua expressão corporal, tom da voz e a vestimenta. Portanto, ele funcionará como elo entre o espectador e o espetáculo, assim destaca Silva (1983, p.619), “o público vai ao teatro não tanto para assistir ao drama de um determinado autor e ao trabalho de um determinado encenador, mas para ver e ouvir a atuação de um determinado ator”. D. João da Câmara acreditava que as qualidades psíquicas e físicas dos atores contribuíam para seu desempenho artístico nos palcos. Ele escreveu na *Gazeta de Notícias* (07/07/1902, p. 1-2) a crônica com o título “O Centenário de Gil Vicente”, em que o ator era visto como um ser mágico, capaz de distrair o espectador, fazendo-o sair da realidade, e, por essa razão, era descrito com respeito e admiração – “Bendito seja o grande artista, que tantas noites nos deu de alegria e pôde com a

magia de seu talento distrair-nos, por instantes, do agrio pensamento das coisas da vida!” (CÂMARA, 07/07/1902).

No texto dramático de maneira geral há uma estrutura narrativa. Para entender a narratividade do texto dramático pareceu-nos pertinente examinar as regras da narrativa.

Para tal, utilizamos Gerard Genette em *Fronteiras da Narrativa*. Aí ele a define “como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita.” (GENETTE, 1976, p.257). A narrativa é uma imitação, um simulacro da realidade; o verbal retomando o não-verbal. Segundo o autor:

Toda narrativa comporta com efeito, embora intimamente misturados e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição.”(GENETTE, 1976, p.264)

O texto narrativo constrói e comunica sempre informação sobre uma ação, sobre um processo ou uma sequência de eventos, que são produzidos e suportados por personagens. Tal sequência de eventos pode ser construída e transmitida ao leitor segundo técnicas discursivas muito variáveis. Afirmo com certeza Genette (1979) que se emprega correntemente a palavra *narrativa* sem a preocupação de sua ambiguidade, e, em razão disso, afirmam alguns teóricos que as dificuldades da narratologia derivam-se, talvez, de tal confusão.

Na introdução de seu livro *Discurso da narrativa* (1979), Genette afirma que se quiser começar a ver mais claro nesse domínio, há de se distinguir claramente sob este termo três noções distintas de narrativa. Para ele, a narrativa em primeiro lugar “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1979, p. 23). Este sentido é hoje o mais evidente e o

mais central no uso comum. Em segundo, sua concepção nesta obra, tem dois outros sentidos: a *narrativa* designando a sucessão de acontecimentos, (reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição) e em terceiro sentido, o que ele determina como um conceito mais antigo, a *narrativa* como um acontecimento que é, todavia, já aquele que não se conta, e sim aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa, ou seja, “o ato de narrar tomado em si mesmo.” (GENETTE, 1979, p. 24).

Como se trata de um texto dramático, para uma análise das rubricas e da sua funcionalidade na narrativa teatral, também lançamos mão da reflexão teórica sobre o conceito de paratexto feita pelo mesmo autor. Desta forma, o conceito de paratextualidade, nessa perspectiva, o conjunto de materiais que se constituem em elementos paratextuais veicula diversas informações que acompanham e/ou prolongam uma obra, situados na periferia do texto, mediando a atividade de leitura e interpretação entre leitor e texto, leitor e autor, leitor e mundo editorial.

Segundo Gerard Genette (1982), em um livro, o texto principal – entendido como aquele que propiciou a feitura do livro, não se oferece ao livro, em sua fronteira, há textos, aos quais Genette (1982, p. 7-8) denominou de paratexto – em que o prefixo *para* procura designar a idéia de que, não sendo o texto principal, são textos e, por isso, produzem sentido. E que tipo de sentido? Localizado nessa fronteira, “zona não somente de transição, mas de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público”, o paratexto tem, como sua propriedade essencial, a finalidade de garantir “melhor recepção do texto e uma leitura mais pertinente, é claro, aos objetivos do autor e seus aliados” (Genette, 1982, p.8).

Paratextualidade é um dos cinco tipos de transtextualidade designadas por Gérard Genette. O paratexto configura-se como tudo que auxilia o leitor na interpretação de um texto, desse modo, trata-se de

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 1982, p. 9-10).

D. João da Câmara utilizou de sua arte como recurso para reler a história de Portugal e levar aos palcos um pouco de esclarecimento para a sociedade, por meio de seu teatro. Ele focalizou a situação em que o povo português se encontrava como pano de fundo nas suas peças. Ele não tomou partido, não opinou, apenas lançou para o conhecimento de todos que assistiam ao seu teatro. Fez de forma sutil e encantadora, sem marcar, sem ferir, ou mesmo denunciar, apenas apresentou a situação em que sua pátria se encontrava em cada época correspondente à escrita das peças.

1.4 O drama histórico em Portugal e na obra de D. João da Câmara

Conforme Luiz Francisco Rebello (1978), o historiador António José Saraiva atribuiu ao escritor Almeida Garrett a restauração da cena nacional em 1836. Apesar dos seus esforços, em 1870 o teatro nacional “estava longe de suscitar uma renovação profunda na arte dramática (não só ao nível do texto escrito, mais ainda amplamente, da sua produção cênica), a qual, pela mesma época, noutros países se estava a processar.” (REBELLO, 1978, p.7). A população não queria assistir peças complexas, pois tinha dificuldade de entendê-las.

Conforme Rebello (1994), seis décadas antes de D. João da Câmara escrever as peças *Triste viuvinha* (1897) e o drama histórico *O beijo do Infante* (1898), especificamente em 1836, Almeida Garrett estava tão desgostoso com a

situação degradada a que o teatro chegara em Portugal — ‘os actores que passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça e se apresentavam em cena embriagados’ representavam em ‘espeluncas imundas e carunchosas’ dramas que ‘não tinham de português senão as palavras...algumas, e uma ou duas apenas o título e os nomes das pessoas’ —,[que] havia empreendido a mais séria e sistemática tentativa de que entre nós há memória de restituir a arte dramática à sua esquecida dignidade. (REBELLO, 1994, p.14-15)

Uma das medidas tomadas para a melhoria do teatro nacional foi a abertura de concursos para atribuição de prêmios aos dramaturgos. Com a peça *Frei Luís de Souza* “o drama histórico tornou-se o pesadelo das platéias e a cabeça de Medusa dos críticos respeitadores das severas tradições da cena” (REBELLO, 1994, p.16). Conforme Rebello (1998, p.18), o público possuía ao seu dispor vários gêneros dramáticos, distribuídos pelas diferentes salas de espetáculos, de acordo com a divisão das classes sociais. Assim, o teatro São Carlos era reservado à ópera; D. Maria II e o D. Amélia ao drama e alta comédia; o Ginásio à farsa e à baixa comédia; o Trindade, o Condes e o Avenida às operetas e às revistas (eventualmente, nos dois primeiros era praticado o drama e a comédia); e o Príncipe Real encenava o melodrama. A alta e a média burguesia frequentavam os teatros São Carlos, D. Maria II e D. Amélia. Já os teatros restantes tinham um público predominantemente de extração popular.

O problema relacionado aos teatros portugueses não estava restrito à distribuição de temas direcionados aos seus respectivos públicos. Transcorridos muitas décadas, alguns autores ressaltaram esses problemas na Conferência de Casino (1871) e em textos publicados em jornais e revistas. Augusto Soromenho (1871) se manifestou na Conferência de Casino. Eça de Queirós (1871), Carl Busch (1870), Ramalho Ortigão (1889) e D. João da Câmara

(1895) em jornais e revistas. Estes autores descrevem quanto o teatro português continuava ruim e pouco havia mudado em relação aos desgostos apontados por Almeida Garrett em 1836.

Na década de 1870, uma parte dos artistas e pensadores portugueses organizou as Conferências de Casino em torno de um único lema: transformar Portugal. Eles compreendiam a dificuldade de um povo se desenvolver, enquanto persistisse em se isolar das grandes preocupações intelectuais do seu tempo. Desse modo, Portugal deveria ligar-se ao movimento moderno e ficar ciente dos fatos que agitavam a opinião pública na Europa.

Após a proibição das conferências, essa mesma análise foi retomada por Eça de Queirós no texto de abertura das *Farpas*, datado de junho de 1871. Nesse artigo, Eça de Queirós considera o teatro como uma necessidade inteligente e moral, e também não deixa de criticar o estado da dramaturgia portuguesa daquela década.

De acordo com Eça de Queirós, a dramaturgia portuguesa necessitava de mudanças, visto que reconhecia o teatro como uma necessidade moral e um lazer importante para o público. Segundo Rebello, Eça de Queirós apontou duas causas para a decadência do teatro português. A primeira seria o rebaixamento da inteligência e a segunda as condições econômicas em que o teatro se encontrava. Conforme Rebello (1978, p.24) uma terceira causa foi apontada por Carl Busch no texto “Da crítica teatral em Portugal” (1870), que seria a falta de autenticidade nos textos encenados. Augusto Soromenho em sua conferência “Literatura portuguesa” apresentada em cinco de junho de 1871 condenou todo o teatro que ocupava os palcos nacionais, e de acordo com o crítico Rebello (1978 p. 24) a literatura nacional não possuía originalidade, fazia uma negação sistemática dos valores nacionais, dessa maneira, atacou os poetas, dramaturgos, romancistas e jornalistas, que eram seus contemporâneos. A partir desses autores, Rebello (1978, p.24) conclui que o teatro preenchia o ócio social de uma “minoría desprovida de exigências, ou sequer de curiosidades,

intelectuais”. Além disso, as peças eram encenadas por atores sem formação dramatúrgica, recebendo baixos salários, sem um público exigente para assisti-los, e também “representavam más traduções e imitações do repertório francês, muitas vezes anunciado como originais” (REBELLO, 1978, p. 24).

Outros aspectos negativos agravavam ainda mais as características do teatro finissecular: a cenografia era de baixa qualidade, os personagens repetiam frases floreadas, a ação desenvolvia-se sem elegância e com finais bruscos, enfim pastelões. Passado duas décadas e meia o teatro português continuava em decadência, como pode ser verificado no texto “A questão dos teatros” (1876) de Ramalho Ortigão. Nesse artigo, Ramalho Ortigão (1970, p.287-290) faz sérias acusações aos teatros D. Maria e São Carlos. Ao mesmo tempo em que ele os condena, também procura descrever os reflexos das condições econômicas de Portugal apontar alguns aspectos das peças neles representadas. Os teatros de S. Carlos e D. Maria pertenciam ao governo, esses tinham um aspecto miserável e lastimoso. Os palcos mantinham a velha construção do século passado, inadaptável à cenografia moderna, sem disposição de técnica e sem efeitos de luz. O palco destes dois teatros era pequeno, e por isso, prejudicava a disposição dos planos perspectivados, as combinações óticas, e parte integrante do desenvolvimento da ação de um espetáculo. A essência da paixão e do drama ficava comprometida.

Assim o autor descreve a decadência do teatro São Carlos:

Em S. Carlos, onde as vetustas paredes ilustradas de desenhos de uma decência equívoca, os estuques amarelos, os denegridos labores de massa e de cartão do interior da sala, as cortinas desbotadas da tribuna, o forro gorduroso dos camarotes e a mobília de antiga loja de barbeiro, tudo está impregnado de um nauseabundo cheiro de fumo de cigarros, de gás extravasado, de suor e de roupa suja, cheiro especial que nunca encontramos senão ali, na Boa Hora e no Limoeiro; [...] em S. Carlos, onde a sujidade do momento obriga já as senhoras a irem de vestidos velhos e afogados, e verão que muito breve começarão a ir de avental. (ORTIGÃO, 1970, p. 292).

Ele também caracteriza o teatro D. Maria:

O teatro de D. Maria inteiramente cheio, rende 360\$000 mil reis! Com tal produto pecuniário como querem que a arte se mantenha. [...] Como querem que sejam pagos os artistas dramáticos? [...] Como querem finalmente que o próprio público se ache nas elevadas condições de espírito de compreender as delicadezas do drama, as intenções subtis da alta comédia, quando o público está em camarotes forrados de papel enodado do suor das cabeças, debruçado em parapeitos onde as camisas, as rendas e as luvas se sujam de uma poeira infecta, quando ele respira uma atmosfera de batota ou de enxovia? (ORTIGÃO, 1970, p.290-291).

THEATRO DE D. MARIA II., NO ROCIO OU PRAÇA DE D. PEDRO IV.

Figura nº 3 Teatro D. Maria II

Fonte: Biblioteca Nacional Digital acesso em out/2010

Após a descrição do aspecto físico dos dois teatros, Ortigão faz comentários interligando a economia portuguesa daquela época à arte dramática propriamente dita. Segundo ele, como a arte dramática é um produto direto do meio social, ela pode ser comparada a religião, e por isso pertencente aos indivíduos. Assim, o governo deveria tomar diferente atitude em relação a ela. Como a burguesia em Portugal ainda estava em processo de

formação, tanto pelo lado moral quanto intelectual, “a arte não [poderia] extrair dos actos da sua vida senão a pequena chicana e ambições medíocres ou o episódio de uma sentimentalidade sem fé e sem paixão. Daí a falta de dramas originais.” (ORTIGÃO, 1889, p.295). Além disso, o teatro necessitava dar atenção e instruir o público presente nas platéias, visto que há “dois séculos que ele aí vai sentar-se obscuro, ignoto. Daqui a outros tantos séculos lá o encontrarão ainda. É ele o que premia e o que condena definitivamente. Chama-se o Povo, chama-se o Público. Ele é que é a história. Ele é que é a imortalidade.” (ORTIGÃO, 1889, p.298). Pode-se concluir que era o momento de Portugal ter um olhar para os estudos feitos nos Estados Unidos, Grã-Bretanha e França em relação aos personagens complexos, entre eles, Hamlet, rei Lear, MacBeth, Otelo.

Outro texto que descreve o aspecto decadente do teatro em 1895 é um artigo de D. João da Câmara editado em 25 de outubro de 1895 na Revista *Ocidente*, bem próximo a encenação de *Triste viuvinha e O beijo do Infante*. Nesse artigo Dom Câmara faz a seguinte afirmação a respeito do público e dos espetáculos a ele oferecidos:

Nesse círculo vicioso do que o público quer e do que se lhe deve dar, sofre a arte redentora, a arte refúgio. O mau gosto, o desejo de fazer crer o que não é, de dar na vista, de ser aplaudido pela tolice aparatosa, são vícios vulgares neste fim de século, e mormente na sociedade em que o nível intelectual desceu de uma mediocridade assustadora. (CÂMARA, 1895, p.606).

Estas opiniões dadas em momentos distintos avaliam o estado: do teatro e da educação em Portugal, a situação financeira da nação, a falta de instrução do público. Em consequência, o povo português assistia a um teatro que não o instruía, nem o levava a produzir questionamentos ou reflexões a respeito da sua própria condição social.

Entre 1880 e 1898, nesses teatros, alternaram ecleticamente autores românticos e naturalistas, nacionais e estrangeiros (e até clássicos como Shakespeare, Molière e Gil

Vicente, nomes inabituais nos cartazes de então). Enquanto as obras românticas predominaram na primeira metade, na segunda, já prevalecem as obras naturalistas, ocupando os dramas históricos (REBELLO, 1978, p. 43-44). Assim, durante dezoito anos representaram-se peças de Delavigne (*Luis XI*), Victor Hugo (*Ruy Blas*), François Coppée (*Severo Torelli*), Sardou (*Fédora*), Dumas filho (*A Estrangeira*), Fernando Caldeira (*Sara, As Nadadoras e A Chilena*), António Enes (*O Luxo*) e, numa linha de aproximação ao naturalismo, apenas Daudet (*Arlesiana*) e Teixeira de Queirós (*O Grande Homem*).

Paralelamente a textos naturalistas estrangeiros, em Portugal encontram-se os primeiros textos naturalistas de Marcelino Mesquita (*Os Castros, Velho Tema, Dor Suprema*); Eduardo Schwalbach (*O Íntimo, Santa Umbelina*); Alberto Braga (*A Estrada de Damasco, A Irmã, O Estatuário*); e Abel Botelho (*A Imaculável*). Durante os anos de 1886 a 1892, houve um novo surto historicista, sucessivamente, estréiam peças de Lopes de Mendonça (*O Duque de Viseu*, 1886 e *A Morta*, 1890); de Marcelino Mesquita (*Leonor Teles*, 1889); de D. João da Câmara (*Afonso VI*, 1890), (*Alcácer-Quibir*, 1891), (*Os Velhos*, 1893), (*Triste Viuvinha*, 1897). Razões conjunturais precisas explicam esse surto, mas segundo Rebello (1978, p.45) o drama histórico nunca esteve inteiramente ausente dos palcos portugueses, como testemunham: Mendes Leal (*Martim de Freitas*, 1861) e (*Egas Moniz*, 1862); Florêncio Sarmiento (*No Tempo dos Franceses*, 1864); Pinheiro Chagas (*A Morgadinha de Valflor*, 1869); Silva Gaio (*D. Frei Caetano Brandão*, 1869); Ferreira da Cruz (*O Louco de Évora ou Portugal Restaurado*, 1872); Luís de Campos (*D. Leonor de Bragança*, 1877); Júlio Rocha (*Favorito de D. Afonso VI*, 1877); e Cipriano Jardim (*Camões*, 1880).

Ressalta Rebello que as encenações de dramas históricos coincidem

com o auge da exploração administrativa e da ocupação militar das colónias africanas, com o altear do sonho imperialista representado pelo ‘mapa cor-de-rosa’ e o seu desfazer-se com o ‘ultimatum’ de 1890. Repercutem em todos estes dramas, ainda quando evocativos de períodos sombrios ou de personagens frustrados da história pátria (D. Fernando, Leonor Teles, Afonso VI, a derrota de Alcácer-

Quibir...), um eco de pretéritas grandezas, a memória de tempos gloriosos, ‘as virtudes expansionistas dos nossos egrégios avós’. [...] Assim o drama histórico funcionava (e o êxito obtido junto dos vários estratos da burguesia é disso a prova concludente) como uma espécie de mecanismo de compensação. [...] lembrava-se, muito a propósito, que ‘não se vive de passadas glórias, existe-se por via de forças actuais’ (REBELLO, 1978, p.45-46).

É nesse panorama, desde as iniciativas de mudanças do teatro de Garrett, em 1836, às críticas apontadas na Conferência de Casino e no contexto artístico finissecular do século XIX, de diversas tentativas de renovação do teatro nacional que no intervalo de um ano, D. João da Câmara escreveu *Triste viuvinha* (1897) e *O beijo do Infante* (1898).

Segundo Vieira-Pimentel (1981), a obra de qualquer autor só adquire autêntica temporalidade quando na sua época desvendou o insuspeitado. As gerações seguintes, dialeticamente unidas às precedentes, a continuam ou a negam. O drama histórico em Portugal, no último quartel do século XIX, surgiu numa orientação artística “em obediência à moda, à superficialidade do gosto multitudinário” (VIEIRA-PIMENTEL, 1981, p.33, sic). Como salienta Vieira-Pimentel, o “reaparecimento de tal forma surge como ‘despropósito’ travão à contínua factura de novas totalidades criadoras.” (Ibidem). O Romantismo, “ao defender o regresso às fontes ocultas da nacionalidade, exaltava ao mesmo tempo as virtualidades criadoras das gentes e contribuía poderosamente para a definitiva consagração, em literatura, duma entidade que o classicismo olhara de soslaio” (VIEIRA-PIMENTEL, 1981, p.44). Ao mesmo tempo, D. João da Câmara, como outros dramaturgos dos finais do século XIX, inseriu-se no contexto complexo do teatro histórico, cuja tendência era reinterpretar o passado. O artifício do teatro histórico em verso foi introduzido por Henrique Lopez de Mendonça, ao reconstituir os primórdios do absolutismo real. D. João da Câmara, Marcelino Mesquita e Júlio Dantas seguiram-lhe o exemplo. Foi com a peça *D. Afonso VI* (1890), que as figuras históricas de El-Rei e Castel-Melhor aparecem como personagens bipartidas, antitéticas de um herói.

Neste drama histórico, D. João da Câmara confere um lugar ao povo na estrutura dramática da obra, em virtude de sua importância para a consolidação de uma outra sociedade, após a experiência revolucionária francesa. O dramaturgo consciente da “afinidade estreita entre a sua importância na lógica histórica e na lógica imanente à obra, esboça uma tentativa de resposta quando traz [o povo] à cena.” (VIEIRA-PIMENTEL, 1981, p.45). Adverte Vieira-Pimentel que, nas obras cuja temática tenha exigido de D. João da Câmara a reconstituição de um período distante da sua criação, o autor acrescentou ao assunto histórico estruturas mentais que contribuíram para o estabelecimento de importantes conexões culturais de ordem quer diacrônicas quer sincrônicas. Assim sendo, a

dramaturgia historicista finissecular é um claro exemplo do interesse por realidades ideológicas e estéticas plenas de seiva inovadora alguns decênios antes — precisamente no início do movimento romântico — e cuja revivescência, após o domínio do realismo e do naturalismo, apenas pode ser explicada como um processo de impasse criativo. (VIEIRA-PIMENTEL, 1981, p.52).

Apesar de o drama histórico ser uma moda do século XIX, o espaço histórico de D. João da Câmara é diferente dos autores dessa mesma época, pela afinidade com as obras dramáticas clássicas anteriores a 1645. *Afonso VI* (1890), ambientada em 1667, desenrola-se na cidade de Lisboa, com cenas na porta de um largo, na sala do paço, na portaria do convento Esperança, e seu último ato, finaliza-se no interior do palácio. *Alcácer-Kibir* (1895) está ambientada no ano de 1578. Quase cem anos antes da odisséia conjunta de El-Rei- e Castel-Melhor. Após 1886, a evasão temporal impulsionou o espírito de D. João da Câmara e de seus contemporâneos à reconstrução de épocas remotas, onde se afirmam valores patrióticos e nacionalistas. *Triste viuvinha* está justamente valorizando o nacionalismo e o saudosismo do povo português. Por essas razões a dramaturgia de D. João da Câmara passa a ser reflexo da produção teatral finissecular. A correspondência entre as peças e as correntes estéticas não é

linear. É nesse contexto que se deve ler o drama histórico *O beijo do Infante*, como um ensaio sobre a memória dos navegantes, dentro das prerrogativas de um teatro finissecular.

Na peça *Triste viuvinha*, o autor vai colocar sua crítica contra as forças tradicionalistas e reacionárias do século XIX, saudosas de um passado, e temerosa de um futuro incerto, pois esse teatro foi escrito e encenado justamente quando o povo português passava por vários conflitos, esses que serão apresentados, no decorrer da intriga.

1.5 O conflito, o discurso e as noções temporais na construção da trama nas peças

Antes de tudo, cabe ressaltar novamente dois aspectos norteadores desta dissertação: a) a análise convergirá primordialmente para os aspectos literários, ou seja, para a peça como texto; b) embora *Triste viuvinha* (1897) tenha sido encenada um ano antes de *O beijo do Infante* (1898), em virtude do encadeamento dos assuntos presentes em ambas as peças, a análise privilegiará o percurso histórico da cultura e da mentalidade portuguesas.

O universo d'*O beijo do Infante* foi concebido na tensão gerada entre o mítico e o real, que, pela própria natureza da peça em questão, se vale das memórias do marinheiro André. As palavras proferidas pelo protagonista, aparentemente, são rememoração de um passado distante, mas, se analisada com atenção nota-se que ainda faz parte do presente, tanto no que se refere à ambientação da peça quanto em relação à história de vida do marinheiro. O relato de André acerca das tempestades em alto mar, do medo do desconhecido, da busca pelo mito de Preste João estão inseridos na narrativa da história da descoberta do caminho para as Índias, visto que seu neto André faz parte da esquadra que chegará vitoriosa, por ter encontrado uma nova rota de comércio para os portugueses.

A construção da personagem André está associada à imagem do mar português. D. João da Câmara entrevê a possibilidade de adequar seus propósitos artístico-ideológicos nesse arquétipo natural do imaginário lusitano. O mar transforma-se em um ser que reúne em si

condições de existência; que tem coerência, lógica interna e veracidade. D. Henrique, figura histórica que simboliza a arrancada do projeto expansionista português.

Os poucos diálogos centrados em incidentes mantém o conflito da peça – a presença do Infante no porto, a transmissão do legado, a espera ansiosa e o desejo da transmissão deste legado para uma nova geração de marinheiros. Esta tensão aumenta à medida que a estrutura e estratégia de composição parecem transitar e oscilar entre a narração – em que a figura de André é extremamente importante, e o relato, como uma tentativa de rememoração das experiências coletivas do passado.

Dado o desejo de D. João da Câmara produzir imagens da realidade portuguesa, ao mesmo tempo em que procura um espelho que permitisse refletir a vida e o drama de pessoas reais e concretas. Os ensaios de Eduardo Lourenço são uma maneira de compreender parte desse projeto. Neles pode ser encontrada a conjugação dos elementos característicos da compreensão de parte da literatura portuguesa, desenvolvida em torno do saudosismo, isto é, dos elementos capazes de promover a reinterpretação da história.

A ação da peça *O beijo do Infante* acontece em 1499, na casa do protagonista André, em um vilarejo próximo do porto de Sagres. A disposição da intriga é realizada linearmente.

Os temas dialogados entre os personagens são dispostos e distribuídos em quatro cenas e um único ato, cujo início ocorre ao fim de uma noite de forte chuva e trovoadas, se estende pela madrugada até o brilho do sol surgir no horizonte.

Nos diálogos é possível perceber que D. João da Câmara elabora um drama histórico no qual a ambiguidade produzirá certo grau de tensão, quando de um lado enaltece e de outro condena os empreendimentos marítimos. Por isso a saudade retratada na peça, não é crítica, pois esta é resultante dos traumas vivenciados pelos portugueses antes mesmo das grandes navegações. O leitor/espectador necessita entender como a saudade, principalmente do personagem André, está enquadrada em um limite temporal quase que presente, visto que seu

neto Luís está inserido no processo de descobrimento dos Caminhos das Índias, iniciado uma década antes da partida da esquadra de Vasco da Gama. Como as Grandes navegações foram um empreendimento tanto positivo quanto negativo na história portuguesa.

Para os portugueses, a expansão ultramarina correspondeu à libertação de um isolamento milenar, sob o jugo do islamismo, e com isso possibilitou a transformação de uma cultura continental e mediterrânica em uma cultura intercontinental e transoceânica. Ela equivaleu à conquista da máxima projeção na Europa e no mundo, uma consequência da exploração dos mares, que permitiu a construção do Império. E, por isso, Eduardo Lourenço afirma que, a exceção da Macedônia e de Roma, na longínqua Antiguidade Clássica,

poucas vezes um povo partindo de tão pouco alcançou um direito (embora sob uma forma desorbitada fatora de nova consciência de impotência mascarada de poderio) um direito tão claro a ser tido por ‘grande’[...] essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*. (LOURENÇO, 1992, p.19).

Quando Portugal começa a atingir seu apogeu econômico nos séculos XV e XVI gera, entretanto, um paradoxo, que acarreta fatores de instabilidade e de decadência. Trata-se do contraste entre a grandiosidade do Império e a pequenez do Reino. Nestas circunstâncias, a estabilidade e o progresso de Portugal estavam concentrados na dependência externa, isto é, no devir das conjunturas marítimas e coloniais. No entanto, nessa mesma época, outras nações seguirão os mesmos caminhos abertos pelos portugueses. As disputas com outras nações, por exemplo, a concorrência no Oriente e a disputa pelo Brasil, fizeram a decadência de Portugal começar logo em meados do século XVI, em consequência de tais as adversidades ultramarinas.

No drama *Triste viúvinha*, nota-se a existência de atmosfera política e amorosa. As personagens de Rebelo e do Alferes realizam um discurso zigzagueado do presente ao passado e vice-versa. Esse presente é justamente o momento da crise financeira de Portugal, simbolizada na denúncia do contrabando de tabaco, e no desejo da nação investir em ciência e

tecnologia. As personagens se utilizam de *flashes* do passado, que ao mesmo tempo lançam fagulhas para o futuro. Barros, como sargento e fiscal do tráfico de tabaco é uma personagem que trás à cena uma nova roupagem — os problemas relacionados à soberania portuguesa e à humilhação vivenciada por todos os portugueses oito anos antes, gerados pelo *Ultimatum Inglês* de 11 de janeiro de 1890.

Já a tensão existente na peça *Triste viuvinha* é mantida pelo saudosismo dos personagens, visto que o tempo histórico da peça é de descoberta científica e tecnológica, mas algumas personagens mais velhas continuam apegadas ao modelo religioso e político do Antigo Regime.

Após as adversidades ultramarinas, os portugueses vivenciaram outros traumas, tais como a morte de D. João III, desprovido de sucessão direta, o que coloca no reino um neto de tenra idade; o desaparecimento do monarca D. Sebastião, na batalha de Alcacer-Quibir, criando o mito do Sebastianismo; as invasões napoleônicas, a perda da colônia no continente americano, com a Independência Brasil; a disputa pelo trono por D. Pedro IV e D. Miguel, e, próximo à escrita da *Triste viuvinha*, a crise financeira envolvida com as imposições da Inglaterra. De acordo com Lourenço (1992, p.25) o “*Ultimatum* [foi] uma peripécia particularmente escandalosa das contradições do imperialismo europeu, foi o *traumatismo-resumo* de um século de uma existência nacional traumatizada”. Se no século XV os portugueses disputaram novos espaços e construíram o seu império; no século XIX a desejo de ampliar os seus territórios no continente africano foi o motivo da sua derrota.

É neste panorama que D. João da Câmara insere a pequena Santa Luzia, aldeia do Baixo-Alentejo, a refletir a dificuldade de absorção e divulgação das novas ideias políticas e novos costumes do cotidiano, pelas pessoas simples daquela região e da própria nação lusitana. Neste caso, o enredo é elaborado sob uma perspectiva histórica saudosista, e a melancolia é o sentimento que pesa sobre os personagens.

Nazaré, uma jovem viúva, que desperta novamente para o amor, porém, para não magoar o sogro, cuja maior alegria é recordar o filho falecido, acaba por sacrificar essa nova afeição. Assim se justifica o título escolhido por D. João da Câmara, visto que a tristeza persistirá por tempo indeterminado, a partir do momento em que a jovem abre mão de sua mocidade em prol da felicidade de outrem, e viúva porque continuar a sê-lo até a morte do sogro.

1.6 Saudade e Saudosismo no Teatro de D. João da Câmara

Uma das maneiras de interpretar as peças escolhidas nesta dissertação é avaliá-las a partir dos textos de Teixeira de Pascoaes⁷, visto que esse autor procurou buscar a gênese da identidade nacional portuguesa, com o intuito de encontrar uma resposta para a encruzilhada em que Portugal mergulhara na virada do século XIX para o século XX. Esse autor disponibilizou e procurou aperfeiçoar para os seus leitores, o conceito de “saudade”. Também induziu o seu leitor a ter um olhar diferenciado de Portugal, no sentido até então nunca pensado ou teorizado, como construção simultânea de um pensamento filosófico e de criação artística.

Nesse caso, se tem a possibilidade de aproximar o dramaturgo D. João da Câmara ao autor Teixeira de Pascoaes, como homens presos à herança histórica cultural do século. Eles nasceram em 1852 e 1877 reciprocamente. Esse século de descobertas científicas e de aperfeiçoamentos materiais, numa sociedade com atitude de crença no progresso, é também

⁷ **Teixeira de Pascoaes**, pseudónimo literário de **Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos**, (Amarante, 8 de Novembro de 1877- Gatão, 14 de Dezembro de 1952) foi um poeta e escritor português, principal representante do Saudosismo. Nasceu no seio de uma família aristocrática de Amarante, o segundo filho (de sete) de João Pereira Teixeira de Vasconcelos, juiz e deputado às Cortes e de Carlota Guedes Monteiro. Foi uma criança solitária, introvertida e sensível, muito propenso à contemplação nostálgica da Natureza. Em 1883, inicia os estudos primários em Amarante, e em 1887 ingressa no liceu da vila. Em 1895, muda-se para Coimbra onde termina os seus estudos secundários (em Amarante não foi bom aluno, tendo sido até reprovado em Português) e em 1896 inscreve-se no curso de Direito da Universidade de Coimbra. Ao contrário da maioria dos seus camaradas, não faz parte da boémia coimbrã, e passa a maior parte de seu tempo no seu quarto, a ler, escrever e refletir. < http://pt.wikipedia.org/wiki/Teixeira_de_Pascoaes> acesso em 20 de outubro de 2010

um tempo que lhes trouxe a descrença nos mesmos valores, o que finalmente culminará na reação idealista do fim do século XIX.

O entendimento da saudade desenvolvido por Pascoaes é o primeiro passo não só da decifração do universo imaginário do escritor, mas igualmente do caminho de compreendê-la, como expressão estética de um sentimento-ideia, que envolve uma complexidade, nem sempre facilmente apreendida, e só a partir daí aplicá-la enfim à estrutura das peças escolhidas para o desenvolvimento da dissertação.

O conceito de saudade desenvolvido por Pascoaes é resultante da avaliação dos fatos e de suas respectivas consequências no ambiente finissecular: a expansão imperialista iniciada na segunda metade do século XIX, que utilizou o argumento de levar o progresso da ciência e da tecnologia aos países da África e da Ásia; as ideias republicanas difundidas em alguns livros, jornais, revistas e caricaturas, após a década de 1870, quando foram fundados em Portugal dois partidos políticos que, apesar de terem ideais diferentes, combatiam a monarquia: o Partido Republicano Português (1873), o Partido Socialista Operário Português (1875), e, por último, a crise de valores da virada do século.

Encenadas respectivamente pela primeira vez em 1897 e 1898, *Triste viuvinha e O beijo do Infante*, de D. João da Câmara, levaram para os palcos fatos históricos: o tema das grandes navegações, excursões de reconhecimento até o retorno de Vasco da Gama, após a descoberta do caminho das Índias (ocorridos entre 1487-1499), as disputas entre liberais e absolutistas marcados pelo miguelismo (1820-1834); tempo distante, longe do Portugal do final do século XIX, em que se misturam a crise colonial no continente africano e a primeira tentativa popular de implantação da República, ocorrida em 31 de Janeiro de 1891, em virtude o clima de crise e de descontentamento da população, por causa do *Ultimatum inglês*.

Assim, D. João da Câmara, metaforicamente, afasta-se aparentemente da realidade para aprofundá-la, com máscaras pretéritas. Logo, é o artístico que propicia o político-

ideológico, e a arte serve como protesto contra os aspectos negativos instaurados em Portugal ao longo de todo o século XIX. O dramaturgo encena no presente o passado recente. Faz do palco um meio de conscientização que talvez não operacionalizasse as transformações radicais, mas ajudasse a questionar e a pensar o Portugal daquele momento. Organiza os discursos de tal modo que o assunto pode parecer desprovido de pertinência, tal como adverte Genette a respeito do modo da narrativa, o autor afirma (1979, p.159), que *a priori*, este assunto pode parecer desprovido de pertinência. Uma vez que a função da narrativa, não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição, etc., mas simplesmente contar uma história, logo, conclui Genette “[r]elatar fatos (reais ou fictícios), o seu modo único, ou pelo menos característico, só pode ser, em rigor, o indicativo” (GENETTE, 1979, p. 159).

Lidas em conjunto, ambas as peças montam um painel em que a história se reduplica de maneiras diferentes, mostra, por exemplo, o efeito das grandes navegações quanto às indecisões políticas, essas são partes dispersas de um quebra-cabeça, em cada palavra e gesto dos personagens, representantes ficcionais de parte da estrutura social, econômica e política do regime monárquico português.

Sob os objetivos de fixar Portugal no período da Idade Moderna, o Infante D. Henrique dedicou-se e foi o condutor da expansão ultramarina portuguesa, empreendimento marítimo que mudou a história, representou o período glorioso lusitano — este é o assunto principal de *O beijo do Infante*. O período mais rememorado na peça *Triste viuvinha* é discutido por Rebelo e pelo Alferes, é o período de 1820 a 1834, momento em que a população portuguesa vivenciou inúmeras repressões, violência e supressão das liberdades civis. Ao mesmo tempo é o período de 1890 a 1897, posterior ao *Ultimatum* — tempo de repensar o destino da pátria.

CAPITULO II *O BEIJO DO INFANTE*

O drama histórico *O beijo do Infante*⁸, episódio dramático em um ato, foi escrito a pedido do produtor/ator italiano da Companhia Dramática Italiana Ermette Zacconi e foi representado pela primeira vez no teatro de Dona Amélia em 12 de maio de 1898, em Lisboa. Esta teve como ator principal Ermete Novelli. A primeira edição da peça é de 1898, impressa pela Companhia Nacional Editora. A edição usada para a escrita da dissertação foi impressa pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda Lisboa, em 2006, e contou com a pesquisa, organização, introdução e notas de Rita Martins.

2.1 *O Beijo do Infante* (1898): Ação, Personagens e Tema

Em síntese, a peça se inicia ao romper da aurora, após uma noite de violenta tempestade, a avó e a neta, uma jovem muito requisitada, que está, porém, apaixonada pelo primo, lamentam o destino dos homens que andam no mar e se expõem aos perigos de um naufrágio. No espírito das duas mulheres está Luís, que partiu, há já algum tempo, numa armada para Oriente e de quem nunca mais souberam o paradeiro. André, fraco e doente, está convencido do regresso do neto e, enquanto aguarda, rememora acontecimentos importantes do seu passado, em particular as circunstâncias em que recebeu “o beijo do Infante” D. Henrique.

Esta obra tem um número reduzido de personagens: quatro membros de uma família (André, marinheiro velho; Marta, sua irmã; Teresica, neta de Marta; Luís, neto de André) e um lavrador amigo, Gaspar. Com um único ato dividido em quatro cenas, a ação desta

⁸ O drama histórico de apenas um ato com quatro cenas foi escrito para a comemoração do quarto centenário do descobrimento do caminho marítimo para a Índia, no qual o dramaturgo dedicou ao ator italiano Ermete Novelli.

pequena peça situa-se em 1499, num lugar próximo de Sagres, e em uma penosa e escassa hora.

A ação se passa em “casa de André [,] próximo de Sagres”. Segundo a rubrica o cenário da primeira cena exhibe uma “[p]orta ao fundo para o exterior e laterais para os quartos. Lareira. Oratório. Em 1499” (CÂMARA, 2006c, p.127). A intriga é linear. Os diálogos entre as personagens estão distribuídos em quatro cenas dum único ato.

Um velho rememora as viagens de reconhecimento realizadas por Bartolomeu Dias, enquanto espera a volta da esquadra de Vasco da Gama, que partira em oito de julho de 1497, e regressaria a Portugal em 1499. Todas as cenas foram feitas na casa do personagem protagonista, com uma porta ao fundo com saída para o exterior, e nas laterais para os quartos, há uma lareira e um oratório. Luís, noivo de Teresica e também neto de André, partira na expedição de Vasco da Gama, em busca do desconhecido. A sua longa demora suscita ditos agourentos e traz sobressaltos aos corações dos habitantes daquela casa, já muitas vezes enlutada pelas perdas dos homens que o mar lhes levou.

Quando o Sol atravessa com os seus raios a casa do velho marinheiro, Luís surge no limiar da porta, a tempo de poder receber da boca do avô o “legado” do Infante e tudo o que ele representa.

Na Cena I, o dramaturgo dá voz a Marta e Teresica, respectivamente avó e neta. Elas conversam a respeito do temporal que caiu durante a noite. “Deus nos valha !... Que tempo ! [...] Toda a noite...! Não pude pregar olho! [...] (Trovão). [...] (benzendo-se) Santa Bárbara! S. Jerónimo!” (CÂMARA, 2006c, p.127). Teresica está abatida e desconsolada, Marta, ao vê-la, tenta consolá-la, e, ao mesmo tempo, diz que todo mal passa, que ela, Teresica, deveria dar atenção aos que a rodeiam, pois ela ainda é jovem e precisa ter um companheiro. Teresica retruca e, ao mesmo tempo, lembra de seu noivo Luís, que estava sempre a olhar para o lume,

e que agora se encontrava longe, viajando com as expedições marítimas. Volta a trovoar e elas rezam.

Na Cena II, entra no palco o velho André para junto das mulheres, Marta e Teresica. Nesta iniciam-se as rememorações da infância, o reconhecimento do Cabo da Boa Esperança, o mito de Prestes João, a valorização da figura histórica de D. Henrique e também a paixão de tornar Portugal uma nação desbravadora, tudo isso no discurso de André. Nas falas, André, além recordar o seu passado como marinheiro, também adjectiva sua irmã Marta, “A historia deve ser a verdade, velha agastadiça” [...] Assim navegassem caravelas como essas línguas navegam, já eles estavam de volta!”(CÂMARA, 2006c, p.132). André consola sua sobrinha neta, Teresica, pois é ele que lhe dá esperança da volta do seu noivo.

A Cena III tem-se a entrada do personagem Gaspar, o lavrador para junto das outras, que não saíram de cena. “Seja Deus nesta casa. Como ides, compadre? [...] Consideremos pois a vossa vida, que levastes tão má e triste. Pai, irmãos, filhos, vistes morrer no mar. Tão dura vida para quê? Melhor a deveríeis desejar aos vossos” (CÂMARA, 2006c, p.137-138). As palavras dele com André denotam e põe em cena a figura do português religioso e supersticioso. Cena IV, todos os personagens que se encontravam no palco, continuam e, de repente, para a surpresa de todos, entra Luís, neto tão esperado e símbolo da esperança de André. Luís chega aos últimos instantes de vida de seu avô, mas a tempo de receber o beijo, este beijo que é o legado guardado por várias décadas, e agora está seguro para perpetuar-se nas gerações seguintes. André vê o Sol, e se sente livre da obrigação da transferência do legado. Ele cumpriu o seu compromisso, o qual perseguiu por décadas, e que foi sustentado por memórias, recordações da vida como marinheiro, e com um legado: o beijo do infante D. Henrique. André almejava saber notícias das Índias, e, agora, seu neto lhas satisfizeram, ao deixar tudo claro com a notícia do descobrimento, se desfizeram as trevas. Como ele desejava

o anjo vem vestido de branco, a caravela é toda de luz! (*Pega no copo.*) A ti bebo, meu neto, o vinho das estrelas! (*Quer beber, mas já não pode e deixa cair o copo da mão.*) O Sol!.. O sol !... Luís... a tua boca! (*Luís ampara-o, dá-lhe o beijo que o avô lhe pede. André cai morto.*) dizia agora tudo é luz, tudo é sol!(CÂMARA, 2006, p.140).

André passa o legado que estava em sua boca e deita para sempre, ao fim do ato.

De acordo com o *Dicionário de símbolos* (2007), o Sol tem um simbolismo diversificado e rico de contradições. Para muitos, se não é o próprio deus, é uma manifestação da divindade. O Sol é o bom olho, em antítese com a lua, que é o mau. “O Sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p. 836). André vê o Sol e desfalece e tem ainda a última fala de Teresica: “Matou-lhe o Sol!” (CÂMARA, 2006c, p. 140). D. João da Câmara deixa em aberto a interpretação dessa fala. O Sol foi a esperança de tempos melhores, ou foi apenas o símbolo da morte?

O número reduzido das figuras intervenientes n’*O beijo do Infante* é todo de plebeus: marinheiros, dona de casa, um jovem à espera do noivo, um lavrador. Todos são pessoas humildes, religiosos, que ganham uma dimensão equivalente a de heróis. As personagens são típicas, isto é, não são indivíduos singulares nem possuem traços psicológicos complexos; pelo contrário, apenas reúnem os caracteres mais marcantes de sua classe social, profissão, sexo e idade, mas com participação ativa nos acontecimentos narrados. As mulheres, na sua fragilidade, são mais acessíveis ao sofrimento, enquanto os homens já são unânimes e firmes em seus ideais. Todas elas falam um português variado (médio, pseudo-elegante, com alguns arcaísmos correntes na linguagem popular do século XVI); falam também pequenas frases ou palavras em espanhol, italiano e latim.

André é o personagem central da peça, é um velho marinheiro, adoentado, que manifesta apenas um sentimento: de marinheiro e homem sensível apegado às lembranças constantemente repetidas, sua memória está voltada para um passado sempre presentificado.

Seu sentimento é profundo e sincero, está a toda hora enaltecendo as grandes descobertas marítimas. Em sua concepção, a história nacional não será esquecida, enquanto houver a família para repeti-la de pai para filho, por sucessivas gerações. Atribui a si a responsabilidade de transferir ao seu neto Luís o legado recebido do Infante Dom Henrique, quando era ainda criança de colo, pois não o havia transmitido a seu filho que morrera no mar. Crê realmente só poder morrer após ter cumprido essa missão.

Marta é uma mulher agastadiça, religiosa, sofrida com a perda dos entes queridos, ela é irmã de André, viúva, muitas vezes enlutada, perdeu o marido, o filho e o sobrinho, entes queridos que o mar lhe levará. Em seus diálogos com Teresica, sua neta, vê com desânimo a demora de Luís. Por demonstrar ser uma pessoa prática, deseja que Teresica se case com o filho de Gaspar. Vive a contornar os sofrimentos de sua neta, pois o noivo que está na expedição de Vasco da Gama demora a retornar. Ela sempre se contrapõe aos argumentos de André. Apesar de ter convivido com o irmão, ela não enaltece as memórias dele, nem os feitos do Infante, D. Henrique. “Não sei calar-me. Vejo a esperança a esmorecer, minha neta a definhar-se. Tempestades não faltam no mar, que tanto amais, e... (*Cala-se.*) [...] E quê? [...] Mais nada e não e pouco. Tanta vez de luto encheram a nossa casa” (CÂMARA, 2006c, p.132), reclama Marta preocupada com a tempestade e com sua neta Teresica, que está à espera de seu noivo Luís.

Teresica, jovem sonhadora, religiosa, tem alguns pretendentes. Mesmo passado dois anos de ausência do noivo, é fiel ao seu futuro esposo Luís, que fora para o mar em busca das Índias. Está sempre em prontidão para atender ao seu tio avô, André. Ela cresceu ouvindo as histórias dele, e mesmo depois de crescida, presta atenção e repete as histórias por ele contadas. “Quando vos oiço, tio André, ensoo mais alegre as minhas cantigas” (CÂMARA, 2006c, p.134). André passa para Teresica a segurança de que seu noivo retornará.

Gaspar é um camponês simples que se opõe à vida inquieta e aventureira do mar. Tem a estabilidade calma de um lavrador. Sua presença é necessária à estética da peça, e ajuda a marcar a fidelidade de Teresica, que recusa as vantajosas propostas dele em casá-la com seu filho. É religioso e supersticioso, passa receitas e simpatias para as dores e tristezas de Teresica. Ele está sempre a chamar André à razão, e também a se contrapor aos seus argumentos, pois, para ele, o homem precisa ter família e viver para ela em terra firme e não viver de recordações somente.

Luís não é mais que um duplo de André, sobre quem o avô exprime sentimentos e temores de acaso vir a falecer, antes de vê-lo retornar a Sagres. Desta forma, Luís serve dramaticamente como o fio de desenvolvimento do enredo, e para a mais perfeita caracterização do protagonista André. Luís é um jovem marinheiro, integrante da expedição que descobrirá o caminho para as Índias. Mesmo passado dois anos, André acredita que ele voltará são e salvo, pois tem confiança de que o mar lhe devolverá, e ele, Luís, será aquele que fará a história continuar entre os seus familiares, assim que receber o beijo, cujo legado deverá passar adiante, como uma herança, de geração para geração.

Mesmo ausente em todas as cenas, o Infante D. Henrique é o objeto de reflexão de André. Na cena II, é referido nas falas que André estabelece com os outros personagens. O velho marinheiro rememora sua infância, quando, ainda criança de colo, recebera do infante o beijo como legado.

O estilo e a linguagem adotados por D. João da Câmara são simples e visam ser compreendidos pelo público. Ele constrói ligações diretas entre as cenas, onde as ações das personagens se desenvolvem com precisão, e com uma linguagem simples. Na peça, o dramaturgo emprega os artifícios e o convencionalismo do gênero e, sobretudo, do contraste entre as atmosferas: o nevoeiro, a chuva da madrugada, a manhã de sol radiante. Ele usa de paralelismo entre a ambiência física e anímica.

Conforme o crítico Duarte Ivo Cruz (1991), as obras dramáticas de D. João da Câmara tem como característica a dispersão por gêneros, e a aglutinação que seu estilo pessoal comporta, com a capacidade de inovação. A “disciplina do realismo e a difusão do simbolismo foram introduzidas por D. João da Câmara, em termos mais ou menos absolutos, na nossa cultura teatral” (CRUZ, 1991, p.22). Essa aglutinação de estilo faz nascer um teatro de profunda idiossincrasia.

Segundo Duarte,

D. João da Câmara aproximou-se ainda mais da estética simbolista em *O Beijo do Infante*, estreado em 1898, vai buscar à evocação do Infante D. Henrique, feita por um velho marinheiro, o ambiente peculiar do simbolismo. Trata-se muito concretamente da evocação das forças significantes e simbólicas nos actos, nas condutas, nos objectos, nos ambientes e elementos naturais. (CRUZ, 1991, p.33)

As características apontadas acima por Cruz podem ser observadas não só na linguagem como na caracterização do ambiente descrito na rubrica da cena I, na sala onde todos os diálogos ocorrerão: “acende a candeia à luz da lamparina, que arde em frente do oratório, e vai depois pendurá-la num prego próximo da lareira.” (CÂMARA, 2006c, p. 127). A

infecundidade da dramaturgia portuguesa dever-se-ia às intrincadas condições sociais: ‘esmagadora maioria de camponeses e iletrados; falta de contacto da burguesia dirigente com a massa populacional do país; constituição da burguesia em casta fechada e sua apropriação dos padrões da nobreza hereditária decaída’. O segredo da ansiada renovação estaria na alteração da estrutura da sociedade portuguesa, o que permitiria o ingresso nas salas de espetáculo de ‘largas multidões sequiosas de cultura’, a possibilidade de debater ‘os grandes problemas humanos e comuns’, a quebra da ‘inércia secular’ camponesa em relação ao fenómeno cultural. (VIEIRA-PIMENTEL, 1981, p. 21-22).

Transcorridas décadas, desde o tempo de Garrett, surge em Portugal um novo teatro histórico, com tendência geral para o realismo. Ao conferir ao povo um lugar dentro da estrutura dramática, D. João da Câmara como de resto os outros teatrólogos do final do século dezenove, insere-se em um contexto complexo onde também, a par da atenção dada à índole

social, há a recuperação de cultivo do passado. É da memória de fatos e personagens do passado que irá buscar as figuras históricas e anônimas para torná-las objeto de seu processo de criação.

A influência da obra *Frei Luís de Sousa* (1843) de Almeida Garrett foi grande em Portugal. A partir daí se começou a pensar que poderia haver teatro português. Toda Lisboa foi à Rua dos Condes para aplaudir *Um Auto de Gil-Vicente*; todos os jovens escritores quiseram imitá-lo. Na verdade o teatro romântico português, até 1850, recorre essencialmente ao drama histórico, como forma preferida de exprimir a nacionalidade ou a identidade portuguesa. Luís Francisco Rebello (1994) chama a atenção para a contradição garrettiana, para os perigos do falso drama histórico, apesar do deleite sentido na evasão temporal ter atizado os espíritos de D. João da Câmara e de outros.

Nesse tempo, os autores receberam prêmios e fizeram a fortuna do dramalhão. Iniciado em 1839 foi esse tipo de dramaturgia “que veio dar novo alento a um género moribundo desde os meados do século. [...] – em cujo âmbito se inscreve os dramas afins de Marcelino Mesquita e João da Câmara” (REBELLO, 1994 p. 38). Herculano chama a atenção para o problema da temática histórica na sociedade moderna. Falta aí a individualidade portuguesa de então; faltam o crer, os costumes, as relações sociais dessas eras.

Na dramaturgia de Dom João da Câmara, o teatro histórico encontra o equilíbrio: as falas, reações e peculiaridade das personagens populares são organizadas em uma estrutura própria, o que resulta em uma maior verossimilhança.

O beijo do Infante foi escrito numa década em que houve várias manifestações tradicionalistas e saudosas do passado. A peça foi escrita como já foi dito, para comemorar os quatrocentos anos das descobertas marítimas. Neste ano, em 1898, houve um concurso largamente participado por diversos autores, com a atribuição de prêmios a peças alusivas à

descoberta do caminho marítimo para a Índia (REBELLO, 1994, p. 39). A peça em questão não foi contemplada.

Os temas centrais a que os personagens fazem alusão são explícitos: a Saudade, as Grandes Navegações, a figura histórica do Infante D. Henrique, a travessia do mar tenebroso, a chegada ao Cabo da Boa Esperança, o mito de Prestes João, e a alusão à chegada de Vasco da Gama às Índias. Todos estes temas, salvo o último presente à enunciação da peça, são elaborados através da memorização: a memória familiar, social e nacional.

Em *O beijo do Infante* as histórias servem de testemunho das possibilidades e da dificuldade do trabalho com a memória, das tensões e da convivência de diferentes valores, do sagrado ao profano, lugares, sentimentos e sentidos diversificados das personagens em relação ao mundo. A casa dessa família de marinheiros se transforma em um microcosmo português, como as angústias de uma época vivenciada cotidianamente.

O que mantém a tensão na peça é o pouco diálogo centrado em incidentes – a chegada do Infante, a transmissão do legado, a espera ansiosa e o desejo da transmissão deste legado para uma nova geração de marinheiros. A peça, em sua estrutura e estratégia de composição, parece transitar e oscilar entre a narração e o relato, como uma tentativa de rememoração das experiências coletivas do passado, em que a figura de André é extremamente importante.

Figura 4: Cartaz da peça *O beijo do Infante*

Fonte: figura retirada do livro *Teatro de D. João da Câmara* 2006c, pag. 125 vol.III

2.2 *O beijo do Infante*: memória familiar, social e nacional

O beijo do Infante (1898), peça histórica escrita em prosa, em um ato, tem como um dos temas a vocação dos portugueses para o mar, o momento trata-se do momento da descoberta da rota marítima para o Oriente. O protagonista do drama não é nenhum navegador célebre, André é apenas um velho e doente navegador português, que, em sua casa, junto de

sua irmã e sua sobrinha neta, espera a chegada de seu neto, que está no mar, como tripulante da expedição de Vasco da Gama; a ação passa-se perto de Sagres, no ano de 1499. O velho marinheiro usa constantemente a memória como suporte para seu discurso a respeito das Grandes Navegações.

Algumas reflexões a respeito do comportamento das personagens na peça requerem o entendimento das reminiscências dessa figura dramática. A revelação relacionada ao legado e à história das Grandes Navegações realizou-se por uma incursão à memória, não corroída pelo tempo. Essa revelação não é atingida nem destruída pela amargura das mulheres ensimesmadas com a ausência ou a perda dos seus entes queridos. Os diálogos construídos pelo autor revelam as angústias e a convivência diária dos familiares dos marinheiros, também as diferentes expectativas daqueles que ficaram em terra.

Com a finalidade de descrever um fato da historiografia portuguesa, D. João da Câmara estabelece a relação entre História e memória, a (re)construção do passado, por meio de diferentes recursos, a fim de reanimá-lo, seja um som, seja uma luz, seja um lugar. Usa técnicas mnemônicas variadas, ora a natural, ora a artificial; parece demonstrar como a percepção sempre está impregnada de lembranças, irrompendo dos dados imediatos, presentes aos sentidos das personagens, em cuja memória se misturam milhares de detalhes de sua experiência passada. Tal detalhismo valoriza os aspectos da cultura popular, o dia a dia dos familiares de marinheiros, a sua religiosidade, sem dúvida pontos que afinam outro modo de constituir a memória social. Esses e outros expedientes são utilizados como modos de recuperar a memória perdida do século XV no século XIX. Apesar de a maior parte da história ser proferida exclusivamente por André, o protagonista do drama, o teatrólogo permite a inserção dos pontos de vista de Marta, Teresica e Gaspar, os outros personagens do drama, na medida em que cada um desenrola as suas próprias lembranças e angústias. Desse modo, ele, André, não é o único a deter a posse das informações, os outros também, através

dos diálogos, esclarecem a razão de se posicionarem contra os argumentos de André a respeito do retorno de Luís.

D. João da Câmara, quando compõe a peça, parece lançar mão do que se chama memória artificial, ao se apropriar da história das grandes navegações, dos séculos XV e XVI, a partir da crônica de eventos, da sucessão de fatos e de atos concretos. O ato em questão, ao mesmo tempo, repertório de sonho ou de imagens aprendidas pela fantasia, que constituíram uma tradição, onipotente e intransponível, criada pelo português. Ao discursar a respeito do novo, André reduz a proporções individuais, para compreendê-lo à luz do que sabia, por tê-lo lido ou ouvido: história de episódios trágicos vivenciados, durante as relações estabelecidas com os povos encontrados nas terras, até aquele momento desconhecidas; história em que tem grande espaço a imaginação, o mito, a lenda.

Há dois tipos de imagens na memória do personagem protagonista. Existe uma teoria que as discute, uma para coisas (res), e uma para palavras (verba). Isto quer dizer que a memória para coisas forma imagens, e serve para se lembrar de um argumento, duma noção, ou duma coisa. Para a rememoração, não há apenas uma memória de palavras, mas ainda há a memória de imagens. Na transmissão de uma história oral, a repetição é um treino de geração para geração. Teresica, ao repetir a história tantas vezes contada pelo tio avô, recebe como resposta dele que a “história deve ser a verdade” (CÂMARA, 2006c, p. 132). Ele a repreende, pois ela tinha se esquecido de um detalhe, que para ele, é muito importante, ao dizer que o infante estava “com seu grande sombreiro” e não com os “cabelos ao vento” (idem). Para André, fica mais fácil de recontá-la, pois cresceu ouvindo de sua mãe, e também, estava presente, ele fez parte daquele momento. É importante o detalhe da lembrança, que nesse caso, o “Infante, de cabelos ao vento, sobre o rochedo de Sagres.” (idem). Toda essa descrição detalhada é para associar palavras e coisas.

Durante os diálogos com as outras personagens, André reitera inúmeras vezes o quanto fica alegre com o temporal, e demonstra saudade. Quando sente o cheiro da tempestade, ele usa as lembranças dos trovões, da tempestade, para sustentar o seu discurso. Argumenta que todo o seu sacrifício e sofrimento, o abandono dos seus entes queridos valeu e valia a pena. Em seu discurso, as imagens não são vagas, mas ativas, porque lhes é atribuído um carácter espantoso e não usual. Elas servem para criar toda a dramaticidade em torno dos feitos dos navegadores do seu tempo de marinheiro. Mais do que, lembrar a glória de Portugal, André enaltece uma categoria de indivíduos, os marinheiros, capazes de dar a sua vida pela glória de sua nação, ao enfrentar o desconhecido. Esta glória adquire força, porque aquele que a relata foi alguém que participou da jornada rememorada.

O dramaturgo ao escrever a peça procura demonstrar de diversas maneiras o ato de lembrar uma parte da história portuguesa esquecida. Assim, na tentativa de compreender o significado da memória, na peça *O beijo do Infante*, é necessário compreender o significado desse conceito. A partir do panorama apresentado acima procurou-se escolher alguns teóricos, que, ao longo da História, se interessaram em penetrar no mistério da memória. Logo, a dissertação se apropria dos estudos de alguns autores, em busca de uma resposta provável para a descrição de um estilo de vida lusitano, e da opção do dramaturgo em escrever uma peça teatral, na qual os feitos do século XV são valorizados em um momento em que parte da intelectualidade portuguesa do século XIX questiona e/ou procura solucionar a crise política e econômica vivenciada por todos. Portugal passa por uma dificuldade econômica e social com O Tratado de Limites com a França e a Alemanha, com a frustração do Mapa Cor-de-Rosa (1886) pelo *Ultimatum* Inglês (1890) etc. O reino encontrava-se com um grande índice de analfabetismo, o povo assistia a um teatro que não produzia questionamento de sua própria condição social e nem meios para reverter essa situação.

Hoje, ao simples toque dos dedos nas teclas do computador, as mais diversas informações são obtidas, em variadas línguas e múltiplos pontos de vista. Uma mnemotécnica para armazenar e reproduzir informações com precisão parece inútil. Mas em época anterior ao advento da imprensa ou em uma sociedade constituída de um número elevado de analfabetos, uma memória bem treinada era de vital importância. Logo, existe uma diferença muito grande entre a definição de memória no passado e no presente. O que é a memória e como ela pode ser estudada? É uma pergunta feita por diversos autores, há tempos, por conseguinte, essa pergunta, não é desconhecida, pois, ela se insere numa polêmica que abrange importantes questões, como as relações entre experiência e conhecimento, linguagem e funcionamento mental, cognição e memória, dentre muitas outras. A pergunta, tal como formulada, indica uma preocupação, ao destacar e sugerir uma definição de memória, pois essa aponta para opções teóricas, restrições e, também, esquecimentos. Entre os vários estudos a respeito do assunto, destaca-se o de Frances Amélia Yates, *A arte da memória* (2007) que procura saber qual a melhor maneira de investigar essa faculdade, e as conclusões teóricas possíveis referentes ao assunto. Este livro é um clássico no discurso da memória, a autora fez uma pesquisa acerca da tradição da mnemotécnica. A partir desta antiga tradição ela lançou as bases para uma história cultural com suporte no discurso e nas estratégias da arte da memória. Ela a mostra como uma técnica muito antiga, que foi desenvolvida na Grécia, ao longo da história, por meios de certos substratos culturais.

Segundo Yates (2007, p.18), Simônides de Céos, poeta e pintor no século V a.C., parece ter sido o primeiro a estabelecer os princípios, ou a definir as regras da arte da memória. Ainda e conforme Yates, a recordação mnemônica em Simônides requer em primeiro lugar, a lembrança e a criação de imagens na memória; em segundo, a organização das imagens em locais, ou lugares também da memória. Essa forma de arte foi utilizada pelos bardos e contadores de histórias na Antiguidade. O que Simônides introduz ou formaliza

como prática é sinal, no entanto, de certas mudanças na forma de produção e de organização social, em transição exclusivamente oral para a escrita. Mudanças que transformaram a função do poeta na sociedade. A partir de princípios e regras ensinados e publicados por Simônides, o estudo da memória desdobra-se e apura-se com os gregos e os romanos.

Os antigos gregos consideravam a memória como identidade sobrenatural ou divina. A deusa Memória, protetora da Arte e da História, proporcionava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Ela também tinha o poder de conferir a imortalidade aos humanos, pois quando o artista ou o historiador registrava a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um mortal, estes nunca seriam esquecidos e, por isso, tornavam-se memoráveis, e não morriam jamais.

O livro de Yates não só mostra a história da arte da memória, mas também como essa técnica se transforma ao longo dos séculos. A autora estabelece, por exemplo, uma relação de reciprocidade entre as palavras e as imagens. Trata-se de um dado importante para os dias de hoje. A excepcionalidade dada a estes elementos pode ser verificada no estudo de Yates, a partir da leitura, o *Ad Herennium*, de Cícero, no qual a memória do ser humano é estimulada pelos fatos que o impressionam, os quais, por serem surpreendentes, permanecem lá por mais tempo. Desse modo, durante a lembrança, o ser humano é transportado para uma região extraordinária, “composta de figuras humanas, ativas, dramáticas, impressionantes, com acessórios para nos lembrar da ‘coisa’ toda que está sendo guardadas na memória” (YATES, 2007, p.29), essas coleções de imagens-agentes estão escondidas, por detrás deles, o ser humano relembra o restante dos episódios, e faz a sua versão dos fatos vivenciados. É neste fragmento da autora Yates que a dissertação se apropria da teoria, visto que André, o personagem mais velho da peça, mostra-se muito preocupado com pequenos detalhes da história, que sempre está a narrar. No diálogo entre André e a sobrinha neta, Teresica, ela diz que havia decorado a história, mas ele a corrige já na primeira frase, e justifica o porquê, para

ele nenhum detalhe deverá ser esquecido, pois assim “repetida irá sendo, de pais a filhos, de filhos a netos, glória da nossa família!”, a seguir a desafia se “a sabes de cor, dizes. Pois conta-ma; quero ouvi-la.” (CAMARA, 2006c, p.132). Teresica, que provavelmente cresceu ouvindo a mesma história, acredita que já havia decorado, então começa a contar conforme o diálogo:

Teresica — Era uma noite de temporal. Sobre o rochedo de Sagres estava o Infante com seu grande sombreiro.
 André — Não, não.
 Teresica — Não?
 André — Não. De cabelos ao vento. (CÂMARA, 2006c, p.132).

Ela mal inicia a primeira frase é interrompida e advertida por André. Ele a corrige porque foi ele quem vivenciou, e cresceu ouvindo a mãe contar, então sabe decorada a versão dos fatos que quer perpetuar, quando Teresica repete, a história a iniciar com a noite de temporal, o Infante sobre o rochedo de Sagres, André concorda, mas a partir do momento que ela se engana e afirma que o Infante estava usando um grande sombreiro, ele a interrompe com dois “nãos”. Com isso, Teresica o questiona, onde ela havia errado e Marta reconhece o engano, mas desvaloriza a censura de André, para ela a lembrança dos fatos não importava, pois ela faz questão de esquecer os detalhes, porque suas recordações referentes ao mar não são boas, assim fica indiferente ao dizer: “de cabelos ao vento ou de sombreiro que importa?” (CÂMARA, 2006c, p.132). Então, André argumenta que ela necessita prestar atenção aos detalhes, pois ele já havia repetido esse relato diversas vezes. Sob este ponto de vista, os argumentos de André conduzem o leitor/espectador a concluir que a “arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”. (BOSI, 1994, p.85). Por este motivo, a história deveria ser transmitida corretamente, para não ser corrompida, e sua repetição seria a garantia da transmissão da veracidade do fato.

Conforme Yates (2007, p.40), Cícero explica que há uma incompatibilidade entre o que está escrito e o que é verdadeiro. Para ele a escrita é simulacro e sedução. Podem-se caracterizar duas funções, que a escrita também pode vir a exercer: a primeira, em que ela se passa por autárquica e consistente, e a outra, em que ela reclama um autor, sendo somente um produto final. Mas, isso decorre de uma consideração abstrata da escrita, isto é, esta ambiguidade somente pode ser predicada a ela, se tomada como se fosse um objeto. Assim, é necessário afirmar a existência de uma hierarquia ideal dos discursos escritos. Ela parte, no seu ponto mais elevado, de uma escrita que consiga promover a Anamnese, e termina, no seu nível inferior, com uma escrita que a obstrui completamente. Há, então, tipos de escritas hierarquicamente ordenado segundo a possibilidade que cada um, em particular, possui de remeter o pensamento ao que lhe é superior. O critério definidor dessa hierarquia é o grau de aproximação particular, que cada discurso possui em relação ao instrumento ideal da retórica por aquele que escreve – o que exige a consideração do tipo de pensamento ao qual ele se dirige – no caso desta peça, a leitura do século XV realizada por D. João da Câmara para a platéia portuguesa do século XIX.

Esta hierarquia não estaria submetida contrária do que pode parecer razoável à primeira vista, a uma atribuição dada aos discursos orais. Isto porque o ideal da retórica é o valor ao qual devem ser comparados todos os discursos, para efeitos de sua avaliação, como instrumentos retóricos. Então, ainda que a escrita pareça menos apta a realizar tais funções, não é verdadeiro que sempre qualquer discurso escrito seja inferior a qualquer discurso oral. Pela sua natureza, a escrita tem tendência a ser retoricamente menos eficaz.

Não parece adequado, segundo Yates (2007, p. 55-60) atribuir a Platão a tese de que a oralidade seja superior à escrita. O juízo de valor acerca da eficiência retórica de um discurso incide sobre cada discurso em particular, e não sobre o gênero oral e escrito. Portanto o

discurso oral das personagens d'*O beijo do infante* assume o mesmo valor de um discurso escrito.

Ao escrever a peça, o dramaturgo, conhecedor da realidade de seu tempo, valorizou o discurso oral, e essa percepção pode ser constatada nos dados dos estudos do autor Rui Ramos (1988). Essa informação está relacionada ao processo de alfabetização na Europa ocidental, incluindo Portugal. Conforme Ramos, por volta dos séculos XIV e XV, era o privilégio de uma minoria de “clérigos, burocratas, muitos nobres e alguns habitantes educados das cidades, principalmente os mais ricos — [que sabiam] ler e era[m] capaz[es] de escrever” (RAMOS, 1988, p. 1067). Quem, não seguisse a carreira eclesiástica, e quisesse aprender as primeiras letras, teria de procurar alguém entendido, que se dispusesse a lhe ensinar. Trezentos anos passados, Portugal ainda convivia com a realidade de um índice alto de analfabetismo. Segundo Ramos no ano de:

1878, 79,4% dos portugueses maiores de 6 anos residindo no continente do Reino não sabiam ler. Cem anos depois, a taxa de analfabetismo reduzira-se a de cerca de 17%. Mais importante ainda é notar que, enquanto, em 1890, 74,1% das crianças com idades entre os 7 e os 9 anos permaneciam iletradas. (RAMOS, 1988, p. 1068).

A configuração dos desníveis de alfabetização observados pelo autor manteve-se igual aos índices de analfabetismo do século XV. Desse modo, a peça em questão, está coerente com a capacidade de assimilação das pessoas daquele tempo, visto que o personagem André, passa a ser uma espécie de livro oral para a parcela da população analfabeta. Seu reiterado discurso substitui às folhas de papel em que poderia estar impressa a história que continuamente repete. Ele faz circular, entre os seus, a memória que, para ele, não pode ser deixada de lado, e, por isso, obriga Teresica a seguir com a mesma sequência contada por ele, durante anos e anos. Então, segura de si, ela afirma, a história “a sabemos de cor! Mas contai ainda, contai. É tão bonita!” (CÂMARA, 2006c, p.131). Logo, julga que tanto ela e a avó são conhecedoras da sequência da história constantemente narrada. Em sua simplicidade, André não só valoriza a

tradição da memória para um povo iletrado, mas igualmente representa como a arte da memória possibilitou a perpetuação da valorização dos fatos relacionados às navegações portuguesas. Ao mesmo tempo, propõe um conjunto de regras para a memorização das idéias ou palavras, constituindo uma técnica de imprimir lugares e imagens na memória, de maneira a fazer com que sua sobrinha futuramente pudesse reproduzir o seu discurso com precisão infalível.

Por exemplo, numa passagem em que Teresica lembra quando seu tio avô contava histórias para ela e para seu primo Luís, os dois eram ainda crianças.

“São choros do coração; o amor aperta-mo, as lágrimas hão-de correr. Não era eu dantes alegre, minha avó, quando o Luís aqui era conosco e, a esta lareira, o tio André nos contava histórias, que ambos morríamos por ouvir? Ele... não sei que sonhava olhando para o lume; mas, quando para mim volvia os olhos, aquecia-me toda.” (CÂMARA, 2006c, p. 128)

Nessa fala Teresica confere a importância à presença da memória, para relembrar a história, com a ajuda de seu tio avô.

Eclea Bosi explica como o ouvinte e o narrador se relacionam, mostra a importância da conservação do que é reproduzido.

“Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. A memória é a faculdade épica por excelência. Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão. A história deve reproduzir se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos”. (BOSI, 1994, p.90).

Na peça André alinha e justapõe os fatos retidos em sua consciência e os vê ao mesmo tempo, como uma única coisa, como se fosse uma realidade que acabara de acontecer. Para ele funciona como uma força que o move e lhe permite transmitir às mulheres. “Era uma noite de temporal. O Infante estava ali, de pé, sobre o rochedo, e os raios estalavam em volta dele” (CÂMARA, 2006c, p.131). O uso do advérbio “ali” promove a ilusão de uma simultaneidade

entre o tempo e o espaço onde aquele fato ocorreu, há uma década, e o ambiente no qual ele conversava com a irmã e a sobrinha neta no presente, bem como, transfere a noção de que, naquele exato momento, visualizava os raios em torno do corpo do Infante. Desse modo, André trás para o seu espaço real fenômenos que aparecem e desaparecem simultaneamente, de acordo com o seu estado emocional. A força das imagens do passado vindas à mente do velho marinheiro lembra um dos temas estudados por Henri Bergson referentes aos estados de consciência do ser humano. Segundo o filósofo francês, a duração toma a forma ilusória de um meio homogêneo, e a simultaneidade é o traço de união entre o espaço e a duração que se pode definir como a interseção do tempo com o espaço (BERGSON, 1988, p.74-78). Na memória há um sistema de imagens que ele chama de percepção do universo, e essa percepção sempre está impregnada de lembranças, e aos dados imediatos e presentes nos sentidos dos seres humanos “misturam-se milhares de detalhes de sua experiência passada” (BERGSON, 1999, p.30).

Quando André descreve a tempestade que enfrentou em sua viagem ao Cabo da Boa Esperança evidencia o uso dos sentidos de percepção no uso de sua rememoração. “Era de ver aquele céu, tão baixo que lhe batíamos com os toutiços, a querer pôr fogo ao mar, e o mar tão alto a querer apagar o céu! O vento nas enxárcias zunia como em cordas de viola, as ondas faziam a baixa nos costados e a naveta dançava uma folia!” (CÂMARA, 2006c, p.130). Frente ao medo que Marta e Teresica sentem perante a tempestade, e ao medo do que pode estar a acontecer com Luís, o velho marinheiro utiliza a sua percepção e a sua experiência de homem do mar para tranquilizá-las. “E agora, por dois trovões...! Mulheres...! (Ri-se.)” (CÂMARA, 2006c, p.130). A tempestade, para André, ao contrário do que significa para as mulheres, é a recordação de uma época prazerosa. O som dos trovões e o cheiro da chuva ativam sua lembrança de um tempo glorioso, sua vida de marinheiro. Ao mesclarem-se com as percepções do presente, tais imagens podem, inclusive, ter sido alterada, complementadas e

enriquecidas, como fato narrado em virtude do envolvimento emocional dele, entretanto é esta versão o que quer perpetuar nas gerações.

Assim pode-se dizer que, de acordo com a teoria do filósofo francês, a memória seria uma espécie de conjunto de imagens passadas que, misturadas constantemente com a percepção do presente, tornam possíveis determinados tipos de associações, que amparam o indivíduo em seu modo de agir. Conforme Bergson (1990, p.70), as percepções do ser humano “estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se, portanto sempre”. Provavelmente, André tranquiliza as mulheres, porque ele mistura suas lembranças e suas percepções, com o presente vivido. Menciona-se, ainda, que lembrança e percepção, são duas realidades distintas que se encontram em constante convívio. Quando ele discursa, ele estabelece a diferença entre uma embarcação frágil em alto mar, em uma noite de tempestade, com a segurança de uma casa com teto, em uma noite de temporal e, em terra firme.

Equivale também a dizer que o presente de cada ser humano consiste na consciência que tem de seu corpo e sentidos no ato da percepção. Por isso, a lembrança não provoca nos seres humanos a mesma sensação. E, nesse caso, as grandes navegações produziram estados emocionais diferentes nos personagens, da ausência de dor para a dor profunda. André, doente e acamado, desejoso da chegada de seu neto, é o único que não sente dor, e sim tem medo de não conseguir cumprir a sua missão, que é a transferência do legado ao neto, recebido do Infante, por isso afirma para as mulheres: “Não hei de morrer sem vê-lo. Quando vos eu disser que vi o Sol; então sim, então poderá com ele entrar a morte nesta casa” (CÂMARA, 2006c, p. 136). Em momento nenhum, André denota nenhum tipo de dor, mesmo com as perdas; durante o diálogo com as mulheres e com seu vizinho Gaspar, ele está sempre bem humorado e a morte, para ele, significa uma consequência natural da vida.

A dor de Teresica é um sentimento fraco, ela espera o retorno de Luís, seu noivo, que está em alto mar, na esquadra de Vasco da Gama. Ela explica a sua avó que a sua angústia são “choros do coração; o amor aperta-mo, as lágrimas hão-de correr. Não era eu dantes alegre, minha avó, quando o Luís aqui era conosco e, a esta lareira, o tio André nos contava histórias, que ambos morríamos por ouvir?” (CÂMARA, 2006c, p.128). Por fim, a dor profunda manifesta-se nas palavras de Marta, triste e viúva, ela renega o mar, por ter perdido nele os seus entes queridos: “Nas ondas nos ficaram o meu filho, o vosso, o meu homem... tantos!” (CÂMARA, 2006c, p.132), para ela resta apenas a sensação de tristeza que a tempestade lhe traz, pois o mar só enlutou a sua casa. Ela representa a parte do povo português, que não aprovou o sacrifício de sua própria vida em prol das descobertas em benefício à pátria.

A dureza das palavras de Marta acerca do oceano, simbolizado como cinzento e escuro – carregando a morte de muitos, inclusive de seus familiares – reforça a idéia da vida futura de Portugal, com a perda da força de trabalho, de capital humano e não revela nenhum heroísmo da empresa marítima. Está aí implícita referência intertextual a Camões, aos versos do Canto I, estância 106 de *Os Lusíadas*:

No mar tanta tormenta, e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida! (Lus, I, 106)

Ou melhor, tal crítica à empresa marítima aproxima as falas de Marta da voz do Velho do Restelo, no canto III. Se as velas iriam proporcionar um lugar superior e privilegiado a Portugal, tal como André já enaltece, no calor da hora, o feito de Bartolomeu Dias – apesar de não nomear esse navegador – mesmo sem a o retorno de Luís, Marta igualmente profetiza um destino oposto, sem nenhum otimismo. Ela consegue visualizar apenas os males que aquele mesmo mar e aquelas viagens trariam a todos que permaneceram em terra.

Em *O beijo do infante*, a questão da memória não está limitada a cada um dos personagens. Ela assume uma dimensão coletiva e civilizacional. Tal ocorre nos momentos

em que há necessidade de realizar a adesão afetiva entre o grupo dos familiares de André, e o vizinho Gaspar, sob a forma mais completa de memória coletiva. De acordo com André, Teresica precisava saber de cor aquela história, visto que ela fazia parte da “glória da nossa família!” (CÂMARA, 2006c, p.132). O emprego do pronome possessivo “nossa” dá ênfase tanto ao âmbito da família do velho André quanto ao da família portuguesa em geral, ou melhor, da nação portuguesa, que, devido às glórias das grandes navegações, tem aquele período naturalmente exaltado. A memória que os portugueses nutrem desse momento solar de sua cultura pode ser explicada com o auxílio de Maurice Halbwachs em *Memória coletiva* (1990), em que se reflete sobre a concretização da memória social e das lembranças coletivas.

O reconhecimento do caráter da memória coletiva procura saber por quem ela é consolidada e por que é dotada de duração e estabilidade são os principais focos dos estudos de Halbwachs. A teoria defendida pelo autor consiste na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, visto que todas as lembranças são constituídas no interior de cada grupo. O autor reflete sobre como se realizam os processos de rememoração. Explica não só a seletividade de toda memória, mas também, como ocorrem os processos de ajustamento para conciliação da memória coletiva com a memória individual. Segundo o autor, para que

nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que as lembranças que nos fazem recordar venha[m] a ser reconstruídas sobre uma base comum. (HALBWACHS, 1990, p.39).

Por isso, André não só recorda com patriotismo ter feito parte do grupo de homens que mudariam o rumo da história de Portugal, mas insere a sua família na história do povo português.

O funcionamento da memória individual ocorre a partir de meios emprestados à coletividade. Normalmente, a memória é considerada como uma faculdade individual, particular e isolada. Não obstante, está apoiada na memória coletiva, que abarca tanto a memória histórica quanto a individual, sendo que não apenas prende-se aos fatos vividos, mas nela se fixam até mesmo a maneira de ser e de pensar de outrora.

Halbwachs observa que as lembranças reais e fictícias acabam sempre se confundindo, o que significa que a maneira como os fatos são rememorados, nem sempre corresponde exatamente à realidade dos acontecimentos. Na peça, André associa a consciência de seu corpo frágil de criança a um fato contado pela sua mãe, e talvez inúmero vezes, o que é responsável por uma ação a ser efetivada, frente a uma determinada situação passada aplicada ao presente. E feita a ligação da imagem do corpo à ação, no instante em que orgulhosamente afirma: o “Infante ergueu-me em seus braços, afagou-me os canuditos loiros” (CÂMARA, 2006c, p.133). Desse modo, atualiza, pela consciência, os dados latentes no momento em que essas informações foram ativadas. De acordo com James Fentress (1994, p.171-175) as mulheres têm voz própria, e frequentemente comemoram as atividades masculinas que envolvem um passado, ele acrescenta que as mulheres enfatizam muito os aspectos da vida doméstica e familiar, ao contar histórias/memórias, pois, cabe a elas a responsabilidade de proteger e transmitir os registros da experiência passada para as crianças, como parte do processo de socialização. André, junto dos fatos relacionados ao beijo do Infante, também reproduz a situação vivida pela qual sua mãe e seu pai estavam passando: “Como vos disse, meu pai fora para o mar à pesca, minha mãe sumira-se-lhe leite e eu chorava com fome.” (CÂMARA, 2006c, p.133). Por conseguinte, as lembranças de André vieram de sua mãe; segundo Halbwachs, as recordações de um indivíduo sobre o passado podem se apoiar nas lembranças dos outros, isto é, a memória individual pode armazenar elementos tomados de depoimentos de outrem,

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. [...] Podemos então chamar de lembranças muitas representações que repousam, pelo menos em parte, em depoimentos e racionalização (HALBWACHS, 1990, p.71).

Cada uma dessas lembranças compõe um mosaico rico de pequenos detalhes de extrema significação. O sentimento heróico presente em *O beijo do Infante* relaciona-se não só a ficcionalização da descoberta do Cabo da Boa Esperança, por Bartolomeu Dias, mas também a outros aspectos históricos. O pronome “nossa” pressupõe que os fatos memorados por André relacionam-se este aspecto observado por Halbwachs. Os acontecimentos em que alguém se envolve têm sua base na memória coletiva, haja vista, o ser humano nunca estar sozinho, a reconstrução dos fatos contidos na memória dos outros funciona “a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa” (HALBWACHS, 1990, p. 39). Então, somente é possível afirmar que há uma memória coletiva quando alguém evoca “um fato que tivesse lugar na vida do nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 41). Este ponto de vista muda conforme o lugar que o indivíduo ocupa nesse grupo. André, velho e doente, tem consciência do lugar que ele ocupa em sua família e também na construção da história da sua nação. Marta já não concorda com o pensamento de seu irmão para ela o mar tirou o sossego de sua neta Teresica, ao levar seu noivo para um lugar distante e desconhecido “Teresica definha-se; fogem-lhe as cores do rosto e o brilho dos olhos no, engano em que a trazeis. A mentira Deus sabe onde ela está, em que peito o diabo a gerou!” (CÂMARA, 2006c, p.135). A palavra “nosso” vem acentuar novamente a memória coletiva, mas dessa vez, com enfoque na antítese, pois um enaltece e a outra desvaloriza os feitos do mar.

Provavelmente nesse paradoxo, D. João da Câmara tenha pretendido escrever um drama em que a verdade fosse respeitada, usando e considerando a tradição oral, no século XV, era muito viva. A valorização feita por André da viagem de Bartolomeu Dias, nesse particular, aproxima-se escrupulosamente das informações das fontes escritas. É justo reconhecer que o sentimento de exaltação dado na expressão nossa “família” sublinha duplamente os grandes feitos dos compatriotas deixados na penumbra. Já as queixas e a negação de Marta valorizam as desventuras dos mesmos compatriotas perdidos no mar, em virtude das circunstâncias técnicas das embarcações usadas nas viagens empreendidas naquela época.

Desse modo o dramaturgo valoriza duplamente os marinheiros do século quinze: a grandeza não estaria restrita aos vencedores e aos grandes nomes como de Bartolomeu Dias. Os feitos realizados pela armada portuguesa – cujas glórias foram registradas e exaltadas em diversos escritos – perdem parte de sua importância e essa é transferida aos viajantes anônimos da excursão de reconhecimento de 1487. As palavras de André e Marta sevem para lembrar que a náutica era o ponto principal de toda a glória defendida por André, ao aludir aos seus aspectos essenciais, à medida que os diálogos são efetuados. De fato era necessário mencionar os mortos que igualmente colaboraram para a arte de navegar e contribuíram para o conhecimento geográfico dos locais que os portugueses pretendiam explorar. Sem eles, o novo caminho para as Índias não teria sido descoberto.

A personagem Marta retoma o assunto e mais uma vez contesta o irmão, porque já passaram dois anos e nenhuma notícia fora recebida a respeito de seu sobrinho neto Luís. Assim, há um mexerico acerca do que, provavelmente, tenha acontecido na esquadra de Vasco da Gama. André ignora as fofocas e fica firme em sua crença, não perde a esperança e continua a narrar os fatos para Teresica, embora ele mesmo afirme, que nem “por muita ciência deixa homem de ervilhar às vezes” (CÂMARA, 2006c, p.133), ou seja, em sua

memória individual subentende que a “imaginação [...] ocupou as lacunas de sua memória: em sua narrativa tudo parece merecer fé” (HALBWACHS, 1990, p.77). André tem ciência de sua memória falhar, devido à idade avançada e a seu estado doentio, mas ao mesmo tempo seu relato é valorizado como verdadeiro, porque os fatos acontecidos não ultrapassam dez anos. Outra vez o dramaturgo enaltece as pessoas anônimas e a cultura oral. Por isso, o leitor/espectador deve acreditar nas palavras de André. Isso remete a uma intersecção já apontada no pensamento de Halbwachs, para esse autor

a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente. Assim, a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que dela conservem alguma lembrança (HALBWACHS, 1990, p.80).

Com as falas do personagem André e das mulheres, a posição do lavrador Gaspar encontra-se a valorização da linguagem oral cujos fios reencontram-se tecidos, seguido em perpetuar totalmente.

2.3 As necessidades do século XV e a penúria do século XIX

Dentro da primeira etapa das descobertas marítimas, ainda no século XV, os portugueses iniciaram a navegação nas adjacências do continente africano, chegando a Ceuta em 1415 e nos Açores em 1419. Vinte anos depois na Madeira (1439), e para Cabo Verde, foram duas viagens, respectivamente nos anos de 1456 e 1460. Todo esse extenso domínio exigiu dos portugueses a criação de feitorias para viabilização do comércio, com as várias tribos existentes de produtos de natureza humana, animal, vegetal e mineral, nos quais se incluía ouro, prata, especiarias, marfim, produtos agrícolas, açúcar e negros africanos, para serem escravizados (BOXER, 2002, p.66). Nesse processo, o português impôs sua religião aos diversos povos com os quais contatava. Os chineses classificavam os portugueses como

“infiéis, adoradores do demônio, sem nenhum pudor de atravessar os mares vendendo uma religião em troca de especiarias, usando a divindade para substituir a falta de ouro e prata”. (RAMOS, 2004, p. 116).

A Carreira da Índia⁹ foi instituída em 1497, no mesmo ano da expedição de Vasco da Gama. No final do século XIX, uma parte da população portuguesa conhecia provavelmente, alguns aspectos que diferenciavam o cotidiano dessa companhia, e talvez tivessem ciência dos problemas enfrentados por Portugal com a exploração do continente africano. Isto é, o leitor/espectador da peça conseguiria realizar o contraste entre o discurso de enaltecimento do marinheiro André, os problemas desencadeados pela corrida imperialista em África e a Conferência de Berlim (1884-1885).

No século XV, o comércio de especiarias era dominado pelas cidades italianas: Gênova, Veneza e Florença, mas com a abertura da rota para a Índia, Portugal deixou de ser mero ponto de passagem do comércio de especiarias, ocupando um papel de destaque no cenário internacional. No entanto, devido a uma série de obstáculos, entre os quais se incluem o alto índice de naufrágios e o próprio cotidiano dessa rota, gradualmente Portugal abandonou os investimentos na região da Índia para entregar-se à exploração colonial do Brasil. A carreira da Índia foi perdendo pouco a pouco a importância no cenário internacional, muito antes da crise político-econômica, acelerada a partir das diversidades impulsionadas pela ideologia imperialista do século XIX.

Alguns dos aspectos do cotidiano observado a bordo das armadas que embarcavam para Índia diz respeito à questão da alimentação. Este problema, juntamente com a falta de acomodação dos tripulantes e o regime dos ventos, pois, a navegação eólica – objeto de ciência e de técnica, nem sempre dominada pelo marinheiro ou surpreendida pela natureza,

⁹ A chamada Carreira da Índia era a ligação marítima anual entre Lisboa e Goa, e vice-versa, que se iniciou logo após a descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama inaugurar a rota do Cabo. Essa ligação perdurou de 1497 até ao advento da navegação a vapor e a abertura do Canal do Suez, no século XIX.

faziam com que a mão de obra qualificada ficasse escassa. Isso contribuiu para o aumento do número de naufrágios, e conseqüentemente, para a diminuição dos lucros com o comércio de especiarias. Esses são problemas detectados, a partir das excursões de reconhecimento da região, dentre elas a de Bartolomeu Dias, da qual ficcionalmente o personagem André faz alusões.

André relembra o tipo de alimentação disponível aos marinheiros na expedição de que participara, justamente quando pergunta se o almoço está pronto, e Teresica lhe entrega um prato com papas e mel. Ao receber o prato diz: “almoço de príncipe!” (CÂMARA, 2006c, p. 131). André retorna ao passado automaticamente, ele aciona o mecanismo da memória, pois quando era marinheiro, sua alimentação era escassa.

A expedição de Vasco da Gama reunia o melhor que Portugal podia oferecer em tecnologia náutica. Dispunha das mais avançadas cartas de navegação e levava pilotos experientes. Os navios eram leves e rápidos. Faltava-lhe, todavia, conhecimentos mínimos de higiene e medicina, de que os europeus daquele período ainda não tinham como habituais. O convés das caravelas, não mais amplo que uma quadra de tênis, logo estaria coalhada de doentes e morta. As tripulações eram dizimadas pelo escorbuto, provocado por deficiência de vitamina C. Dos mais de 150 homens que deixaram Lisboa, só voltaram 55. Por falta de marinheiros, Vasco da Gama foi forçado a abandonar a *São Rafael* e queimá-la na costa da África. A frota levava também um capelão, dois intérpretes (um que falava árabe e outro que conhecia dialetos africanos) e cinco degredados para serem abandonados à própria sorte num canto qualquer.

De acordo com Fábio Pestana Ramos (1997, p.76), a mesma escassez de alimentos ocorria a bordo das embarcações portuguesas, “geralmente abastecidas para enfrentarem cinco meses de viagem em alto mar, quando na verdade a viagem levava no mínimo sete meses”. Por isso, os alimentos se deterioravam e a fome tornava-se “companheira constante e

inseparável dos navegantes portugueses. Em casos extremos, muitas embarcações foram obrigadas a recorrerem aos muitos ratos que infestavam o navio como única forma de sobreviver”, “dependendo única e exclusivamente dos recursos com que haviam partido. [...] a ração diária de alimentos era sempre racionada e insuficiente, deixando os tripulantes das embarcações portuguesas em um estado contínuo de fraqueza física” (RAMOS, 1997, p.76).

Além da escassez de alimentos, André igualmente faz referência à falta de água para beber. Houve tempos “em que nem sede de água ou motrete de pão em sonhos via! De tamanino me fui por esses mares e depois descendo a costa, descendo, que a sei a palmos até ao cabo” (CÂMARA, 2006c, p. 131). Logo, se não havia água potável para saciar a sede, muito menos haveria para a realização da higiene da tripulação. Essa precariedade descrita ficcionalmente na peça de Dom Câmara remete à realidade vivenciada pelos marinheiros da Carreira da Índia.

Ramos (1997, p. 77), a partir dos estudos de Fernand Braudel (1971), ressalta que os marinheiros durante os sete meses de navegação, além de submeterem-se a um regime alimentar a base “de biscoitos” muitas vezes “bebiam água salobra” e permaneciam durante esse tempo “em condições deficientes de alojamento e higiene” (RAMOS, 1997, p.77, p.78), visto que as companhias portuguesas da Carreira da Índia priorizavam os espaços para as cargas do Oriente, em detrimento de víveres, água e alojamentos.

André dá excessiva valorização à expedição de que ele participou sob o comando de Bartolomeu Dias, mas, ao mesmo tempo, fica alienado dos problemas que ele e seus companheiros de bordo enfrentavam em alto mar naquela época. Isso ocorre por ele valorizar mais os descobrimentos que os seus sofrimentos. Eles permaneciam no mar por longo tempo, em embarcações frágeis, ambientes apertados, propensos a todo tipo de infortúnios, dentre eles naufrágios e mortes por doença. Muito antes de se estabelecer a rota dos anos de 1497 a 1653, a morte dos tripulantes, que fizeram o reconhecimento dos caminhos para Índia, não se

restringiu somente à escassez de alimentos, acomodações, água e higiene, mas também pelas embarcações, que iam ao fundo, devido ao regime dos ventos. André ignora o elevado número de naufrágios ocorridos no percurso de Portugal ao Cabo da Boa Esperança, quando declara, a “mim alegra-me o temporal, e o cheiro deste ar faz-me saudades. Ah! se houvéreis dobrado o Cabo das... da Boa Esperança [...] O vento nas enxárcias zunia como em cordas de viola, as ondas faziam a baixa nos costados e a naveta dançava uma folia!” (CÂMARA, 2006c, p.130). Assim, o protagonista demonstra que os problemas relacionados às navegações portuguesas foram realizados por homens destemidos, morrer no mar era também uma consequência natural deles.

De acordo com Ramos (1997, p.83), o índice de naufrágios observados durante o período de 1497 a 1653 “foi da ordem de cerca de 19% das embarcações partidas de Lisboa”, de cada cinco navios que partiam um afundava. A coroa portuguesa mudou os planos em consequência desses prejuízos. A partir de 1653, essa rota foi deixada para segundo plano, visto que a rota do Brasil, além de representar um investimento mais rápido e seguro, contava com um número maior de investidores e voluntários dispostos a realizá-la. Conforme o mesmo autor, “pelo menos uma a cada dez pessoas embarcadas falecia vítima de naufrágio” (RAMOS, 1997, p.83). As causas destes naufrágios eram diversificadas, resultantes de uma verdadeira somatória de fatores, com o mau tempo, o desconhecimento do território, a profundidade das águas, o desconhecimento do regime dos ventos e das correntes marítimas.

Figura 5: Mapa da rota do Caminho marítimo para a Índia. Fonte:commons.wikimedia.org - Acesso em outubro de 2010

Figura 6: Mapa da rota de Bartolomeu Dias - Fonte: pt.wikipedia.org - Acesso em outubro de 2010

Nem sempre as mortes ocorridas durante as viagens de ida e volta à Índia foram resultantes de naufrágios. As doenças também provocavam baixas entre os tripulantes. Por isso, de certa forma, André apresenta-se alienado em relação às mortes em alto mar, quando ele reverencia a tempestade. Ele repete os aspectos para Teresica, dos marinheiros, como eles ficavam durante a jornada, em consequência da longa permanência em alto mar: “Olhos sumidos, narizes afilados, cabelos de pé, faces cor de cidra... Era de ver aquele céu, tão baixo que lhe batíamos com os toutiços, a querer pôr fogo ao mar, e o mar tão alto a querer apagar o céu!” (CÂMARA, 2006c, p.130). Mas enquanto o faz está distante da realidade, ele faz referência ao rosto “cor de cidra” e os “olhos sumidos”, porém não aprofunda o assunto, porque não dá importância às doenças adquiridas em virtude da escassez e baixa qualidade dos alimentos (contaminados ou estragados pela precariedade de armazenamento). Parte da tripulação morria de doenças nas embarcações, e com “um número tão grande de enfermos a bordo, de modo que não haveria tripulação suficiente para conduzir a embarcação durante uma tempestade.” (RAMOS, 1997, p.84). Em suma, naufrágios gerados pela falta de higiene, pelo esforço físico, noite mal dormida e enjôo.

A expedição de reconhecimento de Bartolomeu Dias a 1653, a Carreira da Índia foi abandonada gradualmente, em benefício da Carreira do Brasil. Tal explica-se facilmente pelo fato de uma viagem à Índia durar cerca de um ano, em oposição às quatro semanas, que durava a viagem de Lisboa ao Brasil, e às vezes bem menos do que isto.

2.4 Bartolomeu Dias e a ultrapassagem do Cabo das Tormentas

Bartolomeu Dias, português de origens judaicas nascido em 1450, conquistou o seu lugar na história de Portugal e do mundo por ter sido o primeiro europeu a navegar para além do extremo sul do continente Europeu. Esse navegador português, ao serviço de Dom João II, Rei de Portugal, conseguiu assim dobrar o Cabo das Tormentas. A partir de então, passaria a

ser conhecido por Cabo da Boa Esperança numa clara alusão ao fato deste ser o ponto de partida para se alcançar o oceano Índico a partir do oceano Atlântico e a todas as possibilidades, econômicas e expansionistas.

Bartolomeu Dias foi aluno de Matemática e Astronomia na Universidade de Lisboa e serviu na fortaleza de S. Jorge da Mina. Assim, em finais de Agosto de 1487, Bartolomeu Dias deixa Lisboa ao mando de três embarcações, duas caravelas e uma naveta, com rumo traçado em direção ao Tormentoso, com o objectivo de encontrar a tão ansiada passagem marítimas para as Índias. Em 3 de Fevereiro de 1488, passados quase 6 meses desde a partida de Lisboa, a expedição alcança o seu objectivo. Conta-se que, antes do regresso a terra, Bartolomeu Dias, observando por última vez o famoso cabo que tinha conseguido dobrar, terá dito “Tormentoso, mas porquê, se a tormenta já lá vai? Assinalas o caminho para a Índia, por isso vou chamar-te da Boa Esperança...”.

Bartolomeu Dias tinha alcançado o feito necessário para que dom João II lhe endereçasse o convite para liderar a expedição mais lógica nestas circunstâncias: encontrar o caminho marítimo para a Índia. Mas esse convite nunca chegaria.

Em *O Beijo do Infante*, André fez parte da expedição de Bartolomeu Dias, observada nessa fala: “me fui por esses mares e depois descendo a costa, descendo, que a sei a palmas até ao cabo” (CÂMARA, 2006c, p. 131).

Também nessa peça, D. João da Câmara admite um diálogo com *Os Lusíadas* (1572), no episódio do Velho do Restelo, quando André faz referência ao mito de Preste João. Durante os diálogos com sua irmã e sua sobrinha, enaltecendo e apoiando a busca desse reino, nota-se, que sua irmã Marta retruca ao dizer que aquele era um mar era de luto, (CÂMARA, 2006c, p.132). Há antítese de valores, tal como na fala do Velho do Restelo, em relação ao poema épico. Nesse trecho André enaltece a história, os marinheiros portugueses em busca

das Índias, e reprova as atitudes de Marta e das mexeriqueiras residentes ao redor do porto de Sagres, cuja visão se aplica à do Velho do Restelo.

Camões publica *Os Lusíadas* em 1572, no episódio do Velho do Restelo, os impropérios do velho (estrofes 94 a 104) foram interpretados como a sobrevivência da mentalidade feudal. Como a expressão do conservadorismo. Mas, transcorridos três séculos, por que D. João da Câmara repete a mesma recriminação, uma vez que o texto fora escrito para comemorar os quatrocentos anos das grandes navegações? Não estava mais em causa a configuração de uma oposição ao projeto expansionista, mas simplesmente uma descrição de oposição entre o passado e o presente, o antigo como contrário do novo.

Quando as naus de Vasco da Gama iam iniciar a partida, o Velho do Restelo, elevando a voz, manifestou sua oposição à viagem às Índias. A sua fala pode ser interpretada como a sobrevivência da mentalidade feudal, agrária, oposta ao expansionismo e às navegações, que configuravam os interesses da burguesia e da monarquia absolutista. Como Camões, D. João da Câmara dá a palavra aos que se opuseram ao projeto expansionista. Na voz do Velho do Restelo, Luis Vaz de Camões representava n' *Os Lusíadas*, uma releitura da oposição entre o passado e o presente, entre o antigo e o novo.

O Velho chamou de vaidosos aqueles que, por cobiça ou ânsia de glória, por sua audácia ou coragem, se lançaram às aventuras ultramarinas. Simbolizou a preocupação daqueles que anteviam um futuro sombrio para a pátria. A escolha de um ancião justifica-se pelo fato de a grande experiência de vida inspirar respeito, autoridade para expressar a revolta sem contestação dos mais jovens. A posição assumida por ele, relativamente à empresa marítima, é contrária ao envolvimento de Portugal nos descobrimentos, por isso aponta inúmeras consequências negativas das viagens, e afirma que a suposta glória oferecida aos navegadores que se arriscariam era apenas um modo de ludibriar o povo. Ele inicia seu discurso dizendo: “Ó glória de mandar! Ó vã cobiça/Desta vaidade, a quem chamamos Fama”

(CAMÕES, 1979, p.178), e, pouco depois, “Sagaz consumidora conhecida/De fazendas, de reinos e de impérios! [...] Chamam-te Fama e Glória soberana/Nomes com quem se o povo néscio engana” (CAMÕES, 1979, p.179). Também enumera outros argumentos negativos para justificar a sua oposição: “Que mortes, que perigos, que tormentas/Que crueldades neles experimentas!” (CAMÕES, 1979, p.178).

Nas estâncias 95 a 97, Canto IV, o Velho condena o envolvimento de Portugal na aventura dos descobrimentos, a que se refere de forma claramente negativa (vã cobiça, vaidade, fraudulento gosto, dina de infames vitupérios). Denuncia de forma inequívoca o carácter ilusório das justificações heróicas apresentadas para esse empreendimento (fama, honra, chamam-te ilustre, chamam-te subida, chamam-te fama e glória soberana), sendo certo que tudo seria apenas “nomes com quem se o povo néscio engana”.

O episódio coloca alguns problemas quanto ao pensamento do poeta relativamente à questão tratada. O discurso do ancião contém uma condenação enfática da guerra, de acordo com o ponto de vista do Humanismo, tornando-o porta-voz do bom senso e da prudência ou daqueles que nesse tempo defendiam a expansão para o norte de África. Desse modo, na obra camoniana, o Velho do Restelo não é propriamente uma voz discordante a que o poeta concede um lugar em seu poema, representando nele simplesmente os valores do povo contra as Grandes Navegações.

Em meio ao ano de 1898 e separada por séculos da escrita da epopéia de Camões, a voz de Marta em *O beijo do Infante*, apresenta outro tom e permite ao espectador fazer a conexão com o contexto dos investimentos nos territórios ultramarinos no início dos anos oitenta do século XIX. Nas entrelinhas dos diálogos dessa peça, por ser conhecedor dos problemas da Carreira das Índias, O dramaturgo certamente traz à mente do leitor/espectador fatos mais recentes da história de Portugal. Evoca nas recriminações da irmã de André, a possibilidade de estar condenando os sucessivos problemas vivenciados pela nação no século

XIX em uma comemoração dos quatrocentos anos das Grandes Navegações. Também há referências aos esforços realizados por Portugal durante a partilha afro-asiática, iniciada em 1884. As mulheres n’*O beijo do Infante* proferiram a voz discordante do velho, emanada do povo, contra o enaltecimento das grandes navegações. Agora, a crítica é proferida pela boca de Marta, uma mulher simples que guarda luto após um sobrinho e o marido perderem suas vidas no mar. Sob o ponto de vista de Marta, não havia nada para enaltecer, visto que as ondas do mar por mais de uma “vez de luto encheram a nossa casa! Nas ondas nos ficaram o meu filho, o vosso, o meu homem...tantos!” (CÂMARA, 2006, p. 132). Por isso as viagens têm sua ótica do “Velho do Restelo”, eram malignas.

Cabia ao leitor/espectador se lembrar que Portugal era, no início do século XIX, um ciclo difícil, uma monarquia que ainda defendia as ideias do Antigo Regime. As propostas deste regime foram completamente postas em causa pela Revolução Francesa de 1789, a qual tinha sido antecedida pela Revolução Americana de 1776.

No ano de 1793, ocorreram também variados ataques franceses a possessões ultramarinas portuguesas, nomeadamente na costa de Moçambique e Cabo Verde (ilha Brava), ao passo que a Inglaterra, em guerra com a França, tentou ocupar vários territórios portugueses com a desculpa de protegê-los daquela.

Estes mesmos leitores/espectadores não podiam esquecer que no princípio do século XIX o Brasil era um território tão desenvolvido quanto a Metrópole e superior em tamanho e riquezas, mas mudara profundamente a economia da ex-metrópole em 1822, quando se tornara nação independente. Em simultâneo verificou-se a crescente cobiça europeia sobre África, nomeadamente de franceses e ingleses, que a pretexto da repressão ao tráfico de escravos (abolido em 1807), passaram a fazer reconhecimentos constantes. Tinha chegado a vez dos portugueses voltarem suas atenções para a África.

Antes de resolver todos os problemas, a nação fica dividida com as guerras civis, o caos político, a questão religiosa e a crise financeira retardaram uma política efetiva referente ao continente africano. Somente em 1836, quando uma direttriz referente ao tráfico de escravos apresentada no decreto escrito pelo Marquês de Sá da Bandeira sugeriu uma nova maneira de ocupar a África, surgiu como um projeto capaz de compensar a perda do território brasileiro. Surgia a idéia de os portugueses construírem novos Brasis nas possessões portuguesas no continente africano. Enquanto na Índia os lusitanos haviam enraizado uma casta aristocrática baseada na rede de famílias portuguesas, as possessões da África foram quase apenas ponto de passagem ou lugar de expiação de condenados durante três séculos e meio.

No fim da Guerra Civil, em 1834, Portugal possuía possessões em Angola, Ambriz até Cabinda sobre os quais tinha direitos históricos, mas não exercia ocupação efetiva. Macau e Solor. Timor era o território mais longínquo, em 1840 tinham um papel muito importante no desvio do comércio com os holandeses a favor de Portugal. A extinção das ordens religiosas em 1834, após a guerra civil gerou graves consequências no Ultramar, tendo todas as missões cuja ação junto das populações era insubstituível sido abandonadas à sua sorte.

Cinco décadas depois, houve novas viagens de exploração do continente africano pela Europa, o que veio a culminar na Conferência de Berlim de 1884/5, onde se fez não só a partilha da África e se desencadeou uma corrida das nações imperialistas à África. Disputada pela França, Inglaterra, Itália, Alemanha, a África negra deixou de ser olhada apenas como reservatório de escravos para passar a local de ocupação. Concorreu para isto, a curiosidade científica, a procura crescente de produtos tropicais, a necessidade de matérias-primas, criação de novos mercados, que a Revolução Industrial não só potenciava como exigia. Tal como Portugal, a França e a Inglaterra perderam o controle dos territórios que dispunham na América do Norte, e igualmente desviaram seus interesses para a África. Foi, portanto, um

povo desmoralizado pela perda do Brasil, que em meados do século XIX teve de passar a olhar para África sob duas perspectivas: por um lado para encontrar alternativas à perda do Brasil; por outro, para fazer face às potências. Porém, vinte anos depois, só as grandes potências estavam em condições de ocupar efetivamente os territórios e capacitados para lidar com as exigências impostas pelas potências. Portugal era uma nação que mais tinha a perder, então procurou criar numerosas ações para garantir a sua presença e salvaguardar os seus interesses, entre eles o mapa cor de rosa, que encontra os seus primórdios no início do reinado de Filipe I, quando Domingos Abreu e Brito tinha defendido como uma das razões para não se abandonar Angola, a probabilidade de ligação rápida contra costa, onde se encontravam as ricas minas do Monomotapa¹⁰.

Por conseguinte, enquanto Portugal fora atrás do mito, procurar riqueza, trouxera “Fortuna malinal!” (CÂMARA, 2006c, p. 131) para os que ficaram em terra. E, se em 1898, D. João da Câmara confere um tom saudosista a sua peça, por fazer do fracasso da Carreira da Índia, objeto de reflexão, fez transparecer a melancolia na voz de seus personagens, talvez para fazer a platéia reagir, espelhando-se em Marta, contra o momento presente.

Na segunda cena há uma referência a um dos mitos que rondavam aquele século – O mito de Preste João, a existência de um abismo em alto mar, povoado por monstros marinhos. André relembra no diálogo com Teresica a possibilidade de D. Henrique ter “[adivinhado] que, em busca do Preste João, [...] havia de ir ao cabo dessa África” (CÂMARA, 2006, p. 133). André fez parte da expedição de Bartolomeu Dias, que acreditava na existência do mito de Preste João, ou seja, quando ele participou dessa expedição, já fazia mais de cinquenta anos que o escudeiro de D. Henrique, Gil Eanes, em 1434, havia atravessado o Cabo Bojador atrás desse Mito, Preste João.

¹⁰ O Império Monomotapa (também grafado Mwenemutapa, Muenemutapa, ou ainda Monomatapa, que era o título do seu chefe) foi um império que floresceu entre os séculos XV e XVIII na região sul do rio Zambeze entre o planalto do Zimbabwe e o Oceano Índico com extensões provavelmente até ao rio Limpopo. O território desse Império corresponde ao território dos atuais Moçambique e Zimbábue.

A viagem feita por Gil Eanes fora um importante passo para a quebra de alguns mitos que tendiam a entravar o progresso das navegações, tais como os de que a terra era plana, e da existência de monstros marinhos. Mas o mito da existência de um reino cristão muito rico, o reino do Preste João, continuava a fomentar o desejo dos empreendedores mercantilistas de se arriscarem ao mar em busca de tal reino lendário, o qual muitas vezes englobava a Etiópia, a África ocidental, o que se conhecia como Ásia e, em especial, as Índias.

Com o passar dos anos, os portugueses já navegavam por quase toda a costa ocidental africana e o reino misterioso tornou-se uma obsessão para o rei Dom João II, rei de Portugal de 1481 a 1495, este queria encontrá-lo a todo custo (BOXER, 2002). O interesse de Dom João II pelo Preste João se evidenciou quando o seu sucessor, Dom Manoel I, rei português de 1495 a 1521, mandou credenciais para o Preste João e para o rajá de Calicute, por ocasião da viagem de Vasco da Gama em 1497. Portanto é pertinente a conjectura feita por André, onde ele relacionou o provável empenho da esquadra de Vasco da Gama, de que Luís fez parte, a continuar a busca do reino de Preste João, quando comenta com Teresica onde, provavelmente, seu neto tivesse ido: “e o meu neto...aonde?... aonde, Teresica? Talvez a essa Índia, que há tanto buscamos!...” (CÂMARA, 2006c, p. 133).

Somente com a chegada dos portugueses às Índias é que se acreditou que a busca do reino de Preste João era uma desculpa. Sim, mas uma desculpa que muito contribuiu como propulsora do desenvolvimento do espírito capitalista mercantil europeu, que levou milhares de aventureiros a se arriscarem no mar em busca da lucratividade advinda do comércio.

Assim, a empreitada marítima, de viajar de Portugal às Índias, comercializar e voltar com os navios abarrotados de especiarias, tecido, pimenta, perfumes, cravo, canela, temperos diversos, não obstante o prejuízo trouxe um lucro inigualável. Na peça, Marta e Gaspar reiteram que as expedições de descobertas deixaram muitos lares em luto. Naquele período aconteciam muitos naufrágios decorrentes da fragilidade das embarcações – as quais além da

alta carga transportada suportavam pouco tempo, cerca de dois anos de viagem devido aos ataques de corsários e piratas, saqueadores de embarcações lusitanas. Mesmo assim, conforme Ramos (2004) o comércio com as Índias ainda era considerado um excelente negócio.

O entendimento do interesse dos portugueses nas Américas deve ser compreendido sob um ponto de vista pragmático. Trata-se de um povo que impulsionado por fortes ideais econômicos, principalmente, mas também políticos e religiosos reuniu forças e recursos que lhes eram propícios para saciar um radical anseio. O interesse econômico gira em torno do objetivo de acumular riquezas facilitadas pelos recursos e potencialidades oferecidos pela nova terra; político no sentido de ampliar as áreas de dominação do rei e da nobreza lusitana e, o religioso, no sentido de levar a religião católica a outros povos, civilizando-os.

O texto dramático relembra a viagem de Bartolomeu Dias, célebre navegador português, descobridor do Cabo Verde, em 1445, e do Cabo da Boa Esperança, em 1488. Antes desses acontecimentos relatados, em 1486, D. João II lhe havia confiado o comando de duas caravelas e de uma naveta de mantimentos, com o intuito público de saber notícias do Preste João “lenda, espalhada na Europa, excitava tanto mais a pia curiosidade dos cristãos, quanto essas distantes regiões se pintavam como paraísos carregados de ouro e encantos” (OLIVEIRA, 1992, p.161). O propósito não declarado da expedição seria tanto investigar a verdadeira extensão para o sul das costas do continente africano, como avaliar a possibilidade de um caminho marítimo para a Índia.

Essa primeira expedição de reconhecimento assegurou a chegada à Índia. As caravelas precisavam cruzar o Atlântico, chamado naquele tempo de “O mar tenebroso”, porque se acreditava que nele havia monstros devoradores de embarcações. Apesar dessa crença, os navegadores portugueses aventuraram-se. Bartolomeu Dias e os seus marinheiros enfrentaram muitos obstáculos antes de chegar ao Cabo da Boa Esperança.

O contexto econômico desse período era favorável a transformações. O Mercantilismo, a economia de mercado que vigorava na Europa naquele momento, incentivava o acúmulo de metais preciosos e o equilíbrio da balança comercial. A Europa, por sua vez, desfrutava de uma mudança na ética espiritual e cultural, que influenciava todos os campos da vida, inclusive o econômico.

As grandes navegações portuguesas se dividiram, basicamente, em duas etapas. A primeira, a partir de 1415, D. João I (o Mestre de Avis) com seus filhos, entre eles o jovem de vinte e um anos, D. Henrique, que comandara uma expedição para tomar Ceuta dos árabes,

e ainda não se tinha acabado de arrancar das paredes do convento de Odivelas os panos de dó de enterro, quando a armada partia. Morrera a 20; são hoje 25 do mês de Junho de 1415.[...] Diz-se que o rei pensara em abrir em Lisboa um torneio de um ano, onde viriam os mais célebres cavaleiros da Europa medir-se com os portugueses; mas esse plano extravagante foi substituído pelo projecto mais sensato de ir a Ceuta.[...] e D. Henrique tinha chegado do Porto com uma divisão de cinquenta e dois navios de toda a classe. [...]Era esta a primeira grande empresa marítima de Portugal; ou antes e melhor, era a primeira vez que as esquadras portuguesas saíam de Lisboa, com o fito de alargar o reino para além mar.[...] Ceuta era portuguesa (MARTINS, 1992, p.175-177).

Após a vitória, o infante D. Henrique recebeu o título de duque, este novo em Portugal, e, à maneira medieval, no próprio campo de batalha foi junto de seus irmãos, armado cavaleiro por seu pai. Foi na qualidade de cavaleiro da Ordem de Cristo — que substituiu dos Templários, em Portugal, no início do século XIII. Dom Henrique levou a efeito suas explorações marítimas. Ele foi o último dos cavaleiros medievais e o primeiro dos planejadores modernos. As navegações ibéricas nasceram assim sob o duplo impulso da cristianização, como longínquo eco das cruzadas, e como precursora de planejamentos modernos, baseados em ciência e técnica.

Com a chegada a Ceuta, deu-se início ao desenvolvimento de atividades comerciais com a África Ocidental. Esta gerou muito lucro para os portugueses e fomentou o desejo de encontrar um novo caminho marítimo que os levassem às Índias.

A segunda foi uma consequência natural da primeira. A partir de 1480, quando o contorno do Cabo das Tormentas permitiu o acesso à África Oriental, abre-se uma nova rota marítima, e com essas, novas possibilidades comerciais, ainda não exploradas (com as Índias, a China, a Oceania e o Japão). Esse fato é descrito na fala do personagem André: “Mulheres!... Ah! Se houvéreis dobrado o Cabo das...da Boa Esperança, como lhe pôs nome el-rei D. João, que Deus haja!..” (CÂMARA, 2006c, p.130), André cita o nome dado por D. João ao acidente geográfico, Cabo das Tormentas, tinha esse nome por causa das tempestades, mas logo foi lhe dado o nome de Cabo da Boa Esperança, conforme o relato de Bartolomeu Dias ao rei. Dom João II passou-lhe para Cabo da Boa Esperança, em reconhecimento do poder da esperança mostrada pelos marinheiros na superação da tempestade e da tormenta. André participou dessa empreitada, fazendo parte, como um dos tripulantes da primeira etapa das grandes navegações, daqueles “que lá foram eu era mais velho, tão relho, que todos a meu par eram criancinhas! Minha última viagem... até que Deus queira! (*Sorrindo para as mulheres, com ar de mofa.*)” (CÂMARA, 2006c, p.130), recorda com alegria e patriotismo, ao fazer parte da tradição de navegadores portugueses.

O sentimento heróico presente em *O beijo do Infante* relaciona-se não só à ficcionalização da descoberta do Cabo da Boa Esperança, por Bartolomeu, mas também a outros aspectos históricos, cuja origem no pensamento português estão situadas em parte na Idade Média e em parte no Renascimento. De um lado, se ligada à tradição medieval da cavalaria; por outro, à confiança renascentista na capacidade do homem de transformar a si mesmo e o mundo. Este constitui um caso particular da sobreposição entre influências clássicas, medievais e modernas que foi típica do período reconstruído pelo dramaturgo, entre elas o mito de Prestes João.

2.5 A intertextualidade da peça com o Velho do Restelo

N' *Os Lusíadas* (1572), Luís Vaz de Camões parece conferir à figura do Velho do Restelo a função do coro grego em sua sabedoria, a voz da razão e da consciência. A oposição do Velho a empresa marítima é apropriada posteriormente por D. João da Câmara no ato I na cena II, com o retorquir de Marta, e na cena III com a fala em discórdia do personagem lavrador Gaspar, na peça *O beijo do Infante* (1898). Em *Os Lusíadas* há críticas à expansão marítima, à cobiça. E a consequente expansão da fé católica. Em *O beijo do Infante* existe uma antítese, D. João da Câmara mostra dois pontos de vista opostos: um, de valorização da expansão, o lucro que ela proporcionaria a Portugal, e em seguida a perda e sofrimento lusitanos, que ela igualmente traria. Essa oposição está sempre presente nos diálogo entre os personagens. André, velho marinheiro, constantemente enaltece as expansões marítimas, enquanto Marta as condena. Desse modo existe uma valorização do sofrimento em oposição ao engrandecimento da conquista e o sacrifício daqueles que colaboraram nesse empreendimento, os homens que abandonaram suas mulheres e filhos com a finalidade de trabalhar em prol do progresso da nação e que nunca mais voltaram para seus lares.

Utilizando-se da polifonia, D. João da Câmara, além de fazer alusão à voz da massa aflita e desesperada com a partida de seus filhos e esposos, por meio dessas mulheres, que chorando, representam toda a multidão que ficava em terra firme, vendo seus queridos partirem para o desconhecido: “bem sabia que ele havia de ir-se em má hora por esses mares, que o havia de esperar noites e dias sem fim, que muitas lágrimas me havia de custar a sua ausência;” (CÂMARA, 2006c, p. 128) como também, ele faz referência indireta à ideologia defendida pelo Velho do Restelo, quando as naus partiram, para prenunciar as ruínas que o progresso e a técnica marítima trariam. No texto camoniano o discurso do Velho do Restelo compara tal progresso ao sucesso de Prometeu que foi buscar nos infernos o fogo para os homens, criticando assim, a busca pela fama, a vã cobiça humana, a vaidade, o desejo de

riquezas e poder. A fala do Velho é, portanto, uma contradição aos fatos da viagem. Ressalta-se que Camões retorna à Antiguidade Grega, pois a voz desse Velho equivale ao coro grego, representando a consciência conservadora portuguesa.

O episódio do Velho do Restelo é o anticlímax da epopéia, a voz do Velho é um contraponto à glorificação das navegações portuguesas, pois a viagem trará muitas consequências ao povo lusitano, é uma crítica direta à cobiça humana em busca das especiarias nas Índias e novos territórios, a fala é uma condenação ética da expansão marítima. Essa fala passou a ser profética, já que o reino posteriormente perdeu a autonomia política e foi anexado à Espanha por 60 anos. A voz do coro, na tragédia clássica, representava uma coletividade e tinha o poder de cantar as partes significativas do drama, saindo do plano individual para o coletivo. Foram atribuídas ao coro várias funções no drama grego, como por exemplo, ser uma personagem da peça, fornecer conselhos, exprimir opiniões e também exercer o papel de espectador. Enfim, o coro era considerado a voz da consciência. O coro mantém a tradição conservadora no drama. Por isso, o poder de convencer e persuadir do coro são a razão pela qual tem sido revivido na literatura, no caso, no episódio do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*.

Camões expressa uma visão anti-heróica a favor dos interesses do povo, do campo, e contra a ideologia da política ultramarina de Portugal e aos valores supostamente pretendidos por ela, como a propagação da fé cristã.

A partir do episódio do Velho do Restelo é possível fazer um diálogo intertextual de *Os Lusíadas* de Camões, com *O beijo do Infante*, de D. João da Câmara.

Nas estâncias 88 a 92 do Canto IV, as mulheres choram a perda dos seus filhos e dos homens, em seguida é narrado o momento em que um velho de voz pesada surge na praia do Restelo, nas estâncias 94 a 104 do Canto IV, como se fosse um espectro bradando contra a navegação portuguesa.

Logo de início, na estância 88, são descritas as mães, esposas, irmãs a caminho da praia com seus filhos e esposos:

Em tão longo caminho e duvidoso
 Por perdidos as gentes nos julgavam;
 As mulheres c'um choro piedoso,
 Os homens com suspiros que arrancavam;
 Mães, esposas, irmãs, que o temeroso
 Amor mais desconfia, acrescentavam
 A desesperação e frio medo
 De já nos não tornar a ver tão cedo. (CAMÕES, 1979, p.177).

Uma mulher fala ao filho, que era seu amparo na velhice agora sofrida, por que a abandona agora para morrer no mar:

Qual vai dizendo: — “Ó filho, a quem eu tinha
 Só para refrigério e doce amparo
 Desta cansada já velhice minha,
 Que em choro acabará penoso e amaro
 Porque me deixas, mísera e mesquinha?
 Porque de mi te vás, ó filho caro,
 A fazer funéreo enterramento
 Onde sejas de peixes mantimento?”(CAMÕES, 1979, p.177).

Outra, pergunta ao marido, cuja ausência não sabe suportar. Como pode ir se aventurar no mar, deixando-a; como pode trocar o amor que os une para seguir um caminho desconhecido:

Qual em cabelo: — “O doce e amado esposo,
 Sem quem não quis Amor que viver possa,
 Porque is aventurar ao mar iroso
 Essa vida que é minha e não é vossa?
 Como por um caminho duvidoso,
 Vos esquece a afeição tão doce nossa?
 Nosso amor, nosso vão contentamento,
 Quereis que com as velas leve o vento?”(CAMÕES, 1979, p.177).

O choro das mulheres era seguido por velhos e meninos, que também não partiam na aventura. A emoção era tanta que até os montes respondiam ao clamor da multidão; as lágrimas derramadas eram iguais aos grãos de areia da praia em quantidade:

Nestas e outras palavras que diziam,
 De amor e piedosa humanidade,
 Os velhos e os meninos as seguiam,
 Em quem menos esforço põe a idade.
 Os montes de mais perto respondiam,
 Quase movidos de alta piedade;
 A branca areia as lágrimas banhavam,
 Que em multidão com elas se igualavam. (CAMÕES, 1979, p.177).

Na Peça, D. João da Câmara retrata, nas falas de Marta, a condenação aos homens quando decidem ir para o mar, uma viagem ao desconhecido, provavelmente, por acreditar na existência de um abismo em alto mar, e este também era povoado por monstros marinhos, daí a incerteza do retorno dos homens que iam para o mar: “Fortuna Malina!” [...] “Mar de luto! [...] Não sei calar-me. Vejo a esperança a esmorecer, minha neta a definhar-se. Tempestades não faltam no mar, que tanto amais, e...” (Câmara, 2006c, p. 131,132), “Mais nada e não é pouco. Tanta vez de luto encheram a nossa casa! Nas ondas nos ficaram o meu filho, o vosso, o meu homem...tantos! Já lá vão dois anos, mais de dois anos sem novas... Por isso dizem...” (CÂMARA, 2006c, p. 132). Sob essa perspectiva nada tão contrastante acerca da caracterização do passado quanto os relatos de André e os desabafos de Marta. Sob o ponto de vista do velho marinheiro nenhuma “barca européia é mais carregada de passado” (LOURENÇO, 1997, p.18). O mar aparece como uma referência maior à saudade portuguesa. O povo português busca num passado, talvez bastante distante, uma segurança, uma estabilidade simbólica, negada por Marta. Velha e cansada, luta pela felicidade da neta, cujo noivo está nas expedições no mar. De acordo com as suas convicções Deus havia de dar uma “sepultura na terra e o eterno descanso no Céu!” (CÂMARA, 2006, p. 139) ao futuro marido de Teresica.

Assim sendo, as duas gerações de mulheres que formam o universo circundante ao tema da navegação têm um comportamento que ora as despersonalizam ora as humanizam,

pois, muitas vezes estão interessadas em comentar ou em temer os infortúnios da família, e comportam-se como pessoas mórbidas.

Marta, aparentemente, adota uma conduta mais firme, enquanto na realidade, confraterniza-se frente às desgraças de seus entes queridos, que se mantêm ao redor dela, como fantasma hediondo, a observar as tragédias da família. Esta posição de observação e comentário relembra o coro grego que se mantinha a olhar de fora a ação dos personagens, incumbindo-se do papel de revelar a intimidade da trama. Neste sentido, a consciência do coro grego foi substituída pelo elemento representante da opinião pública, fundamental gerador do conflito entre o protagonista André e a sociedade circundante, representada por Marta, Teresica e também Gaspar.

Em *Os Lusíadas*, após as despedidas da massa, mas antes da partida definitiva dos marinheiros, o Velho do Restelo surge com realce no meio da multidão. Dentro do coletivo, ele se destaca pela individualidade. Enquanto todos fazem parte de um grupo, navegantes ou multidão, ele é sozinho, à parte. Enquanto todos buscam por colocar seus nomes na história, ele é inserido anonimamente:

Mas um velho de aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos meneando
Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
C'um saber só de experiências feito,
Tais palavras tirou do experto peito: (CAMÕES, 1979, p.178).

Nessa hora, porém, um velho de aspecto respeitável, que ficava entre a multidão, balançando a cabeça três vezes negativamente, levanta a voz tão forte que os marinheiros podem ouvir do mar. Seu discurso é baseado em pura experiência. As vozes da multidão, que se confundiam em meio a tantas lágrimas, de repente parecem calar para dar lugar a uma voz mais forte, que impõe respeito e se faz ouvir. É a fala do Velho do Restelo:

— “Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
 Desta vaidade a quem chamamos fama!
 O fraudulento gosto que se atiga
 [...]
 Dura inquietação d’alma e da vida,
 Fonte de desamparos e adultérios,
 Sagaz consumidora conhecida
 De fazendas, de remos e de impérios!
 [...]
 A que novos desastres determinas
 De levar estes Reinos e esta gente?
 Que perigos, que mortes lhes destinas
 Debaixo d’algum nome preminente?
 Que promessas de remos e de minas
 De ouro, que lhe farás tão facilmente?
 Que famas lhe prometerás? que histórias?
 Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?
 [...]
 Deixas criar às portas o inimigo
 Por ires buscar outro de tão longe,
 Por quem se despoe o Reino antigo,
 E enfraqueça e se vá deitando a longe!
 Buscas o incerto e incógnito perigo,
 Por que a fama te exalte e te lisonje,
 Chamando-te senhor, com larga cópia,
 Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia!
 [...]
 Não cometera o moço miserando
 O carro alto do pai, nem o ar vazio
 O grande arquitetor co’o filho, dando
 Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.
 Nenhum comentimento alto e nefando,
 Por fogo, ferro, água, calma e frio,
 Deixa intentado a humana geração!
 Mísera sorte! Estranha condição!”(CAMÕES, 1979, p.178,179,180,181).

Os valores avaliados pelo Velho são de modo negativo. A sua posição é defendida pela oposição ao projeto das expansões marítimas. Sua crítica destrói todos os valores exaltados em *Os Lusíadas*. A inquietação do homem ambicioso só provoca desamparos, adultérios e falência de reinos. As palavras usadas para estimular os navegantes são mentirosas, enganam o povo ingênuo e ignorante. A épica é caracterizada por contar histórias do passado. O Velho do Restelo, porém, entra na épica para questionar o futuro. Ele questiona também os perigos e tormentos, que estariam por vir com a nova aventura dos portugueses. Ele representa a tradição, o passado.

Na peça, o dramaturgo faz referência ao personagem Gaspar em suas falas: “Folgo em ver-vos no caminho da razão” [...] “Consideremos pois a vossa vida, que levastes tão má e triste. Pai, irmãos, filhos, vistes morrer no mar. Tão dura vida para quê? Melhor a deveríeis desejar aos vossos.”[...] “São as almas dos que morreram no mar e andam penando até que os corpos achem sepultura. I passaram que todos as ouviram!” (CÂMARA, 2006, p. 138-139).

Gaspar, simples lavrador, nunca se aventurou ao mar, mas é conhecedor das histórias relacionadas às perdas das famílias de marinheiros. Ele pertence ao grupo de portugueses que ficou em solo, no cultivo da terra e assim a alimentar a população portuguesa. Ele também crê que os fantasmas dos homens que se foram no mar rondam aquele lugar.

A representação da opinião pública, inicialmente feita por uma viúva idosa, por uma mulher solteira e um vizinho, se presta ao comentário do comportamento do protagonista, provoca o conflito entre seu ponto de vista e as concepções legitimadas da opinião pública. Assim, o universo existencial, no qual está inserido o personagem principal é representado pelos vizinhos ou parentes da família protagonizada.

Outro aspecto intertextual observado n’*O beijo do Infante* relacionado à epopéia d’*Os Lusíadas* é a alusão à idade do ouro. Camões buscou na mitologia greco-romana a cristã: o insano, alusão a Adão, é amaldiçoado por ter trazido o pecado. A mitologia pagã é inserida na referência às idades de ouro e de ferro. Na Idade de Ouro, os homens viviam em plena inocência, em contato com deuses, sem conhecer sofrimento e pecado. Com a degeneração da humanidade, chega-se à Idade de Ferro. O velho culpa Adão por ter tirado a humanidade do seu estado de inocência, colocando-a no pecado e na guerra. Igualmente, reforça as palavras mentirosas usadas para disfarçar a vaidade e crueldade das conquistas.

Por que motivo, pergunta o Velho, procurar inimigos distantes, se por perto existem os mouros, inimigos religiosos? Essa razão, pelo menos, justificaria os perigos da guerra e também traria riquezas e glórias. Mas, como vê que não é essa a motivação do

expansionismo português, voltado totalmente para o aspecto mercantil, ele prenuncia a destruição, o castigo que cairá sobre os homens ambiciosos, porque deixaram o próprio reino abandonado. Tudo apenas para ter fama.

Ao contrário da épica, que promete eternizar os heróis desbravadores, o Velho amaldiçoa-os, a começar por Prometeu, a quem deseja a escuridão eterna do desconhecimento, tal como a deseja a Vasco da Gama. No caso da peça, seria a Bartolomeu Dias e a Gil Eanes.

Na peça, o personagem André, com vários artifícios da memória, vive para as suas recordações, e reza para que a expansão marítima seja uma realidade, sua vida se resume aos descobrimentos, até na hora de sua morte, ele diz: “Vem do Sol, que me aqueceu todo!... Ah! finalmente!... [...] a tua herança! [...] Da Índia!.. Da Índia! O sonho!... Tantos anos na sombra e agora tudo é luz, tudo é Sol!... Mar das Trevas, foste o caminho do Sol!... O mar todo ele é oiro, safiras, aljofre...! O anjo vem vestido de branco, a caravela é toda de luz! (*Pega no copo.*) A ti bebo, meu neto, o vinho das estrelas! (*Quer beber, mas já não pode e deixa cair o copo da mão.*) O Sol!..O Sol !” (CÂMARA, 2006c, p. 140). Seu neto Luís chega das Índias, e assim satisfaz os desejos e aspirações de seu avô.

Muito antes da chegada de Luís, André já vinha preparando sua sobrinha neta Teresica para que o futuro casal dê continuidade à história. Essa deverá ser repetida de gerações a gerações. Pressupõe que Teresica ficou encarregada de contar para os seus filhos a história que ela ouvira desde criança, pelo seu tio avô; Luís tem na missão não só receber e guardar,mas também transmitir, para as gerações seguintes, o legado recebido de seu avô.

Dessa forma, o beijo que é depositado na boca de Luís tem a simbologia de “beijo divino”, ou seja, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007) “significa adesão de espírito a espírito. É por isso que o órgão corporal do beijo é a boca, ponto de saída e fonte do sopro [...] É por esta razão que aquele cuja alma sai no beijar, adere a um outro espírito, a um espírito do

qual ele não se separa mais” (CHEVALIER - GHEERBRANT, 2007, p. 128). O beijo tem significado invertido desde o início da peça. O dramaturgo atribuiu uma conotação oposta à Idade Média, nessa época, o vassalo era obrigado a beijar a mão de seu senhor. No drama o autor inverte a tradição, pois é o Infante que beija o seu vassalo. André, que é um ser anônimo, torna-se mais importante do que o Infante D. Henrique.

D. João da Câmara ao valorizar um ser anônimo e a contradição entre a história oral e a oficial, por outros meios, demonstra que a história não é somente dos grandes homens, e sim de todos para todos.

CAPÍTULO 3 – *TRISTE VIUVINHA*

Triste viuvinha foi representada pela primeira vez no teatro de D. Maria II, no dia 11 de dezembro de 1897, “espetáculo que retoma o retrato de costumes alentejanos [...]” “A recepção é pacífica. Em 24 de Dezembro, o Jornal de Notícias do Porto já anuncia a publicação da peça.” (CÂMARA, 2006a, p. 19). No dia 5 de novembro deste mesmo ano, conforme uma carta para seu filho, D. Vicente de Paula da Câmara (1878-1923), D. João da Câmara relata: “terminei a Viuvinha, fiz dela uma cópia na melhor letra para a imprensa, revi provas da Viuvinha, de que já tenho aqui as últimas, [...]. Adiantei o prólogo desta peça, que deve ficar concluído hoje ou amanhã” (CÂMARA, 1959, p. 454-455). Assim, depois de pronta, essa levou apenas alguns dias para entrar em cena.

3.1 *Triste viuvinha* – o teatro regional de D. João da Câmara

Conforme o autor Eurico Lisboa Filho (1954), o teatro de D. João da Câmara foi diferente do teatro regional de Alfredo Cortez¹¹, que mais tarde apresentou-se em Portugal. Cortez fez folclore puro, já D. João da Câmara apenas se preocupou com o íntimo dos personagens, que cuidadosamente tirou do grupo regional do povo do Alentejo (LISBOA FILHO, 1954, p. 44-45).

Os jornais e revistas da época fizeram comentários elogiando o autor, como exemplo, tem-se o crítico Eça Leal da seção *Tardes e noites* da *Revista de espectáculos* (1897). Ele afirma ter assistido “verdadeira obra de arte” elogia as “poderosas faculdades” do autor, que deveria “estar sempre ao serviço da grande arte para que Deus [o] fadou”. Além de fazer

¹¹ Alfredo Ferreira Cortês (1880- 1946) foi um dramaturgo e magistrado português

críticas positivas também compara o teatro de D. João da Câmara com a dramaturgia de Garrett:

Triste viuvinha é a peça mais empolgante, mais fascinadora, mais vibrante de sentimento, de observação, de lógica, de espírito e de originalidade a que temos assistido no Teatro de D. Maria. É o original português que mais honra a nossa literatura dramática depois de Garrett. (LEAL, 1897 nº3).

Esse crítico fez uma ligação dos elementos da peça com a sociedade portuguesa, conclui-se que a obra é valorizada a partir do momento em que a transposição da vida real para a cena verossímil.

Conforme a organizadora, Rita Martins, (2006) na introdução do volume I do Teatro Completo de D. João da Câmara, a

11 de Dezembro de 1897 estréia *Triste Viuvinha*, espetáculo que retoma o retrato de costumes alentejanos de *Os Velhos*. Desta vez, a recepção é pacífica. [...] O idealismo que impregna o drama é exaltado por alguns críticos, cansados do que chamam ‘teatro moderno’: ‘E retratar o Bem numa peça inteira, estudá-lo nos costumes do campo, vale tanto como as teses sociais que queiram desenvolver nos dramas chamados modernos.’ No *Correio da Noite*, Caíel refere esta peça – que não recorre ‘aos féticos miasmas, às pútridas exalações, preocupação deprimente de tanto escritor moderno!’ (MARTINS, 2006a, p. 19)

Essas considerações foram feitas nos jornais – *O Dia*, em 12 de Novembro de 1894; *A Nação*, em 13 de Dezembro de 1897; Caíel (Alice Evelina Pestana Coelho) em ‘A nova peça de D. João da Câmara’, in *Correio da Noite*, em 1897. (Martins, 2006c, p. 19).

O sucesso da peça *Triste viuvinha* não se restringiu apenas aos palcos portugueses, chegou também ao Brasil, conforme os Jornais *A Gazeta de Notícias* e *A Notícias* de 1900, essa peça foi encenada, precisamente na cidade do Rio de Janeiro, no teatro Lucinda. Em 05 de julho de 1900 a empresa de Luís Pereira anunciou a representação da *Triste viuvinha* escrita por D. João da Câmara e permaneceu por uma semana em cartaz. Com o enredo melancólico de renúncia e sacrifício e com um toque de misticismo, essa peça comoveu também a platéia e

os críticos cariocas. Luiz Castro, colunista da *Gazeta de Notícias*, definiu a encenação e sucesso de *Triste Viuvinha* como:

É um triunfo esplêndido para D. João da Câmara e para o gênero, que nos encanta, o êxito completo dessa peça, de uma verdade profunda e um sentimentalismo delicadíssimo que não fala muito, mas faz-se sentir até o mais íntimo da alma. Pelo diálogo, pelas imagens, pelo fundo do quadro, pelos sentimentos, pelo desenho das almas, sente-se o poeta delicioso e impressionável, pela forma admirável, de uma habilidade rara, sabendo fazer sentir o que não diz, sente-se o dramaturgo moderno e escritor teatral que honra e ilustra a língua portuguesa. (CASTRO, 10/7/1900, p. 2, col. 6)

Depois do sucesso de *Triste viuvinha*, outras peças de D. João da Câmara continuaram a ser encenadas nos teatros do Rio de Janeiro, sempre com excelente recepção e sucesso de público.

3.2 A ambientação dos três atos

D. João da Câmara busca reconstruir a peculiaridade da população alentejana do final do século XIX, e, para tal, utiliza as tradições e crendices dos habitantes, as atitudes beatas, o culto da viuvez, a coroação de Nossa Senhora, a dificuldade de absorção e divulgação das novas ideias políticas.

Ele consegue retratar personagens tradicionais e envelhecidos, sua luta para sobreviverem em/ou mesmo se adaptarem ao final do século XIX.

O período em que se situa a peça é de 1890 a 1897. Tal é constatado com as falas do Alferes: “Estamos no último quartel do século dezanove, no século das luzes, do progresso, da ciência e da... e doutra coisa”(CÂMARA, 2006c, p.62); e também de Barros: “O século caminha e [...], quem inventou as máquinas de vapor? [...]. Descobriu a navegação aérea? [...] idealizou o telegrafo eléctrico? ”(CÂMARA, 2006c, p.73). Foram nesse século que se inventaram as máquinas a vapor à pressão, descobriu-se a

navegação aérea, em 1890, abriu-se o caminho para o voo de aparelhos mais pesados que o ar, com os motores a vapor.

Triste viuvinha é composta de três atos passados em um ambiente campesino. O primeiro e o segundo atos são compostos de doze cenas, e o terceiro é constituído por apenas sete.

O primeiro ato expõe o espaço e os personagens. A apresentação da primeira rubrica vai lançar o espectador/leitor em várias reflexões. Os objetos falam por si e convidam a tais reflexões na medida em que deles emergem determinados sentidos. Também desempenham um papel importante na representação do contexto em que Rebelo e os outros personagens estão inseridos. A caracterização da casa de Rebelo denota e justifica suas falas, tanto a ideologia política como religiosa desse personagem. A mesma caracterização do primeiro ato é mantida no terceiro ato.

Na parede, do lado da cabeceira, um crucifixo e uma imagem de Nossa Senhora. [...] uma litografia colorida, retrato do Sr. D. Miguel, [...] o oratório de madeira preta com vários santos; [...] um volume dos *sermões do Padre António Vieira*. [...] Marca o relógio seis horas e vinte minutos. (CÂMARA, 2006c p. 53- 54).

É sob esse pano de fundo que o dramaturgo inicia o seu texto, e o leitor/espectador será convidado a uma leitura político-social e cultural do final do século XIX em Portugal.

Para a pesquisadora Rita Martins (2006), expõe que no primeiro ato:

a observação dos costumes descritos no texto dramático são acompanhados e traduzidos para a cena pelo ensaiador José Antonio Moniz, que segundo o jornalista de A Folha do Povo (14/12/1897), teve uma chamada especial do público. Sendo um caso raro na imprensa, não podemos deixar de citar a longa e pormenorizada descrição do cenário por parte do crítico [...], maravilhado pelo efeito ilusionista: ‘A disposição do cenário do primeiro acto faz-nos absolutamente esquecer que estamos vendo uma cena de teatro.’ Assim, o artigo testemunha a minúcia e a disposição dos adereços que, no primeiro acto, configuram o meio social, a profissão e a devoção religiosa de Rebelo (MARTINS, 2006a, p. 19-20)

E sobre o cenário do segundo e terceiro atos, tem-se ainda conforme relata Martins, que a

“gestualidade naturalista dos actores é também mencionada na descrição da cena do segundo acto em que João da Alegria ‘sacode placidamente as folhas secas do degrau em que vai sentar-se’. No terceiro acto [...] analisa a interpretação silenciosa dos actores, num quadro em que as emoções são dadas pelos corpos, sem necessidade da palavra: ‘A disposição das duas figuras acusam logo a situação do seu espírito, a velha no girar nervoso e acelerado da doudadoura, e a viuvinha na atitude do desespero com o rosto oculto nas mãos, mergulhada no seu pesar’” (MARTINS, 2006a, p. 20).

O tempo decorrido da ação é demarcado pelas horas nos três atos. A primeira cena do primeiro ato é iniciada com o relógio marcando dezoito horas e vinte minutos conforme a rubrica. O segundo ato ocorre entre treze e quatorze horas com o dialogo entre dois personagens, João da Alegria e Barros. Em o último ato, também de acordo com a rubrica, marca o relógio seis horas e trinta minutos. Com o decorrer das cenas do primeiro e do terceiro ato, o dramaturgo dá pistas de que está anoitecendo, pois se tem a indicação na rubrica do acendimento do candeeiro por uma das personagens.

3.3 As personagens

São sete personagens que movem a intriga, a maior parte com pouco estudo, alguns católicos fervorosos e outros com muitas crendices. Sumariemos as características físicas e psicológicas de cada personagem segundo a sua leitura.

Rebelo – Velho tabelião retirado para a aldeia, muito religioso, apegado aos valores do passado, é um miguelista saudosista do Absolutismo. Reside em sua casa com Nazaré, viúva de seu filho Manuel, e a tia de Nazaré, a velha, Maria do Ó. Ele tem “saúde gastada, idade decrépita” (CÂMARA, 2006c, p.56). E com a morte de seu filho, encontrou em Nazaré a compensação “para que o golpe não fosse fatal” (CÂMARA, 2006c, p.56). A dor de sua solidão é substituída pela presença de Nazaré. Ela é a viuvinha de seu único filho Manuel.

Rebelo faz parte da sociedade letrada, com posses. Sua leitura se concentra no século XVII, ele aprecia e sabe os *Sermões* do padre Vieira e do Padre Manoel Bernardes. Essa sua leitura contrapõe-se energeticamente à leitura do Alferes, seu amigo, que lhe manda ler textos mais recentes. Os dois são amigos de infância, mas têm divergências de cultura e de visão política.

O Alferes – velho militar reformado, foi batizado na mesma pia de seu amigo e vizinho Rebelo, é homem de poucas crenças, um espírito jovial e brincalhão. Tem o pensamento ligado ao futuro português, apreciador das novas descobertas. Quando se trata de política opõe-se ao amigo, pois é liberalista e monarquista constitucional.

Lá me vai vossemecê dizer mal do Alferes! Bem sei que o homem tem lá outras ideias. Deus perdoe aos moradores deste século o muito que o têm esquecido. Não diz o seu génio com o meu; mas ele é muito meu amigo.[...] Fomos baptizados na mesma pia [...]nasceram os nossos filhos na mesma hora; dos partos das nossas mulheres enviuvámos ambos [...] Aquele herege com um filho assim (CÂMARA, 2006c, p.55).

É também viúvo, mas mora com seu filho, João da Alegria. Ele lê Voltaire. Esta leitura no século XIX transpassa a época do Iluminismo, progresso, desenvolvimento.

Nazaré – é nora de Rebelo, jovem viúva após conviver apenas dois anos com Manuel. Para os outros personagens, tivera um marido comparado a um santo. Tem uma fragilidade na hora que lhe convém, pois se transforma, quando se trata de encontrar com o seu amado João da Alegria. Como informa a rubrica “O Rebelo e a Maria do Ó saem pela porta da direita. A Nazaré abre a gaveta da cómoda, donde tira um espelho. Concerta o lenço e o cabelo. Vai à janela, olha para fora, sufoca um pequenino grito e recolhe-se logo.” (CÂMARA, 2006c, p. 56). Na parte da manhã está sempre triste e desconsolada, mas à tarde “como pode vir alguém, lá se arranja, lá se penteia; mas pela manhã, se há coisa mais frangalhona!” (CÂMARA, 2006c, p. 59). Ela é condenada à viuvez eterna pelo sogro, e pela comodidade de sua tia. Antes de ser casada com o filho de Rebelo, ela tinha uma vida

difícil junto da Maria do Ó. Quando se apaixona por João da Alegria e ameaça a contar para a tia que quer casar outra vez, essa responde:

Mas ainda não pensaste, cabecinha-de-vento...Tens duas cerquinhas ali em baixo, um ferregial de nada no caminho de Colos, olha a grande riqueza! O Sr. Rebelo, sim; quanto ganhou na vila como tabelião e o mais que lhe veio da família são hoje belas herdades, montados, terras de pão, várzeas das melhores. De teu sogro hás-de herdar, todos o sabem, casa de tão bom recheio, com que leves vida regalada. E até lá, que sossego! Depois...vá de torcer a orelha!... Adeus, dias serenos, com tanto vagar para as tuas orações! (CÂMARA, 2006c, p.77).

Maria de Ó com medo de perder sua comodidade na casa de Rebelo, apela para a bondade de Nazaré, lembrando-a de que seu sogro já está velho, e com esse desgosto pode vir falecer. Ela não se importa com a juventude da sua sobrinha, demonstra um egoísmo como indica a fala: “E porque és nova, toca a dar cabo do velho!”. Nazaré retruca que não, mas pede ajuda para tia. Maria do Ó articula desconhecadora do santo para esse caso, e explica: “Sei lá de que santo me hei-de valer! És viúva e nova, Santo António só casa solteiras, S. Gonçalo só casa velhas...!” (CÂMARA, 2006c, p. 77, 78). Nazaré fica sozinha, sem apóio da tia e principalmente atormentada pela presença do sogro:

As noites que eu passo até ver as gretas da janela a luzirem! E que dias! Abafo aqui, debaixo destes tectos! Meu pai sempre a lembrar-me, a lembrar-me... Eu, às vezes, não queria, e ele a lembrar-me...! A culpa é dele também!... Que inveja das outras! Pobrezinhas, mas cantam, riem, apanham sol!... E eu...! Ele aí vem! Que tormento! Pelo amor de Deus, tia! ... (CÂMARA, 2006c, p. 78).

Ela, com seu destino de ser triste e viúva, no auge de sua juventude, sem auxílio de ninguém, ao mesmo tempo, sonha com a felicidade, visto que se mantêm no luto apenas para satisfazer ao sogro e não por sua vontade.

Maria do Ó – tia de Nazaré, velha, solteirona e beata. Seu maior medo é perder a comodidade e o conforto da casa proporcionada pelo sogro de sua sobrinha. Com medo de voltar à vida cheia de penúria antes de vir morar na casa de Rebelo, procura manipular a

bondade de Nazaré. Procura constantemente lembrá-la da velhice do sogro. Seu egoísmo é patente durante seus diálogos com a sobrinha. Cuida da habitação e está sempre atenta às atitudes e comportamento de Nazaré. Ela não aceita o progresso e as “ideias modernas! Só me avenho com os fósforos, que Deus Nosso Senhor criou.” (CÂMARA, 2006c, p.74). Ela professa junto de Rebelo as mesmas ideias conservadoras e deixa claro que não suporta as opiniões do Alferes, chamando de herege.

João da Alegria – inteligente e trabalhador, é mestre-escola, “dirig[e] a educação dos pequenos, ensina-lhes latim, francês, o milhão de coisas que [...] sabe [...] aí se fica em Santa Luzia” (CÂMARA, 2006c, p. 55). Ele possui estudos, fato pouco frequente em filhos de pobres. Sua vida é oposta a do seu nome, pois não tem nada de alegre e sim a tristeza. “Como pessoa vezada a tristezas [...] Meu coração é triste de si e gosta de dar gasalhado às melancolias” (CÂMARA, 2006c, p. 56-57). É apaixonado pela Nazaré, que também o corresponde, mas o amor de ambos não é concretizado, pois, o casal dele abdica por um ideal mais elevado, o amor aos pais, ele a renuncia e parte para outra cidade. Ela se mantém no luto para satisfazer a seu sogro, esse que ela considera e chama pai.

Assunção – rapariga do campo, sem família e enjeitada, alegre, viva, honesta e trabalhadeira, ganha a vida no cultivo da terra. Com esse contato com o campo, tem uma pureza simples e saudável, conhece como ninguém os segredos da vida rústica, da estação que faz, e do tempo das colheitas, gosta de caçar os coelhos, e os grilos. Tem suas crendices. Sonha com um casamento e com a sua casa. Sonha com a ideia de ser feliz, mas desconfia de todos, pois não tem quem a defenda.

Bom! É sabido: apanham sozinha a moça, põem-se logo com paleios. Mas quem não tem de seu, nem vê herdamento, chama padrinho a todos e não chama pai a ninguém, uma enjeitadinha como eu, pouco se lhe dá de promessas, que são o visco das outras.(CÂMARA, 2006c, p.65).

Assunção ao contrário de Nazaré tem seu final feliz, é correspondida pelo amor de Barros.

Barros – Sargento da Guarda fiscal, não é da aldeia, e sim um rapaz do povo português, forte, sadio, de corpo e alma, alegre, um “sargentão da alfândega! [...] Com uma espada ao lado e quatro divisas. Desde que aí chegou, nessa diligência do contrabando do tabaco, traz sempre consigo um estadao de moças. A farda.” (CÂMARA, 2006c, p.67). Homem que aspira a uma casa. “Sonhos de Santa Luzia! Mas simpatizo com a terriola. Tenho umas inscrições que [...] deixou [...], com uns cobres poucos, que pude juntar...” (CÂMARA, 2006c, p. 70). Barros é descrito como um rapaz trintão. Ele é comparado ao João da Alegria pelo velho Rebelo no diálogo com o seu amigo o Alferes. “Então este Barros vale o João!” (CÂMARA, 2006c, p. 67) por sua virilidade e sucesso com as moças de Santa Luzia, principalmente quando toca guitarra. Sua profissão faz com que se orgulhe de ser sargento da guarda fiscal. Sonha com um lar modesto, mas seu. Ele também se opõe às ideias de Rebelo, pois comunga Liberalismo junto do velho Alferes.

A tristeza lusitana é a névoa duma religião, duma filosofia e dum Estado, portanto. A nossa tristeza é uma Mulher, e essa Mulher é de origem divina e chama-se Saudade; mas a Saudade, no seu mais alto e divino sentido, não é a saudade anedótica do Fado e de Garrett.. A Saudade é o amor carnal espiritualizado pela Dor, ou o amor espiritualizado pelo Desejo: é o casamento do Beijo com a Lágrima: Vénus e Maria numa só Mulher: é a síntese do Céu e da Terra: o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam: é o centro do Universo: a alma da Natureza dentro da alma humana e alma do homem dentro da alma da natureza: A Saudade é a personalidade eterna da nossa Raça: a fisionomia característica, o corpo original com que ela há-de aparecer entre os outros Povos; e por ele, no Juízo Final, Deus a distinguirá dentre os outros Povos... 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. (PASCOAES, 1988, p.25)

D. João da Câmara tece um sentido igual para o conceito de saudade, na personagem do velho Rebelo, quando ele impõe a presença da nora, retratada como viúva e assim, como símbolo do seu filho ausente. Ele sente alegria de ver a tristeza estampada no rosto dela, não se importa com a perda da sua juventude em prol dela se manter fiel ao falecido marido, faz questão que ela seja a triste viuvinha.

O texto dramático já se inicia com uma longa rubrica, com a descrição do ambiente em que vai se desenvolver a trama o primeiro e no último ato:

Em casa do Rebelo. Porta ao fundo com postigo. Do lado esquerdo da porta, uma cama alta, de madeira pintada; [...] Na parede, do lado da cabeceira, um crucifixo e uma imagem de Nossa Senhora. Próximo dos pés da cama, uma grande moldura de cortiça muito historiada, e dentro uma fotografia pequena, de um homem dando o braço a uma mulher.[...] Na parede, uma litografia colorida, retrato do Sr. D.Miguel; à roda, uma coroa de rosas de papel envolta em gaze. Ao canto da direita, o oratório de madeira preta com vários santos; [...] À direita, uma estante com livros e perto uma mesa grande de pau-santo, com tinteiro antigo de metal amarelo, candeeiro de três bicos, papéis e um volume dos sermões do Padre António Vieira. [...] Friso com loiça velha da Índia, terrinas, pratos, etc. No tecto, uma madre, tronco mal desbastado. Vigamento de castanho. Telha vã. Paredes muito caiadas. Tudo naquele primor de asseio, vulgar no Alentejo. Marca o relógio seis horas e vinte minutos. (CÂMARA, 2006c, p. 53-54)

A maior parte da peça é passada na casa do velho Rebelo. Por meio da descrição desse ambiente, os objetos transmitem e desempenham um grande papel no contexto em que vivem os personagens. O crucifixo, a imagem de Nossa Senhora, o oratório de madeira com os

diversos santos, denotam a religiosidade presente nos personagens. A litografia com a imagem de D. Miguel vem solidificar a ideologia política presente nos moradores daquela casa. Observa-se que o ano em que se passa a ação é por volta de 1890, e o Miguelismo durou 1828 a 1834. D. Miguel era um rei de ideais católicos e tradicionalistas, duplicados no Rebelo.

Outro dado importante nessa rubrica é a pista que o dramaturgo dá sobre o personagem Rebelo, ao descrever a estante com livros, a mesa grande com tinteiro, papéis e o volume do Padre Vieira. Nota-se nessa descrição que a personagem Rebelo faz parte da sociedade letrada. Deve-se lembrar que Portugal, no final do século XIX, tinha uma minoria com o domínio das letras.

A cena I começa com o diálogo entre os personagens Rebelo, Nazaré e Maria do Ó. É início da noite, é aniversário da morte de Manuel, filho de Rebelo, marido de Nazaré. Essa se arruma para ir ao cemitério visitar o túmulo do falecido, naquele dia que se completam dois anos de sua morte.

O colóquio entre Rebelo e Maria do Ó apresenta os personagens João da Alegria e do Alferes. Nesse diálogo, o dramaturgo deixa claras as idéias opostas entre os dois amigos. Maria do Ó denomina o Alferes de herege, e Rebelo relata a sua admiração para com o filho do Alferes, João da Alegria. Esse, que recusou uma ótima proposta de emprego do Sr. Aníbal de Beja, para trabalhar como mestre-escola. Ao invés de preferir “ter bela posição para qualquer negócio futuro! E afinal pouco trabalho”, João não aceitou “por não deixar o pai velhinho!”. Também Rebelo observa que o Alferes tem “lá outras ideias”, ainda que não professasse os mesmos ideais políticos, o tem como “muito [...] amigo”. Nesse transcorrer, Rebelo beija os cabelos de Nazaré como se beijasse o do filho: “Os teus cabelos voltam-me os beijos do meu filho”. Nazaré ao sair se recompõe, “concerta o lenço e o cabelo” (CÂMARA, 2006c, p. 55- 56), sufoca um grito, e recolhe-se logo. Rebelo deposita em Nazaré toda a

responsabilidade de manter seu filho vivo, por meio de sua presença, ignorando a juventude dela. A disposição da intriga é realizada linearmente.

A Cena II desse primeiro ato apresenta a conversa entre os amantes, Nazaré e João da Alegria. Com a frase “Estávamos numa ansiedade! Não veio às horas do costume...” (CÂMARA, 2006c, p. 56) subentende-se que o casal tem um horário de encontro. João da Alegria se qualifica como “pessoa vezada a tristezas” (CÂMARA, 2006c, p. 56), mas mesmo triste, escuta e repete a cantiga que as moças da aldeia cantam e a repete para Nazaré. Com as confabulações, João da Alegria manifesta que tem medo do futuro, tem muitas crendices. Ao ouvir as moças cantarem, estava feliz, mas de repente “passaram dois corvos crocitando e voltei desconsolado!” (CÂMARA, 2006c, p. 56-57). As crendices que surgem no texto são umas das marcas de D. João da Câmara. Para encerrar esta cena, Nazaré conclui [meu] “pai e a tia! Não lhes diga... Até logo. (*Saindo apressada.*) Sol-posto! Ia-me esquecendo!” (CÂMARA, 2006c, p. 58). Ela sai aflita com as horas, pois com a conversa, e o envolvimento com João da Alegria, esquece da obrigação de ir ao cemitério visitar seu falecido.

Nazaré está ausente na terceira cena. Apenas os personagens Maria do Ó, Rebelo e João da Alegria se encontram, justamente quando ela sai apressada. João da Alegria desconversa para não contar que ela, Nazaré, estava de prosa com ele. Nesta cena, encontra-se a descrição de Nazaré feita por Rebelo: “com o seu lencinho de viúva...[...] Coitadinha da Nazaré!...” (CÂMARA, 2006c, p. 58). Rebelo a vê com tristeza e compaixão, mas no seu íntimo, Nazaré deve continuar com o papel de triste viuvinha.

Na cena seguinte, Rebelo e Maria do Ó comentam as atitudes da jovem Nazaré. Maria do Ó alerta que a sobrinha na parte da manhã está sempre desarrumada, mas à tarde, se arruma, se penteia. Essa atitude que Nazaré tem, mostra a duplicidade do seu estado emocional. Para sua tia e seu sogro, ela demonstra tristeza, mas em seu íntimo o encontro com João da Alegria lhe desperta para uma nova vida.

Também nessa cena, o autor deixa claro que Rebelo faz parte da sociedade letrada e culta. Tal fato, pode ser conferido não só, quando ele ensina Maria do Ó as quadrinhas para serem recitadas nos festejos realizados em homenagem a nossa senhora ou quando incentiva a sua nora, Nazaré, a ler, mas também, pelo tipo de leitura na qual ele dedica parte de seu tempo ocioso.

Os discursos do Padre Vieira eram caracterizados pelo uso do cultismo, com uma linguagem rebuscada, culta, extravagante e descritiva. Além disso, eram conhecidos, sobretudo, pelo emprego de três jogos de artifícios (palavras, imagens e construções sintéticas) para esconder, sob um burilado excessivo da forma, uma temática religiosa.

Provavelmente Rebelo admirava o Padre Vieira, por ele ser conhecedor da utilidade e do alcance das figuras de linguagem empregadas em seus textos, tais como a antítese, apóstrofe, comparação, metáfora, ironia, paralelismos, quiasmo, enumeração, trocadilhos, homonímia, sinonímia, perífrases a gradação crescente, e outras. Essas extravagâncias de vocábulos são estratégias de que ele se servia, e assim, também o acrescentar a exclamação e a interrogação retórica. Isto é, Padre Vieira valia-se de um conjunto de artifícios para assegurar o conceptismo caracterizado por um jogo de ideias ou conceitos, seguindo um raciocínio lógico, racionalista, utilizando uma retórica aprimorada, e desse modo, elaborava uma densidade conceptual que obscurece o seu conteúdo.

A personagem Rebelo consagra parte da tarde a instruir a Maria do Ó as quadrinhas, que ela ensinará às crianças. Ele a ensina como transmitir aos pequenos os corinhos de adoração a nossa senhora, pois não tem mais paciência, então transfere a tarefa para a amiga de infância e adolescência. Ao ler a canção: “Nome de Maria / Tão bonito é! / Salvai a minha alma; / Que el...ela vossa é” (CÂMARA, 2006c, p. 60) ela soletra com dificuldade e Rebelo repete ajudando-a a ler. Para Rebelo, está claro que Maria do Ó tem problemas na leitura, e também, pouco interesse no aprendizado. No fundo, para ele, tudo isso é devido a ela ser uma

pessoa de pouca fé e consequentemente com falta de empenho no aprendizado.

O Alferes, com espírito brincalhão, entra em cena cantando: “As meninas de Elvas, Tiro, lira, lira! Foram as primeiras Ai! Ai! [...] Canta-se nesta casa? Pois também quero que me luza a prenda. (*Entra a marchar.*) Assentaram praça, Tiro, lira, lira! Juraram bandeiras. Ai! Ai!” (CÂMARA, 2006c, p. 61). Ele briga com a beata Maria do Ó e com o velho Rebelo. Ele faz menção às lutas entre D. Pedro IV com D. Miguel, quando diz “Com muita bala me atiraram os do partido do seu senhor” (CÂMARA, 2006c, p. 61). Ao mencionar o partido do seu senhor, Alferes está se referindo ao Absolutismo, e o seu senhor, a D. Miguel. O Alferes recorda-se da aparência que tinha quando jovem e observa que seu filho João da Alegria está seu retrato de tempos atrás. No momento em que ele tem o lapso de memória ao lembrar-se de sua juventude, verifica-se não só a diferença ideológica entre ele e Rebelo, mas também como se opera o tema da memória dos velhos. Termina a cena V com a saída de Maria do Ó.

No diálogo entre Rebelo e o Alferes verifica-se que os dois são de lados opostos:

Olhe, Sr. Alferes; quando lhe der para farçolices, vá bater a outra porta...[..] Meia volta à direita! Que é do *bonnet*? [...] Na cabeça. Não admira; com mais sem-cerimónia entraram os dessa laia nas casas do Senhor. [...] Como quem diz nos antros da fradalhada.[...] Não lhe admito que em minha casa ponha boca peçonhenta nas coisas santas! (CÂMARA, 2006c, p.62).

Nesse diálogo ficam claras as diferenças de ideias políticas e religiosas. O Alferes profere o Liberalismo, a visão do progresso, a República democrática, enquanto Rebelo é clerical e absolutista, professa o culto ao passado, e está voltado ao antigo regime, à monarquia. Conforme Vieira-Pimentel (1981, p. 131) no texto é explorada tal barreira ideológica, mas tratada de um modo linear. É explorado o lado anedótico e circunstancial duma divisão que não impede amizade duradora e entranhada.

A briga dos velhos continua na VI cena. Rebelo faz menção às ambições de-

senfreadas, à fortuna pública que gerou grande miséria, ao voto dado ao dinheiro: qual o motivo de tudo? Nenhuma religião! O Alferes responde que a liberdade era o dilema e cada um administra-se. Ele rebate os argumentos dados pelo velho Rebelo, quando se trata de leitura dos *Sermões* do padre Vieira, dizendo que este era um jesuíta e consequentemente, “Senhores da Inquisição desde o princípio da monarquia!” (CÂMARA, 2006c, p. 63). Nessa passagem tem-se a relação do discurso com o discurso de Antero de Quental em Lisboa em 27 de maio de 1871 no Casino Lisbonense, com o título *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (1871) “Com a Inquisição, um terror invisível paira sobre a sociedade: a hipocrisia torna-se um vício nacional e necessário: a delação é uma virtude religiosa: a expulsão dos judeus e moiros empobrece as duas nações” (Quental, 1987, p.45). Para Antero de Quental, Portugal tem como causas de decadência – a Contra Reforma, o Concílio de Trento; a centralização política realizada pela monarquia absoluta, e o sistema econômico elaborado pelos descobrimentos de ladroeira guerreira, que impediu o desenvolvimento de uma pequena burguesia.

Ainda nessa cena, tem-se o comentário do Alferes sobre a leitura de Voltaire “Voltaire, amigo, leia Voltaire” (CÂMARA, 2006c, p. 63), François Marie Arouet, como se chamava – simboliza o esclarecimento, como Lutero simboliza a reforma. Divulgou os princípios da filosofia racionalista e a respeito da vida política, defendeu a liberdade de expressão e foi crítico feroz da igreja. Para ele a Igreja Católica era um símbolo de intolerância e de injustiça. Contém nessa passagem o velho Rebelo a retrucar: “Boa força para o Voltaire” (CÂMARA, 2006c, p. 63) e assim continua a briga dos dois velhos, um defendendo o progresso, a monarquia constitucional, o liberalismo, e, o outro, o velho Rebelo, mantém-se na defensiva, no saudosismo de um passado português.

Pode-se fazer uma análise desse debate da seguinte forma: Rebelo faz menção à falta de religião, porém o Alferes retruca que o maior problema vivenciado pelo reino no

Antigo Regime era a falta de liberdade, agora a situação havia mudado, por isso “cada um governa-se.” (CÂMARA, 2006c, p.63). Posteriormente contesta os argumentos dados por Rebelo a favor da monarquia e o apreço dado ao Padre Vieira, uma vez que os jesuítas foram “Senhores da Inquisição desde o princípio da monarquia!” (CÂMARA, 2006c, p. 63), isto é, por muitos séculos Igreja e Estado se mantiveram unidos por laços fortes. Foi nesta época que o mundo europeu, imbuído do desejo de dilatação da fé, colonização e tudo fortalecido o poder monárquico, chegava ao Novo Mundo. Momento da Contra Reforma, marcado pelo ideal predominante de salvaguardar o poder da Igreja Católica, através da doutrinação de outros povos, que, além de aumentar o número de adeptos para o catolicismo, angariava súditos para a Coroa. Eram a Igreja e o Estado, religião e política, que se uniam na conversão de povos e colonizações de novas terras.

A abolição da Inquisição só ocorreu oficialmente e por decreto do Governo Revolucionário, deixava de funcionar em Portugal, um ano antes da independência do Brasil, a 31 de Março de 1821. O saldo de seus séculos de funcionamento está registrado nos milhares de processados, muitas pessoas encarceradas em Lisboa, outras nas galés reais ou degredados. O contexto inquisitorial terminou, mas deixou marcas indeléveis nas vidas de religiosos e seculares, metropolitanos e colonos, devido ao enorme impacto causado por suas práticas.

Como exemplo dessa tendência, tem-se as liberdades individuais, como a liberdade de expressão, de religião, e as liberdades econômicas eram sempre dadas e retiradas quando fosse importante para o Estado. Finalmente, é possível concluir que a liberdade que existia durante o Antigo Regime era diferente da liberdade conhecida nos dias atuais, quando a peça foi escrita, porque antes era uma liberdade condicionada, e a sua concessão e supressão só ocorriam à medida que o Governo considerasse importante.

Assim sendo, apesar do *Sermão do mandato* não ser o motivo das discórdias entre Rebelo e o Alferes, a referência ao nome do Padre Vieira remete à questão da liberdade num período anterior às revoluções liberais, embora possa parecer incoerente, uma vez que foram justamente os movimentos políticos burgueses que implantaram o vocábulo liberdade no cenário político e jurídico português.

O conceito de liberdade não era visto como um direito de todos e nem garantido por lei. Ele passa a ser entendido como pilar da nova sociedade a se formar, independentemente de qualquer condicionamento. Após a constituição de 1820, o tratamento dado à liberdade foi diferente, pois o Estado e seus mecanismos legislativos, típicos do período, disciplinavam os comportamentos dos indivíduos. Havia regulamentações quanto a questões puramente individuais, como exemplo, a dos livros, que poderiam ser lidos pelas populações, e também outras maneiras de manifestar a insatisfação contra o Antigo Regime.

Em Portugal, não há que se falar em declarações de direitos entre 1750 e 1808, cabia ao rei determinar quais seriam os direitos dos seus súditos. Não havia liberdade de religião, tolerância religiosa, nem liberdade de expressão. Religião e Estado eram suficientemente próximas para se ajudarem no controle desse aspecto da vida privada. A liberdade foi o principal objeto de reivindicação das revoluções burguesas. Essas que pretendiam acabar com o Antigo Regime e fundar o modelo de Estado Liberal.

O Estado português era um Estado confessional, ou seja, professava uma fé e tinha uma religião oficial, a Católica Apostólica Romana. As relações entre a Coroa Portuguesa e a Igreja Romana eram profundas e se desenvolveram ao longo dos tempos. A situação política que tornava vencedores a Igreja e os Estado Nacionais mudara de configuração na maior parte da Europa. Em Portugal não havia liberdade de culto. Pelo contrário, houve perseguição a quem não professasse a fé católica. De acordo com Graça Salgado (1985, p. 113-119) a estrutura da jurisdição eclesiástica em Portugal era relativamente simples. Ao juízo

eclesiástico cabia ao bispo em primeira instância. Ele que cuidou das causas de cunho religioso e das causas de origem civil, essas que envolvessem clérigos com privilégio de foro; a segunda instância cabia ao tribunal do arcebispo, cuja competência era julgar causas que envolvessem bispos; por fim, a última instância era representada por um tribunal próprio, a Mesa de Consciência e Ordens o Tribunal do Santo Ofício, que atuou em todas as partes do Reino, funcionando, ao lado da Companhia de Jesus, como principal arma da Contra-Reforma, zelando para que se professasse a fé católica.

Num estado confessional como era o português, a liberdade de expressão era nula. A vontade real não poderia ser contrariada, o Estado possuía um aparato fiscalizador repressor, que impedia qualquer tentativa de se fazer oposição ao rei. A forte presença do elemento religioso, também colaborava para limitar a manifestação de opiniões, a publicação e divulgação de matérias consideradas pela Igreja como impróprias, não poderiam ser permitidas; caso alguém infringisse a lei não somente teria a sua expressão interdita, como também, receberia as sanções próprias, principalmente se fossem consideradas crime de lesa-majestade, cujas penas estavam longe da brandura (MARCOS, 2006, p. 104-114). Por fim, havia também uma abertura na liberdade de imprensa, uma vez que estava intimamente ligada à liberdade de expressão, já que é através dos meios de comunicação que as opiniões são difundidas e atingem um número mais amplo de pessoas. O Rebelo tem acesso às temáticas dos livros disponíveis ao período de ambientação da peça: obras de cunho religioso, teológico, filosófico ligados à tradição aristotélico-tomista e literária, semelhante à coletânea de *Sermões* de Padre Vieira (ARAÚJO, 1999, p. 52). Já o Alferes filia-se a outro tipo de leitura que não as pré-determinadas pela Igreja, e certamente teve o privilégio de obtê-las em virtude das decisões do governo de Pombal, entre elas a expulsão da Companhia de Jesus e uma maior submissão da Igreja ao Estado. (MOTA, 2008, p. 283). No entanto, se o Marquês de Pombal colaborou para o enfraquecimento da influência dos jesuítas, a criação da Real Mesa Censória

foi um novo modo de exercer o controle do que se lia (ARAÚJO, 1999, p. 77). Aceitar a leitura de um Rousseau ou dum Montesquieu em Portugal, na década de 1760, seria incentivar uma rebelião contra D. José I, contra o Marques de Pombal e contra os seus atos de governo. Contudo, ainda que a fiscalização tenha sido forte, não foi possível evitar a circulação massiça de certos livros em Portugal. De acordo István Jancsó (1996. p. 144-146, p.162), o insucesso do policiamento estatal não impediu o contato dos súditos alfabetizados com as obras de Voltaire, Diderot, d'Alembert, Condillac, Adam Smith e Mably, Rousseau, Thomas Paine, Condorcet e Montesquieu.

Visto que a concessão de direitos no Antigo Regime, neles inclusos os direitos ligados à liberdade religiosa, de expressão e imprensa, eram condicionados e dependentes do interesse do Estado, certamente, a problemática da liberdade era mais que um lema, como subentende a fala de Rebelo “Lema! Tire-lhe o “di”!...”(CÂMARA, 2006c, p. 63). Dessa forma, o Alferes não cometeu nenhum erro, tampouco pouco pode ser julgado como alguém incapaz de se expressar corretamente, pois no início do movimento liberal, a questão da liberdade era um dilema vivenciado pelos portugueses, e por isso, o Alferes resume corretamente o período histórico por ele analisado ao dizer: “A nossa bandeira trazia um dilema: — Liberdade!” (CÂMARA, 2006c, p.63), porque somente as diretrizes políticas adotadas pela Coroa podiam determinar quais direitos deveriam ser concedidos aos súditos. Questionar as formas de liberdade durante o Antigo Regime foi fundamental, depois das revoluções liberais, porque elas estavam condicionadas aos interesses do Estado e dos seus projetos.

Desta forma, a discussão entre os dois velhos, o Alferes e Rebelo, denota a diferença de ideais, mas eles continuam amigos, se respeitando e se gostando, assim a briga cessa com a entrada em cena da jovem Assunção. Ela pede licença e se senta no meio dos dois. Relata que chegou “a cavalo no carro do Simões”, Rebelo a questiona se não tem medo, e ela retruca “apanham sozinha a moça, põem-se logo com paleios. Mas

quem não tem de seu, nem vê herdamento, chama padrinho a todos e não chama pai a ninguém, uma enjeitadinha como eu, pouco se lhe dá de promessas, que são o visco das outras”. Assunção se julga feia e depreciada, mas esperta em relação aos rapazes. Rebelo expõe: “assim de tamanhinha sempre! Quando aí te acharam, que nem sabíamos se eras baptizada, se moirinha...! Tão linda! Todos a quererem ser padrinhos...!”. Rebelo faz referência aos cristãos novos, designação dada em Portugal, aos judeus e muçulmanos convertidos ao cristianismo, em contraposição aos cristãos velhos.

Inclui-se ao mesmo tempo nessa cena, a volta ao passado, quando Rebelo descreve as moças de sua juventude – “Toda nuazinha, que até fazia devoção! Cresceste, e cada vez mais parece que foste tocada pela graça celestial!” (CÂMARA, 2006c, p. 65-66). Ele recorda de sua mocidade ao se deparar com a situação em que Assunção se encontra. A conversa dos três é interrompida com o som da guitarra de Barros. Essa cena continua com os velhos que caracterizam o sargento Barros. Alferes compara o seu filho João da Alegria com Barros e, ao mesmo tempo, faz menção ao convite recusado por ele. João da Alegria poderia ter uma vida muito melhor em Beja, “mas ele a entristecer, a entristecer!...”. Para o Alferes, João da Alegria não aceita o convite para trabalhar na cidade de Beja, porque não quer deixá-lo sozinho, pois ele está velho e cansado, e assim conclui: “deixar-me para aí como um cão” (CÂMARA, 2006c, p. 67), mas no fundo tem uma razão maior. O amor proibido que ele experimenta por Nazaré.

Barros entra em casa do Rebelo com a guitarra na mão: “(à porta com a guitarra na mão) – Deus seja nesta casa, Sr. Rebelo. Meu Alferes, tenha V. S^a muito boas tardes.” (CÂMARA, 2006c, p. 67), inicia dessa forma a cena VIII. Rebelo faz menção sobre a farda “isto da farda...” e retoma o passado do tempo de sua mocidade. Barros mostra a prenda, ou seja, a guitarra, e quando ia dizer que era um instrumento para ganhar as moças, “(dá com os olhos na Assunção e tosse para disfarçar, retorcendo o bigode com

fatuidade.)” (CÂMARA, 2006c, p. 68). Ele se apaixonou pela Assunção.

Nessa mesma cena Barros relata que está cansado de cidade e bulício. “Aquela babilônia de Beja atordoa-me. A paz do campo! Esta Primavera! Lindo céu, lindas flores, lindas moças!....” (CÂMARA, 2006c, p. 68) e deste modo continua a relatar sua vida como um fiscal alfandegário. Rebelo e o Alferes também fazem alusão ao sargentão, quando relata: “Um sargentão da alfândega! [...] Com uma espada ao lado e quatro divisas. Desde que aí chegou, nessa diligência do contrabando do tabaco”. (CÂMARA, 2006c, p. 67) Encontra-se nesse relato a leitura do passado o monopólio do tabaco em Portugal.

Portugal foi considerado como a primeira nação da Europa a conhecer a planta do tabaco. O tabaco foi trazido para a Europa no século XVI, pelo espanhol Francisco Hernán de Toledo, que a encontrou na América, continente de origem desta planta. Contudo, a sua divulgação para ser cheirado e depois mascado e fumado em cachimbos aconteceu durante a segunda metade do século XVI. Em meados do século XVII, o tabaco era já um produto com uma crescente importância econômica. No entanto, o desenvolvimento da indústria do tabaco só veio a acontecer séculos adiante, com a introdução da manufatura de cigarros, de fabrico mais fácil e rápido do que o tabaco picado de cachimbo, ou tabaco enrolado em charutos. Este processo de industrialização do tabaco estendeu-se, assim, entre a segunda metade do século XVIII e a última metade do século XIX, período durante o qual ainda se utilizava uma tecnologia pouco avançada no tratamento das folhas do tabaco. O primeiro grande contrato relacionado com este produto celebrou-se em meados do século XVII: na corte de Madrid um comerciante português pagou 40\$000 réis pelo regime de exclusividade pelo prazo de um ano; todavia as primeiras fábricas datam da segunda metade do século XVIII, numa época em que estavam em vigor políticas comerciais monopolistas e a concessão de privilégios aos contratadores, beneficiando as condições da comercialização do produto. Um dos grandes

interessados neste comercio foi o próprio Marquês de Pombal. O tabaco, em estado puro, começava a ser um dos principais produtos de exportação nacional por ser bastante lucrativo. Aproximadamente em 1788, havia duas manufaturas tabaqueiras, uma em Lisboa e a outra no Porto. Em meados do século XIX, a indústria cresceu: em 1844, abriu-se a Companhia Nacional de Tabacos, situada em Xabregas, Lisboa; depois, houve a fundação, na mesma cidade, das fábricas de Santa Apolónia, em 1865; da Regalia, em 1866; de Santa Justa em 1868; em 1871 abre-se a fábrica da Centeno & C.^a e em 1876 da Companhia Lusitana. No terceiro quartel do século XIX, era a principal indústria do reino, relativamente ao valor total da produção. Aliás, como reflexo deste fato, as políticas protecionistas sobre a indústria do tabaco continuaram a ser discutidas até 1927. A questão da renovação do monopólio, colocada em 1904, arrastou a queda de dois governos, até que em 1906 foi celebrado um contrato com a Companhia dos Tabacos de Portugal.

Este monopólio foi outra vez discutido em 1926. Na viragem política de 28 de Maio, ficou decidida a reorganização da exploração, por meio da fundação de duas empresas que passavam a partilhar a produção e a venda deste produto com a Companhia dos Tabacos de Portugal: a Companhia Portuguesa de Tabacos e a Tabaqueira.

Assunção, a mulher do campo, que se apaixona pelo combatente do contrabando de tabaco, fica impressionada ao ouvir o relato dele, o chama de “um homem de bigodes!” (CÂMARA, 2006c, p. 68), e diz gostar.

A simbologia de um homem de bigodes tem-se como um homem de respeito e sério. Durante o século XIX e a primeira metade do século XX, o bigode era símbolo de poder e de ostentação. O seu uso por líderes, autoridades e grandes empresários era praticamente obrigatório. Entre os militares também tinha significado. Jovens soldados eram reconhecidos por meio de bigodes finos e menos elaborados. Na medida em que subiam na hierarquia, eles ficavam grandes e estilizados. Para ela, Sr. Barros se encaixa como pessoa

responsável e confiável, um bom partido.

Em seguida Assunção mostra sua proeza como caçadora de coelhos e abelhas

(assobiando como quem diz que é muito difícil) – Olhe. É preciso ter artes para dar o nó, conhecer o carreirinho do coelho, saber das luas [...] Põe-se a gente a cavalo no cortiço, assim, ali ao pé delas, a bater com uma pedrinha e a assobiar. *(Assobia.)* E elas a zunirem, a zunirem, até que entra a rainha. E a gente a assobiar. *(Assobia.)* E elas a entrarem, a entrarem... *(assobia.)* (CÂMARA, 2006c, p. 69).

Ela utiliza das crendices que conhece para chamar a atenção de Barros e Rebelo – “Das Luas!”.

As crendices são umas das marcas do teatro de D. João da Câmara. Ele as utiliza como releitura de um povo católico e com muitos mitos ainda no final do século XIX.

Continua o diálogo entre os três e a jovem Assunção. Barros relata que deseja comprar terras e se estabelecer com uma “mulher estimável, que me estime.” (CÂMARA, 2006c, p. 71) em Santa Luzia. Assunção também relata os seus desejos “Só queria ter quatro palmos de terra e uma mão-cheia de gado, [...] Uma casa!... Isso é que é sonho!... Com uma chaminé, que se veja de longe, a deitar fumo...! (CÂMARA, 2006, p. 70-71) e Barros lhe pergunta se já tem algum pretendente, ela desconversa e dá uma ambígua resposta. E ao final aposta com o velho Alferes – “Alto!... Fiquem-se todos lembrando. Hei-de namorar um homem por conta doutra e sair-me sãzinha e escorreita. É essa a aposta?... Pois apostado!” (CÂMARA, 2006c, p. 71). Termina a cena: “*Foi escurecendo pouco a pouco. É quase noite agora.*” (CÂMARA, 2006, p. 72), com o escurecer conforme indica a rubrica.

Na Cena IX têm-se todos os sete personagens no palco. Maria do Ó entra exclamando a demora de sua sobrinha, mas em seguida Nazaré entra em companhia de João da Alegria. Ele dá a desculpa de buscar seu pai, o Alferes. Rebelo convida todos a brindar “à saúde do nosso futuro lavrador”, Sr. Barros, e também à nossa

Assunção, para que ache um bom marido.” (CÂMARA, 2006c, p. 72-73). O Alferes comenta que seu filho está um trinca-espigas, traduzindo, nota o porte físico, a magreza refletida na tristeza de João da Alegria.

Barros, ao brindar, agradece, levantando o copo, e diz para Rebelo o quanto o admira, e como é anticonstitucionalista, a favor da monarquia absolutista a divergências de opiniões não alteram sentimentos. Deixa claro a postura conservadora de Rebelo ao dizer:

Sei do seu... Como direi?... atraso – desculpe-me a palavra – pelo muito que tenho ouvido, pelo pouco que tenho a honra de conhecê-lo e até por aquele aliás venerando retrato, que simboliza ideias opostas às minhas. O século caminha e eu sou do meu século. Porque, meus senhores, quem inventou as máquinas de vapor? Nós. Quem descobriu a navegação aérea? Nós. Quem... (*não achando logo o termo*) ideou o telégrafo eléctrico? Nós. (CÂMARA, 2006c, p. 73)

Nesta fala várias leituras podem ser enumeradas. O retrato de D. Miguel, na parede, denota a diferença de pensamentos que professam. Ele, Barros, junto com o Alferes, fazem parte do grupo das pessoas que têm ideais voltados para o liberalismo, para monarquia constituinte, de forma ainda incipiente para a república democrática. Rebelo é apegado ao culto do passado, é um miguelista saudosos do absolutismo. Nota-se que D. Miguel foi derrotado por D. Pedro IV, assim não se trata de conservadorismo, o pensamento retrogrado de Rebelo é mais arraigado. Outra observação importante refere-se ao uso da primeira pessoa do plural, *nós*, torna-se o sujeito coletivo, o sujeito dos descobrimentos científicos, ao grande número de invenções e descobertas, o conhecimento dos homens do século XIX, na área das ciências naturais e que provocou alterações profundas nos hábitos e no comportamento dos portugueses.

Continuando a Cena IX, Rebelo “que ao princípio deu atenção ao Barros, mas pouco a pouco se distraiu olhando para a rolha, que tem na mão”. (CÂMARA, 2006c, p.73) volta-se para a nora, que não se lembra do que se trata, mas ele faz questão de

recordar “Não te lembras? Tinha uma habilidade, coitadinho!... Eram vocês noivos ainda, e ele disse: ‘Quando se abrir esta garrafa, havemos de lembrar este momento’. Tinha uns dedos de fada” (CÂMARA, 2006c, p.74). Nazaré se mostra perturbada com a presença dos convidados, mas se mantém firme ao lado do sogro.

Em seguida tem-se a reação da Maria do Ó, ao recusar o fósforo oferecido por Barros, para acender o candeeiro. Ela retruca: “Detesto ideias modernas! Só me avenho com os fósforos, que Deus Nosso Senhor criou.” (CÂMARA, 2006c, p. 74). Ao dizer ideias modernas, ela se coloca no grupo do velho Rebelo, recusa o progresso, para ela, o novo não pertence às coisas de Deus.

Notam-se ainda os tipos de fósforos usados. Barros lhe oferece o de cera, e ela recusa, “acendendo um fósforo de pau enxofrado, que foi buscar ao armário.” (CÂMARA, 2006c, p. 74). Nos finais do século XIX, existia em Portugal um número considerável de pequenas oficinas e fábricas de fósforos. Esta realidade alterou-se em 1895, por decisão do Governo, com a criação da Companhia Portuguesa de Fósforos, à qual concedeu o exclusivo do fabrico de fósforos. Durante cerca de trinta anos, a Companhia produziu fósforos de enxofre, fósforos integrais e fósforos amorfos ou de segurança, de cera e de madeira.

Ainda com a cortiça na mão, Rebelo vai junto ao leito para buscar o quadro, pois a moldura foi seu filho Manoel que fez com as mãos. Rebelo faz questão de mostrar a todos o “retrato dos noivos tirado em Beja.” (CÂMARA, 2006c, p. 74). Rebelo dá ênfase à felicidade vivenciada pelo casal, Nazaré e Manoel. Nesse momento, Nazaré se distancia e João da Alegria a interpela: “Fui retilhando as suas pegadas à ida e à volta. Não entrou no cemitério.”, e ela responde: “Cale-se, que me perde!” (CÂMARA, 2006c, p. 74), e se afasta.

Termina a cena quando Rebelo relembra a morte do filho e pede para sair com o Alferes, pois tem um lapso de memória, ao dizer: “Gosto deste lusco-fusco sereno e saudoso” (CÂMARA, 2006c, p. 75), e logo sai com o Alferes, Barros e Assunção. O Alferes abraçado

com João da Alegria lhe diz o quanto ele é querido por todos. Nazaré senta-se perto da janela e observa a rua, Maria do Ó coloca o retrato no seu devido lugar.

A décima cena apresenta-se com a conversa entre Maria do Ó e Nazaré. Nazaré conta para a tia que já não suporta mais sofrer como viúva, está na flor da idade e quer se casar outra vez. A tia não apóia, e a censura. Ela lembra a sobrinha da boa vida que elas terão quando o sogro falecer, e torna a relatar que ele tem duas cerquinhas ali, um ferrigial, tem belas herdades, terras de pão, tantas riquezas que ela deve ficar quieta e esperar.

Nazaré não lhe dá ouvidos e pede ajuda: “valha-me Deus!”. A tia, como já vimos, muito religiosa, diz desconhecer o santo para o caso dela. Nazaré culpa o sogro pelo seu sofrimento, relata que ele está sempre a lembrá-la, atormentá-la com a recordação de seu falecido marido.

Nesse intervalo, Maria do Ó faz sinal para que Nazaré se cale, e esta enxuga os olhos quando elas escutam a voz do velho Rebelo.

Rebelo entra e começa a cena XI. Barros o acompanhou até a porta. Rebelo interpreta as lágrimas de Nazaré como saudades do marido falecido. Ele diz: “Valha-te Deus! Pede-lhe conformidade.” (CÂMARA, 2006c, p.78). Nazaré se refaz.

Rebelo faz referência à memória, quando se trata da mudança de estação. Enquanto Maria do Ó vai buscar a mesinha e pôr lugar para os três, Rebelo continua a conversar com Nazaré. Comenta sobre as moças que andam atrás de Barros e diz: “Coitadas! O pior é que muitas fazem veniaga da beleza e com ela da honra.” (CÂMARA, 2006c, p.79). Rebelo referencia as moças que utilizam de sua beleza para seduzir, mas acabam perdidas, grávidas e sem maridos.

Maria do Ó vai preparar a ceia, ficam em cena Rebelo e Nazaré. Rebelo começa o seu discurso para Nazaré. Através desse discurso têm-se pontos dos pensamentos, do personagem Rebelo, como também do dramaturgo D. João da Câmara. Rebelo catequiza a nora através das

lembranças do passado. D. João da Câmara lê a sociedade portuguesa, que finge não ver os acontecimentos reais daquele momento. Ele se utiliza do teatro como instrumento para alertar o povo português do momento vivenciado.

Quanto ao personagem Rebelo, ele retoma ao passado pela lembrança de sua juventude, ao se referir ao sargento Barros: “Ah! Mocidade!”. Depois se volta para Nazaré que está chorosa, e diz: “Falta-nos aquele lume dos nossos olhos agora tão cansados de chorar.” Ao pronunciar lume, ele dá o significado de brilho, luz, vida. Ele está se referindo ao filho, e marido morto. O brilho que aquecia os corações do pai e da nora.

Lume e sol são marcas linguísticas do dramaturgo, e também do simbolismo descrito, durante as próximas cenas.

“Esta primavera!...” Rebelo retoma o tempo passado em virtude dos sentidos, sentir frio. A sensação o leva ao passado e com isso às lembranças. Ele se recorda dos momentos vivenciados com o filho “quantas vezes me lembrei de tantas noites, tão felizes, ali, nós três ao amor do lume!...”. O filho representava para ele a vida, a energia vital, a força, que o mantém vivo. E agora sente frio, pois o filho está morto, ficou só e sem calor. Ele articula: “Tenho frio. Dá-me o capote.” Essa peça do vestuário também traz uma simbologia, o capote é igual à viuvez que Nazaré levará até a morte do sogro. Ele pede a Nazaré o capote, ela irá colocá-lo nas costas, mas ele recusa e coloca somente nas pernas. Também se tem nessa passagem, a leitura simbólica do capote. Essa peça é o agasalho, o que irá mantê-lo aquecido, e não precisa ser posto no corpo todo, somente em uma parte do corpo, as pernas. O outro lado do significado dessa figura, o capote, é a viuvez de Nazaré, que é simbolicamente o aquecimento da vida dele. E ela, Nazaré terá de desistir da sua juventude em prol do aquecimento da vida dele. Ela terá que se manter fiel ao marido falecido, não precisa ser pela vida toda, apenas até chegar a hora da partida dele, pois ele está velho e “achacoso”. A leitura de aquecer apenas uma parte do corpo indica que não é a vida toda dela, que será sacrificada,

apenas uma parte, pois ele está doente (achacoso).

Rebelo continua a recordar do passado, rememora Manuel pequenino, ao seu colo, teria ele seis ou sete meses, “o Sol a pôr-se, o céu todo doirado... e ele, muito alegre, com as pernitas a dar a dar, e com as mãozinhas papudas, cheias de covinhas, com unhitas como folhinhas de rosa, a chamar, a chamar o sol...! Gostava do sol...” (CÂMARA, 2006c, p. 79). Rebelo ao descrever seu filho quando criança, o compara com o brilho, a luz do sol, e ao mesmo tempo lembra que ele gostava tanto do sol que “por isso casou contigo.” Ele compara Nazaré ao sol, à luz que o mantém vivo, e seu filho, Manuel já sabia disso, por esse motivo a escolheu como esposa. Dessa forma, Nazaré não tem outra saída, pois ela recebeu do marido o legado de manter seu pai, vivo e aquecido. A escolha dela como esposa de Manuel não se deu por acaso, ele a viu como um sol. A energia que manteria seu pai com vida, e substituiria a sua ausência, amenizando a saudade. Rebelo vê em Nazaré a presença do seu filho, pois seu filho Manuel vive dentro dela como uma luz, e essa luz que o mantém vivo, pois está ao lado dela: “A saudade que te embebe as horas é o pão de cada dia para o meu coração!” (CÂMARA, 2006c, p.79-80). Rebelo se alimenta da saudade que julga ela sentir. Ele sabe que ela quer se casar outra vez, levar a vida como a jovem Assunção, livre para o amor, mas a adverte com a responsabilidade de manter a viuvez, “tu, minha Nazaré, endireita os erros da tua imaginaçãozinha e leva de melhor mente a tua cruz.” Ela não pode esquecer dos compromissos assumidos em prol de viver uma vida na terra. Ela tem obrigações e quando “entrares em turbção, desafoga comigo. [...] Distrai-te. Senta-te ao pé de mim.” (CÂMARA, 2006c, p. 79-80). Para ele, a cruz de Nazaré é a viuvez, e ela não pode transferi-la a ninguém, ela precisa suportar, e assim oferece a sua presença para consolá-la.

É com a leitura dos *Sermões* do Padre Vieira que Rebelo vai confortar Nazaré. Ele começa a ler o livro, justamente é no Sermão do Mandato que ele pede para ela ler.

Nazaré tem dificuldade na leitura, conforme a rubrica “sentada na cadeirinha baixa, lendo como escolar, devagarinho, pontuando mal e pegando nas palavras ‘esferas’ e jurisdições” (CÂMARA, 2006c, p. 80). Nazaré faz parte do grupo de pessoas desprivilegiadas, não plenamente alfabetizadas, conforme Rui Ramos:

Os altos níveis de analfabetismo, persistentes apesar da instituição da educação obrigatória e gratuita por conta do Estado na década de 1830, acabaram por ilustrar, aos olhos dos políticos liberais, a relutância ou a incapacidade da população rural — isto é, da maioria dos portugueses — para integrar a comunidade cívica. Assim, embora Portugal tivesse uma população aparentemente homogênea, dentro de fronteiras estáveis, os liberais tenderam a ver o seu Estado menos como a encarnação de uma nação preexistente e mais como um instrumento para criar uma nova nação a partir de uma massa de camponeses supersticiosos e pouco patrióticos. (RAMOS, 2004, p.556)

Grande parte da população de Portugal não tinha acesso às escolas, Nazaré, provavelmente, aprendera a ler e escrever com o sogro.

O diálogo e a leitura entre Rebelo e Nazaré continuam até eles serem interrompidos pela presença de Maria do Ó, que os chama para a ceia.

Ainda nesse ato se dá a intertextualidade do discurso do Rebelo com o do Padre Vieira, quando, na leitura de um fragmento da terceira parte do *Sermão do mandato* (1643), realizada, ao mesmo tempo, por ele e Nazaré. Essa leitura tem como princípio três objetivos básicos: o alegórico, político e histórica. No universo do discurso do sermão sacro, a percepção do significado da palavra de Deus só era alcançável por meio da linguagem transfiguradora da metáfora. Daí haver um processo metafórico, latente em toda a Escritura Sagrada, que cabe ao pregador revelar. Nesta revelação, uma das significações da escritura é a alegórica. Segundo esta concepção, uma passagem bíblica é, ao mesmo tempo, uma alegoria do mundo divino e uma situação análoga à vivida no momento de enunciação da pregação do orador – nesse caso, seria a situação vivenciada por Rebelo, quando implicitamente pede a Nazaré que ame seu filho até o fim, mas em outro desdobramento, até o fim do sogro, que a amava tanto – portanto, para se chegar ao seu sentido verdadeiro, o estudo do sermão deveria

ser, naquele momento, entendido figurativamente.

Neste sermão, Vieira interpreta o primeiro parágrafo do versículo XIII do Evangelho segundo João. Neste trecho da bíblia, o discípulo afirma que Cristo reconhecia a proximidade da hora de partir, amava os homens naquele momento e os amaria até o fim. De acordo com a interpretação do jesuíta, ele amou mais quando se ausentou dos homens. A magnanimidade de seu amor obrigava seus seguidores a amá-lo se quisessem ser salvos.

Enquanto Maria do Ó prepara a mesa para o jantar, Rebelo faz a seguinte afirmação para a nora: “Deus não há-de querer prolongar-te estes tempos de recusa e desamparo” (CÂMARA, 2006c, p. 80). Com essa afirmação, Nazaré começa a ler trechos da terceira parte do *Sermão do mandato*, ao lado do sogro, Rebelo:

– “O amor a quem remediou e pôde curar o tempo, bem poderá ser que fosse doença, mas não é amor. O amor perfeito, o que só merece o nome de amor, vive imortal sobre a esfera da mudança e não chegam lá as jurisdições do tempo. Nem os anos o diminuem, nem os séculos o enfraquecem, nem as eternidades o cansam.” (*Passando o livro ao Rebelo.*) Aqui. [...] (*pondo as lunetas e lendo*) – ‘*Omni tempore diligit qui amicus est*’ ... (*Dá-lhe outra vez o livro.*) [...] (*continuando a ler*) – ... “disse nos seus provérbios o Salomão da lei velha e o Salomão da lei nova, Santo Agostinho, comentando o mesmo... texto”... [...] (*emendando*) - Texto. (*continuando*) - “texto, penetrou o fundo dele, com esta admirável sentença:”... (*Torna a dar o livro ao Rebelo.*) [...] – “*Manifeste declarans arnicitiam aeiernam. esse, si vera est: si autem desierit nunquam vem fuit.* Quis-nos declarar Salomão, diz Agostinho, que o amor que é verdadeiro tem obrigação de ser eterno, porque, se em algum tempo deixou de ser, nunca foi amor. Notável dizer!’ (*Entusiasmando-se.*) Ouve! Ouve!... Ah!, sei o trecho de cor! (*Põe as lunetas e o livro sobre a mesa e declama.*) “Em todas as outras coisas o deixar de ser é sinal de que já foram, no amor o deixar de ser é sinal de nunca ter sido. Deixou de ser, pois nunca foi; deixaste de amar, pois nunca amaste! O amor que não é de todo o tempo e de todos os tempos não é amor, nem foi; porque, se chegou a ter fim, nunca teve princípio. É como a eternidade, que, se, por impossível, tivera fim, não teria sido eternidade!” (*Trémulo.*) Ah! Nazaré!.. Nazaré! (*A Nazaré, que se levantara, olha espantada para o Rebelo. Está de pé do outro lado da mesa.*) (CÂMARA, 2006c, p. 80-81).

Este trecho, do sermão de Vieira, faz a seguinte referência ao amor:

Estes são os poderes do tempo sobre o amor. Mas sobre qual amor? Sobre o amor humano, que é fraco; sobre o amor humano, que é inconstante; sobre o amor humano, que não se governa por razão, senão por apetite; sobre o amor humano,

que, ainda quando parece mais fino, é grosseiro e imperfeito. O amor, a quem remediou e pôde curar o tempo, bem poderá ser que fosse doença, mas não é amor. O amor perfeito, e que só merece o nome de amor, vive imortal sobre a esfera da mudança, e não chegam lá as jurisdições do tempo. Nem os anos o diminuem, nem os séculos o enfraquecem, nem as eternidades o cansam: *Omni tempore diligit, qui amicus est*, disse nos seus Provérbios o Salomão da Lei Velha; e o Salomão da Nova, Santo Agostinho, comentando o mesmo texto, penetrou o fundo dele com esta admirável sentença: *Manifeste declarans amicitiam aeternam esse, si vera est; si autem desierit, nunquam vera fuit: Quis-nos declarar Salomão — diz Agostinho — que o amor que é verdadeiro tem obrigação de ser eterno, porque, se em algum tempo deixou de ser, nunca foi amor: Si autem desierit, nunquam vera fuit. Notável dizer! Em todas as outras coisas o deixar de ser é sinal de que já foram; no amor o deixar de ser é sinal de nunca ter sido. Deixou de ser? Pois nunca foi. Deixastes de amar? Pois nunca amastes. O amor que não é de todo o tempo, e de todos os tempos, não é amor, nem foi, porque se chegou a ter fim, nunca teve princípio. É como a eternidade, que se, por impossível, tivera fim, não teria sido eternidade: Declarans amicitiam aeternam esse, si vera est.* (VIEIRA, In: *Sermão do Mandato* Veronica editoração eletrônica 2010).

Com essa escolha de leitura do personagem Rebelo, nota-se que ele é uma pessoa capaz de desfrutar esteticamente do texto lido. O sogro de Nazaré não é crítico literário, em que irá analisar e interpretar o amplo sistema de significação existente no texto. Mas ele pressupõe que ela compreenda determinadas frases do sermão e com isso, irá induzi-la a adquirir diferentes acepções do contexto em que o Padre Vieira as produziu.

Nazaré não é analfabeta, lê com dificuldade, não sabe latim, não pronuncia corretamente o texto, mas lê mal, ou bem. Desse modo, quando ele inicia a conversa afirmando que Deus deixaria Nazaré desamparada e, ao mesmo tempo, reitera que a mesma é o seu consolo, as palavras lidas pela nora farão parte de enunciados distintos – agora, aproveitado para fortalecer a imposição da viuvez à jovem Nazaré – e, até fazê-la se sentir culpada por desejar um novo marido. Entende-se que assim, como o momento de enunciação influencia o significado de um enunciado, o significado de um texto é determinado em parte pelo sistema de significação mais amplo que o envolve.

Vieira segue o pensamento aristotélico-tomista, acredita que a paixão é boa, desde que regida pela razão. No *Sermão do mandato* ele discorre acerca dos remédios do amor, o indivíduo deve conhecer a si mesmo como uma maneira de conhecer o amor, a contraposição do amor divino e humano, estabelece uma definição do sentimento amoroso. Aos poucos,

procura enfatizar que o amor é o instrumento de ligação entre Deus e o homem. Segundo Vieira, o conhecimento de si significa que o homem admite a sua fragilidade e dependência a Deus. Logo, Nazaré deveria ter a convicção de que Deus estaria com ela o tempo todo, e a ampararia após a morte do sogro. Por isso, especula a possibilidade de Nazaré deixar de amar o seu filho, quando a interpela “Se um dia por impossível, deixasses de amar o meu filho...” (CÂMARA, 2006c, p.80). Para ele, o amor da nora não pode ser falso e ela deverá por ele zelar.

Provavelmente, a frase proferida por Rebelo, após a leitura do Sermão do Mandato, deve ter provocado um grande impacto no subconsciente de Nazaré. Em primeiro lugar, o texto de Vieira faz toda uma referência ao vasto campo semântico da palavra “amor”: amor da pátria, amor entre amigos, amor entre pais e filhos, entre irmãos e familiares, amor ao próximo e a Deus. Porém, o amor entre o homem e a mulher sobressai entre esses modelos de amor, mesmo com toda esta gama de significado, pois, esse amor envolve a noção de corpo e alma, associado à promessa de felicidade, que parece irresistível. De tal modo que, comparados com esse último, à primeira vista, todos os demais tipos de amor citados são fracos e não atingirão o íntimo de Nazaré.

A leitura dos sermões se resumia a pequenos trechos diários, para ser incutido aos poucos, embora o texto fosse longo, e, por isso mesmo, eles deveriam estar lendo o sermão há vários dias. Por fim, parece que Rebelo tem plena consciência do alcance das palavras de Vieira. Sabe que o amor entre homem e mulher não nasce da inteligência e da vontade, mas de certa forma, impõe-se ao ser humano. E como estaria ele impondo um amor incondicional a seu filho falecido há dois anos?

Caberá a Nazaré optar em manter com João da Alegria, mesmo que temporariamente, apenas o amor de amizade (*philia*), uma das formas do amor, que foi retomado com um

significado mais profundo no Evangelho de João, para exprimir a relação entre Jesus e os seus discípulos.

As palavras do sermão de Vieira, tanto servem para Nazaré, pensar em seu bem estar material, a segurança de sua velhice mais tarde, como também, para Maria do Ó, uma vez que o amor pode ser expresso por meio do amor fraternal e espiritual entre amigos, irmãos e irmãs, entre a família, casais e seus filhos (quando de fato existe o sentimento fraterno, e não uma mera convenção social de fachada). “O Sr. Rebelo tem sido um anjo para mim, que o meu trabalho nesta casa não vale a despesa que lhe faço ...” (CÂMARA, 2006c, p. 59). Este tipo de amor afetivo também é isento de conotações sexuais, de segundas intenções, de malícia e de interesses pessoais. “Mas ainda não pensaste, cabecinha-de-vento... Tens duas cerquinhas ali em baixo, [...] olha a grande riqueza [...] Adeus, dias serenos, com tanto vagar para as tuas orações!” (CÂMARA, 2006c, p. 77). Nazaré e sua tia vivem com uma boa situação social, isso poderá mudar se Nazaré se envolver com outro homem. Por esse motivo, Maria do Ó apresenta um comportamento contrário ao amor de afeição e de satisfação, pois uma fraternidade quer seja de irmãos de sangue ou não, de esposo e esposa, quer seja entre um núcleo familiar, deveria ser compartilhada e produzir uma resposta positiva entre todos aqueles que se reúnem para formar uma fraternidade de homens, mulheres e crianças.

Assim sendo, quando Rebelo diz “...diria que nunca o tinhas amado” (CÂMARA, 2006c, p. 81), ele afirma que, se ela esqueceu o filho, então nunca o amou, também das cismas de Maria do Ó, ao articular: “E porque és nova, toca a dar cabo do velho! [...] criatura mais desatinada” (CÂMARA, 2006c, p. 77-78). Os dois condenam Nazaré a jamais ter um novo contado com o amor sexual, sensual, carnal, de atração física, com a consumação do prazer, e tudo isso ocorreria com a união dela com João da Alegria, com quem iria gerar filhos, teria o amor essencial para a procriação e preservação da espécie.

Rebelo acreditava ser essa a compensação dada a Nazaré, a partir do momento em que

fosse tomada pelo amor divino e renunciasse ao amor humano. Nazaré deveria manter o seu amor para seu filho Manuel e para ele mesmo. Rebelo talvez até desconfiasse, mas fazia questão de ignorar o interesse amoroso existente entre Nazaré e João Alegria. Em outras palavras, o ser humano (Nazaré) deveria se esforçar para resguardar em si a satisfação, já vivenciada em Santa Luzia (lugar certo e na medida certa) um amor verdadeiro. Portanto, deveria evitar a degeneração em vícios opostos (paixão grosseira e depravação sexual).

O *Sermão do Mandato* é um tipo de texto específico, o sermão sacro, que faz parte de uma obra maior, a coletânea intitulada *Sermões*, publicada em uma época histórica determinada. Rebelo, tal como Vieira, acredita que o pregador tinha por função interpretar e explicitar os sentidos que estavam ocultos na escritura bíblica. Segundo esta concepção, as personagens da Bíblia e os feitos ocorridos funcionavam como figuras, cujo desvendamento só o representante da Igreja estava autorizado a fazer. Por ser um representante de Deus, atribuía-se ao orador o papel de conselheiro espiritual, cuja obrigação moral era de alertar para as consequências de atos e sentimentos pecaminosos, e esclarecer como a vida virtuosa poderia levar os fiéis ao reino de Deus.

Ao imputar responsabilidade ao orador, é possível imaginar a expectativa de Vieira e de seu público. Uma vez desvendado o sentido dos textos bíblicos, o orador poderia comparar o prescrito pelo sagrado aos fatos mundanos fazer juízos de valor, e aconselhar uma atitude de acordo com as leis divinas. Assim também deveria ser a mesma sensação sentida por Rebelo, não só quando instruía Nazaré, mas também quando contra argumentava com seu amigo Alferes.

No entanto, as palavras de Rebelo não deixam de atingir aqueles que prestaram atenção ao debate anterior estabelecido entre ele e o seu amigo Alferes. De acordo com Rebelo, naquele momento, as pessoas deixam governar-se por “religião... nenhuma!” (CÂMARA, 2006c, p.63), em virtude da nova mentalidade à religiosidade presente no reino.

Tal corrupção poderia causar uma perda da alma e consequentemente sofrimento, tal como Rebelo já facilmente observava ao redor do mundo com sua lastimável civilização, invadida por teorias, que ele não aceitava.

Além dos objetivos de Rebelo, não podem ser descartados os objetivos de D. João da Câmara, ao inserir a terceira parte do *Sermão do Mandato* na trama: nos diálogos efetuados entre Rebelo e Nazaré; ao ser ouvido por Maria do Ó, e ela não produzir comentário algum, e por fim, ao estendê-lo aos debates anteriores dos dois velhos.

O segundo ato começa com a rubrica inicial que localiza o leitor/espectador no tempo e no espaço em que os personagens irão contracenar as doze cenas seguintes.

Um pedaço de campo ao pé do cemitério, do qual alguns ciprestes se avistam ao canto da direita, por detrás do muro muito caiado. Dá-lhe entrada uma cancela de madeira, sob um arco de alvenaria com uma cruz. À esquerda baixa, o valado de uma cerca fazendo esquina. Por detrás, as copas dum as oliveiras. Junto ao muro, um assento tosco de pedras brutas. À direita baixa, um poço circular e duas pedras formando assento. Caminho que vem de Santa Luzia atravessa o palco da esquerda alta para a direita baixa. Paisagem do Baixo Alentejo em meados de Abril. Ao longe, o recorte dos montes no céu muito azul. Mato florido. Sobreiros. Azinheiras.(CÂMARA, 2006c, p. 81)

Esse ato vai retomar a descrição minuciosa que o autor faz do ambiente campesino, ilustrando o caminho com as árvores, o céu azul, a simplicidade do banco tosco de pedras brutas e principalmente destaca-se o cemitério, com seu muro caiado e com a cruz, cuja simbologia é a religiosidade do povo que ocupa aquele espaço.

A primeira cena é iniciada com Nazaré e seu sogro. Rebelo entra, dando o braço à Nazaré, seguem em direção ao cemitério e ele comenta que passou mal à noite, pois, se condoía ao ouvi-la soluçar e gemer. Ela disfarça e diz que realmente passou mal, mas já se sente melhor. Rebelo a convida para espairecer. “Se quiseres, vamos [...] para alguma dessas praias, Sines, ou Porto Covo.” (CÂMARA, 2006c, p.82). Nazaré assustada retruca: “Deixar Santa Luzia!...”. (idem). Para ela será um grande sacrifício ficar longe dos olhos de João da Alegria, mas seu sogro interpreta de outra maneira e pede perdão – “Perdoa. Isso é de verdade

ser-se boa esposa.” (idem). Ao mesmo tempo, ele fica satisfeito de ver a dor que ela está passando com a fala: “Mas sabes? Às vezes parece-me que me alegra a tua dor! Reza.”. Para ele, o sofrimento e a dor têm que estar presentes na vida dela, para lembrá-la de que ela é a triste viuvinha. Nesta cena Nazaré revela o nome do marido falecido ao dizer que todas “as noites digo um terço por alma do Manuel”. Rebelo se posiciona como um modelo ao dizer: “eu te seja exemplo de quanto pode a natureza humana, se ajudar o favor divino” (CÂMARA, 2006c, p. 82) e ressalta que a sua natureza é forte, mas a dela é sumamente sensível às fraquezas do mundo.

Nazaré em seguida muda de assunto, e olha para frente e comenta como o dia está bonito, Rebelo, como se contrapõe às alegrias mundanas comenta: “outro dia iremos [...] é mais alegre. Mas quer a gente recordar-se da vida que foi, e, ai de nós! Tudo, agora, e para sempre, são lembranças da morte!” (CÂMARA, 2006c, p. 82). Para Rebelo nada vai voltar como era antes, agora para ele e para ela tudo só pode ser tristeza.

Na segunda cena, tem-se Rebelo antes de entrar no cemitério, deixa Nazaré aos cuidados de Assunção. Assunção e Nazaré começam a conversar e se inicia a terceira cena.

Nazaré comenta sobre os bailes, as quermesses de Santo António, São João, e então, interroga a Assunção como andam as cantigas, os vestuários das moças na cidade. E Assunção comenta sobre o Sargentão Barros, e pergunta a ela se “já o ouviu com a guitarra?”. Nazaré diz que não pode sair e que o remédio é aturar o seu fadário, dia e noite. Assunção fala sobre os bigodes, e que ele é um bom partido. Nazaré diz que ela é que é feliz, pois é simples, mas pode dizer alto e para todos de quem ela gosta. Assunção rebate que ela não pensa em amor, o que lhe importa é a luz, essa sim é a sua maior riqueza. E comenta sobre o António ceguinho, que nasceu cego e então nunca viu a luz.

Assunção e Nazaré são opostas. Assunção queria ter a vida que Nazaré tem e Nazaré tem inveja da liberdade de que Assunção desfruta. Durante toda a cena elas trocam de lenços

e riem, Assunção comenta que os homens falam sobre a beleza da Rebelinha, e Nazaré se espanta, pois está sempre coberta com o seu lenço preto. Depois das conversas Assunção adormece “junto do valado da cerca, deitada de costas, com a cabeça sobre o chapéu”, e Nazaré “encaminha-se muito lentamente para o cemitério” (CÂMARA, 2006c, p. 85). Termina assim a terceira cena.

João da Alegria encontra surpreso Nazaré e essa, retruca “João!... Se alguém...” e ele olha para Assunção e diz que ela está dormindo. Nazaré volta a retrucar, “e meu pai...” e ele retruca que ontem eles estavam juntos e ninguém desconfiou. A conversa está em torno do amor que os dois sentem um pelo o outro. João da Alegria lhe pergunta: “Pois não é livre? Não é este amor a nossa vida?”. Nazaré cerra os olhos e exclama: A vida! Tem-se a rubrica: “(Por detrás do muro do cemitério aparece e desaparece a enxada do coveiro.)” (CÂMARA, 2006c, p. 86). Nessa cena pode-se fazer uma leitura do aparecer e desaparecer da enxada, esse movimento pode ser lido como a vida – quando a enxada está no alto e aparece, e a morte, quando a enxada está batendo no chão e desaparece do muro. A canção do coveiro também desperta em Nazaré arrepio. João da Alegria a questiona sobre quem poderia ser contra o casamento deles e ela diz: “meu pai”. Ele pensa e pede desculpas ao lembrar que: “Ah! Nazaré é que eu não pensei na muita riqueza dele, nas esperanças que havia de perder!” (CÂMARA, 2006c, p. 87). A palavra esperança tem o significado de uma vida melhor, uma vida de riqueza, que ele não poderia nunca dar para ela, e de que ela deveria abrir mão ao se casar com ele. Nazaré ofendeu-se, e logo diz que não era pela riqueza, mas por ela não querer a morte do velho. Nesse meio tempo Assunção que estava tirando uma soneca ao lado do casal, desperta pouco a pouco e vai atrás do grilo, não dá atenção para os dois que continuam a conversar. João da Alegria conta para Nazaré que irá para outra cidade trabalhar com um amigo e diz: “hei-de arrancar de raiz meu entranhável afecto!” (CÂMARA, 2006c, p. 88). Nazaré replica ao dizer que eles nasceram com negra sina, e que não conseguiria manter um

relacionamento escondido – “levar a vida a mentir! Meu pai sempre a falar-me no outro!”. João da Alegria sente ciúmes só em pensar. Ele deixa bem claro que Rebelo não é pai dela, e sim sogro, e com a dor que sente pela perda do filho, passa a ser egoísta e cego, sem perceber que ela tem o direito de ser feliz outra vez. João ainda afirma que eles são jovens e que “Deus, que lhe deu a liberdade, foi porque pôs sua vontade [...] Amemo-nos, Nazaré! Temos tantos anos de vida adiante de nós!... Gozemo-los! Deus o quer” (CÂMARA, 2006c, p. 88). Quando Nazaré responde que quer ser dele nem que seja por um instante, o coveiro canta outra vez e Assunção aparece com o grilo mostrando-o preso na gaiola, ela se assusta e se afasta.

Entra na V cena a Senhora Maria do Ó e o velho Alferes com os mesmos que já se encontravam na porta do cemitério. Maria do Ó está atrás de Nazaré, o Alferes de João da Alegria. Nazaré se despede e entra no cemitério para encontrar o sogro. Em seguida João também sai.

Na cena VI tem-se Assunção, o Alferes e Maria do Ó. Eles discutem sobre Nazaré. Maria do Ó relata que está preocupada com a sobrinha que anda querendo casar outra vez. Assunção se propõe a ajudá-los e desconfia que seja o Sr. Barros por quem Nazaré está perdidamente apaixonada. Assunção desconfia que ela, Nazaré seja correspondida.

Nessa cena, Maria do Ó diz: “De tanto escândalo a que assistimos neste calamitoso século, me queira Deus tirar a salvo!” (CÂMARA, 2006c, p. 91). Calamitoso século – tanto pela revolução tecnológica como pelos transtornos políticos e sociais que Portugal passou naquele momento.

Tem-se também a leitura do grilo. O grilo da Assunção, que começa a cantar e ela a bater na algibeira, para ele parar de cantar, pois se tratava de um assunto sério, e não era para brincar. O canto nessa cena para ela é representado como brincadeira, alegria.

O Alferes diz a Maria do Ó, que Rebelo lê os livros, e ela repete de ouvido, sem entender verdadeiramente, dos fatos. Os dois andam pelas alturas sem óculos, mas não

enxergam o que está realmente abaixo deles, no caso, o estado emocional de Nazaré. Eles discutem quem poderia ser o candidato, Maria do Ó expressa: “O bonifrate é agulha em palheiro” (CÂMARA, 2006c, p. 91), pois todos na vila se encantam com a Rebelinha, ou seja, com Nazaré. O Alferes, Maria do Ó e Assunção concluem que o candidato é o Sargento Barros. O Alferes faz um paralelo entre as leituras dos sermões em latim, e a beleza de ser uma rapariga, pois é nesse estado que Nazaré se encontra. Ela escuta o velho sogro e ao mesmo tempo é jovem e bonita. Ele defende o lado dela ser “nova e bonita” (CÂMARA, 2006c, p. 92), e propõe a Assunção que descubra com o Barros. Maria do Ó exclama: “Ai!... Nunca me vi em tais assados! Amores fazem-me engulhos.” (CÂMARA, 2006c, p. 93). Nessa fala identifica-se mais uma das características, que o dramaturgo caracteriza Maria do Ó, que é de uma pessoa amarga, e não dada aos amores. Termina a cena com o Alferes saindo com Maria do Ó e recomendando juízo a Assunção.

Na próxima cena, tem-se o diálogo entre Assunção e Barros. Eles falam de seus desejos e Assunção se esquece da sua investigação sobre Nazaré, passa o tempo, e tem-se a marcação das horas “Duas menos vinte” (CÂMARA, 2006c, p. 95). Barros fala com outras palavras que está apaixonado, e Assunção não percebe, que é por ela, e desconfia que seja pela Nazaré. Termina a cena com a saída de Barros e Assunção a soluçar.

Em seguida têm-se Assunção, o Alferes e Maria do Ó a discutir sobre as descobertas da Assunção. Nessa cena tem-se a fala do Alferes:

Mulher nova!... O sangue a ferver-lhe!... É claro! O primeiro que lhe aparece... Ah!, viuvinha, viuvinha!... E é que se lhe não vamos à mão, temos asneira graúda. Linda, forte, com a seiva dos vinte anos... O negocio é bicudo, mas viuvinha não há-de ela estoírar. (CÂMARA, 2006c, p. 98-99)

Ele faz alusão a Nazaré, descreve a sua beleza e revela a sua idade. Maria do Ó confirma a irreligiosidade do Alferes nesta cena.

Na Cena IX tem-se o diálogo entre Rebelo e o Alferes. Os dois retomam as

lembranças do passado, de quando seus filhos eram pequeninos. Rebelo alude à ausência que sente de Manuel e felicita o Alferes por ter João da Alegria por perto. Maria do Ó insiste para que o Alferes revele a paixão da nora. No final o Alferes avisa para Maria do Ó que se ele falasse a verdade Rebelo poderia morrer – “Não pude. Não quero. Era matá-lo. Nunca em tal lhe hei-de falar. Juro. (Tira o bonnet e entra com a Maria do Ó no cemitério.)” (CÂMARA, 2006c, p.104). Termina a cena.

Na Cena X Rebelo e Assunção dialogam sobre as paixões, os amores que circundam Assunção. Rebelo faz referência à Nazaré, explicando para Assunção que sua nora, é um modelo de virtude. Para ele, Nazaré não se importa com as coisas da terra, e Assunção deveria tê-la como exemplo. Ele sai abraçado com Nazaré e “Assunção fica chorando. O grilo começa a cantar. Ela senta-se no chão e abre a gaiola.” (CÂMARA, 2006c, p.106).

Na cena XI Assunção revela para João da Alegria que Nazaré está apaixonada por Barros e ele lhe corresponde. Assunção sai de cena chorosa, mas cantando.

Na última cena, desse segundo ato, João da Alegria conta para o pai que é correspondido por Nazaré e pede para ele apoiá-lo nesse amor. O Alferes não aceita e diz:

Filho, não me fales assim! É que tu não sabes... Se te eu fizesse o que me pedes, diriam todos, por vergonha minha, que eu não sabia o que é o amor dum pai!... Jurei! Jurei!... O que vim eu fazer?... Não!, não!... Jurei; não casarás!... Mas não me digas que morres, Ó meu filho! Não digas, não digas!... Meu filho! Meu filho!... Ai, pobre Rebelo sem filho!... Não digas!... Não digas! (CÂMARA, 2006c, p. 108)

Nessa fala o Alferes sofre em pelo do amigo Rebelo, ele abre mão da felicidade do filho para não fazer o velho sofrer. Ele pede para o filho não morrer, mas não abre mão da promessa que fez de não magoar o seu amigo Rebelo.

O terceiro e último ato, tem-se a mudança de cenário. As cenas ocorrem na casa de Rebelo, o relógio marca dezoito horas e trinta minutos. Na primeira cena Maria do Ó dialoga com Nazaré. Ela diz que pediu ajuda para o Alferes, e lhe contou: “Tim-tim por tim-tim o que

me contaste. O maior não foi adivinhá-lo. [...] Pôs-se ao nosso lado” (CÂMARA, 2006c, p. 109), mas ao relatar ao velho Rebelo ficou comovido pelas palavras proferidas pelo amigo, e já de beijo dá para trás, entrou “no cemitério a fazer juras de que não se metia na dança” (CÂMARA, 2006c, p. 109). Maria do Ó conclui perguntando à sobrinha se não “fazes um sacrifíciozinho!” (CÂMARA, 2006c, p. 110). Nazaré retruca ao dizer que não quer morrer sozinha e pede para Deus lhe mostrar uma mulher que tenha feito esse sacrifício.

Na segunda cena entra no palco Assunção. Ela se dirige a Nazaré e lhe diz que a considera e faz alusão a quando eram pequenas. Ela pede para Nazaré não dar ouvidos ao que o Rebelo relatar. Termina a cena com a entrada de Rebelo.

Rebelo conversa com Assunção sobre Barros, Nazaré entra na conversa, e pergunta ao sogro o que a deixa aflita. Ele a responde que quer lhe dar educação, mas ela está com más intenções. Depois das discussões entre Assunção e Rebelo, Rebelo se refere a Nazaré e diz: às “vezes, as que mais se gabam de discretas não passam de cabeçinhas-de-alho. Não é assim, Nazaré?” (CÂMARA, 2006c, p. 112). Nessas palavras ele deixa claro que sabe do amor que ela sente por outro, mas não fala diretamente, termina assim a III cena.

Na IV cena entra Barros, que cumprimenta Nazaré e os outros. Ele pede a Rebelo que lhe escute e lhe dê conselhos. Maria do Ó e Assunção ficam apavoradas como indicam as rubricas:

O Barros vai buscar uma cadeira. Sorri-se para a Assunção, que aperta convulsamente o braço da Maria do Ó. As duas formam grupo a um lado e um pouco atrás [...] Durante o diálogo do Rebelo e Barros, a Maria do Ó e a Assunção rezam baixinho. A Nazaré está em pé, junto da cadeira do Rebelo e o Barros sentado do outro lado da mesa.(CÂMARA, 2006c, p. 113)

Assunção e Maria do Ó presumem que Barros irá pedir a mão da viuvinha para Rebelo. Barros discursa sobre as propriedades que deseja adquirir e que já está cansado da vida de boêmio, e diz: “Busco uma pessoa dedicada, fiel, minha amiga, que pelo meu se

interesse como pelo seu próprio” (CÂMARA, 2006c, p. 114). À medida que Barros discursa Assunção e Maria do Ó ficam aflitas e começam a rezar – “Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto! [...] Sicut erat ... (Enrola o resto, muito nervosa.)” (CÂMARA, 2006c, p. 115). Barros continua e se declara para Assunção. Ela fica assustada e quase desmaia e responde de imediato – “Sr. Barros... não quero!” e Rebelo a repreende. Maria do Ó entra na conversa e se dirige a Assunção – “Não, Assunção, fomos nós que nos enganámos!” (CÂMARA, 2006c, p. 116). Assunção volta para Nazaré e lhe pergunta se ela “não gosta dele! Mas então não quer casar com ele!... (abraça-a.) Oh! Minha senhora!...” Ao ouvir, Rebelo fica assustado, mas Nazaré cai em si e lhe diz: “Não lhe darei esse desgosto, descanse.” (CÂMARA, 2006c, p. 117). Nessa cena Nazaré abre mão da sua mocidade em prol da felicidade do sogro.

Na cena V, entra o Alferes e João da Alegria. Rebelo os recebe abraçado a Nazaré, e lhe diz: “– Ai, Alferes, encontra-me profundamente comovido! Mas não foi nada. Quatro palavras de minha filha souberam tornar-me à quietação. Foi-se a nuvem e a minha alma vestiu-se de gala.” (CÂMARA, 2006c, p. 118). Para Rebelo, foi um alívio e um conforto ter Nazaré como a viuvinha ao seu lado.

O Alferes conta para Rebelo, que seu filho João da Alegria está deixando a cidade para trabalhar com o seu padrinho, o Dr. Aníbal. João da Alegria pergunta à Nazaré o que ela acha, e ela o responde que ele deve, sim, partir. Com essa conversa, João da Alegria volta para o pai e diz: “Estou às suas ordens, meu pai.” (CÂMARA, 2006c, p. 119). Com a resposta que recebeu de Nazaré não tem mais esperança, abraça Maria do Ó que se encontra chorosa se despede de todos. Termina a cena com a saída do Alferes e de João da Alegria.

Na penúltima Cena, Rebelo conversa com Barros e Assunção. Eles estão felizes, avistando a sua propriedade com o moinho. Escutam os passarinhos e saem de cena.

Na VII, última cena, tem-se Nazaré, Maria do Ó e Rebelo. Rebelo pede para Maria do

Ó acender o candeeiro e se dirige a Nazaré com as palavras: “Nadam-te os olhos em lágrimas! O casamento da tua amiga e logo a dor dum pai, como tudo há-de falar-te ao coração terníssimo!...Que santas gentes! Nem sei como a Deus mereço tais amigos! (CÂMARA, 2006c, p. 121). Rebelo faz alusão às tristezas de Nazaré.

Nazaré diz ao sogro que está combalida, e ela lhe pede para tomar conta da saúde dela, pois pela ordem natural da vida ele irá morrer e ela rezeirá por ele. Quando escutam o barulho de um carro, Maria do Ó deixa o candeeiro cair, Rebelo a repreende, e Nazaré exclama que é de mau agoiro, mas Rebelo explica:

Tolices. Sabes? Tenho estado a cogitar... Não era o Manuel que me deixava assim, não! E ainda que me deixasse... a ti, desde que te viu pela primeira vez, a ti é que ele não deixaria nunca!... Como o prendeste com esses teus olhos!... hem? Quando um homem gosta duma mulher... (*Com muita ternura.*) Nazaré, quando eu morrer, quem te há-de falar nele?... Quando eu morrer, hás-de ter saudades minhas.(CÂMARA, 2006c, p. 122)

Para Rebelo, a escolha de seu filho foi perfeita, Nazaré é a verdadeira viúva e carregara para sempre tal sina. Rebelo se dirige para Maria do Ó e pede para que ela saia. Ficam em cena apenas os dois, e ele olhando para ela, declama:

Filha, quiete-se agora teu coração e senta-te ao pé de mim. Escuta-me e vê se me percebes. Quando estiveres em soledade e silêncio, finge de alma a dentro que o tens ali contigo e, muito à puridade, desabafa então com ele. Cuidado, filha, não te afadigues querendo formar a querida figura por modo violento, que então o espírito sem forças não pode alar-se, fugir da negra masmorra. O amor une a enormes distâncias os corações. Verás como a ausência perde assim muito do seu assombramento. Recolhe-te com ele, com ele tratarás de perto, e nas delícias do entressonho terás o antegoço de celestiais prazeres! Ouviste? Percebeste-me, filha? (CÂMARA, 2006c, p.122)

Para Rebelo tudo agora está correto. Nada irá abalar sua a vida. Nazaré está fadada à viuvez. Para ele, ela aceitou a sua sina e então repete: “Hoje é para mim quase um dia de festa!... Como to hei-de pagar, Nazaré? Aconcheguemos as nossas saudades e vamos pensar nele!” (CÂMARA, 2006c, p. 122). Ela repete depois de um longo silêncio,

nele!...Pode-se afirmar que não é no seu defunto marido, e sim na saudade que já sente do jovem João da Alegria. Até aos últimos instantes, a personagem Nazaré deixa claro que não está feliz. Sua felicidade partira com a morte de seu marido e em seguida com a viagem de João da Alegria. Termina assim a peça. Ela está fada a ser para sempre, a triste viuvinha.

Ao escrever este teatro, D. João da Câmara usou de toda sua sensibilidade, para levar em cena uma trama simples, com personagens do povo, sem exagero e com a devida finalidade de despertar a sociedade da atual situação vivenciada naquele momento, em que a nação passava com problemas finisseculares. Ele tomou cuidado para não macular ou julgar as pessoas pelos problemas enfrentados naquela sociedade.

O último ato dessa peça, também pode ser interpretado da forma em que o dramaturgo coloca as personagens submissas a uma força maior que o desejo terreno. A abdicação pela felicidade alheia dos personagens João da Alegria e Nazaré, pode ser um reflexo dos sentimentos do nosso autor. Ele abria mão de tudo que tinha, para ceder aos que não tinha. Tem-se nesse relato conforme as informações cedidas por email do jornalista Humberto Pinho da Silva:

Diz, sua neta, Dona Maria Emília, que, certa vez, condoído da precisão de pedinte, tirou *“dos seus ombros, o único capote que tinha, para o pôr nas costas de um pobre”*; e conta Júlio Dantas - in *“Ilustração Portuguesa”*, de 6 de Janeiro de 1908, - que em frigidíssima noite, quando aguardava o eléctrico, que o levaria a casa, deparou com mulher mal enroupada; *“chamou a preta, deu-lhe o tostão - toda a sua riqueza naquela noite, - e resignadamente, docemente, num sorriso tranquilo, levantou a pala do casaco, arregaçou as calças e meteu-se à chuva, a pé, a caminho da Junqueira.”* Certa ocasião ficou retido no quarto. Um dos filhos estranhou. Interrogado do motivo, respondeu: que rapaz conhecido fora de manhã solicitar calçado decente; não tendo como acudir, deu-lhe as suas botas. E quando o filho replicou porque não entregou as “novas” que não usava por serem apertadas, atalhou, encolhido: *“Pois sim, mas ele tem meu pé!...”*

Como já vimos, D. João da Câmara tinha um coração muito grande, sua bondade, o transformava em quase santo, conforme palavras de Raul Brandão.

CONCLUSÃO

N’*O beijo do Infante*, as questões levantadas são sutis, então o leitor/espectador precisa de atenção, para compreender a peça. O ambiente do drama, a luminosidade crescente, o amanhecer de um novo tempo de realizações inscreve-se nessa peça para criar um contraste, o passado como crepúsculo em oposição à luminosidade representada pela chegada do neto Luís — símbolo de uma nação, que poderá ser uma grande. Seu enredo percorre a evocação das forças significantes e simbólicas nos atos, nas condutas, nos objetos, nos ambientes e nos elementos naturais.

O dramaturgo, D. João da Câmara, empregou os artifícios do contraste entre o nevoeiro e a chuva da madrugada, que se transformam em uma manhã de sol radiante, para realizar o paralelismo entre a ambiência física e anímica. Cria um ambiente peculiar e simbólico para a evocação do infante D. Henrique, feito por um velho marinheiro, que usa técnicas de rememoração para trazer para ao presente o passado.

A peça foi feita de encomenda, para homenagear os quatrocentos anos das Grandes Navegações. D. João da Câmara, contudo, não lê apenas a história quinhentista, mas pretende com os diálogos dos personagens, permitir ao espectador/leitor refletir a respeito das idéias contidas no drama em questão.

A viagem ao desconhecido, na busca de transformar Portugal em um grande império, é censurada nas falas de Marta, por acreditar na existência de um abismo em alto mar, e que este também era povoado por monstros marinhos, daí a incerteza do retorno dos marinheiros e da morte daqueles que deixavam muitas famílias em luto.

Tal como o Velho do Restelo, uma representação do homem da rua contra o empreendimento perigoso da expansão marítima, as opiniões de Marta geram e ao mesmo

tempo simbolizam o conflito entre as concepções de André e a sociedade circundante, representada pelo vizinho Gaspar.

Gaspar nunca participou das expedições em alto mar, mas é conhecedor das histórias relacionadas às perdas das famílias dos marinheiros. Ele pertence ao grupo de portugueses que ficou em solo. Gaspar é uma das pessoas que representa a opinião pública, e presta-se ao comentário do comportamento do protagonista, ao provocar o segundo conflito referente ao ponto de vista de André. Assim, o universo existencial, no qual está inserido o personagem principal, é representado pelos vizinhos ou parentes da família protagonizada.

O vizinho assume, então, o papel de outra parcela da opinião pública, representante de outra opinião acerca das navegações. Entretanto, essa voz de fora é importante para a caracterização dos personagens, e do conflito em torno das grandes navegações. A opinião do vizinho Gaspar é fundamental enquanto regra de aceitação social e representa a opinião da sociedade, na qual estão inseridos os personagens *d'O beijo do Infante*. Na peça, Gaspar elabora juízos de valor e comentários acerca da ação. E, como suas opiniões pertencem ao senso comum, como vizinho, como a irmã e a sobrinha neta de André, ao mesmo tempo estão dentro da família, mas também direcionam os seus olhares para o exterior, por isso, podem ser caracterizados como personagens coletivos. Ou seja, as falas de Marta e Teresica são continuadas com os argumentos de Gaspar, como se fossem uma só pessoa falando coletivamente.

N' *O beijo do infante* o discurso oral assume o mesmo valor de um discurso escrito, visto que o dramaturgo conhecia a realidade de seu tempo, e cujo privilégio pertence a uma minoria. A partir dessa opção, a história das Grandes Navegações é rememorada e valorizada por intermédio das lembranças coletivas de uma família de marinheiros e dum vizinho. Todos são pessoas anônimas, separadas juridicamente na sociedade do Antigo regime. No instante em que André retrocede no tempo o mais longe possível, e consegue se fixar em cenas ou

peessoas, cujas lembranças foram conservadas pela história repetida por sua mãe, ele justapõe dois lugares e duas épocas distintas, sem sair do lugar. Ao mesmo tempo, as suas lembranças transportam Marta, Teresica e Gaspar a uma região não conhecida por nenhum deles, mas que poderiam muito bem ser localizadas. Teresica chega, mesmo que confusamente, aos locais rememorados por André porque ouve a mesma história, desde sua infância.

Para Bergson, o passado permanece inteiro na memória do ser humano, mas certos obstáculos, em especial o comportamento de cada ser, impedem que se evoque todas as suas partes; enquanto para Halbwachs a vida interior não é intensificada à medida que se isola da situação exterior, por essa razão, o discurso de Marta sempre está em oposição ao de André. Para Marta o esquecimento do passado se faz presente, opostamente a André, que a todo instante, rememora o seu passado. Há um esquecimento, ela não manifesta nenhuma impressão de quando era criança, mesmo vivendo junto a seu irmão André, faz questão de esquecer o que vivenciou, pois foi no mar que perdeu seu marido e seu filho, então faz questão de apagar isto de sua memória para não sofrer.

Já André ignora todos os problemas de seu tempo e de sua família, como as perdas de seus entes queridos, e tem somente o propósito de transferir o legado recebido e enaltecer os feitos das Grandes Navegações. Ele fixa sua atenção somente nesses limites da história da nação portuguesa. Desse modo, *O beijo do Infante* traz a exaltação exagerada do passado e colabora para a compreensão do comportamento saudosista de outros personagens de D. João da Câmara, como Rebelo, o Alferes e Barros, da peça *Triste viuvinha*.

A peça *Triste viuvinha* traz a ideia de uma sociedade a partir da imagem de uma figura inconsciente de sua nova investidura social. Nazaré transforma sua presença no resumo dos pactos realizados até aquele momento, não lhe importando o resto. Mas pelo ponto de vista de D. João da Câmara, parece um alerta contra uma terra carente de verdades, uma insistência contra o esquecimento da concretização destes mesmos pactos e projetos, das promessas de

uma nação digna, reiteradas incessantemente durante mais de cinco décadas. O mundo dela é a casa do sogro, cuja decoração preserva as reminiscências do século XVII, um espaço em que corre o que ela não conseguirá romper, e dele se livrar, para transformar-se novamente em esposa e futura mãe. D. João da Câmara, ao descrever uma das cenas, cita um detalhe que completa a criação da personagem, o lenço negro, imagem que torna a sua dor pública, denota e diferencia a mulher marcada pela morte do marido entre outras que a miram na multidão.

Subentende-se que o autor procurava denunciar na submissão de Nazaré/Monarquia Constitucional todos os desmandos ocorridos até aquele momento, trazer em destaque um período que não se detém no passado; ao contrário, é um presente vivo e escandaloso, ao qual ninguém nunca poderia perdoar e esquecer jamais.

Já Rebelo e o Alferes, por exemplo, esperam um retorno do passado, apegados a dois momentos positivos, que um dia caracterizaram Portugal, e agora não mais existem. O primeiro afeiçoou-se ao restante da força existente durante as invasões holandesas, ou seja, seu pensamento retroage ao século XVII. No entanto seus argumentos são equivocados, visto que, a partir da década de 1620, no contexto da Dinastia Filipina, Portugal sofreu grandes reveses no seu império, devido ao aumento dos ataques externos e à falta de reforços nacionais a enviar para as colônias ultramarinas. Nos anos 30 de Seiscentos, a Holanda tomou uma boa parte do Ceilão; durante anos os seus navios bloquearam Goa. Após a restauração da independência portuguesa em 1640, a situação ainda piorou, porque agora a metrópole estava concentrada na organização da defesa nacional, e não podia prestar a devida atenção ao que acontecia nas longínquas partes do seu império. Perante estes acontecimentos, Malaca caiu nas mãos dos holandeses em 1641.

Quanto ao Alferes, este defende os direitos civis de fato e finge não reconhecer que o liberalismo real impôs restrições e exclusões políticas e sociais aos cidadãos portugueses durante todo o período da Monarquia Constitucional (1820 a 1910). Os princípios liberais

atribuídos aos cidadãos em 1820-1822 somente seriam recuperados com a primeira Constituição da República, nomeadamente a consagração do sufrágio direto na eleição do parlamento, a soberania da nação e a separação e divisão tripartida dos poderes políticos. Por sua vez a Constituição de 1911 afastou o sufrágio censitário, não consagrou o sufrágio universal, nem deu a capacidade eleitoral às mulheres, aos analfabetos e, em parte, aos militares.

A culpa pela indecisão a que regime jurar fidelidade pode ser atribuída aos próprios liberais após elaborarem um sistema político do tipo monarquia constitucional fundamentado em uma monarquia antiga, com uma igreja oficial, uma nobreza titular e uma constituição, que obrigava a população a jurarem-na e serem fiéis à lei, como o jeito certo de garantir o bem comum, pelo culto de valorização da pátria. Mas, em uma nação onde a maioria da população nem sabia ler nem escrever, levou esse mesmo povo a defender uma causa que não era coletiva, que eles não compreendiam, e da qual, não possuíam conhecimento suficiente para rejeitá-las.

Aqueles que votavam acabavam por manter no poder os partidos constituídos por grupos sem programa bem definido. O liberalismo defendido pelo Alferes e Barros não passou de uma mistura de projeto de reconciliação, várias vezes enunciado por uns e outros, durante todo o período compreendido entre 1820 e 1900. Essas indecisões foram o reflexo do baixo padrão cultural dessa época, rompido precariamente com as manifestações antimonárquicas efetuadas pelos revolucionários republicanos nos anos 80 e 90 do século XIX. No entanto, um sistema de partidos e de governo organizado só surgiria em Portugal após 1974. Primeiro, a instabilidade dos anos 1910-1926, não propiciaram a consolidação da República. Segundo, foi necessário superar os sistemas que vigoraram na nação: a ditadura nacional (1926-1933) e o Estado Novo de Salazar e Marcello Caetano (1933-1974).

Já as personagens Maria do Ó e Assunção fazem parte de uma sociedade em mudança como é Portugal, na virada do século e primeiras décadas do século XX, os conceitos relativos ao papel da mulher na sociedade, à sua função e valor como pessoa e à sua afirmação individual e relação social são inevitavelmente postos em causa, como postos em causa são muitos outros conceitos e valores fundamentais. Aos poucos se desenhou um movimento a favor da emancipação da mulher em Portugal, como tomada de consciência do valor da pessoa, como definição do seu papel na sociedade e contra os preconceitos e limitações impostos à mulher, em nação em que jamais lutas sufragistas, típicas de outras culturas pelos direitos das mulheres se tinham feito sentir de forma organizada.

Maria do Ó restringe-se o efetivo acesso ao trabalho, essencial, por ser solteirona, sem profissão, preocupasse-se em conseguir quem possa prover às suas necessidades de subsistência com a humilhação da dependência de parentes ou familiares. Falta tanto para a Maria do Ó, quanto para Nazaré emancipação dada pelo trabalho e consequentemente, independência econômica suficiente para fazê-las descobrir que o dia a dia tem outras dimensões.

Se de um lado Rebelo e o Alferes satirizam as sugestões perfeitas para recuperar o sistema político português; de outro, Barros, traz à cena parte da história econômica da última década do século. O assunto do contrabando do tabaco espelha a crise financeira que Portugal passava nesta época. Desta maneira, o dramaturgo introduz de modo cômico, pelo comportamento e pelas palavras do jovem, o representante militar que faz a defesa de uma das fontes de receita interna de Portugal. “Um sargentão da alfândega! [...] Com uma espada ao lado e quatro divisas. Desde que aí chegou, nessa diligência do contrabando do tabaco”. (CÂMARA, 2006c, p. 67).

No entanto, nem João da Alegria nem Barros, em momento algum apresentam argumentos capazes de finalizar o debate, e demonstrar que ao longo da história de Portugal,

tanto a Monarquia Absoluta quanto o Constitucionalismo Monárquico não haviam trazido, até àquele momento, nada de vantajoso, nem para o povo e, nem para a pátria como um todo. O primeiro, por sua educação formal; o segundo, pelo cargo de defensor dos interesses nacionais.

Lidas em conjunto as duas peças, o que de imediato fica caracterizado é o grande contraste entre *O Beijo do Infante* e *Triste viuvinha*. As posturas dos personagens de ambas as peças são diferentes. A perseverança, o esforço realizado pelos personagens marinheiros, simboliza um momento de vitalidade de Portugal. Isso é mostrado na última cena da peça comemorativa, quando o dramaturgo leva para o palco ou para as páginas do livro a sensação de vitória e de dever cumprido. Na segunda, prevalecerá a indecisão, das cenas finais, através da apatia como sentimento predominante. A dúvida a respeito de que sistema político se deveria apoiar, discutida no primeiro ato de *Triste viuvinha*, perseguirá e traçará o destino de outras espalhadas na peça, entre elas àquele que mudará a vida da jovem viuvinha. Nazaré hesitará diante de duas situações, embora nenhuma delas seja apresentada como opções que ela poderá escolher entre uma ou outra: ir embora do Alentejo com João da Alegria, a quem ama após a morte de seu marido, ou ficar até o último instante de vida do sogro.

Está em jogo a liberdade de ação de Nazaré e de João, um direito que aparentemente ambos não possuem. Por isso, o papel do jovem casal reflete a condição de submissão do ser humano, homem ao “todo”, neste caso, caracterizada pela sociedade finissecular portuguesa. A falta de ação de ambos os levará à contínua submissão aos desejos dos mais velhos, embora pudessem ter reagido ou negociado novas condições, para iniciarem uma vida nova.

Em 1898, D. João da Câmara realizou em *O beijo do Infante* um retrato pessoal da mentalidade portuguesa do século XVI. Como o texto foi escrito em homenagem aos quatrocentos anos das Grandes Navegações, a crítica acerca do assunto tratado na peça aparece de maneira muito sutil. Talvez esteja aí a dificuldade do leitor/espectador para

apreender seu discurso permeado de conotações, no qual mais valem as intenções do que propriamente a ação dramática. Provavelmente este mesmo leitor/espectador tenha qualificado os diálogos de Marta e Gaspar somente como uma versão moderna das críticas do Velho do Restelo, ou das lágrimas das mulheres, crianças e velhos ficaram em terra.

No entanto, se as críticas veladas existentes em *O beijo do Infante* forem inseridas na peça *Tristes viuvinha*, levada aos palcos no ano anterior, percebe-se que D. João da Câmara fizera uma análise de Portugal sob um ponto de vista histórico totalmente diferente. Na peça de 1897 não houve lugar para discurso romântico-histórico, apesar da proposta de amor sutil trocadas entre Nazaré e João. Nela, a mão de autor pesa, na tentativa de mostrar a atualidade histórica, apesar da raiz histórico-social estar distante historicamente, justamente em *O beijo do Infante*.

Ao escolher relatar um episódio das incertezas políticas de Portugal, por ex-funcionários públicos interioranos (o Alferes e Rebelo), o dramaturgo discute as várias formas de não aceitação da opinião do outro em uma nação, que tentava perpetuar o mito de sua grandeza, em meio a um regime político múltiplo e contraditório.

Cabe então observar a importância desse tema na originalidade do ponto de vista de D. João da Câmara, uma vez que Eduardo Lourenço esclarece que a literatura portuguesa já retratou inúmeras vezes a problemática da decadência. D. João da Câmara inova ao escolher o ponto de vista dos excluídos, apesar de deixar ausente do cenário os temas violentos que envolveram os portugueses durante a Guerra Civil. E mais uma vez, a violência voltou-se contra a população pobre enquanto estes se dividiram e lutaram a favor de D. Pedro IV e D. Miguel.

A atitude pouco enérgica do rei, de um lado, e as contradições políticas e sociais do liberalismo, por outro, deixam espaço para dúvidas que vão resultar numa guerra civil após a morte do monarca, em 1826. A guerra teve início em julho de 1832, com o desembarque das

tropas liberais de D. Pedro IV no Mindelo, às quais se juntaram muitos liberais, que conspiravam em Portugal e no estrangeiro. Após dois anos de lutas intensas, nas quais as tropas miguelistas revelaram as suas fraquezas, a guerra civil termina no Alentejo com a assinatura da Convenção de Évora Monte (26/5/1834). D. Miguel foi afastado de cena, mas o seu fantasma permanecerá através dos partidários do absolutismo e da velha ordem. Na peça *Triste viuvinha* todo esse drama é representado pelo personagem Rebelo.

Se n' *O beijo do Infante*, André é um marinheiro bem intencionado e consegue realizar seu desejo ao transferir o legado deixado pelo Infante, em *Triste viuvinha* encontra-se o contraste com a sina de Nazaré que continuará triste e viúva. O termo viúva por si revela o luto de uma sociedade sem nenhum tipo de liderança. Os dois prováveis heróis o são do passado, velhos e caracteristicamente presos a convicções também históricas. A mão mais pesada na escrita de D. João Câmara não impede de revelar os motivos do fracasso de Portugal, o dramaturgo ironiza o sistema eleitoral em uma curiosa frase de um dos personagens, justamente pela falta do voto universal.

Ainda na peça *O beijo do Infante* tem-se o passado pelo ponto de vista saudosista do autor, analisado como um tempo ideal pela voz de André. No século XVI os portugueses tinham no pensamento uma vontade de vencer acesa. Em oposição, o autor transfere a falta de energia desse mesmo povo para os diálogos de *Triste viuvinha*, dessa maneira, consegue caracterizar o presente decaído de Portugal.

Quanto a Portugal, a mensagem que o dramaturgo deixa está nas entrelinhas da necessidade de criar uma nação forte e decente, estudada e a fazer civilizações como outrora. Essa primeira medida ajudaria Portugal encontrar a solução para os seus outros males. Enquanto houvesse gente fraca e dependente como Maria do Ó, Nazaré e João da Alegria, as coisas não se modificariam. Continuariam à sombra de pessoas como Rebelo e Alferes, ambos patriotas à antiga. Esses esquecidos dos fatos que a nação vivenciara internamente e

externamente desde o início do século XIX até aquele momento, dentre os quais a invasão sofrida pela pátria, a bancarrota econômica, o vexame político imposto pela Inglaterra, França e Holanda. Sob essa venda, também se encontrava a nova geração, uma vez que ela não propunha uma perspectiva diferente para ser executada e assim modificar os principais seguimentos da nação.

O leitor/espectador atento descobre então que João da Alegria e Nazaré são os piores exemplos para a modificação da sociedade portuguesa, visto que deixam seus projetos para depois. Ele por obediência ao pai, ela para favorecer as necessidades básicas da tia e ao apego do sogro, de submeterem-se aos dois velhos apegados a crenças e costumes, ignorando os desejos dos mais novos.

Para entender e analisar as peças em questão tem-se que conhecer a história de Portugal, principalmente o século XIX, a partir do qual D. João da Câmara faz uma releitura da história portuguesa e da sociedade finissecular.

O dramaturgo conseguiu encenar *Triste viúvinha* e *O beijo do Infante* em um intervalo muito curto, e levou ao palco quatro fatos históricos: o tema das grandes navegações, as excursões de reconhecimento até o retorno de Vasco da Gama, após a descoberta do caminho das Índias (ocorridos entre 1487-1499), as disputas entre liberais e absolutistas marcados pelo miguelismo (1820-1834); tempo distante, longe do Portugal do final do século XIX, que se mistura à crise colonial no continente africano, e a primeira tentativa popular de implantação da República, ocorrida em 31 de Janeiro de 1891, em virtude do clima de crise e de descontentamento da população por causa do *Ultimatum inglês*.

Metaforicamente conseguiu se afastar da realidade para aprofundá-la, com máscaras pretéritas. Logo, é o artístico que propiciou o político-ideológico, e a arte serviu como protesto contra os aspectos negativos instaurados em Portugal, ao longo de todo o século XIX. Encena no presente o passado recente e procurou fazer do palco um meio de conscientização

que talvez não operacionalizasse as transformações radicais, mas ajudasse a questionar e a pensar o Portugal daquele momento. Os discursos das duas peças foram organizados de tal modo que o assunto pode parecer desprovido de pertinência, embora essa seja a função da narrativa em seu modo único de contar uma história.

A peça *O beijo do Infante* foi analisada com o apóio nas obras de Eduardo Lourenço e Pascoaes. Desta maneira foi possível mostrar a metamorfose operada por D. João da Câmara relativa à Portugal presente no teatro finissecular. As concepções desses autores são, em grande medida, uma reelaboração de muitas respostas que, décadas antes, outros autores já haviam formulado, acerca do destino português, tanto no aspecto socioeconômico e político como na própria literatura. Verificou-se que, a esperança e a desistência são duas faces distintas da mesma história portuguesa, no entanto, serve de chave, para o entendimento da cultura lusitana no período entre a revolução liberal de 1820 ao momento da ambientação da peça *Triste viuvinha*.

O saudosismo tornou-se um grande otimismo, uma crença nas potencialidades de Portugal não só em Pascoaes, mas por meio das explicações dadas por Eduardo Lourenço. Chega-se à conclusão, o quanto, ao longo de quase oito décadas, muitos intelectuais, sob distintas formas, cultivaram esse sentimento otimista. Eles criticaram e deram sugestões para transformar Portugal em uma nova sociedade. Se as navegações efetuadas nos séculos XV e XVI deram a Portugal os territórios que necessitava, ainda havia tempo, para outro futuro glorioso.

Em *O beijo do Infante* verifica-se, que mesmo com as palavras proferidas, pela personagem Marta, como “mar de luto”, D. João da Câmara não traz outros aspectos negativos relacionados às Grandes Navegações. Se para a irmã de André a aventura em busca do desconhecido é o termo mais apropriado para caracterizar as viagens empreendidas pelos homens de sua família, o restante dos diálogos da peça não apresenta nenhuma denúncia

profunda, apesar da consciência do autor, acerca dos inúmeros fatos do final do século XIX relacionados a esse assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Salvador: UFBA, 1999. *Estudos Constitucionais*, nº 6 (2005). p. 541-558.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BERCOVICI, Gilberto. *Soberania e Constituição: para uma crítica do constitucionalismo*. São Paulo: Quartier Latin, 2008.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- BOURDON, Albert Alan. *História de Portugal*. Coimbra: Almedina, 1973. p.135-178
- BOXER, Charles Ralph. As vicissitudes do Império. In: _____. *O império marítimo português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.29-54.
- BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, 1997.
- BRAGA, Teófilo. Automatismo orgânico na imitação e na tradição. In: _____. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Vol. I. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- CÂMARA, D. João Zarco. Introdução. MARTINS, Rita In: *Teatro Completo*. Vol.I. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p.7-35.

CÂMARA, D. João Zarco da. O beijo do infante. In: *Teatro Completo*. Vol.III. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p.123-140.

_____. Triste viuvinha. In: *Teatro Completo*. Vol.III. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 49-122.

_____. *Contos*. São Paulo: Três, 1974.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaaios reunidos*. Vol.II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. p 409-412.

CARVALHO, Joaquim Barradas. *Rumo de Portugal. A Europa ou o Atlântico*. Lisboa: Livros Horizontes, 1974.

CASTRO, Luiz. Crônica da semana. In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p.2, col. 6 e 7, 10 julho, 1900.

CIDADE, Hernani. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. 6.ed. corrigida, atualizada e ampliada. Coimbra: Coimbra, 1975. Vol.2.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. Porto: Mário Figueirinhas, 1994. v.1.

CORREIA, Rita. *Um poeta fidalgo*. In: Hemeroteca Digital da Hemeroteca Municipal De Lisboa. Disponível

em<<http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/EFEMERIDES/DJoaoCamara/JCamara.pdf>>

Acesso em 01 out. 2010.

CRUZ, Duarte Ivo. *O simbolismo no teatro português – 1890-1990*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa- Ministério da educação, 1991.

_____. *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Espiral, 1969.

_____. *O simbolismo no teatro português (1900– 1990)*. Lisboa: Bertrand, 1991.

DANTAS, Júlio. Um poeta fidalgo. *Ilustração Portuguesa*. Lisboa, v. 5, n. 103. p. 172.

10 fev. 1908.

FARIA, Jorge de. À sombra de D. João da Câmara. In: CÂMARA D. João da. *Teatro*,

Lisboa: Portugália, 1958. p. 239 - 246.

FRENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *A memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1994. p.171- 175.

GODINHO, Vitorino Magalhães. *A estrutura da sociedade portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 1971.

GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979

____. *Fronteiras da narrativa*. In: Análise estrutural da narrativa. Pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

____. *Palimpsestes: la littérature au seconde degré*. Paris: Seuil, 1982.

____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês (*Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: PostLit –FALE/UFMG, 2006.

GUEDES, Fernando. *O livro e a leitura em Portugal: subsídios para sua história (século XVIII-XIX)*. Lisboa: Verbo, 1987.

____. *Os livreiros em Portugal e as suas associações desde o século XVII*. Lisboa: Verbo, 1993.

JANCSÓ, István. *Na Bahia, contra o Império: história do ensaio de sedição de 1798*. São Paulo/Salvador: Hucitec/EDUFBA, 1996. p. 144-162.

JUNQUEIRA, Renata. Soares. Figurações da modernidade no teatro simbolista de D. João da Câmara. In: BUENO, Aparecida de Fátima; FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Hélder; OLIVEIRA, Paulo Motta. (Org.). *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 115-123.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 1990.

HESPANHA, António Manuel. *A Emergência da História* Revista Penélope, nº 5, 1991.

KAYSER, Wolfgang. *Fundamentos da interpretação e da Análise literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1948 v.1.

LEAL, Eça. *Teatros portugueses*. D. Maria. Triste viuvinha. Lisboa: 1897. In: *Tardes e noites*. Revistas de espectáculos, 1º ano, nº3, 19 de dezembro de 1897.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5.ed.Campinas: Editora da Unicamp,2003.

LISBOA-FILHO, Eurico. *O Teatro de D. João da Câmara*. In: Tirage à part Du Bulletin d'Histoire Du Theatre Portugais Vol. V, Fasc. II, 1954. Lisbonne, 1954.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa. Gradiva. 3 ed. 2004 p. 87

_____. *Labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. “Em Torno do Nosso Imaginário”, *A Nau de Ícaro Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 87

_____. *Mitologia da saudade: seguindo de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.p.146

_____. *Nós como futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

_____. “A Europa e a Questão do Imaginário – A Europa e o (Seu) Imaginário”, in AAVV, *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, Lisboa: Edições Fim de Século, 1999.

MARCOS, Rui Manuel de Figueiredo. *A legislação pombalina: alguns aspectos fundamentais*. Coimbra: Almedina, 2006, p. 69- 114.

MATTOSO, Antonio. *Historia de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1939

MATTOSO. José. *Identificação de um país*. V.II. Lisboa:Ed. Estampa, 1985.

MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. 16.ed. Lisboa: Guimarães, 1972.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. 15ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOTA, Carlos Guilherme. *A idéia de revolução no Brasil e outras idéias*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2008.

NORONHA, Ibsen José Casas. *Aspectos do direito no Brasil quinhentista: consonâncias do espiritual e do temporal*. Coimbra: Almedina, 2005.

ORTIGÃO, Ramalho. A questão dos teatros. In: _____. *As Farpas*. Tomo IX. Lisboa: Clássica Editora, 1970, p.287-298.

OSÓRIO, Ana de Castro. *A educação cívica da mulher*. Lisboa: Typographia Liberty, 1908, p. 14, 15 e 17.

_____. *Às mulheres portuguesas*. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905, p. 11-13.

QUENTAL, Antero. *Prosas sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

_____. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro 5 ed. 1987, p.45

RAMOS, Fábio Pestana. Os problemas enfrentados no cotidiano das navegações portuguesas da carreira da Índia: fator de abandono gradual da rota das especiarias. In: *Revista de História*, nº 137, p.75-94, 1997.

RAMOS, Fábio Pestana. *No tempo das especiarias: o império da pimenta e do açúcar*. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *No tempo das especiarias: o império da pimenta e do açúcar*. São Paulo: Contexto, 2004.

RAMOS, Rui. Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal contemporâneo. In: *Análise Social*, vol. XXIV (103-104), 1988 (4.º, 5.º), 1067-1145.

_____. Para uma história política da cidadania em Portugal. In: *Análise Social*, vol. XXXIX (172), 2004, 547-569.

____. A Europa Transformada .In: *História de Portugal* Direção de José Mattoso. Sexto volume. Lisboa. Estampa. 1994, P.29

REBELLO, Luiz Francisco. D. João da Câmara e o teatro português finissecular. In: _____. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda, 1994.p.33-48.

_____. *O teatro naturalista e o neo-romântico (1870-1910)*. Venda Nova: Bertrand, 1978.

_____. D. João Gonçalves Zarco da Câmara. In: SIMÕES, João Gaspar (prefácio e notas bibliográficas) *Perspectiva da Literatura portuguesa do século XIX*. v. II. Lisboa: Ática, 1948.

_____. *Teatro português: do Romantismo aos nossos dias: cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa*. Lisboa: Scarpa. 1968. Fascículo 1.

_____. *O teatro simbolista e modernista*. Venda Nova: Bertrand, 1979.

_____. Introdução. In: CÂMARA, João da. *Os Velhos e Meia-Noite*. Porto: Civilização, 1983. p. 7-25.

_____. *100 anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília, 1984.

_____. *História do teatro de revista em Portugal: da Regeneração à República*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. v.1

_____. *História do teatro português*. 4. ed. rev. e ampl. Lisboa: Europa- América, 1989.

_____. *O essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2006.

RIBEIRO, Orlando. Inst. De Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1987.

RODRIGUES, Ernesto. D. João da Câmara, poeta e ficcionista. In: Hemeroteca Digital da “Hemeroteca Municipal de Lisboa”. Disponível em

<<http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/EFEMERIDES/DJoaoCamara/JCamara.pdf> >

Acesso em 01 out. 2010.

SALGADO, Graça (Org.). *Fiscais e meirinhos: a Administração no Brasil Colonial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 73-92.

SAMPAIO, Albino. Forjaz de. *D. João da Câmara: a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias, 1926.

SARAIVA, Antônio José, *A cultura em Portugal. Teoria e História, livro I: Introdução geral à cultura portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. corrigida e atualizada. Porto: Porto, 1996.

_____.; ALBUQUERQUE, Luís (coord.). *História da cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Fôro, 1955. v.2.

_____. SARAIVA, António José. *A Tertúlia Ocidental*. Lisboa. Gradiva. 1990.p.211.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 20. ed. Mem-Martins: Europa América, 1999.

SARDICA, José Miguel. Os partidos políticos no Portugal oitocentista (discursos historiográficos e opiniões contemporâneas). In: *Análise Social*, vol. XXXII(142), 1997 (3.º), 557-601.

SEELÄNDER, Airton Cerqueira Leite. A polícia e o rei-legislador: notas sobre algumas tendências da legislação portuguesa no Antigo Regime. In: BITTAR, Eduardo. C. B. (Org.). *História do Direito Brasileiro: leituras da ordem jurídica nacional*. São Paulo: Atlas, 2008, p. 91-108.

SERRÃO, Joel. *Do Sebastianismo ao socialismo em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

_____. *Cronologia geral da História de Portugal*. 2. ed. Lisboa: Iniciativa, 1973.

_____. *A emigração portuguesa*. 3 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

_____. *Da “Regeneração” à República*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

_____. O tédio de António Nobre e a génese de O Desejado. In: _____. *Temas Oitocentistas*. Vol. II. Lisboa: Livros Horizonte. 1978, p. 197.

SILVA, Virgílio Afonso da. A evolução dos direitos fundamentais. *Revista Latino-Americana de Estudos Constitucionais*, nº 6, p. 541-558, 2005.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.p.35.

_____. *Teoria da Literatura*. 5º ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. v.1.

SOVERAL, Carlos Eduardo. *Trajectória da cultura portuguesa- Ao ritmo da Europa*. Lisboa: Ed.Verbo.1962.

VIEIRA-PIMENTEL, Fernando Jorge. *Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX: D. João da Câmara, um caso exemplar*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.

TENGARRINHA, José Manuel M. C. Mendes. *História da imprensa periódica portuguesa*. 2.ed. ver. amp. Lisboa: Caminho, 2001. p.48.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Jornal Gazeta de Notícias

Fonte: www.wikipédia, a enciclopédia livre. Caminho marítimo para a Índia. Acessado em fev.2010

Monopólio do Tabaco. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2010.

Disponível: [http://www.infopedia.pt/\\$monopolio-do-tabaco](http://www.infopedia.pt/$monopolio-do-tabaco)> acesso em 27/10/2010

Fonte: www.wikipédia, a enciclopédia livre. Caminho marítimo para a Índia. Acessado em fev.2010

Monopólio do Tabaco. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2010.

Disponível: [http://www.infopedia.pt/\\$monopolio-do-tabaco](http://www.infopedia.pt/$monopolio-do-tabaco)> acesso em 27/10/2010

ANEXO

NO CENTENÁRIO DA MORTE DE

D. JOÃO DA CÂMARA

Por Humberto Pinho da Silva

Corre, no presente ano, as comemorações centenárias da morte de D. João da Câmara, escritor que nasceu no Palácio da Junqueira, em Lisboa, a 27 de Dezembro de 1852, filho dos nobilíssimos Marquês da Ribeira Grande.

Descende o notável dramaturgo do navegador João Gonçalves Zarco - descobridor da Madeira, - e de ilustres figuras da nossa História, como D. Francisco de Almeida, Marquês de Alorna, D. Nuno Álvares Pereira e até do Santo Duque de Gandia, S. Francisco de Borja.

Mas, o que realmente enobreceu o poeta, além da elevada inteligência e capacidade de trabalho, foi a bondade, conhecida e reconhecida de todos.

A actriz Maria Matos tinha-o em grande estima. Após a morte, acudia ao seu túmulo, quando se encontrava perturbada. Quem o assevera é Dona Emília da Câmara Almeida Garrett, numa missiva a Dona Eugénia de Mello Breyner da Câmara, carta da posta de Castelo Branco e datada de 26-06-1910.

“(...) A Maria Mattos destaca-se pelo seu apuro em tudo, faz gosto. E parece ser uma rapariguinha muito séria. Falou imenso do Pai (D. João da Câmara) e entre várias coisas disse-me que sempre que tem qualquer apoquentação ou precisa tomar resolução, vai ao cemitério. Faz ternura; não faz?”

Mas, apesar da Hemeroteca Municipal de Lisboa ter realizado uma série de conferencias sobre o dramaturgo, o acontecimento passou quase despercebido da mass-media, o que não é inédito no nosso País.

D. João da Câmara além das actividades teatrais, era cronista assíduo da “Gazeta de Notícias” e “Correio da Manhã” do Rio de Janeiro e articulista do “Ocidente” - revista lisboeta, - que lhe deu reputação e prestígio.

Mas, quiçá, a faceta menos conhecida e merecedora de mais ser lembrada, foi a bondade.

Diz, sua neta, Dona Maria Emília, que, certa vez, condoído da precisão de pedinte, tirou “ ***dos seus ombros, o único capote que tinha, para o pôr nas costas de um pobre***”; e conta Júlio Dantas - in “Ilustração Portuguesa”, de 6 de Janeiro de 1908, - que em frigidíssima noite, quando aguardava o eléctrico, que o levaria a casa, deparou com mulher mal enroupada; “ ***chamou a preta, deu-lhe o tostão - toda a sua riqueza naquela noite, - e resignadamente, docemente, num sorriso tranquilo, levantou a pala do casaco, arregaçou as calças e meteu-se à chuva, a pé, a caminho da Junqueira.***”

Certa ocasião ficou retido no quarto. Um dos filhos estranhou. Interrogado do motivo, respondeu: que rapaz conhecido fora de manhã solicitar calçado decente; não tendo como acudir, deu-lhe as suas botas.

E quando o filho replicou porque não entregou as “novas” que não usava por serem apertadas, atalhou, encolhido:

- ***“Pois sim, mas ele tem meu pé!...”***

Dois dias pós o falecimento, o filho José, a seu pedido, escreveu para o Rio de Janeiro, narrando a morte santa do pai:

“Foi no sábado passado, dia seguinte aos dos seus anos, que ele teve a congestão que cinco dias depois o havia de matar. Reconhecendo perfeitamente a gravidade do seu estado e certo de que não mais se levantaria, reuniu-nos em roda da cama, e depois de algumas palavras carinhosas a cada um de nós, fez-nos as últimas recomendações.

Foram estas as suas palavras:

- ***“Quero morrer bem com Deus e com todos os meus amigos. Digam-lhes que a todos muito quis e desejei felicidades. Sempre fui muito religioso e espero que vocês o sejam e nunca tenham a cobardia de não o confessar bem alto. O homem que não acredita em Deus não pode ser um bom amigo. E quero que também mandem dizer para o Brasil que morri com todos os sacramentos da Igreja e que sempre fui religioso.”***

Em 2002, a 9 de Dezembro, a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, homenageou-o dedicando-lhe a lotaria clássica, dessa semana.

Cabe, agora, a vez do CTT, no período em que se comemora os cem anos da sua morte, homenagear um dos maiores intelectuais do séc. XIX/XX.

Aqui fica a lembrança à Administração dos Correios de Portugal, na esperança que seja aceite.