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

MARIA LÚCIA DE AMORIM WABERSKI

O casamento de D. Manuel I:

D. Manuel I, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?

Versão corrigida

SÃO PAULO

2015

MARIA LÚCIA DE AMORIM WABERSKI

O casamento de D. Manuel I:

D. Manuel I, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?

Versão corrigida

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

Orientador: PROF. DR. FRANCISCO MACIEL SILVEIRA

SÃO PAULO

2015

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

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação da FFLCH
Faculdade de Letras da Universidade São Paulo

Amorim Waberski, Maria Lúcia de.
O casamento de D. Manuel I: D. Manuel I, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?/
Maria Lúcia de Amorim Waberski:
Orientador: Francisco Maciel Silveira – São Paulo – 2015.
286 fl.:il.
Tese (Mestrado)-Universidade São Paulo-2015.

1. D. Manuel I de Portugal. 2. Damião de Góes. 3. Teatro histórico português. 4. Intertextualidade.
I Silveira, Francisco Maciel. II. Título. III: D. Manuel I, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?

Universidade de São Paulo

Janus

ATA DE DEFESA

Aluno: 8150 - 1239908 - 2 / Página 1 de 1

ata de defesa pública de Dissertação do(a) Senhor(a) Maria Lúcia de Amorim Waberski no Programa: Letras (Literatura Portuguesa), do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 18 dias do mês de agosto de 2015, no(a) Sala das Defesas realizou-se a Defesa da Dissertação do(a) Senhor(a) Maria Lúcia de Amorim Waberski, apresentada para a obtenção do título de Mestra intitulada:

"O casamento de ***D. Manuel I***: D. Manuel, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Francisco Maciel Silveira	Presidente	FFLCH - USP	Aprovado
Virginia Maria Antunes de Jesus	Titular	FIRB - Externo	Aprovado
Alleid Ribeiro Machado	Titular	CUS - Externo	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

A dissertação de Maria Lúcia de Amorim Waberski demonstrou qualidades de profunda e pertinente pesquisa teórica e aplicação na sua análise. Ressalta-se a seriedade de pesquisadora ao tratar de autor inédito e pouco conhecido no Brasil. Sugere-se uma revisão do texto conforme observação da banca.

Eu, Aline Nogueira Marques Nicolau .

, lavrei a presente ata , que assino

juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 18 dias do mês de agosto de 2015.

32> – ícu^d

Alleid Ribeiro Machado

Virginia Maria Antunes de Jesus

Ina

Francisco
Maciel Silveira
Presidente da
Comissão Julgadora

Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 1% /ffis /~2rf^ e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Mestre em Letras obtido no Programa Letras (Literatura Portuguesa) - Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Presidente da Comissão de Pós-Graduação

**Prof. Dr. Marcelo
Cândido da Silva**
•residente da Comissão
de Pós-Graduação
FFLCH-USP

Ao meu filho Pedro, meu Segundo Sol.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Francisco Maciel Silveira que, com engenho e arte, elabora seus textos repletos de humor sutil e fino e que, como mestre, é capaz de nos inspirar com sua extensa cultura e originalidade.

Aos meus avós e ao meu pai (*in memoriam*) que sempre me fizeram sentir uma pessoa especial e à minha mãe, por ter apoiado minhas loucuras, quase sempre... e por ter garimpado raridades nos sebos do Brasil e de Portugal.

Aos meus irmãos, Rubens e Renato, por terem me dado lindas sobrinhas.

Ao Jesus pelas dicas sobre a Nova História e pelos livros emprestados.

Aos meus colegas da Pós-Graduação, Lílían, Karin, Fátima, Eduardo, Carlos, Caroline, Caio, Rosana, tão generosos e companheiros.

À Professora Flávia por dividir seus conhecimentos e suas histórias e também por sua amizade que extrapolou a sala de aula.

À Mayra, pelos múltiplos e variados auxílios e socorros que me deu, nos momentos mais difíceis.

Ao Carlos, meu revisor incansável e detalhista e que se tornou um grande amigo.

Por fim, agradeço ao João e ao Pedro, pela paciência nos infindáveis fins de semana nos quais eu não pude dar-lhes toda a atenção, pois estava lendo ou escrevendo este trabalho.

*“A nossa grandeza de outrora é uma
auréola ao redor da nossa actual
pequenez.”*

(Fernando Pessoa)

RESUMO

O estudo da obra de Manuel Córrego (1932) é inédito nos meios acadêmicos. Seus romances, contos e peças teatrais dialogam amiúde com a literatura e com a história portuguesas. O objetivo desta dissertação é analisar a peça de sua autoria, *O Casamento de D. Manuel I* (2004), e estabelecer relações intertextuais com seus paradigmas ficcionais, ou seja, os romances históricos *Crônica esquecida D'El Rei D. João II* (1998), de Seomara da Veiga Ferreira e *A Sala das Perguntas* (1998), de Fernando Campos. Esta análise foi fundamentalmente baseada nos estudos de Flávia Maria Corradin em seu livro *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos* (1998). A análise engloba também a relação entre a obra teatral estudada e o período histórico que a ela se refere, no caso, o reinado de D. Manuel I e a áurea época dos descobrimentos, quando Portugal se tornou potência ultramarina e vanguardista nas grandes navegações. A dissertação mostra a representação mental do monarca construída por alguns historiadores renomados e também pelo cronista oficial do rei, Damião de Góes, na *Crônica do felicíssimo Rei D. Emmanuel*, e os confronta com o perfil criado pelo dramaturgo para sua personagem. Damião de Góes também é importante personagem da peça e sua criação também é discutida no trabalho. Por meio da análise intertextual observa-se que tipo de relação existe entre a peça e seus paradigmas, bem como os elementos ficcionais e históricos que ajudaram o dramaturgo a compor sua trama e criar suas personagens, destacando em seu trabalho o tempo histórico e a realidade que deseja representar, mediante sua própria visão ideológica, o que resultou em sua premiada peça teatral.

Palavras-chave: D. Manuel I de Portugal. Manuel Córrego. Teatro Histórico Português. Intertextualidade.

ABSTRACT

The study of Manuel Córrego's (1932) work is unpublished in academic fields. His romances, tales and plays talk frequently with Portuguese literature and history. The objective of this dissertation is to analyze one of his plays, *O Casamento de D. Manuel I* (2004), and establish inter textual relationships with his fictional paradigms, in other words, historical romances, such as, *Crônica esquecida D'El Rei D. João II* (1998), by Seomara da Veiga Ferreira and *A Sala das Perguntas* (1998), by Fernando Campos. This analysis was fundamentally based on Flávia Maria Corradin's studies in her book *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos* (1998). The analysis also includes the relation between the studied play and the referred historical period, in this case, D. Manuel I's reign and the discoveries golden era, when Portugal became an overseas power and avant-garde in navigations. This dissertation shows the monarch's mental representation build by some renowned historians and also by the king's official chronicler, Damião de Góes, in *Crônica do felicíssimo Rei D. Emmanuel*, and confronts them with the profile created by the dramatist for his character. Damião de Góes is also an important character of the play and his creation is also discussed in this work. Through intertextual analysis, we can visualize what kind of relationship exists between the play and its paradigms, and also fictional and historical elements that helped the dramatist to compose his plot and create his characters, highlighting in his work the historical period and the reality that he wanted to represent, by his own ideological vision, that resulted in his awarded play.

Key-words: D. Manuel I of Portugal, Manuel Córrego. Historic Theater Portuguese, Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 Manuel Pereira da Costa: vida e obra	17
1.1 A Vida	17
1.2 A Obra	19
2 História e Ficção	55
2.1 História	55
2.2 Ficção	74
2.3 O Romance Histórico	79
2.4 Teatro Histórico	87
2.5 História é Ficção?	95
3 D. Manuel I à luz da História e da Ficção	100
3.1 D. Manuel I na História de Portugal	100
3.1.1 D. Manuel I: esboço biográfico	100
3.1.2 D. Manuel I aos olhos de alguns historiadores	104
3.2. D. Manuel I na ficção alheia.....	113
3.2.1 Seomara da Veiga Ferreira	114
3.2.2 Fernando Campos	115
4 D. Manuel I à luz do teatro de Manuel Córrego	117
4.1 Resumo da peça.....	117
4.2 Análise da peça	123
5 Manuel Córrego e a Ficção na História.....	169
5.1 O Casamento de D. Manuel I e suas fontes: Diálogo Intertextual	169
5.2 O casamento de D. Manuel I e A Crônica Esquecida D'El Rei D. João II: Mecanismos intertextuais	171
5.3 O casamento de D. Manuel I e A sala das perguntas: Mecanismos intertextuais	

.....	218
Considerações Finais.....	251
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	261
Obras de Manuel Córrego	261
Outras obras.....	261
ANEXO A	270
ANEXO B	274

INTRODUÇÃO

Tendo em vista o caráter inédito de estudos acadêmicos sobre o advogado Manuel Pereira da Costa, iniciamos esta dissertação com a apresentação da vida e da obra deste português, que escolheu a alcunha de Manuel Córrego para assinar sua obra, a qual comporta livros de contos, romances e peças teatrais.

Assim, no Primeiro Capítulo, discorreremos acerca de sua trajetória profissional, de sua experiência como militante político durante o Estado Novo Salazarista e de sua iniciação nas artes cênicas. Em seguida, falamos de seu estabelecimento na cidade de São João da Madeira, como advogado e fundador do jornal “O Regional” e do Núcleo Amador de Teatro, espaço dedicado às artes em geral. Atualmente, atuando como jornalista e encenador, nunca se esquecendo de seus princípios democráticos e socialistas em seus textos dramáticos e ficcionais.

Prosseguimos apresentando sua obra, que navega nas águas da ficção e da dramaturgia, tendo recebido diversos prêmios em Portugal. Observamos que, no conjunto de sua obra, Córrego dialoga por diversas vezes com a História e com a Literatura Portuguesa. No que concerne à História, notamos sua predileção pelo período áureo português, ou seja, os reinados de D. João II, D. Manuel I e D. Sebastião. A chamada Trilogia dos Descobrimentos reporta-se a esta época, com as peças *O Testamento de D. João II* (1998), *O Casamento de D. Manuel I* (2004), objeto desta dissertação, e *A Rainha e o Cardeal* (2006). Já com a Literatura Portuguesa, verificamos que o autor possui especial preferência pelos autores Eça de Queiroz e Camilo Castelo Branco, sobre os quais produziu textos ficcionais e dramatúrgicos que se relacionam com suas respectivas obras.

A seguir, relacionamos os argumentos da obra até agora produzida por Manuel Córrego, resumindo suas peças teatrais, seus contos e romances, aprofundando-nos quando nos pareceu necessário para explicar aspectos idiossincrásicos de sua obra, por exemplo, o trabalho de escrever e reescrever sobre o mesmo tema, como é o caso da morte de Camilo Castelo Branco, objeto de seus contos *Retrato a sépia com pertences* (2001) e *Três horas e um quarto* (2004), de suas peças *O tinteiro de ferro* (1990) e *O concílio das sombras* (2007), e culminando com o conto *Perpétuas-roxas e o Lá de Schumann* (2010), versão que finalmente parece tê-lo deixado satisfeito.

Observamos uma peculiaridade da obra de Córrego no romance *Cem anos sem uma valsa* (2006), no qual o autor recria a personagem Genoveva, do romance *A tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queiroz e a faz interagir com o próprio autor. Este insólito encontro é também objeto de sua peça *Genoveva* (1999).

Vimos que outro tema recorrente na obra de Córrego é a ditadura salazarista, mote das peças *A Revolução em directo* (1996) e *O General e o Ditador* (2003). Ambas as peças carregando uma visão crítica deste período histórico português.

Chegamos à Trilogia Histórica que trata do período imperial português, comentando que a primeira peça, *O Testamento de D. João II*, prepara o terreno para a segunda, *O Casamento de D. Manuel I*, nosso objeto de estudo, na medida em que no referido testamento, o “Príncipe Perfeito” pretere o filho bastardo, D. Jorge, e coloca no trono o primo e cunhado D. Manuel, o “Venturoso”, causando uma renovação na dinastia dos reis portugueses, propiciando o auge do poder lusitano e também sua célere e irreversível derrocada. A terceira peça, *A Rainha e o Cardeal*, fecha o ciclo do apogeu português, mostrando como o desaparecimento de D. Sebastião fez Portugal mergulhar no “nevoeiro sebastico” do qual nunca mais conseguiu emergir.

No segundo capítulo desta Dissertação, realizamos um estudo diacrônico da História e da Ficção, contrapondo-os. Para isto, fizemos, inicialmente, um apanhado acerca da evolução cronológica dos procedimentos metodológicos abraçados pela História, começando por Heródoto e terminando com a Nova História e seu questionamento sobre a existência de uma verdade histórica única e irrevogável, aproximando o historiador e o ficcionista, reconhecendo que o primeiro preenche as lacunas deixadas pelos vestígios históricos com sua imaginação.

Em contraposição à evolução da visão de História sumariamente apresentada, verificamos que a Ficção histórica pressupõe, para sua verossimilhança, o chamado “efeito de real”, teorizado por Roland Barthes (1968; 1974). Seguimos com Aristóteles até chegarmos ao século XX, quando o mundo ficcional torna-se uma reverberação da realidade, tendo como representante a obra de Proust com sua visão anti-historicista do romance, que é vanguardista na concepção de que a força da obra ficcional não equivale a nenhum caráter documental e nem está obrigatoriamente relacionada à biografia do autor.

A seguir, falamos a respeito do Romance Histórico, que, como gênero híbrido,

associa elementos ficcionais e históricos. Há nele elementos socioculturais, geográficos e antropológicos, resultantes de cuidadosa pesquisa histórica, convivendo com situações dramáticas e particulares, próprias da vida privada de personagens que são elaboradas e desenhadas de acordo com o que o autor quer exprimir e das ideias que deseja defender ou por à prova.

Os mesmos conceitos observados no Romance Histórico também confluem na análise de um Teatro Histórico. Acrescidos de fatores próprios do teatro, ou seja, da interação fundamentalmente dialógica e da presença do cenário, teremos evidenciadas as particularidades deste gênero teatral. Os acontecimentos históricos que interessam ao desenvolvimento da trama são resgatados, de maneira a conformarem-se ao tempo hábil da execução da peça teatral. Verificamos, com Kurt Spang (1998), que a História sempre foi objeto de desejo do teatro e que grandes gênios teatrais se debruçaram sobre temas históricos.

Encerramos o capítulo propondo uma reflexão sobre a questão: História é Ficção? Em nossa pesquisa, encontramos indícios de que não há uma verdade histórica única e indiscutível. Entre a verdade e o historiador há telas de opacidade variável e múltiplos filtros, que tornam sua fiel reprodução absolutamente impossível.

No terceiro capítulo mostramos como D. Manuel I é visto à luz da História e da Ficção. Para isso, realizamos um estudo de sua biografia, mostrando como, apesar de sua improvável chegada à Coroa Portuguesa, situações especiais o fizeram ascender ao poder. Falamos, neste capítulo, das peculiaridades de seus três casamentos, de como seu reinado foi marcado pela continuidade da política expansionista iniciada por D. João II e de seu caráter absolutista e centralizador. Para traçar o perfil histórico do Monarca, estudamos historiadores renomados e também pesquisadores que trataram da personagem histórica de D. Manuel I. Acrescentamos o estudo dos relatos do cronista oficial do rei, Damião de Góis (1566), completando a representação mental que passa para a história sobre este importante rei português, que deu continuidade à expansão ultramarina e que fez Portugal chegar à condição de Império. De maneira geral, observamos uma opinião favorável dos profissionais que trataram da figura histórica de D. Manuel I, desenhando-o como um rei forte e poderoso, e que o descontrole sobre tão vasto império não foi unicamente sua responsabilidade, sendo talvez próprio do gênero humano, corrupto e, frequentemente, irracional.

Continuamos nossa explanação, falando de como D. Manuel I é retratado em obras ficcionais, atendo-nos aos romances históricos indicados por Córrego como seus paradigmas, a saber: *Crônica esquecida D'El Rei D. João II* (1998), de Seomara da Veiga Ferreira, e *A sala das perguntas* (1998), de Fernando Campos. Falamos a seguir, como esta relação intertextual resultou na peça *O casamento de D. Manuel I*, que, como o inerente caráter ficcional confirma, não tem nenhum compromisso com a verdade.

No capítulo quatro, tratamos de D. Manuel à luz do teatro de Manuel Córrego. Começamos por uma retomada cena a cena da peça. Mostramos como a condição imposta por Isabel para se casar com D. Manuel, ou seja, a expulsão dos judeus de Portugal pode ter sido a causa do início da derrocada do Império Lusitano.

Relatamos, ainda no capítulo quatro, o trajeto do outro protagonista da peça, Damião de Góis, preso e condenado pela Inquisição devido às suas ideias humanistas. Evidenciamos o caráter misterioso das circunstâncias de sua morte e o encontro *post mortem* com aquele que, na trama, seria seu verdadeiro pai, o rei D. Manuel.

Prosseguimos o capítulo com a análise do texto teatral, baseando-nos em teóricos renomados. Verificamos como o dramaturgo elaborou seu enredo, como construiu suas personagens e como ocorreu o desenvolvimento da ação, explicando o contexto histórico, quando nos pareceu necessário. Partimos de uma análise geral da peça e terminamos com a elaboração de uma microanálise, observando cada aspecto de sua estrutura.

No capítulo cinco, falamos acerca do diálogo intertextual entre *O Casamento de D. Manuel I* e seus paradigmas ficcionais citados acima. Os conceitos dialógicos utilizados neste capítulo seguem os preceitos de Linda Hutcheon, expostos no livro *Poética do Pós-Modernismo* (1998).

Inicialmente, recordamos os conceitos dos mecanismos intertextuais, tendo como base teórica o método desenvolvido por Flavia Maria Corradin (1998). Elencamos os referidos mecanismos e fizemos uma breve explicação a respeito deles. A seguir, buscamos, cena a cena, o tipo de relação estabelecida entre o intertexto e seu paradigma. No confronto entre os textos - que ora se mostram paralelos, ora se distanciam diametralmente - verificamos acréscimos, translocações, supressões, deslocamentos e inversões que perpassavam o texto dramático e os relacionamos aos seus paradigmas ficcionais.

Eventualmente, houve necessidade do esclarecimento de algum dado histórico, contextualização ou rememoração de dados biográficos de personagens históricos relevantes para a análise. Realizamos este processo primeiramente com o romance de Seomara da Veiga Ferreira, e, a seguir, com o de Fernando Campos.

Por fim, expusemos algumas considerações finais, localizando a peça estudada no conjunto da obra de Manuel Pereira da Costa e mostrando a importância de *O Casamento de D. Manuel I* na sua tentativa de compreender o destino português. Indagamo-nos a respeito das razões pelas quais Portugal teria vivido seu apogeu e sua derrocada num período tão curto de tempo, bem como da participação de D. Manuel I neste processo. Ainda nos questionamos acerca da importância da figura histórica do humanista Damião de Góis, principalmente como cronista oficial do rei e como defensor de ideias de justiça e liberdade, e por fim, de como Manuel Córrego poderia contribuir com reflexões concernentes ao fado lusitano e à posição de Portugal no mundo globalizado.

1 Manuel Pereira da Costa: vida e obra

1.1 A Vida

Esta Dissertação - *D. Manuel, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?* - tratará da peça *O casamento de D. Manuel I* (2004), escrita por Manuel Córrego, e inserta, ao lado de *O testamento do Rei D. João II* (1998) e *A Rainha e o Cardeal* (2006), numa trilogia dedicada a compreender por que o império ultramarino português naufragou em fins do século XVI. Considerando tratar-se de autor pouco conhecido no Brasil, começemos por apresentar-lhe a vida e a obra.

Manuel Pereira da Costa escreve sob o pseudônimo de Manuel Córrego e não é historiador. Mas na estante de sua biblioteca há muitos livros de História que testemunham o interesse que o advogado demonstra na área. Segundo suas palavras:

Não sou historiador, mas agora que falo nisso, creio que os livros de história ocupam nas minhas estantes um espaço tão importante como a literatura, o drama e a poesia. O que faz pender para esse lado parece-me, de modo especial, ser a lição que se tira da história para melhor perceber os dias de agora. Sou atreito a encarar a história como um processo dinâmico em que o presente é continuamente um ponto de chegada e partida. Não raras vezes a história repete-se, avisando do que deve ser feito ou evitado, outras mostrando que afinal pouco mudou¹ (CÓRREGO, 2010).

O filho de Amadeu Pereira da Costa e Ana Correia da Costa nasceu em 1932, na vila de Couto de Cucujães e reside em São João da Madeira, cidade situada a 275 km de Lisboa, no norte de Portugal, na área metropolitana do Porto, com 8,11 km quadrados de área e uma população de 21.713 habitantes (2011). Após cumprir o serviço militar em Queluz e Figueira da Foz, instalou-se em Coimbra onde cursou a Faculdade de Direito.

Durante o Estado Novo salazarista, os partidos políticos contrários ao regime vigente eram proibidos. Para a Assembleia Nacional, havia “pseudoeleições” a cada quatro anos. Manuel Córrego despertou para a vida cívica com a campanha do General Humberto Delgado² em 1958.

¹ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, em 11 de julho de 2010, recebida por correio eletrônico.

² O General Humberto Delgado foi candidato de oposição nas eleições de 1958, “escolhido por pressão dos candidatos oposicionistas anticomunistas [...], apresenta-se como candidato independente. General do activo, antigo adido militar em Washington e director-geral da Aeronáutica Civil, era considerado um homem do regime, da confiança pessoal do Dr. Salazar.” (SARAIVA, 2011, p. 522).

Seu escritório de jovem advogado era o ponto de ligação entre o Conselho e o Distrito, cuja atividade era a angariação de fundos para ajuda às famílias de presos políticos e realização dos Congressos de Aveiro, assim como a distribuição clandestina de livros proibidos como foram, dentre outros, a *Praça da Canção*, de Manuel Alegre, as *Quatro Causas*, de Salgado Zenha, e o *Portugal Amordaçado*, de Mário Soares. Participou na efetivação e realização da campanha para as eleições legislativas de 1969, quando se preludiava a revolução de 1974:

Chegado o 25 de abril, fiz parte da comissão que levou a cabo a eleição em assembleia popular dos membros que integraram a primeira Câmara Municipal em democracia. Tomei parte na realização do Primeiro de Maio em Liberdade. Depois disso afastei-me da política ativa³ (CÓRREGO, 2010).

Enquanto cursava a Universidade, Córrego ingressou no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Sobre sua atuação no teatro e seu precoce interesse por esta arte, Manuel Córrego diz:

Apareci em palco pela primeira vez quando tinha nove anos, pela mão do meu pai que era operário, mas muito dado à música e ao teatro, o que o levou a fundar um grupo cênico e a fazer parte da Banda Filarmônica da minha cidade e da qual acabou por ser o mestre e regente, tendo também criado um Grupo Coral. Até completar dezenove anos participei de várias peças. Era um teatro de raiz popular (o chamado teatro de cordel) que se fazia pela Páscoa e que era visto por milhares de pessoas⁴ (CÓRREGO, 2010).

Concluído o curso de Direito, mudou-se para a cidade angolana de Malange, onde trabalhou como magistrado e ainda fundou e dirigiu o Teatro Experimental, reunindo europeus e africanos. O Teatro Experimental de Malange (TEM) produzia também sessões de Teatro Radiofônico e reuniões de poesia.

Regressou a Portugal em 1964, a fim de exercer a advocacia em São João da Madeira. Esta cidade está instalada numa região de fortes tradições democráticas, tendo sido a única localidade do país em que Humberto Delgado venceu as eleições para Presidente da República em 1958.

Manuel Córrego ligou-se ao Movimento Democrático de Aveiro, fez parte de comissões de apoio aos presos políticos e às suas famílias, assim como aos Congressos Democráticos realizados nessa cidade. Participou ativamente das eleições legislativas de

³ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, em 11 de julho de 2010, recebida por correio eletrônico.

⁴ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, em 11 de julho de 2010, recebida por correio eletrônico.

1969, em que foi candidato Carlos Candal (1938-2009), político e advogado português, membro fundador do Partido Socialista Português. Em abril de 1974, fez parte da comissão que organizou a assembleia popular que elegeu, por voto direto, o primeiro presidente da Câmara Municipal sob o regime democrático. Apoiou as candidaturas de Mário Soares⁵ à Presidência da República.

Colaborador do jornal “O Regional” desde os dezoito anos, aprofundou essa colaboração através da criação de uma página cultural destinada ao desenvolvimento das letras e das artes e ao incentivo aos jovens. Desde os anos 1960, é diretor deste órgão de comunicação que, em janeiro de 2012, completou noventa anos de existência.

Em 1965, fundou o Núcleo Amador de Teatro de São João da Madeira (NAT) que, além do teatro, se dedica às artes em geral através de exposições, colóquios, encontros com escritores, leituras poéticas e concertos de música clássica⁶. Atualmente, com a colaboração de sua filha Ana Cecília, desenvolve um projeto novo, no qual realiza espetáculos sob o título “Vamos Contar uma Ópera”. Tais espetáculos, durante uma hora e um quarto (uma hora para música e o restante para palavras) apresentam um autor, sua obra e passagens principais dessa obra.

Como se tem observado, desde cedo Manuel Córrego esteve atraído pela literatura e pelo teatro e se dedica atualmente ao jornalismo e também à encenação e criação de textos dramáticos e de ficção. Embora afastado da política ativa e dedicado à sua carreira na advocacia, sempre encontrou tempo para defender a democracia e o socialismo em suas peças, romances e artigos de jornal.

Córrego é um autor reconhecido em seu país e já recebeu vários prêmios e homenagens em sua trajetória como dramaturgo e escritor.

1.2 A Obra

- Na seara da ficção:

Campo de feno com papoilas, 2000 (Romance), *Diz-me a quem amar e serei salvo*, 2001 (Contos), *Três horas e um quarto in Dez contos com um livro dentro* (2004), *Cem anos sem uma valsa*, 2006 (Romance), *Vento de Pedra*, 2008 (Romance), *Perpétuas-*

⁵ Mário Alberto Nobre Lopes Soares, hoje com 90 anos, foi por três vezes primeiro-ministro português (1976-1977; 1978; 1983-1985) e presidente da República entre 1986 e 1996.

⁶ Inclusive artistas brasileiros foram contemplados com uma exposição sobre o pintor amazonense Moacir Andrade e uma leitura poética dedicada aos escritos de Manuel Bandeira.

roxas e o Lá de Schumann, 2010 (Contos).

- Para o teatro:

O tinteiro de ferro (1990), *Um gira-discos na floresta* (1992), *A revolução em directo, dois actores e doze personagens* e *Um milhão de perguntas* (1996), *Um nó na cauda e Chuva de verão* (1997), *O testamento do Rei D. João Segundo* (1998), *Trilogia Queirosiana: Genoveva, À distância de um lenço* e *O palheiro de José Estevão* (1999), *Um desenho na face* (2001), *O General e o Ditador* e *Sobre um tema de Rachmaninov* (2003), *Nem putas nem ladrões* (2003), *Anilde* (2004), *O casamento de D. Manuel I* (2004), *A Rainha e o Cardeal* (2006) *As sonatas de Amadeus*, *Um fio de Água* e *Um terraço sobre a cidade* (2007).

Manuel Córrego recebeu os seguintes prêmios:

- Sua peça teatral *O tinteiro de ferro* recebeu o Prêmio Garret em 1990 e *Um gira-discos na floresta* foi agraciada com o Grande Prêmio de Teatro Inatel em 1991 e com o Prêmio Eça de Queiroz em 1992;
- Seu romance de estreia, *Campo de feno com Papoilas*, foi distinguido em 1998 com o maior prêmio do país para uma obra, o Prêmio Ler/Círculo de Leitores;
- O livro que reúne as peças *As sonatas de Amadeus*, *Um fio de Água* e *Um terraço sobre a cidade* mereceu o Prêmio da Escola Superior Artística do Porto em 2007;
- Seus três volumes da Trilogia dos Descobrimentos receberam o Grande Prêmio do Concurso de novos textos para Teatro: *O testamento do Rei D. João II* em 1998, *O casamento de D. Manuel I* em 2003 e *A Rainha e o Cardeal* em 2006;
- Com seu romance *Vento de Pedra*, Manuel Córrego ganhou o Prêmio literário Ordem dos Advogados em 2008 e com *Perpétuas roxas e o Lá de Schumann* foi agraciado com o Prêmio Literário Miguel Torga em 2010;

De sua lavra literária constam, como se vê, romances, contos e peças teatrais. Analisando o conjunto da obra, podemos notar que há três nítidas vertentes: o diálogo com a música, com a História e com a Literatura, essencialmente com os consagrados autores Eça de Queiroz e Camilo Castelo Branco.

Para explicar o azo para essas duas vertentes, a literária e a histórica, Manuel Córrego diz:

Tiro das figuras ou épocas que me impressionam e que desenvolvo sob o ponto de vista dramático em que, tal como no romance histórico moderno, há um aligeiramento ficcional para quebrar um

pouco a monotonia da realidade – um pouco à moda de Eça de Queiroz que “cobria a nudez crua da verdade com o manto diáfano da fantasia”, ou Charles Chaplin quando dizia *truth is boring*⁷ (CÓRREGO, 2012).

Porém, antes de aprofundarmo-nos na vertente histórica da obra de Manuel Córrego e seus métodos para combater a “monotonia da realidade”, e mesmo antes de discutirmos os estratagemas que a Nova História utiliza para minimizar esse tédio cotidiano, propomos percorrer brevemente a obra do autor.

Seu primeiro romance, *Campo de feno com papoilas* (2000), conta a história de uma banda filarmônica desde sua fundação até sua decadência. Este é o fio condutor da narrativa que acompanha o percurso de uma aldeia que se transforma no centro de uma região industrial. Há uma gama de personagens que discutem desde valores sociais até as fraquezas humanas, vivendo situações ora dramáticas e ora cheias de humor. O autor alterna momentos de narrativa memorial com tempo real da história, criando uma sonoridade de andamentos variados. Para Ferreira (s/d.), “o que perpassa na estrutura romanesca deste livro de Manuel Córrego é na melhor tradição ficcional portuguesa o desejo de querer fixar os contornos de uma vivência social e humana”. Na narração há planos que se sobrepõem ou entrecruzam, sem que o narrador perca “o sentido ou a direção dos próprios cordelinhos ficcionais” (FERREIRA, s/d.).

A coletânea de contos *Diz-me a quem amar e serei salvo* (2001) agrega onze histórias. O conto *O relógio da minha avó* trata das reminiscências do narrador, numa curiosa personificação do relógio da marca *Roskoff*, que adornava a sala de visitas de sua avó: “Antes de eu aparecer já o fidalgo se dava ares no meio da sala de visitas.” (CÓRREGO, 2001, p. 9), “Por esse tempo Roskoff era o rei. Ou assim se julgava.” (CÓRREGO, 2001, p. 11), “Roskoff colaborava no que podia. Tomava conta de mim e já não era pouco.” (CÓRREGO, 2001, p. 12).

A narrativa acompanha o crescimento da personagem e a concomitante deterioração do relógio. Mostra a relação de amizade entre criança e objeto: “O Roskoff sabia tudo a meu respeito. Descarava-me os segredos todos mesmo depois que eu deixei de lhos contar.” (CÓRREGO, 2001, p. 18), “Conferi o caso com Roskoff e ele aconselhou-me a jogar na avançada.” (CÓRREGO, 2001, p. 22).

⁷ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, em 01 de abril de 2012, recebida por correio eletrônico.

O conto termina num tom nostálgico, o narrador pesaroso pelas crianças que, atualmente, têm a criatividade tolhida pela modernidade e talvez sejam incapazes de dar vida a objetos e fazer deles seus amigos imaginários:

Os perigos espreitam por todo o lado. O caixote das imagens especializou-se na violência para os bebês de todas as idades. As caixinhas de três botões repetem jogos ao infinito. Há composições mecânicas de todas as formas e feitios. Arsenais de equipamento militar. Tanques que dão tiros de verdade. Computadores com tantas repetições que dá para uma criança não crescer durante mil anos. (CÓRREGO, 2001, p.28).

O conto *Papas de vinhadalho* narra a história de Estrelícia Neto Alves Confortado, uma boa e pacata cidadã e de como esta moça perdeu-se de amor por um malandro chamado Elias Parreco, que a roubava, humilhava e traía. A história termina de maneira trágica, com a vingança da mulher:

Num estremecimento, voltou-se para ele como num último afago. A bem-dizer os gestos não lhe pertenciam. Limitava-se a obedecer a uma febre que a subjugava. Procurou a tesoura de alfaiate debaixo do travesseiro. Foi direita ao assunto com a mão esquerda. Com a direita empunhou a tesoura. Tinha treinado a precisão e o golpe. A força precisa. Para não falhar. (CÓRREGO, 2001, p. 39-40).

Köchel 525 é um curto conto que faz referência ao estudioso da obra de Mozart, Ludwig Von Köchel.⁸ É um texto eminentemente descritivo, que remete a imagens: “À entrada dos fornos crematórios” (CÓRREGO, 2001, p. 43); sons: “Tocavam Mozart” (CÓRREGO, 2001, p. 43); e cheiros: “O pior era o cheiro. Um cheiro terrível. O fedor de um reino para mil anos” (CÓRREGO, 2001, p. 43). Não há ação, apenas sensações e um lema: “É preciso lutar contra o esquecimento”. (CÓRREGO, 2001, p. 43).

Cara de roubado narra, em primeira pessoa, experiências que a personagem teve em constrangedoras situações nas quais foi roubada e humilhada, em decorrência de sua ingenuidade e boa fé, ganhando a alcunha supracitada no título do conto. Mesmo quando, num dia de vingança, usa de artimanhas para pegar um ladrão em sua casa, sua fama ofusca sua esperteza e as pessoas não valorizam sua ação.

⁸ O estudioso elencou a obra do gênio musical no chamado “Catálogo Köchel”. Com referência ao título do conto, a serenata *Eine kleine Nachtmusik* é conhecida como Köchel 525. (Fonte: The Köchel Catalog, em <http://www.csudh.edu/oliver/kochel.htm>).

O conto *Nuvem de Pedra* traz a história de um maestro que usa a lucidez para disfarçar sua falta de talento. Passa a vida compondo uma ópera que nunca termina e, quando está à beira da morte, faz reflexões sobre os seus verdadeiros valores: “dava-se agora conta de que os vagares do amor e das coisas simples tinham sido os grandes prazeres da vida” (CÓRREGO, 2001, p. 62). Sobre o envelhecer, reflete que:

Envelhecendo juntos, o homem e a mulher são um diálogo que nunca se desata, porque depois do esplendor dos gestos permanece o pólen da palavra, o crepúsculo traz a noite mansamente e sem sobressalto. (CÓRREGO, 2001, p. 63).

A personagem pondera também sobre o temor da morte:

O tempo corria cada vez mais depressa, as ideias atropelavam-se umas às outras, farrapos esvoaçantes, a noite funda, o pavor aos pés da cama. Por que havia de ter medo? Não era a senilidade que temia sobre todas as coisas? (CÓRREGO, 2001, p. 63).

O conto termina num delírio pré-morte, que leva a personagem a uma viagem em retrocesso que chegaria ao útero:

O homem aconchegou-se no colo da ama, teria sono?
A velha acolheu-o no colo mirrado.
O jovem sorriu, seria esperança?
Com as mãos trementes, a velha aflorou-lhe a garganta.
O adolescente gemeu, seria fome?
Os dedos nodosos continuavam a apertar.
A criança chorou, seria dor?
Gravetos de gelo, aqueles dedos.
O menino calou-se, seria frio? (CÓRREGO, 2001, p. 65).

A *Viúva de Cetim* conta a história de Amélia, zeladora de uma igreja, que se apaixona e se casa com Santeiro, o mordomo do mesmo local. Quando o marido morre, permanece inconsolável, a ponto de todos os conhecidos ficarem apreensivos por seu futuro e até por sua saúde mental. Quando o abade a encarrega de uma excursão aos Lugares Santos sente-se, por milagre, atraída por um guia turístico - amor e paixão à primeira vista:

Houve um ruído. Levantou os olhos. A sarça ardia. Por obra daqueles dois tições de carvão incandescente. Nem lhe veio à ideia recusar ou fugir. Não podia. Os feixes de luz opaca atraíam-na sem remissão. Atando-a a si. Obrigando-a a percorrer com os olhos os ombros largos. O peito arfante. O ébano sedoso. A oferenda colossal. Nunca vista e inimaginável. (CÓRREGO, 2001, p. 76)

O conto *É menino ou menina?* relata a trágica história de um maquinista de trem, famoso por sua pontualidade. Neste dia fatídico, porém, atrasa-se e acaba provocando um acidente e a morte de um jovem. O rapaz estava voltando para casa a fim de contar à esposa que havia recebido um aumento de salário e contava com isso para pôr em prática seus planos de vida: trocar de carro, ter um filho, arrumar a casa. O destino acaba com todos estes planos: “Tanta vida para viver! E vinha um ar e levava tudo. O pânico do início a dissolver-se na negrura subterrânea. Irremediável.” (CÓRREGO, 2001, p. 88)

Santa Engrácia conta a história do senhor Pereira, cuja alcunha dá nome ao conto. Nesta cidade, todos eram tratados pelos apelidos, que evidenciavam alguma qualidade do sujeito. Assim, havia o Maneta, o Perna-Fofa, o Zé da Avó. O protagonista da história conta suas peripécias e aventuras, mostrando que por mais que a situação parecesse desfavorecê-lo, ele sempre se saía bem, vindo dessa boa sorte, o apelido que recebera.

O conto *O porteiro de Rachmaninov* alterna os pontos de vista das duas personagens: o músico russo Sérgio e o motorista de taxi parisiense, Antoine. No passado, na condição de refugiado, Sérgio morara em Paris, no prédio onde Antônio era porteiro. O barulho dos ensaios irritava a vizinhança, mas Antônio não tivera coragem de despejá-lo, pois amava sua música:

O porteiro tinha três dias para executar o despejo. Homem simples e dependente, subiu os seis lances de escadas na firme disposição de cumprir as ordens recebidas. Deitou a mão à maçaneta da porta: - e ficou suspenso na maravilha deslumbrada da fonte luminosa que jorrava de dentro. (CÓRREGO, 2001, p. 102)

Depois de altos e baixos em sua carreira e agora famoso, o russo volta a Paris para uma apresentação. Procura o antigo amigo e descobre que por tê-lo protegido do despejo, tinha sido demitido. Sérgio não sabia como encontrá-lo.

Mas o motorista vai ao concerto, na esperança de que o músico o reconhecesse:

Quando o compositor no final se voltou para a plateia, iria jurar que os olhos dele por instantes se fixaram em si. Mas não. Era o jeito habitual de quem olha para todos sem se fixar em ninguém. Esteve tentado a falar-lhe. Mas como? O seu amigo Sérgio era agora uma celebridade e tinha à sua volta os poderosos do mundo. Decerto já não se lembraria dele. Teria vergonha dos seus modos humildes e do fato coçado de motorista na grande cidade. (CÓRREGO, 2001, p. 104)

O reencontro afinal não acontece, o mundo dos dois amigos era muito diferente e a distância entre eles era imensa:

António ficou no passeio em estátua de sal. Vendo o seu ídolo dissolver-se no frio da noite e no halo das vozes pressurosas. Era melhor assim. Era melhor que o grande compositor guardasse a imagem do amigo fiel, em vez deste embotado motorista de táxi das ruas de Paris. E era feio apresentar-se diante com as lágrimas a correrem pela cara abaixo. (CÓRREGO, 2001, p. 104)

Gostavam muito de maçãs é outro conto desta seleção e mostra um divertido diálogo entre um padre e uma beata, cuja fé é indubitável, porém *sui generis*:

“Eu sou muito pecadora?”
 “De mais!”
 “Tu também!”
 “Achas?”
 “És um grande pecador.”
 “Sério?”
 “Tens o céu garantido.” (CÓRREGO, 2001, p. 111)

Retrato a sépia com pertences é uma versão da peça *O concílio das sombras* (parte final das *Sonatas de Amadeus*). Os dois textos são inspirados na peça *O tinteiro de ferro*, escrita em 1990 e centrada nas últimas horas de vida do escritor Camilo Castelo Branco. Na peça há uma confrontação do escritor, transformado em personagem e retratado em diversas épocas de sua vida. Num diálogo fantástico, várias nuances de si mesmo digladiam-se em busca de uma ponderação sobre sua vida, numa espécie de balanço que culminará com o suicídio do escritor.

Este texto e este tema foram motivo de várias modificações, que culminou com a última versão, incluída no livro *Pérpetuas-roxas e o Lá de Schumamm* (2011) novamente em forma do conto e homônima ao livro.

Segundo Córrego (2011⁹), esta ideia lhe ocorreu na época do centenário de Camilo Castelo Branco, com o desejo de dramatizar a tumultuada vida do escritor e principalmente seus últimos momentos, quando esperava a visita de um médico que lhe daria o veredito sobre a possibilidade de ainda evitar a cegueira.

A motivação para escrever *O tinteiro de ferro* veio-lhe em decorrência do gênio do escritor, associado à complexidade da figura humana. Manuel Córrego acredita que Camilo Castelo Branco “andou toda a vida com a morte no bolso”. O texto

⁹ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, de 24 de dezembro de 2011, recebida por correio eletrônico.

o deixou insatisfeito e a peça foi revista (*Concílio das Sombras*), depois vertida para a narrativa (*Retrato a sépica com pertences*), até chegar à derradeira versão (*Pérvpetuas-roxas e o Lá de Schumamm*) que consta do livro publicado em 2011.

Outra versão de Córrego para a história camiliana é o conto *Três horas e um quarto*, que faz parte do livro *Dez contos com livros dentro*, coletânea de contos de vários autores e publicada pela Editora Campo das Letras, em 2004. É mais uma perspectiva da vida de Camilo Castelo Branco, desta vez sob a óptica de sua esposa, Ana Plácido, em dois momentos de sua vida: quando conheceu Camilo e quando o escritor faleceu. A obra ressalta o caráter forte e vanguardista de Ana e sua importância na carreira de Camilo.

Córrego dialoga também com a obra de Eça de Queiroz. Assim, no romance *Cem anos sem uma valsa* (2006b), Manuel Córrego dá vida a Genoveva, personagem do romance *A tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queiróz. Este romance foi diversas vezes retocado por Eça de Queiroz e só foi publicado oitenta anos após sua morte. O tema do incesto entre mãe e filho reporta à tragédia de Édipo e Jocasta, mas também prenuncia o romance entre os irmãos Maria Eduarda e Carlos, personagens de *Os Maias*.

Genoveva é caracterizada por Eça como mercenária, não hesitando em prostituir-se para alcançar seus objetivos. É dura, egoísta, colérica e cínica. Seu caráter só é abrandado quando se apaixona por Vítor e precisa adocicar sua forma de ser para conquistá-lo.

A Genoveva de Córrego difere de seu paradigma queiroziano, pois é retratada como uma mulher sedutora, preocupada com seu destino, mas não parece egoísta, na medida em que divide com a personagem Eça de Queiroz as suas dúvidas, sendo testemunha e cúmplice do famoso escritor em seus momentos de fraqueza e dificuldade: “Conheci-o nos tempos de luzes e de sombras” (CÓRREGO, 2006, p. 25), diz Genoveva.

Alternando o foco narrativo, dando voz ora para Eça, ora para Genoveva, Manuel Córrego faz um jogo de pontos de vista e cria uma cumplicidade entre as duas personagens que se espantam um com o outro, criador e criatura como que colocados num mesmo plano. A criatura extrapolando os limites dados pelo criador rebela-se, indigna-se, dá conselhos, vive. A fiel confidente diz:

Agora estava prestes a alcançar a graça. Dêem-me dez anos - tinha-me dito ele na noite de todas as confidências – e serei o primeiro escritor do meu país. É claro que não foi por estas palavras. Mas eu sou a sua personagem. Oculta e discreta. A fiel confidente de tudo o que ele não disse. (CÓRREGO, 2006, p. 103).

Encerrando os comentários referentes à obra ficcional de Manuel Córrego, encontramos seu premiado romance *Vento de Pedra* (2008). Nele, o autor conta a história do Conde D. Roiz que com a República inicia sua decadência. Solteiro e arruinado, necessitando reformar seu solar, casa-se com a milionária Mariana, esposa apaixonada e dedicada. O autor retrata a condição da mulher submissa da época. O jornalista Manuel Tavares, colaborador de “O Regional”, diz, na edição 321 deste jornal, que *Vento de Pedra* é um “hino à Língua Portuguesa e em particular às expressões de matriz dita popular”. Publicado pela editora Sopa de Letras, foi apresentado como uma narrativa que retrata, de forma alegórica e com ironia mordaz, a condição feminina, a miséria e a hipocrisia, a pobreza e a avareza, numa teia ricamente entretecida que espelha, no fundo, a verdadeira condição humana.

Deixando o âmbito dos romances e contos, entramos na seara dos textos para teatro de autoria de Manuel Córrego com a já referida peça *O tinteiro de ferro* (1990), em que Manuel Córrego faz de Camilo Castelo Branco sua personagem principal e centraliza a ação nos últimos momentos da vida do escritor que, prestes a perder a visão, está a ponto de cometer o suicídio.

Com certeza, este tema fascina Córrego, já que o mesmo foi incansavelmente trabalhado, tendo sido escrito e reescrito, como já foi assinalado, em *Retrato a sépia com pertences* (conto de 2001), em *O concílio das sombras* (peça de 2007) e por fim, em *Perpétuas-roxas e o Lá de Schumann* (conto de 2011).

A peça *Um gira-discos na floresta* (1992), segundo o próprio autor relatou em correspondência eletrônica¹⁰, trata de uma experiência que Córrego viveu quando foi magistrado, em Malange. A história passa-se em uma cidade no interior de Angola, em 1974.

O Prólogo da peça explica que atores (já caracterizados) e pessoas da técnica, bem como os espectadores, devem interagir já no átrio do teatro e empreender um

¹⁰ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, de 04 de junho de 2012, recebida por correio eletrônico.

passaio pelos bastidores. O tema da peça é o julgamento de três anciões da tribo, acusados pelo envenenamento de pessoas ocorrido durante um ritual místico.

O jovem juiz tem dúvidas a respeito da culpa dos pajés, acreditando que a justiça do homem branco, da metrópole, não pode ser usada no habitante da colônia, que possui cultura, hábitos e tradições diferentes.

Na tentativa de compreender a diversidade e executar da melhor maneira possível o julgamento, ele determina que a corte seja deslocada para a mata, local onde ocorreu o ritual.

A peça reflete a necessidade de colocar-se na pele do outro para tentar entender suas razões e motivações. O juiz diz:

Mas eu tenho dúvidas. Até que ponto isto é compreendido e aceite por esta pobre gente? Que ideia fazem eles do que estamos a fazer, do que é esta justiça que eles nem sabem se é boa ou má porque foi produzida num ambiente totalmente diferente, para uma sociedade inteiramente diferente desta? [...] Até que ponto não estaremos nós aqui, com todo este doloroso esforço a gesticular puramente no vazio? (CÓRREGO, 1991, p. 42).

O juiz, contra a jurisprudência que dizia respeito ao caso, decide pela absolvição dos réus. Porém, antes que pudesse executar a sentença, é assassinado pelo Agente de polícia, que desde o início da peça tinha se mostrado intransigente e determinado a condenar os réus.

Na peça *Um milhão de perguntas* (1996), Córrego trata do conflito entre o belo e o grotesco. Elisa sofreu sérias queimaduras ao salvar uma criança em um incêndio. Desfigurada, vê ruir o sonho de se tornar uma grande pianista e de se casar com Jorge. Ela adota a criança, que se chama Joana, e que não nutre nenhuma afeição pela mãe. Joana acaba seduzindo Jorge e pretende fugir com ele. Jorge, após o acidente de Elisa, casou-se com a irmã dela, Helena.

Elisa delira e seu desespero é retratado em imagens projetadas numa tela, que alternam seu rosto antes e depois do incêndio: “Bela, bela, bela! Amo, amo, amo! Não haverá outro modo de amar?” (CÓRREGO, 1996, p. 33).

O embate entre mãe e filha chega ao auge:

Elisa – Alguma vez te interessaste por mim?
 Joana – Alguma vez se interessou por mim?
 Elisa – Alguma vez perguntaste se sou feliz?
 Joana – Alguma vez perguntou se sou feliz?
 Elisa – Ingrata!

Joana – Não tenho família!
 Elisa – Olha para mim.
 Joana – Não tenho ninguém!
 Elisa – Olha para mim.
 Joana – Estou a olhar.
 Elisa – Chama-me mãe.
 Joana – Não.
 Elisa – Chama-me mãe.
 Joana – Não.
 Elisa – (A cada bofetada.) Chama-me mãe (CÓRREGO, 1996, p. 52).

Córrego contrapõe o sublime e o grotesco na cena do desnudamento simultâneo de Elisa e Joana:

Num desespero crescente (Elisa) arranca a cabeleira, tira as luvas, rasga as vestes. Ele (O inspetor) tenta impedi-la, mas ela acaba por ficar curvada diante dele: a calva, o peito descarnado, as mãos negras como garras deformadas. Enquanto isso, Jorge despe Joana, acabando por ficar ajoelhado em adoração ao esplendor do corpo nu. (CÓRREGO, 1996, p. 40)

A valorização do belo e sua ligação direta com o amor é uma triste conclusão a que Jorge chega. Ele chama Elisa de “A velha”:

Jorge – A velha é que tem razão.
 Inspetor – Mas por que lhe chamam velha?
 Jorge – É verdade! Ela é mais nova do que eu!
 Inspetor – E foi sua noiva.
 Jorge – Só pensar nisso me faz estremecer. O amor é uma aparência! (CÓRREGO, 1996, p. 48)

O desfecho da história é trágico. Jorge aceita fugir com Joana, mas a moça, insegura do passo que vai tomar, cai nos braços da mãe:

Joana – Ajudem-me, ajudem-me! (Cai no regaço de Elisa, implorativa). Ajude-me! É a princesa do conto de fadas. Ajude-me mãe!
 Elisa – (Da manga do punho esquerdo faz sair lentamente uma tesoura grande, de costura)... Um passo a mais e tu terias partido. Um instante a mais e seria a paz. Em vez disso tu vens dócil, aos meus braços. Não me chames mãe! A princesa é feia e má. Não me chames mãe! O meu ventre é seco, o meu seio é seco. A minha alma é seca... (O inspetor lança-se mas é tarde. O golpe sob a nuca foi rápido e fulminante) (CÓRREGO, 1996, p. 63).

Na peça *A revolução em directo* (1996), Manuel Córrego faz uma crítica ao período da ditadura salazarista. O cenário é um castelo em ruínas, que poderia representar Portugal. As personagens AC e MS são “revolucionários” que desejam o

poder, no momento nas mãos de AS (Augusto Samovar, segundo a lista de personagens e “coincidentemente” as iniciais de Antônio Salazar).

Os revolucionários explicam a diferença entre a verdade e a mentira: “A verdade pode ser dita e redita que continua a ser mentira. A mentira basta espalhá-la duas ou três vezes para passar a ser verdade” (CÓRREGO, 1996, p. 68).

Os dois homens concluem que revolução “é a luta entre duas verdades: a que vai haver e a que há. O que significa que a revolução é a luta entre duas mentiras: a que há e a que vai haver” (CÓRREGO, 1996, p. 68)

Nesta peça há também uma crítica aos meios de informação e à mídia, por exemplo, na fala do locutor, que, ao vivo, narra os fatos numa espécie de “*reality show*”: “É a regra de ouro da informação: não acredite em nada até que seja oficialmente desmentido” (CÓRREGO, 1996, p. 70).

Há referências implícitas que fazem o leitor associar o ditador AS a Antônio Salazar:

AC - Há regimes que se conservam em salmoura. Este se conserva numa cadeira de rodas.

MS - Na verdade o tipo acredita que ainda é o chefe do governo?

MS – Há meio século que andamos nisto e nem um tiro se dispara (CÓRREGO, 1996, p.72).

Há referência à jornalista francesa, Christine Garnier, autora de *Férias com Salazar* (1952): “Não me fale da Sorbonne que me lembra a Cristina! Foi a única pessoa que me compreendeu”. (CÓRREGO, 1996, p. 76)

Craveiro Lopes, que será personagem de Córrego em *O General e o Ditador*, peça teatral comentada posteriormente, também é citado: “Estava bem disfarçado, o ministro. Já não me ria assim desde que o promovi a marechal o Craveiro Lopes”. (CÓRREGO, 1996, p. 77).

Desse modo, Manuel Córrego critica a ditadura salazarista e, ao mesmo tempo, a “revolução”, mostrando que para o povo nada mudou, permanecendo a população em geral alheia à mudança do poder, preocupados apenas em ganhar seu sustento e sobreviver. O Locutor entrevista pessoas que estão na fila do ônibus e as opiniões obtidas são alienadas e desconexas.

Os conchavos e a corrupção vão continuar no próximo governo, o futuro dono do poder (VC), conversa com seus aliados AC, MS e AB:

AB – Olhe que eu confio em si, visconde. Espero que cumpra o prometido na distribuição de lugares.

VC – Pode confiar à vontade. Nunca na vida cumpri a palavra e não era agora que iria quebrar essa regra de ouro.

AC – Quando fores Primeiro-Ministro de que te disfarças?

MS – De Presidente da República.

AC – E quando fores Presidente da República?

MS – De Primeiro-Ministro (CÓRREGO, 1996, p.106).

A tortura, o controle da imprensa e as "pseudoeleições" existentes no governo de Salazar são retratadas na peça, assim como uma conclusão que parte de AS: “o país não precisa de um governo, precisa só de produzir e poupar”. Na cena final, um ator que estava sentado à plateia, sobe ao palco trazendo um ramo de cravos.

Em *Um nó na cauda* (1997), Leonardo cria um filhote de leão e pensa que pode domesticá-lo, sua intenção é tirar-lhe as “ideias feitas”, “extirpar-lhe toda a violência”. A forma para conseguir tal feito, segundo a personagem, é a persuasão, “assim como fazem os ditadores”.

Leonardo vai limar as presas do leão e ensiná-lo a usá-las. Obviamente, na medida em que vai crescendo, a fera torna-se incontrolável e, apesar dos esforços do rapaz para educá-lo, o leão acaba devorando-o.

Este exercício pode ser interpretado como alegoria do que acontece na própria sociedade. Assim, com seus instintos egoístas e competitivos, o homem seria incapaz de olhar para outro ser e respeitá-lo nas suas diferenças e idiossincrasias, sendo impossível que seja capaz de viver sem guerras e sem violência.

Na falta de um motivo concreto, os homens buscam pretextos para odiarem outros homens. Nesta peça, são mostradas várias formas de violência das quais o homem pode ser vítima: o silêncio sendo uma destas formas. A pior delas seria a falta de compaixão: Leonardo, vendo que o leão está faminto, faz com que sua amiga Leônia sirva de refeição para a fera.

O autor conclui que “a mania de igualdade não passa de uma ideologia. As ideologias têm os olhos lindos, mas todas têm um nó na cauda” (CÓRREGO, 1997, p.49). Assim sendo, a igualdade entre os homens não passaria de uma utopia, uma bela utopia, porém impossível de existir no mundo real. A intolerância inata ao que é diferente torna a ausência de violência uma situação impraticável e a guerra, um mal irremediável.

Leonardo diz “Aceita-me como sou e não precisas me combater” (CÓRREGO, 1997, p.43), porém sua amiga Leônia esclarece que isso só seria possível num mundo feito apenas de palavras e de intenções.

A peça *Chuva de verão* (1997) é denominada por Córrego como “sainete”, termo que significa “uma obra dramática breve, cômica ou satírica, geralmente tratando de assunto mundano” (CEIA, s/d.).

Esta peça é rica em ironia e humor sarcástico. Romão descobre de maneira cômica que sua esposa Matilde o trai com Tó Mané. O casamento é alvo desse humor:

Tó Mané – A profissão de marido é a coisa mais linda que Deus ao mundo deitou. Até nos dá uma sogra.

Romão – Vê-se que o senhor também é feliz no casamento.

Tó Mané – Muito. Não com o meu, naturalmente, não sou casado. Mas o casamento dos outros tem-me dado momentos de grande felicidade. (CÓRREGO, 1997, p. 56)

O filho do casal, João Sérgio, é um adolescente que utiliza expressões em inglês o tempo todo e é fascinado por estatísticas:

João Sérgio – Queres ver? Sabes nos *States* [Estados Unidos] a quantidade de pais que deixam os filhos sozinhos? Trinta e seis por cento.

João Sérgio – *End by a kiss* [Terminam com um beijo]! Não te esqueças. *Never surrender* [Nunca se renda]!

João Sérgio – Na Holanda, segundo as estatísticas, dezoito por cento dos filhos do matrimônio não são filhos do matrimônio (CÓRREGO, 1997, p. 59, 80 e 124).

O garoto e sua avó Mercedes unem forças para evitar que o casal se divorcie. Na primeira aparição de Mercedes, a atriz sai de um lugar que tomava na plateia, outro recurso de anti-ilusionismo usado pelo dramaturgo.

Na cena na qual o casal consulta os advogados, Córrego utiliza o recurso do ator-coringa, em que um mesmo ator representa os cinco advogados, apenas mudando de mesa e alterando a maneira de falar. Este é um recurso do teatro épico útil como forma de manter o distanciamento entre teatro e realidade.

Segundo Rosenfeld (2011), o efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento.

As técnicas de distanciamento colaboram para que o expectador observe, analise, critique. Nesta peça há uma crítica social à família burguesa de classe média,

hipócrita e materialista. Caso o divórcio venha a ser consumado, o filho do casal diz que sentirá muita falta do seu computador e a avô conclui: “É sempre assim quando as coisas tomam o lugar das pessoas” (CÓRREGO, 1997, p. 72).

Outra técnica de afastamento observada nesta peça é o diálogo do ator com o público, provocando estranheza e admiração. Por exemplo, ao ver que o marido e o amante vão se enfrentar, Matilde diz: “Jesus, Maria e José! Estes autores novos metem-nos em cada uma!” (CÓRREGO, 1997, p. 112).

O recurso que Romão e Matilde encontram para manter seu casamento é viver uma espécie de divórcio dentro do casamento, retornando ao equilíbrio e à felicidade conjugal. Romão e Matilde combinam agir como amantes dentro do casamento, mantendo um clima de sedução. Matilde conclui: “Nunca mais amor de pantufas! Nunca mais amor triste!” (CÓRREGO, 1997, p. 117).

Em 1999, o dramaturgo publica a Trilogia Queiroziana, composta pelas peças: *Genoveva*, *À distância de um lenço* e *O palheiro de José Estêvão*.

Na peça *Genoveva*, pela primeira vez Córrego faz uma acareação entre criador e criatura, ou seja, entre Eça de Queiroz e Genoveva, sua personagem no romance *A tragédia da Rua das Flores* (1980).

O primeiro encontro entre os dois acontece em 1878, estando o autor no auge de sua vitalidade física, aos trinta e dois anos. Entusiasmado, ele descreve à moça como ele, o autor, fará com que ela viva um grande amor, mas confessa que a obra apenas começa a desenhar-se em sua mente, apesar de acreditar que será sua obra-prima.

Em 1900, a caminho das termas, na Suíça, já adoentado e fraco, Eça encontra novamente a sua musa e lhe pede perdão por não ter concluído sua história, transformando-a na grande frustração da sua vida. Os motivos para a desistência do projeto ficam subentendidos quando Genoveva diz a Eça: “o país é demasiado pequeno para si”; ou quando o escritor reflete: “Não sei se sou eu que estou à frente ou se é o tempo que está a ficar para trás” (CÓRREGO, 1999, p. 46).

Depois, o filho de Eça, José Maria, aos vinte e nove anos, tenta decidir se queima ou não o manuscrito do livro. Aos trinta e nove anos, o herdeiro encontra Genoveva, que o aconselha a guardar o manuscrito: “Há cinquenta anos era um terramoto, hoje iria provocar uma enorme explosão. Guarda o manuscrito” (CÓRREGO, 1999, p. 63).

A peça termina num último encontro entre Genoveva e seu criador, quando Eça está à beira da morte. A moça reconforta-o e o acalma, dizendo que dançarão juntos, ficarão para sempre no coração das pessoas e que, enquanto houver língua portuguesa, sua saga não terá fim.

A personagem Genoveva criada por Córrego mostra-se sensível, ao mesmo tempo maternal e fraternal, apenas sutilmente sedutora, nada frívola. Estas características são mais tarde retomadas no romance *Cem anos sem uma valsa*.

A segunda parte da Trilogia, *À distância de um lenço*, dialoga com o livro *Alves & Cia*. (1925) que conta a história de Godofredo da Conceição Alves, homem de trinta e sete anos, cujo sentimentalismo e romantismo apaixonado da juventude transformaram-se numa quimera. Na realidade, sócio de uma casa de comissões, é um homem prático e representa a honestidade doméstica, a vida regular, tendo um caráter indolente e sossegado.

O outro sócio é Machado, rapaz de vinte e seis anos, bonito e enérgico, representando na firma o lado das grandes ideias, do faro comercial. Apesar de trabalhador, tem o defeito de desaparecer eventualmente, no meio do dia, sem dar explicações ao parceiro. A terceira personagem é Ludovina, a linda e jovem esposa de Godofredo.

Está formado o triângulo amoroso e, após o flagrante de adultério, o romance se desenvolve no dilema do marido entre acabar com um bom casamento e com uma boa sociedade, mantendo uma hipócrita aparência de felicidade ou deixar que o tempo cure as feridas causadas pela traição.

Num primeiro momento, Godofredo, humilhado e enraivecido, decide que não há outra saída senão o duelo para lavar sua honra. “Para uma ofensa daquelas, só a morte: uma pistola carregada, tirada ao acaso entre os dois, disparada à distância dum lenço” (QUEIROZ, 2008, p. 37).

O sofrimento do marido luta com sua indolência e por fim ele resolve perdoar os traidores. Na ironia queiroziana, tanto a falta de sua mulher na organização da casa, como a do seu sócio no bom andamento dos negócios, acabam por falar mais alto do que uma simples honra ferida. “E a vida continuou, desenrolando-se, banal e corredia como ela é”. (QUEIROZ, 2008, p. 112).

Na peça de Córrego, Ludovina é a empregada e a esposa de Godofredo chama-se Madalena. A cena do flagrante é em tom de comédia, repleta de jogos de palavras e ironia.

À *distância de um lenço* dialoga também com o romance de Eça de Queirós *O Conde de Abranhos* (1965), que conta a história deste político inescrupuloso, símbolo dos vícios do sistema constitucional, hipócrita e sem caráter, traidor do próprio partido político e casado por conveniência.

A peça de Córrego agrega as personagens de *Alves & Cia.*, Godofredo, sua esposa (que na peça é Madalena e no livro de Eça é Ludovina), Machado (o amante) e Neto (sogro de Godofredo), com as personagens de *O Conde de Abranhos*: o Conde e a Condessa.

A criada de Godofredo, Ludovina, despachada e esperta, manipula as outras personagens, de modo a fazer os acontecimentos desenrolarem-se de acordo com sua vontade. Há o flagrante de adultério (que na verdade não foi consumado):

Madalena: Ai, como eu estou arrependida!

Ludovina: Arrependida, Dona Madalena? Nem pense! Tudo menos isso.

Madalena: Arrependida porque não cheguei a ter de que me arrepender.

Ludovina: Ó infeliz! Ainda por cima não pode dizer isso ao seu marido.

Madalena: Por que não?

Ludovina: Porque nessa ele nunca vai acreditar.

Madalena: Mas é a verdade.

Ludovina: E como quer a senhora que um marido enganado acredite na verdade? (CÓRREGO, 1999, p. 83).

À noite, haverá um jantar com o Conde de Abranhos e sua esposa. Este encontro é politicamente importante para Godofredo, que tem pretensão de se tornar barão. Com a chegada da Condessa fica-se sabendo que Machado é amante dela também. Em uma sequência de situações cômicas, todos, inclusive o amante, estão presentes no jantar.

O conde sabe da ligação extraconjugal da esposa, porém, não se importa, pois sua ideia é separar-se dela, casar-se com uma marquesa e posteriormente, tornar-se amante de sua ex-mulher. Ludovina coloca um sonífero na bebida de todos os convidados.

Após várias mentiras e tentativas de inocentar Madalena, a criada acaba por dizer que Machado estaria interessado nela (Ludovina) e que estava na casa, com um vestido na mão, porque era o seu vestido de noivado, que o noivo lhe trazia de presente.

Tudo acaba bem, com o casamento de Godofredo e Madalena assegurado, bem como o divórcio do Conde e da Condessa.

A terceira parte da Trilogia é *O Palheiro de José Estevão*, alusão ao típico palheiro da Costa Nova, edificado em 1886 e pertencente à família de José Estevão Coelho de Magalhães, parlamentar, político e jornalista da região de Aveiro. Eça de Queiroz cita este palheiro em carta a Oliveira Martins, datada de 1884:

Não pude desbastar a minha montanha de prosa. Levar as prosas para os areais da Costa Nova, não é prático - ó homem prático! Há lá decerto a brisa, a vaga, a duna, o infinito e a sardinha - coisas essenciais para a inspiração - mas falta-me essa outra condição suprema: um quarto isolado com uma mesa de pinho (QUEIROZ, 1884).

Na peça de Córrego, é neste local praiano que se encontram, na juventude, Eça e sua futura esposa Emília e o fio-condutor da obra é a vida desta personagem.

A peça retrata outros momentos importantes na vida da família, em geral do ponto de vista de Emília: conversas entre ela e a filha Maria, recordações sobre o namoro e o casamento com Eça, alusões aos livros: *Os Maias*, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, cenas sobre a infância dos filhos Maria, José Maria, Antônio e Alberto, referidos na peça como Maria, José Maria, Tonton e Zezé. A história termina com a morte de Emília e o reencontro com o marido num tranquilo passeio rumo ao mar.

A peça *Um desenho na face* (2001) trata da crise conjugal de Jacinto e Rosário. A história começa na festa de aniversário de quarenta anos da mulher. Ela está infeliz e insatisfeita e ele se mostra um homem negligente e autoritário.

Jacinto é desrespeitoso até com seu sócio e amigo Tomás, ao qual chama de “medicozito pomposo e vazio”, “verme” e “intelectualzinho de caca”. Tomás é casado com Matilde, mulher forte e decidida, que domina o marido, mas afoga as mágoas na bebida. Seu casamento vai bem, porque segue esta orientação relatada por Tomás: “Quando eu saio, de manhã, ela está a dormir, quando ela chega, à noite, eu ainda não estou acordado” (CÓRREGO, 2001, p. 27).

Jacinto usa a sedução da bela esposa para cativar seus clientes. Chega a propor que o amigo Tomás vá para a cama com Rosário. Por seu lado, a mulher acha que seu casamento apodreceu, segundo ela, “até a água apodrece quando está parada” (CÓRREGO, 2001, p. 32).

Rosário recebe atenções de Gustavo, o jovem professor de música do seu filho Ricardo, mas não cede aos seus encantos. No meio da festa, Rosário tem um colapso nervoso e uma suposta crise de amnésia.

No segundo ato, Rosário está internada numa clínica de repouso e num diálogo com o marido, relembra o passado do casal, quando estavam realmente juntos e eram felizes, antes do presente contaminado pela riqueza, hipocrisia e superficialidade.

Nesta peça, há uma crítica à sociedade moderna e aos relacionamentos baseados em interesses pessoais. Matilde resume os problemas da atualidade assim: “O stress, o ruído, as sociedades compulsivas, a angústia, os traumas, os ideais perdidos. Nada que não se cure com... Ah, o sentimento de culpa, a abundância, o excesso de comodidade, enfim, o século” (CÓRREGO, 2001, p. 55).

Para Rosário, surge a possibilidade de uma vida nova em companhia de Gustavo, que diz: “Não podemos estar sempre a construir o mundo de novo. O único remédio é pôr de lado aquilo que não presta e aproveitarmos o resto para seguir em frente” (CÓRREGO, 2001, p. 92). A mulher acaba seduzida por Gustavo, o jovem professor de música do seu filho, rapaz que com seu amor a ajuda a reencontrar um sentido para a vida.

Referida anteriormente, a outra peça de Manuel Córrego que trata do período da ditadura salazarista é *O General e o Ditador* (2003b). Nela, as personagens que dão título à obra fazem referência ao General Craveiro Lopes, eleito Presidente da República numa época em que as eleições, apesar de ocorrerem regularmente em Portugal, eram meramente uma fachada.

O poder realmente estava nas mãos do Presidente do Conselho de Ministros, Antônio de Oliveira Salazar. A peça valoriza ambas as personagens mostrando como se digladiam. O militar não aceitava ser mero fantoche e se permitia ter ideias diferentes das do Ditador, inclusive na questão das colônias, defendendo sua progressiva autonomia.

Afastado da presidência após o primeiro mandato (21/07/1951 a 09/08/1958), vigiado pela polícia política, teve seu romance com uma senhora casada descoberto, o que serviu para afastá-lo da política ativa.

Córrego inspirou-se para a criação das personagens notadamente no livro: *Férias com Salazar*, da jornalista francesa Christine Garnier - ela também transformada em personagem da peça.

Férias com Salazar (1952) foi baseado em uma série de entrevistas que a jornalista realizou enquanto conviveu com o ditador em sua casa de verão em Vimeiro. Nele, Salazar é retratado como um homem solitário, conhecedor do que supunha ser seu dever pela pátria, sua missão, ou seja, governar acima de todos os seus interesses pessoais, mas acima de tudo, ela o desenha como um homem extremamente sedutor.

Tais características são passadas para a personagem de Córrego: ele seduz a francesa, mostra-se atencioso e galanteador, mas o que no livro nem sequer é sugerido, ou seja, um romance entre os dois é explicitado na peça:

Christine: Você passou ao lado da vida. Não abre a janela com medo de se constipar. Não gosta da balada porque tem medo da Resistência.

Salazar: Nem sei por que me apaixonei por si.

Christine: Você apaixonou-se por mim? (CÓRREGO, 2003, p.48)

A sugestão do envolvimento também aparece em:

Christine: Ouvi dizer que as joias que me ofereceu foram pagas com as suas economias.

Salazar: Quando pensei visitá-la em Paris paguei as passagens do meu bolso.

Christine: Você pensou visitar-me em Paris? (CÓRREGO, 2003, p. 31)

A personagem de Salazar composta por Córrego possui suas fraquezas e momentos de tristeza, ansiedade e insegurança e, embora extremamente disciplinado e exigente consigo mesmo, confessa ter conflitos e dúvidas, como qualquer outro ser humano. Neste aspecto, difere do grande ditador que governou Portugal com punhos de ferro e que era chamado de “Salvador da Pátria” pela imprensa por ele dominada.

A peça *Sobre um tema de Rachmaninov* (2003c) conta, em dois atos, a história de Marta e Simão, personagens de trinta e seis e de cinquenta e quatro anos, respectivamente. A música do autor clássico citado no título pontua a obra, assim como a poesia de David Mourão-Ferreira (1927–1996), escritor e poeta lisboeta.

No primeiro ato, o casal se conhece no meio do caos da cidade grande, namora, apaixonou-se e o clima é ameno, o diálogo é leve, os gestos das personagens espelham seu amor que cresce, assim como sua intimidade. A poesia é declamada por um

personagem que surge por vezes na plateia, outras vezes no palco. No início tem uma temática lírica que corresponde ao clima do casal: “Como é rápido e lento e recto e sinuoso o percurso que vai do tempo ao coração” (CÓRREGO, 2003, p. 77).

No segundo ato, o clima é tenso, ambientado num tribunal, onde Marta é a ré. Acusada pela morte de Simão, ela está prestes a ser julgada e possivelmente condenada, pois o juiz não aceita que o assassinato tenha sido cometido por amor.

Simão estava doente e o homicídio teria ocorrido com a finalidade de reduzir seu sofrimento. Alternadas com as cenas no tribunal, o expectador vê o sofrimento do homem, sua revolta contra o destino e a decisão desesperada da mulher para amenizar seu padecimento. Os temas da poesia são obscuros e melancólicos:

Deixa ficar a flor.
E nem murmures.
Deixa o tempo no degrau,
A morte na gaveta (CÓRREGO, 2003, p. 144).

A peça *Nem putas nem ladrões* (2003a) faz uma crítica mordaz à hipocrisia da sociedade moderna movida pelo materialismo e pela impunidade dos “grandes ladrões” (aqueles de colarinho branco). O autor evidencia a inversão de valores que impera nos dias atuais. Com um desenvolvimento repleto de ironia, mostra que a aldeia global é movida pelo “crédito”.

Assim, num mundo onde impera o consumismo e as leis da esperteza, não há nem putas, nem ladrões, há apenas o jogo de interesses que comanda as relações humanas e determina o preço da felicidade, que nada mais é do que tirar vantagem dos desprevenidos em prol de seu próprio bem estar.

Sem um final moralista, a peça provoca a reflexão sobre o rumo que a sociedade atual está tomando, fortalecendo um mundo no qual culpa e inocência, certo e errado estão na dependência apenas do poder material de cada um. Em certa altura da peça, a personagem Julião resume a justiça que há no mundo atual: “Já lhe disse um montão de vezes, neste país, só de noite é que o sol é igual para todos” (CÓRREGO, 2003, p. 79).

Ou ainda, vindo da boca da mesma personagem: “A trave-mestra da sociedade moderna é o crime. Podem apanhar um ou dois mais distraídos. Até convém, para terem um osso para roer. Depois, entra tudo na normalidade” (CÓRREGO, 2003, p. 80).

A obra volta um olhar crítico e cético para o mundo atual e seus problemas, na medida em que cita o buraco na camada de ozônio, o efeito estufa, o aquecimento global, a dívida externa. Há uma crítica ao egoísmo do ser humano e à luta desmedida pelo poder.

A seguir encontramos a peça *Anailde*¹¹ (2004a), cuja protagonista é uma das três irmãs de uma família católica que habita a região do Alentejo. A história se passa em 1809 e o Império Francês sob o comando de Napoleão tenta subjugar toda a Europa.

O pai de Anailde quer acertar o casamento da moça com um rapaz da região e, para isso, convida o pai deste rapaz para um almoço. Durante a refeição, vão combinar os detalhes do “negócio”, mesmo à revelia da vontade dos noivos. Nesse encontro, são surpreendidos pela invasão de quatro soldados e um tenente do exército de Napoleão, que violentamente exigem comida, bebida, agridem os homens e atacam as mulheres. O único que se mostra contra a violência é o tenente.

Anailde é levada pelos soldados, que a querem como guia para sair da região. O pai da moça é um exímio caçador e excelente conhecedor da área e decide caçar os homens e recuperar a moça. Faz uma tocaia e vai matando, um a um, os inimigos.

Durante o cativo, Anailde e o tenente acabam aproximando-se. É posta em discussão a inutilidade da guerra e o casal conclui que os conflitos ocorrem porque as pessoas não se conhecem e por isso não respeitam suas vidas e opiniões. Tragicamente, o pai de Anailde acaba atirando na própria filha. Ela morre nos braços do amado e deixa explícito que só o amor é capaz de combater a inutilidade da guerra.

Na peça teatral *As sonatas de Amadeus* (2007) percebe-se a integração que Manuel Córrego frequentemente deseja retratar entre teatro e música. A *mise en scène* proposta inclui projeções de imagens que começam com uma visão espacial do globo terrestre e vão se aproximando até chegar ao interior do teatro, fixando-se no pianista. A melodia é parte atuante no espetáculo e as obras executadas pelo músico acompanham a ação.

A peça é dividida em cinco peças curtas: *Chá para três* (farsa), *Pouca sorte com os médicos* (comédia), *O bambu chinês* (drama), *O concílio das sombras* (tragédia), *Uma sede de água* (farsa trágica).

¹¹ Córrego diz, em correio eletrônico recebido em 04 de junho de 2012, que “Anailde é uma palavra composta com os nomes de minha mulher (Ilda) e minha filha (Ana), por uma espécie de romantismo poético que se nota na figura central da peça”.

Em *Chá para três*, Zé das Contas chega do trabalho mais cedo e dialoga com o público, enquanto ouve estranhos ruídos vindos do interior da casa. O homem acredita que sua esposa, Margarida, espera-o no quarto para o amor. Na verdade, ela o está traindo com seu patrão. Em tom de comédia, o amante consegue sair da casa sem que o marido perceba a traição. Zé das Contas inclusive fala à plateia que despreza seu patrão, pois ele é enganado pela esposa.

Pouca sorte com os médicos conta as tristes experiências de Prudêncio Pancada com os médicos que encontrou pela vida. O homem relata à plateia seus encontros com médicos de competência e caráter duvidosos. O ápice da história ocorre quando um médico chamado para tratar da mulher de Prudêncio acaba por ter um caso com ela. Louco de ciúmes, Prudêncio envenena a esposa com mata-ratos comprado na farmácia. Após o envenenamento da mulher, está agora pronto o jantar com o qual vai matar o médico também. Quando abre a porta para o convidado, descobre que foi denunciado pelo farmacêutico e que está sendo preso.

Em *O bambu chinês*, a personagem designada por “O Pai” conta episódios de sua relação com a filha. Inicialmente, a menina tem seis anos e vai cantar em uma apresentação da escola. A música que será cantada é uma surpresa e ela prometeu à professora que não diria a ninguém, mas o pai, um ator famoso e progenitor autoritário, a esbofeteia, não admitindo o segredo. A seguir, a garota está com nove anos. O pai lembra-se de que a filha sempre interrompia a música que cantava, quando percebia a chegada do pai. Aos doze anos não havia confiança, nem carinho entre os dois. Ele é um ator fracassado e ela sai de casa. Aos dezoito anos começa o declínio de sua jovem vida. O desespero do pai é demonstrado no tom do relato. Os dois só se reveem quando a garota é trazida por um mensageiro, e sem forças, morre nos braços do pai.

O concílio das sombras é uma versão do tema visitado e revisitado por Córrego, sobre os últimos momentos da vida de Camilo Castelo Branco. Neste episódio, as personagens são designadas por C1, C2, C3, C4, C5, C6, correspondendo ao escritor com as idades respectivamente de 65, 60, 52, 36, 22 e 16 anos. A conversa trata dos momentos marcantes da vida de Camilo, suas paixões e arrependimentos, suas angústias e medos, até o clímax, que corresponde ao suicídio do romancista.

Em *Uma sede de água*, Vesprônio é um Porteiro de Condomínio. Há um racionamento de água e os moradores do edifício representam facções da sociedade e

têm seus pontos de vista e suas opiniões políticas particulares. Sem conseguirem se organizar, têm dificuldades para enfrentar o problema da falta d'água. É o Porteiro que, sabendo aproveitar a fraqueza dos outros, torna-se um verdadeiro General, até que o poder sobe-lhe à cabeça e acaba em derrocada. Há um relato crítico sobre como a vida em sociedade é dificultada pelo egoísmo e pela falta de empatia das pessoas.

Em *Um terraço sobre a cidade* (2007) há uma estrutura circular. A música é parte atuante da narração. A cena de abertura mostra as últimas falas de um diálogo entre um homem e uma mulher. O homem pede que a mulher se esconda atrás dele e implora para que não atirem. Em seguida, são vistos seis corpos caídos após um ruído de tiros que foram disparados na obscuridade. São quatro soldados, um homem e uma mulher.

Na cena final o público já conhece as personagens e os disparos se repetem. Porém, na realidade, a mulher não está morta e sussurra algo no ouvido de uma menina que entrou após o massacre. A menina busca uma mochila e se abraça a ela, mostrando que algo muito importante foi salvo.

No decorrer da peça, sabemos que a época é de forte repressão política e que o homem traz na mochila armas que representam a resistência aos militares. O público testemunha a fulminante história de amor entre o militante e a enfermeira dona do apartamento onde se passa a peça, em cujo terraço o homem se escondeu dos militares e de onde os dois podem entrever a cidade sendo destruída pelo ódio e pela guerra. Há um final otimista, com o aparecimento da menina e o salvamento do misterioso conteúdo da mochila.

A coletânea de contos *Perpétuas-roxas e o Lá de Schumann* (2011) retoma, no primeiro conto, que dá nome ao livro, o tema já explorado na peça *O tinteiro de ferro* (1990), no conto *Retrato a sépia com pertences* (2001) e na peça *O concílio das sombras* (2007). Trata dos momentos finais de Camilo Castelo Branco, antes de seu suicídio, num fantástico diálogo do romancista com seus vários egos, em diferentes idades.

O conto é escrito em primeira pessoa e começa no instante do disparo do revólver: “Em vez do silêncio que esperava um trovão explode-me na cabeça. A pólvora na boca e nas narinas. Estou confuso.” (CÓRREGO, 2011, p. 5) O narrador descreve a chegada das personagens que representam a multiplicação de sua personalidade: O

Visconde, o Miúdo, o Amoroso, o Peninsular. Há discussões entre as personagens a respeito das decisões que tomaram na vida e que o levaram ao momento atual. Após a visita do médico e seu diagnóstico pessimista sobre a visão do escritor, todos decidem pelo suicídio e as sensações sofridas pela personagem são retomadas no final do conto: “Nem disparo nem trovão. O ardor da queimadura no polegar e no indicador também passou.” (CÓRREGO, 2011, p. 18)

O segundo conto, *Pouca sorte com os médicos*, é uma paráfrase da peça homônima que faz parte de *As sonatas de Amadeus* (2007). Em primeira pessoa, o narrador relata as suas desventuras com os médicos que encontrou pela vida. Conta como sua esposa, Manivela, envolve-se com o médico e a vingança que engendra, envenenando a mulher e o amante. O desfecho do conto é semelhante ao da peça, sendo o marido denunciado pelo farmacêutico que lhe vendia o veneno de ratos e terminando por ser preso.

O conto *A mulher que amo* é hermético e poético. Trata-se de um relato de um leitor apaixonado, que reluta em aceitar a morte da personagem de seu livro de cabeceira. A caracterização da amada é sempre obscura: “A mulher que amo vem na página cento e oitenta e nove”; “A mulher que amo tem um nome secreto para o alfabeto Morse”; “Dos nomes que teve o único que vingou é o que eu próprio lhe dei”. (CÓRREGO, 2011, p. 27) O conto caminha para o desfecho trágico da morte da amada, que é finalmente relatado de forma aguda: “Quando os tiros soaram começava a sorrir”. (CÓRREGO, 2011, p. 28)

Quinta Sinfonia remete ao compositor Beethoven (1770 – 1827), divagações sobre sua obra e sua perda da audição: “A solidão que marca a distância entre o gênio e o cotidiano. Isso e a dor do piano mudo”. (CÓRREGO, 2011, p. 30)

O conto *Amor para sempre* começa com a descrição da relação entre Mariana e seu pai, suas lembranças de infância, o amor dele pela música, sentimento que posteriormente foi assimilado pela menina. Num segundo momento, o conto trata da timidez da personagem, que, já crescida, interessa-se por um rapaz e, rompendo a introspecção, escreve ao amado, começando um relacionamento platônico e epistolar. Quando finalmente marcam um encontro, a insegura moça não tem coragem de comparecer ao compromisso e joga fora sua possível felicidade.

A *Diva* conta a história de uma bela moça com pretensões a atriz que, com seus encantos, seduz um escritor famoso. No desfecho, o leitor sabe que o escritor é Victor Hugo (1802 – 1885) e a moça é Sarah Bernhardt (1844 – 1923).

Estrela Cadente conta a história de Amélia Bernarda, mãe de Elísio, um deficiente físico que passa os trinta e seis anos de sua vida completamente dependente dela. A mulher dedica sua vida ao filho, enquanto o marido distancia-se cada vez mais da família, envolvendo-se com amantes e a humilhando. Com a morte do menino, podendo a mãe finalmente ter uma vida mais tranquila e menos cansativa, acaba por sentir-se vazia e sem objetivos, decidindo suicidar-se.

O primeiro conto intitulado *Crônica* trata do mote caro a Manuel Córrego, a frase de Charles Chaplin (1889 – 1977): “*Truth is boring*” (CÓRREGO, 2011, p. 47). O texto é relatado por um repórter que viajava num ônibus, quando testemunha um homem e seu filho praticando roubos. Enquanto a criança distraía os passageiros, o homem surrupiava-lhes as carteiras. Porém, uma peixeira, cuja féria levava com cuidado na bolsa, não poderia aceitar tal afronta, e não apenas impediu o roubo, como desceu do veículo atrás dos ladrões e inesperadamente atira no homem, que cai numa poça de sangue, enquanto é observado pelo atônito garoto.

Espólio conta a história de Antônio, vítima fatal de um atropelamento por um caminhão. O Delegado de Saúde encarregado do caso descobre que, no momento do acidente, o morto estava lendo uma carta de sua esposa, relatando-lhe como tinha se passado a festa de batizado da filha do casal e confessando-lhe todo seu amor e saudade. O Delegado, sensibilizado, decide incluir a carta no espólio, apesar disto não ser o costume em tais circunstâncias.

Superstição e Água Benta fala sobre pessoas que não gostam do número sete, sobre outras que detestam o número treze e sobre superstições conjugais.

O conto *O Pagem* dialoga com a história de Portugal. A personagem Leonor é baseada em Leonor Teles, a Aleivosa (1350 – 1386):

Filha de Martim Afonso Telo de Meneses e de D. Aldonça de Vasconcelos [...]. Tendo casado primeiro com D. João Lourenço da Cunha, veio mais tarde a casar com o rei D. Fernando, sendo o primitivo casamento anulado por sentença canônica baseada em razões de parentesco. Este último enlace matrimonial, do qual nasceu D. Beatriz, desagradou a grande parte da nação, pois representava um retrocesso no caminho que, com segurança, se vinha a seguir na centralização do Poder. Houve protestos em várias localidades do

reino, logo afogados em sangue. Por morte de D. Fernando, Leonor Teles assumiu a regência do reino, em cumprimento do estipulado no contrato nupcial da infanta D. Beatriz, que, entretanto casara com D. João de Castela. Parecendo a princípio animada de boas intenções, em breve Leonor Teles se revelou. A pedido do rei de Castela mandou aclamar, como reis de Portugal, D. Beatriz e D. João, o que significava a perda da independência de Portugal. O povo amotinou-se, o conde de Andeiro, amante de Leonor Teles, é morto e o rei castelhano invade Portugal. Leonor Teles foge para Alenquer e, mercê de uma conjura contra o genro, é enviada por este, como prisioneira, para o mosteiro de Tordesilhas, onde veio a morrer. (SERRÃO, 2004, p. 464).

O rei D. Fernando, citado no texto de Serrão, é o “filho de D. Pedro I e da rainha D. Constança” (SERRÃO, 2004, p. 320). O mesmo autor relata que foi D. Fernando quem construiu a nova muralha de Lisboa e criou o cargo de condestável (título honorífico equivalente a escudeiro-mor, intendente das cavaliarias reais). Sua morte “provocou a última das grandes convulsões sociais portuguesas do período medieval” (SARAIVA, 2011, p. 119).

No início do conto, Leonor é surpreendida pelo genro (D. João de Castela) escrevendo uma misteriosa carta. Percebe-se que o clima entre eles é tenso. O conto cita o Mestre de Avis e devemos recordar que, na época da regência de Leonor Teles, criou-se um conselho de Governo formado por burgueses e que foi escolhido “D. João, mestre da Ordem Militar de Avis, filho bastardo de D. Pedro I” (SARAIVA, 2011, p. 121) como “regedor e defensor do reino” (SARAIVA, 2011, p. 121). D. João I (1357 – 1433) seria coroado em 1385 (SERRÃO, 2004, p. 432), após lutas com Castela que fazem parte do desenrolar do conto.

Na história de Córrego, o embate entre genro e sogra leva Leonor a pensar na grande derrota que D. João teve, no episódio conhecido como o segundo cerco de Lisboa:

O rei de Castela entrou em Portugal a pedido da regente Leonor Teles, que esperava com o seu apoio sufocar a revolta de Lisboa. Mas o invasor considerava a impopularidade da regente como o principal obstáculo à boa aceitação, pelos Portugueses, da sucessão de D. Beatriz e obrigou-a a desistir da regência em favor dele, rei de Castela. Em fins de maio de 1384, pôs cerco a Lisboa com um exército numeroso, mas uma mortífera epidemia de peste forçou-o a regressar a Castela em outubro para reunir novas forças. No Alentejo, um jovem nobre, Nuno Álvares Pereira, conseguiu, com um bando de camponeses, derrotar um forte corpo de cavalaria castelhana (combate dos Atoleiros). (SARAIVA, 2011, p. 121)

O diálogo entre D. Leonor e D. João de Castela continua, no sentido de que o genro tenta o apoio da sogra, mas esta se mostra a favor do Mestre de Avis e do Condestável.

Lembrando o contexto histórico, vemos que:

Entretanto, o rei de Castela voltava a invadir o País, com um numeroso exército, que incluía a maioria da nobreza portuguesa. Os dois exércitos reais encontram-se em Aljubarrota no dia 14 de agosto de 1385. A ação de Nuno Álvares, já então condestável do exército, voltou a ser decisiva. As forças portuguesas aguentaram com firmeza o assalto da cavalaria feudal e infligiram-lhe uma derrota que teve consequências políticas definitivas. (SARAIVA, 2011, p. 122)

No conto de Córrego, D. João de Castela avalia mal sua situação e subestima o inimigo:

Disponha de seis mil homens a pé e doze mil lanças. A aliança com Gasconha punha à sua disposição doze mil cavaleiros. Como é que o bexigoso Mestre de Avis lhe poderia fazer frente?
“Tenho o país a meus pés”. (CÓRREGO, 2011, p. 60-61)

Ao contrário, D. Leonor confiava no Mestre de Avis e no seu “general”:

Contava com o caráter hesitante do mestre de Avis, mas ele é daquela raça que quando se decide é mais firme que uma rocha. Ainda mais agora que tinha lá o general de que precisava.
“Ora, ora, o pajem da rainha!”
Que tolo era se mofava disso.
“O vosso pajem!”
Que néscio era se não respeitava o Condestável. (CÓRREGO, 2011, p. 61)

O Condestável a que se refere D. Leonor é Nuno Álvares Pereira (1360 – 1431):

De ascendência fidalga, era filho do prior da Ordem do Hospital, Álvaro Gonçalves Pereira. É uma das figuras mais famosas e familiares da nossa história, como modelo de virtudes cívicas e religiosas. [...] A atividade de Nun’Álvares desenvolveu-se em três fases distintas: a que vai até à morte de D. Fernando (1383), a que abrange os largos anos das guerras com Castela (1401) e a existência calma do final submetida à vida religiosa. É de realçar a sua extraordinária capacidade de ação, não só como chefe e condutor de homens, mas a de um homem sempre inclinado para a decisão e desfechos rápidos. Porque é capaz de fazer e dá o exemplo, arrasta com facilidade os outros, surge como o chefe o pode exigir que ninguém duvide dele. (SERRÃO, 2004, p. 634)

A história de Córrego segue com ameaças de D. João e com a resistência de D. Leonor. A regente pensa:

Nem espiões de jeito, o pobre diabo. Cuidava que estava a par dos seus segredos quando mandava violar os selos da correspondência. Julgava que a tinha apanhado em falso, ainda há pouco, quando lhe tinha arrancado a carta das mãos. Guardasse lá a carta, essa é das que eram feitas para ele ler. A sua verdadeira correspondência chegava ao seu destino como ela queria. A sua vontade já tinha sido transmitida fielmente aos seus apoiantes. Todos iriam obedecer às ordens que lhes dera, todos dariam voz pelo Mestre de Aviz – este sim seria o próximo rei de Portugal. (CÓRREGO, 2011, p. 63)

O rei de Castela, seguro de seu poder bélico, demonstra confiança: “A batalha iria ser em local aberto, o campo escolhido a preceito, o terreno medido à lupa! Infalível!” (CÓRREGO, 2011, p. 64). A força de D. Leonor vem da fé: “Deus havia de ouvi-la a ela, sim, e ao seu povo. Um povo que deita tudo a perder, mas que na hora derradeira é capaz do impossível”. (CÓRREGO, 2011, p. 64)

O genro informa o local onde pressupõe sua vitória: “Vou-vos esmagar em Aljubarrota!” (CÓRREGO, 2011, p. 64) O conto termina com a súplica da rainha: “Santa Maria Val, valei ao meu Pajem.” (CÓRREGO, 2011, p. 64)

Historicamente, sabe-se como terminou esta Batalha e como continuou o caminho português em busca da independência de Castela:

A realza do mestre e a independência portuguesa foram a partir de então fatos irreversíveis. A guerra arrastou-se por alguns anos, limitada a campanhas fronteiriças de pequena envergadura; o mais conhecido episódio é o do combate de Valverde, vencido por Nuno Álvares na região de Mérida. A paz veio a ser assinada em 1411. (SARAIVA, 2011, p. 123)

O conto seguinte, chamado *Crônica*, passa-se num restaurante lotado, onde um repórter testemunha a chegada de um belo e apaixonado casal. Logo, o homem é morto por outro, que chega. Depreende-se que o morto estava em companhia da esposa do assassino. Os expectadores permanecem atônitos, menos o juiz Antônio Romão, que almoçava com sua família. O magistrado dá voz de prisão ao assassino “com uma firmeza de si próprio desconhecida”. (CÓRREGO, 2011, p. 66)

O *Crime Perfeito* é um tenso diálogo entre um homem e uma mulher sobre o assassinato de Álvaro. No decorrer da história, sabe-se que os dois são casados. A mulher acusa o homem pelo crime e sabe-se que ela mantinha um caso com o morto, que por sua vez era casado com Juliana, a melhor amiga da protagonista. O marido conta que descobriu a traição através da monitoração dos telefonemas dados pelos amantes:

“Dava tudo para saber como descobriste.”
 “Nunca reparaste, mas sou eu que pago o telefone.”
 “Que tem o telefone a ver?”
 “Conta discriminada.”
 “Quê?”
 “Datas. Horas. Destinatário. Tudo!” (CÓRREGO, 2011, p. 70)

Porém, o estratagema usado pelo homem para descobrir a traição é o mesmo usado pela mulher para confirmar sua culpa no assassinato. A vítima teria ficado apavorada logo após um telefonema. Bastava confirmar que o telefonema era do marido para acabar com o crime perfeito:

“Não telefonaste ao Álvaro naquela noite, pois não?”
 “Outra vez? Já te disse que não.”
 “Isso é a prova que faltava.”
 “Estão altas, as uvas. Estão verdes!”
 “O que está maduro é o registo do telefone.”
 “Que tem a ver o telefone com...”
 “Conta discriminada. Datas. Horas. Destinatário. Tudo!” (CÓRREGO, 2011, p. 73)

O conto *Amor e Melancolia* é uma paráfrase da peça *Sobre um tema de Rachmaninov* (2003). Conta a história de um casal que se conhece num engarrafamento de trânsito e que vive feliz, até que o homem adoece e sofre muito por conta de dores. A mulher acaba por cometer eutanásia para salvá-lo do sofrimento. O conto segue pelo julgamento e sua tentativa de justificar sua ação por amor.

Picasso alterna os pensamentos de um líder mundial e suas inseguranças quanto ao seu papel como político importante e poderoso com imagens de guerra. O desfecho acena com uma possível paz quando mostra a imagem de duas crianças que brincam, uma pomba branca e uma música distante.

O terceiro conto intitulado *Crônica* relata a história de um homem na festa de formatura de seu filho mais velho. No fim da festa, ele confessa a seu melhor amigo que na véspera de seu casamento descobriu que sua noiva o traía e que possivelmente o filho que ela esperava, poderia não ser dele. Porém o tempo tratou de colocar tudo em seu lugar:

No momento em que a parteira lhe pôs o menino no colo – e já lá vão vinte e dois anos! – um estado absoluto de pertença o inundou de felicidade. Todas as dúvidas se desvaneceram. Fosse como fosse, no bater do coração e no mais íntimo da alma – era seu filho. E acredita, não há no mundo coisa mais bela do que uma criança a crescer. (CÓRREGO, 2011, p. 86)

*A Dama de Espadas*¹² remete à obra de Piotr Iliich Tchaikovsky (1840 – 1893). Trata de um julgamento ao qual seria submetido o compositor e cujos juízes seriam cinco colegas do artista, num Tribunal de Honra. Os juízes não chegam a um acordo e a decisão precisa ser unânime, o que leva a deliberação a estender-se noite adentro.

O leitor não sabe claramente qual é a acusação, qual seria o seu “desvio”:

A mim o que me amofinava é que desde os bancos da escola todos conhecíamos Piotr Iliich. Desde essa altura tínhamos conhecimento dos seus hábitos. Daquilo a que chamam o seu desvio. E sempre o aceitamos. Por que o reprovamos agora? Sabendo como ele se mortifica e pelo qual sofre as penas do inferno? (CÓRREGO, 2011, p. 89)

O motivo do julgamento é então revelado: “O que nos dói é que ele se apaixonou por um jovem da aristocracia.” (CÓRREGO, 2011, p. 90)

Sabe-se, por sua biografia, que Tchaikovsky, em vinte e oito de outubro de 1893, estreou sua Sexta Sinfonia, a Patética em São Petersburgo, e morreu nove dias depois, aos 53 anos. A causa oficial da morte foi a cólera, porém há teorias mirabolantes em torno de sua morte, numa das quais Córrego baseou seu conto.

A musicóloga Alexandra Orlova apurou que um membro da aristocracia russa teria acusado o compositor de seduzir e manter um relacionamento com seu sobrinho de 17 anos. A carta teria chegado aos cuidados de Nikolay Jacobi, seu antigo colega na Faculdade de Direito de São Petersburgo. Este teria estabelecido uma corte de honra junto com outros seis amigos da instituição para discutir o assunto e tomar uma decisão. A reunião teria durado cinco horas e nela teriam induzido o compositor a dar fim à própria vida para salvar a honra de sua imagem e a de sua família.

O próximo conto, também chamado *Crônica*, remete à vida de Eça de Queiroz. O jovem Eça teria sido convidado a participar de uma romaria em visita à santinha de Arrifama, famosa por seus milagres. O cético escritor ainda tentou desmascarar a santa,

¹² *A Dama de Espadas* é uma ópera em três atos de Piotr Ilitch Tchaikovsky com libreto de seu irmão Modest Tchaikovsky, baseada no conto homônimo de Alexander Pushkin e apresentada no Teatro Mariinsky de São Petersburgo. A trama gira ao redor de Herman, um oficial do exército que manipula Lisa para chegar até sua avó, a condessa, conhecida como a "Dama de Espadas", e assim descobrir o segredo das três cartas. Esse segredo lhe permitiria ganhar os jogos, mas se a condessa o revelasse a mais uma pessoa, ela morreria. Herman, obsessivo por conhecer o segredo, arrisca sua carreira, o amor de Lisa, a vida da condessa e finalmente sua vida.

mas não foi capaz. Sessenta anos mais tarde, foi erguido em São João da Madeira (cidade onde mora Manuel Córrego) um Santuário em homenagem à Santa.

O Primeiro dia da Posteridade também gira em torno da vida e da morte de Eça de Queiroz. Há referências à sua esposa Emília, sua estadia nas termas suíças em busca de cura para seus males, seus filhos, a rotina tranquila em sua casa em Neuilly, seus livros. O conto acaba em seus últimos minutos de vida:

Sinto um súbito cansaço. Mas não é nada. Deve ser dos sucessos da manhã e do calor que cai a pique, neste dia dezesseis de agosto do primeiro ano do Século. São quase horas do almoço. Mas o apetite passou, varrido por uma náusea que sobe devagar e me traz de novo uma sede de barro. Vou descansar um pouco que isto passa. Nunca como agora me tocou tanto a frescura do velho parque dos Orléans. O rumor das tílias! As vozes do bosque! O aroma dos cravos! O riso das crianças! Tanta beleza no mundo! (CÓRREGO, 2011, p. 97-98)

Centralizando agora a análise na Trilogia à qual pertence a peça estudada nesta dissertação, observamos que Manuel Córrego mostra-se fascinado pelo curto período que levou Portugal de estado medieval a grande potência ultramarina. Córrego centraliza sua *Trilogia dos Descobrimentos* nos reinados de D. João II, D. Manuel e D. Sebastião.

Antes de encontrar o seu D. João II, Manuel Córrego encontrou a escritora Seomara da Veiga Ferreira e o livro de sua autoria, *Crônica esquecida D'El Rei D. João II*. Assim, começou a compor suas personagens de cunho histórico.

Os três reis mencionados, sem dúvida três personagens históricas fortemente arraigadas ao imaginário português, servem de fio condutor para que Córrego trace e retrate o período em que Portugal conhece seu apogeu, dilatando seu Império e promovendo sua expansão territorial, mostrando poder de liderança, vanguarda e ousadia.

Com a mesma relativa rapidez, o país foi capaz de colocar tudo a perder, penetrando no célebre nevoeiro de onde até hoje não conseguiu sair. Córrego mostra-se preocupado com seu país e reflete sobre a recorrência de erros cometidos no passado:

A verdade é que muitos atos do rei fervente se repetem hoje em dia. A colossal cegueira para o vendaval que se aproximava, a teima em gastar muito mais do que se produz, a maneira de encarar o naufrágio, sem saber se a cura não seria pior do que a doença, a hipoteca do futuro em favor do egoísmo feroz do presente¹³ (CÓRREGO, 2012).

¹³ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, em 08 de abril de 2012, recebida por correio eletrônico.

Os erros do passado parecem persistir no Portugal do século XXI:

Hoje estamos a braços com uma crise de tal ordem que foi preciso a União Europeia dar ordens precisas e diretas para medidas de saneamento das contas públicas, coisa que todos sabiam, mas que ninguém pôs cobro, nada mais que por interesses políticos imediatos¹⁴ (CÓRREGO, 2012).

Na primeira parte da Trilogia Histórica, *O testamento do Rei D. João II* (1998), Manuel Córrego retrata o clima de desconfiança e insegurança que rodeavam o monarca e seu sofrimento com os sintomas de um possível envenenamento. Relata a fatídica morte do filho de D. João II, D. Afonso, que sofreu um acidente equestre aos dezesseis anos. Fala ainda sobre a redação dos testamentos do monarca: o oficial, no qual a contragosto lega o trono ao cunhado, D. Manuel, e o outro, no qual tencionava nomear o filho bastardo D. Jorge de Lencastre como seu verdadeiro sucessor, defendendo seu verdadeiro desejo.

A peça mostra o ressentimento de sua esposa D. Leonor e o abandono que ela e seu irmão, o futuro rei D. Manuel, impuseram ao monarca D. João II, não indo ao seu encontro quando este os chamou para compartilharem seus últimos momentos.

A segunda parte da Trilogia, *O casamento de D. Manuel I* (2004b), mostra o novo Rei, fraco e indeciso, à mercê das opiniões de sua irmã, e apaixonado por Isabel, viúva de D. Afonso (o filho de D. João II), pelo amor da qual teria iniciado a perseguição aos judeus.

Sua alcunha de “O venturoso” teria sido obtida por nunca ter precisado lutar por nada, recebendo o trono sem ser um herdeiro direto e tendo apenas dado continuidade ao empreendimento marítimo que seria fruto exclusivamente das iniciativas de D. João II.

Na peça, Córrego aproveita para dar voz ao grande humanista Damião de Góes, autor da *Crônica do felicíssimo Rei D. Emanuel*, outra fonte utilizada por ele para a criação da sua personagem.

Quanto à derradeira obra da Trilogia, *A Rainha e o Cardeal* (2006a), seu enredo e desenvolvimento espantam o próprio autor, que diz:

Pergunto a mim próprio o que pode explicar que tendo composto uma peça sobre o Sebastianismo, deixei de fora a figura do próprio rei D. Sebastião. Por que dei prevalência à figura do Cardeal D. Henrique?

¹⁴ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, em 08 de abril de 2012, recebida por correio eletrônico.

Por que fiz da figura da Rainha Catarina de Áustria o eixo axial da ação dramática? Teria eu querido colocar em segundo plano a loucura comprovada que levou ao completo desastre que foi a expedição à África? Quis provar que não foi ele o principal culpado, mas os interesses e a beatice dos que o rodeavam? Foi a espantosa similitude dos fatos acontecidos com a época atual e a imensa crise com a qual nos debatemos por via da nova e quase terrorista ditadura do capital financeiro que domina o mundo?¹⁵ (CÓRREGO, 2011)

O projeto de dissertação: *D. Manuel, ser rei à ventura é ter a ventura de ser rei?* vincula-se ao projeto *Autor por Autor: A Literatura e História Portuguesas à Luz do Teatro* sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira e coordenação da Profa. Dra. Flávia Maria Corradin foi iniciado em 1997 e está subordinado à linha de pesquisa “Texto, Contexto, Intertexto” do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Este projeto de longa duração tem como um de seus objetivos o estudo de textos teatrais de autores portugueses cujo tema e/ou motivo sejam fatos ou personagens da História de Portugal, analisando suas técnicas de criação, seus recursos teatrais e dessa forma divulgando a dramaturgia contemporânea portuguesa e procurando compreender como ela se relaciona com a memória lusitana.

Não nos esqueçamos das palavras do escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queiroz: “Na memória está o vivido e o sonhado. Portanto, toda memória é ficcional”. Assim, literatura e história fazem parte de um grande conjunto que é a ficção e estão ora paralelas, ora em rota de colisão, porém sempre incorporando objetos sedutores de pesquisa, tornando-se ainda mais interessantes sob o ponto de vista teatral.

Dessa perspectiva, esta dissertação estudará o referido autor português Manuel Pereira da Costa, dramaturgo ainda pouco explorado nos meios acadêmicos. Nela, analisa-se o miolo da trilogia histórica escrita por este autor, ou seja, *O casamento de D. Manuel I*. Faremos a contraposição do retrato pintado por Manuel Córrego do Rei Venturoso e a representação mental do monarca forjada pelos historiadores. Nos capítulos seguintes, pretendemos mostrar em que os dois perfis se assemelham e no que diferem e mais profundamente refletir sobre até que ponto as fontes históricas fazem prevalecer imagens, fatos, ações e reações de acordo com interesses de uns ou de outros,

¹⁵ Comunicação pessoal de Manuel Córrego, em 24 de dezembro de 2011, recebida por correio eletrônico.

sendo do nosso ponto de vista impossível retratar com completa fidedignidade, não importa o que se deseje retratar. Sempre haverá um distanciamento, seja de um metro ou de um dia, não importa que a medida seja temporal ou espacial, mas um relato histórico, por si mesmo, já faz parte da ficção. Como artista, Manuel Córrego liberta-se totalmente de qualquer compromisso com a “verdade” (se é que ela existe) e constrói sua verdade independente, mas sem dúvida engajada e direcionada às suas convicções sociais e políticas de homem lusitano, contemporâneo e culto.

Após esta análise, verificamos como Manuel Córrego trabalhou os textos que teve como referência, criando uma obra única, defendendo seus pontos de vista e promovendo no leitor possibilidades de reflexão sobre este período histórico no qual Portugal, sob o cetro de D. Manuel I, foi sede de um Império que rapidamente implodiu. Talvez, como diz Eduardo Lourenço (1992, p. 47), este seja o momento propício “não apenas para um exame de consciência nacional que raras vezes tivemos ocasião de fazer, mas para um reajustamento, tanto quanto possível realista, do nosso ser real à visão do nosso ser ideal”:

Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá-longe a solução que como no apólogo célebre está enterrada no nosso exíguo quintal. (LOURENÇO, 1992, p. 47)

Os Portugueses, segundo Eduardo Lourenço (1992), tendem a apresentar um “irrealismo prodigioso” da imagem que fazem de si mesmos. O ensaísta propõe, em *O Labirinto da Saudade* (1992), uma psicanálise do comportamento português e a retirada das máscaras que impedem a visualização do verdadeiro rosto lusitano:

A mistura fascinante de fanfarronice e humildade, de imprevidência moura e confiança sebastianista, de “inconsciência alegre” e negro presságio, que constitui o fundo do carácter português, está ligada a esse acto sem história que é para tudo quanto nasce o tempo do seu nascimento. Através de mitologias diversas, de historiadores ou poetas, esse acto sempre apareceu, e com razão, como da ordem do injustificável, do incrível, do milagroso, ou num resumo de tudo isso, do providencial. É de uma lucidez e de uma sabedoria mais fundas que a de todas as explicações positivistas, esse sentimento que o teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro mais alto, qualquer coisa como a *mão de Deus*. (LOURENÇO, 1992, p. 18-19).

Esta visão portuguesa de si mesmo viria de um complexo concomitantemente

de superioridade e de inferioridade. Lourenço explica que, partindo de pouco, o Português atingiu o direito de ser considerado grande, porém “mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*” (LOURENÇO, 1992, p. 19):

Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes *longe*, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda. (LOURENÇO, 1992, p. 19)

Eduardo Lourenço afirma que Portugal sempre viu a si mesmo como “portador secreto de uma mensagem”, carregando um “papel messiânico” e detentor de uma “vocação imperial”:

A fusão das duas imagens – a nacional e a imperial – começou no dia em que os Reis de Portugal compareceram no tablado do mundo que os seus navegadores alargavam com o encarecente e renascente epíteto de “senhores” da Guiné, Etiópia, Índia, etc. A loucura tinha-nos entrado pelas portas adentro ou saído barra do Tejo fora, loucura natural e gloriosa como gesta desvendadora, loucura certa com os poderes do tempo e nossa enquanto colonizadora e conquistadora, mas insidiosamente corruptora (como Gil Vicente o pressentiu) dessa primitiva imagem lusitana de que cada português conhecia com o olhar e os pés a força e a extensão. (LOURENÇO, 1992, p. 38)

É contra este estigma que luta o dramaturgo Manuel Córrego, cuja obra demonstra um desejo de despojar esta máscara que esconde um país que já foi império e que agora deve buscar seu lugar no mundo moderno, sem o peso do passado e com a leveza de um futuro à altura de seu povo.

2 História e Ficção

On ne sait rien de la véritable histoire des hommes

Céline

2.1 História

Jacques Le Goff relembra que a origem grega da palavra *história* leva-nos à sua raiz indo-europeia *wid-*, *weid-*, “*ver*”. Assim diz o autor de *História e Memória*:

A ciência histórica define-se em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se “indaga”, “se testemunha”. (Le GOFF, 2003, p. 9)

Percebe-se que a ciência histórica tem suas idiossincrasias. Ela é alimentada pela curiosidade natural do ser humano e apoiada em técnicas e métodos próprios e precisos, mas não trai seu substrato fundamental, ou seja, a linguagem. Sendo assim, aproxima-se da arte literária, que lida com a mesma matéria-prima, ou seja, a palavra. É uma arte híbrida à ciência ou uma ciência amalgamada à arte. Como diz Jacques Le Goff, em seu prefácio para o livro de Marc Bloch, *Apologia da História*¹⁶:

Ao lado de suas “necessárias austeridades”, a história “tem seus gozos estéticos próprios”. Do mesmo modo, ao lado do necessário rigor ligado à erudição e à investigação dos mecanismos históricos, existe a “volúpia de aprender coisas singulares”; daí este conselho que me parece também muito bem vindo ainda hoje: “Evitemos retirar de nossa ciência sua parte de poesia”. (BLOCH, 2002, p. 19)

Marc Bloch não define se história é arte ou literatura, antes frisa que “a história é uma ciência, mas uma ciência que tem como uma de suas características, o que pode significar sua fraqueza, mas também sua virtude, ser poética, pois não pode ser reduzida a abstrações, a leis, a estruturas”. (BLOCH, 2002, p. 19)

Já vai longe o tempo em que a história contava, media e pesava, almejando alcançar uma realidade objetiva e única. Segundo Vovelle (1933-), professor emérito da Universidade de Paris e especialista em Revolução Francesa, “o interesse do historiador não é mais a pesquisa de uma realidade, mas do ‘olhar sobre’”. (D’ALESSIO, 1998, p. 84).

Assim, cada historiador terá seu olhar sobre a realidade, criando uma multiplicidade de verdades, todas elas autênticas, desde que baseadas em métodos de

¹⁶ O livro *Apologia da História*, de Marc Bloch, grande medievalista francês, permaneceu inacabado e foi escrito em sua cela, num campo de concentração nazista, pouco tempo antes de Bloch ser fuzilado, em 16 de junho de 1944.

estudo bem elaborados. A historiografia mostra que existem versões diferentes para um mesmo fato e que nenhuma verdade é a “mais verdadeira”. O pesquisador tece a malha da história usando sua matéria-prima, que é o discurso. Como diz o historiador Georges Duby (1919-1996), “a história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária, uma vez que só existe pelo discurso” (*apud* LE GOFF, 1997, p. 172). Haverá sempre o ponto de vista de quem escreve a história, a versão de cada autor será sempre um recorte do todo, ou seja, uma escolha sua, baseada em suas ideologias e em seu modo de ver o mundo em seu próprio tempo. Reiterando a ideia de que é impossível apropriar-se totalmente do passado, Walter Benjamin diz que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

De acordo com Margaret MacMillan, “a história não é um assunto morto. Ela não jaz em segurança lá no passado para que nós a olhemos quando nos der vontade” (MACMILLAN, 2010, p. 11). A autora continua:

É mais sábio pensar a história não como uma pilha de folhas mortas ou uma coleção de artigos empoeirados, mas como uma comunhão de interesses, algumas vezes benéfica e em muitos casos desastrosa, que repousa sob o presente e silenciosamente molda nossas instituições, nossa maneira de pensar, as coisas que gostamos e também as que detestamos. (MACMILLAN, 2010, p. 11)

O outro tópico do título desde capítulo é “Ficção”. Etimologicamente vinda do latim *fictio*, *fictione*, que significa fingir, modelar, inventar. O historiador Luiz Costa Lima explica que “a *fictio* aponta para seu princípio de constituição - um fingir sem o propósito de enganar, um divertimento que não se esgota em um jogo -, sem oferecer, diretamente, o conjunto de valores que o liga a uma certa sociedade” (LIMA, 2006, p. 243).

O autor assinala que a ficção difere da mentira, que supõe o propósito de enganar, ao passo que a ficção literária “parte do suposto de não dar a ler/ouvir informações verídicas” (LIMA, 2006, p. 244). Esta dicotomia tem suas raízes bem remotas e Lima cita a declaração das Musas, na *Teogonia*, de Hesíodo: “Sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (*Teog.*, 27-8 *apud* LIMA, 2006, p. 245).

Há um tênue fio que separa a história e a ficção, ambas relacionando o Homem e sua Linguagem, e é nessa corda bamba que este capítulo vai se desenvolver.

Georges Lefebvre afirma que “a história, como quase todo o nosso

pensamento, foi criada pelos gregos” (LEFEBVRE, 1971, p. 36)

Le Goff, em *A História Nova*, diz, confirmando o vanguardismo grego:

O pai da História, na ‘enquete’ que empreendia ‘para que o tempo não venha a abolir os trabalhos dos homens’, sentia a necessidade de descrever em detalhes os costumes dos lídios, dos persas, dos massagetas ou dos egípcios para explicar o conflito entre os gregos e os persas. (LE GOFF, 2001, p. 127).

Foi pelo uso original da palavra grega *histor*, no sentido de “pesquisa”, que Heródoto de Halicarnasso (485?-420 a.C.) obteve a alcunha de “pai da história”. Diferiu-se, assim, de seus antecessores (escribas, poetas, sacerdotes) que, embora preocupados em relatar o passado para não deixá-lo desaparecer, ainda não pensavam nesse tipo de relato como um trabalho de investigação. Em *História e Memória*, Jacques Le Goff relembra que:

histor, aquele que vê, é também “aquele que sabe”; *historein*, em grego antigo, é “procurar saber”, “informar-se”. *Histoire* significa, pois, “procurar”. É este o sentido da palavra em Heródoto, no início de suas *Histórias*, que são “investigações”, “procuras”. (LE GOFF, 2003, p. 18)

Histórias, de Heródoto, é composto por nove volumes, em homenagem às nove musas: Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Erato, Polímnia, Urânia, Calíope. São relatos de suas viagens pelo Egito, Líbia, Fenícia, Babilônia, Pérsia, Macedônia, Trácia e Cítia que falam sobre os povos, territórios, religião, hábitos e costumes. Heródoto faz também um relato sobre as Guerras Médicas entre Gregos e Persas pela posse da Jônia, na Ásia Menor, de forma precisa, lógica e coerente, porém recheado de episódios dramáticos e de curiosidades. Para Heródoto, o testemunho pessoal era muito importante, “aquele em que o historiador pode dizer: vi e ouvi”. (LE GOFF, 2003, p. 112):

Isto é especialmente verdade na parte de sua investigação dedicada aos bárbaros, cujo país percorreu durante suas viagens. É também o é quanto à narração das guerras medas, acontecimento da geração que o precedeu, cujo testemunho recolhe diretamente, por ouvir dizer. (LE GOFF, 2003, p. 112).

Seu sucessor imediato, o ateniense Tucídides (460?-400?), escreveu *História da Guerra do Peloponeso* narrando o confronto entre Atenas e Esparta, acontecimento contemporâneo ao autor e do qual participou ativamente, como general. Seus critérios de pesquisa prometiam ser bastante apurados. Le Goff reproduz suas palavras:

Quanto à narração dos acontecimentos da guerra, pensei não dever escrevê-los confiando informações de qualquer um, nem nas minhas impressões pessoais; falo apenas por testemunhos oculares ou depois de uma crítica tão apurada e completa quanto possível das minhas informações. Isso não se faz sem dificuldades, pois, em cada acontecimento, os testemunhos divergem segundo as simpatias e a memória de cada um. (TUCÍDIDES *apud* LE GOFF, 2003, p. 113)

MacMillan relembra que o uso da história tem sido objeto de divergências de opiniões desde o século V a.C., quando Tucídides, por exemplo, pensava que “o passado era um suporte para a interpretação do futuro” (MACMILLAN, 2010, p. 173). Para esta autora, “a história nos ajuda a entender, em primeiro lugar, aqueles com os quais temos de lidar e, em segundo lugar, e não menos importante, nós mesmos” (MACMILLAN, 2010, p. 173).

Acerca de Tucídides e sua obra, Le Goff (2001, p. 217) diz que

a operação histórica visa antes de mais nada a busca de uma linha de inteligibilidade, de uma relação entre causas e efeitos, meios e fins, barulho e sentido. Ninguém jamais fez isso melhor do que esse líder ateniense, com um senso mais agudo da razão causal.

Em sua análise da obra do general grego, Lima (2006, p.78) diz que “Não se contentando em acentuar o caráter de investigação do que produz, Tucídides ressaltará seu caráter escrito, tornando-se mais independente da aceitação do ouvinte”. Lima reproduz o que o grego escreveu sobre sua obra:

Pode acontecer que a ausência do fabuloso em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma ideia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano, julgará a minha história útil e isso me bastará. (TUCÍDIDES *apud* LIMA, 2006, p.78).

O historiador brasileiro, porém, afirma que há certos trechos da obra do grego compostos evidentemente para despertar a emoção. Além disso, a meta de relatar o verdadeiro curso dos acontecimentos é confessadamente inatingível. O general comprova com suas palavras a relatividade da verdade:

Quanto aos discursos pronunciados por diversas personalidades quando estavam prestes a desencadear a guerra ou quando já estavam engajadas nela, foi difícil recordar com precisão rigorosa os que eu mesmo ouvi ou os que me foram transmitidos por várias fontes. Tais discursos, portanto, são reproduzidos com as palavras que, no meu entendimento, os diferentes oradores deveriam ter usado, considerando os respectivos assuntos e os sentimentos mais pertinentes à ocasião em que foram pronunciados, embora ao mesmo

tempo eu tenha aderido tão estritamente quanto possível ao sentido geral do que havia sido dito. (TUCÍDIDES *apud* LIMA, 2006, p.79).

Sutilmente, comprova-se que, desde a Antiguidade, imparcialidade é objetivo pouco provável de ser atingido e que, por trás de um relato histórico qualquer, houve, desde sempre, o crivo do autor, seu olhar, sua seleção.

Portanto, com Tucídides, a primeira lei da história, segundo Cícero em *De oratore*, II,15,62, ou seja, “não se ouse dizer nada falso”, acabava de ser revogada, séculos antes de ter sido escrita.

Da Antiguidade até a Idade Média, prevaleceram textos religiosos e os historiadores cristãos, segundo MacMillan (2010, p. 55-56), “deram sua parcela para a criação de histórias tendenciosas. Durante a Idade Média, os historiadores cristãos viam o passado segundo os termos de um triunfo da Igreja Católica Universal”.

Já para Hegel (2004, p. 47), “na Idade Média, tirando-se os bispos que estavam no centro dos acontecimentos políticos, os monges, simplórios autores de crônicas, estavam tão isolados do curso dos acontecimentos quanto os homens da Antiguidade a eles estavam ligados”.

A História, durante a Idade Média, segundo Le Goff (2003, p.78), “passava a ter um significado e um projeto, mas perdia o seu caráter secular: a história transformou-se numa teodiceia”, cujo grande teórico foi Santo Agostinho.

Contudo, interesses sociais e políticos também determinaram a produção histórica da Idade Média:

Às duas grandes estruturas sociais e políticas da Idade Média, o feudalismo e as cidades estão ligados dois fenômenos de mentalidade histórica: as genealogias e a historiografia urbana. Devemos acrescentar-lhes – na perspectiva de uma história nacional monárquica – as crônicas reais. (LE GOFF, 2003, p. 66).

As crônicas reais existem desde o século XII e sua função era a de “provar os direitos do rei e do reino, louvar as boas ações, dar exemplos à posteridade; tudo isso para a glória do rei e do reino”. (LE GOFF 2003, p. 72).

Lima (2006, p. 115) relembra que “a crônica medieval era pontual e descontínua” e que “os eventos pontuais remetiam a um sujeito particular, tal rei ou tal autoridade”. Para os falantes de português, o autor destaca Fernão Lopes, que iniciou sua carreira de cronista na primeira metade do século XV, escrevendo a crônica de D. Pedro I, D. João I e do infante D. Fernando: “essa articulação de eventos, por visar a

estabelecer um nexo interno nas ações humanas, supunha uma desteologização, relativamente posta entre parênteses pela ênfase na lição moral da história” (LIMA, 2006, p.115).

Le Goff (2003, p. 9) considera que “desde a Antiguidade, a ciência histórica, reunindo documentos escritos e fazendo deles testemunhos, superou o limite do meio século ou do século abrangido pelos historiadores que dele foram testemunhas oculares e auriculares”.

Marc Bloch (2002, p.21) chama de Pré-história o período que vai de Heródoto a Dom Mabillon (1632-1707). Este monge beneditino e erudito francês publicou, em 1681, o ensaio *De re diplomática* que, segundo Bloch (2002, p. 21), “funda definitivamente a crítica dos documentos de arquivos”. Neste trabalho, Jean Mabillon investiga diferentes tipos de escrita medieval e manuscritos. Bloch lembra que o monge beneditino aproximava diplomas merovíngios entre si e com outros textos, de época ou natureza diferente, e confrontava relatos evangélicos, buscando, assim, métodos práticos para a crítica dos testemunhos, esboçando um caráter científico à escrita da história. (BLOCH, 2002, p. 109).

Para Le Goff (2003, p. 83), “o intervalo que separa a teologia da história medieval do historicismo triunfante do século XIX não é desprovido de interesse”, sendo que o período entre 1550 e 1750 compreende à “Idade de Ouro da filosofia da história”. Neste período, encontram-se nomes como Maquiavel (1469-1527), historiador italiano para quem, relembra Le Goff (2003, p. 84), “a política deve ser uma procura da estabilidade da sociedade, opondo-se à história, que é um fluxo perpétuo, submetido aos caprichos da Fortuna”.

A concepção dominante da história, do Renascimento às Luzes, de acordo com Le Goff (2003, p. 84), “foi a concepção de história exemplar, didática, e o próprio método usado baseia-se em lugares-comuns tirados dos estoicos, retores e historiadores romanos”. Alguns historiadores franceses, ainda diz Le Goff (2003, p. 85), “na segunda metade do século XVI, exprimiam uma visão muito ambiciosa da história: a história integral, acabada ou perfeita”:

A história dos filósofos das Luzes que se esforçaram por torná-la racional, aberta às ideias de civilização e de progresso, não substituiu a concepção de história exemplar, e a história ficou de fora da grande revolução científica dos séculos XVII e XVIII. Sobreviveu nestes termos até sua substituição pelo historicismo, que surgiu na

Alemanha, em Göttingen. (LE GOFF, 2003, p. 85).

A História no Renascimento, diz Le Goff (2003, p. 71), “está estritamente dependente dos interesses sociais e políticos dominantes, neste caso do Estado”. O historiador é um membro da alta burguesia ou são altos funcionários do Estado, explica este autor.

O espírito das Luzes, de acordo com Le Goff (2003, p. 72), “terá uma atitude ambígua em relação à história”. A história filosófica de Voltaire traz um progresso do espírito crítico, mas sua visão é sarcástica e racional. Como exemplo disso, Le Goff cita o que o filósofo das Luzes disse sobre o estudo da história da Idade Média: “só devemos conhecer a história desse tempo para desprezá-la” (VOLTAIRE, 1756, cap. XCIV *apud* LE GOFF, 2003, p. 72). No entanto, Voltaire aparece como um verdadeiro precursor dos caminhos que a história viria a tomar mais tarde. Nas suas *Nouvelles considérations sur l’histoire*, diz que pretendia uma:

história econômica, demográfica, das técnicas e dos costumes e não só política, militar e diplomática. Uma história dos homens, de todos os homens e não só dos reis e dos grandes. Uma história das estruturas e não só dos acontecimentos. História em movimento, história das evoluções e das transformações e não história estática, história-quadro. (LE GOFF, 2003, p. 122).

A Revolução Francesa não estimulou a reflexão histórica. Le Goff (2003, p.72-73) cita Georges Lefebvre, que diz que “os revolucionários não se interessam por história, fazem-na; gostavam de destruir um passado detestado e não pensavam em lhe dedicar seu tempo, mais bem empregado em tarefas criativas”. Historiadores como Jules Michelet (1798-1874) consideram que a história francesa começa com a Revolução: “saibam que, perante a Europa, a França só terá um nome inexpiável, o seu verdadeiro e eterno nome: a Revolução” (LE GOFF, 2003, p.73).

A paixão pela história que desabrochou no século XIX tem como fundamento, segundo Le Goff (2003, p. 73), “a inspiração burguesa a que estão então ligadas as noções de classe e democracia e o sentimento nacional”. O grande historiador da burguesia foi Guizot (1787-1874), primeiro a tentar explicar a história através da luta de classes e que teve, como leitor atento, Karl Marx.

O *Manifesto* (MARX e ENGELS, 1848) postula que “a história de todas as sociedades é a história da luta de classes” (*apud* LE GOFF, 2003, p. 95). Le Goff (2003, p. 95) explica que Marx,

sem ser responsável pelas interpretações abusivas nem pelas consequências ilegítimas que outros tiraram, quer durante sua vida, quer depois de sua morte, aceitou, no entanto, formulações exageradas ou simplistas e permitiu que conceitos importantes ficassem vagos e ambíguos. Não formulou leis gerais da história, apenas conceitualizou o processo histórico.

O século XIX foi, entretanto, o grande século para a História, quando esta passou a constituir matéria de ensino. Para M. Bloch (2002, p. 21), o século XIX foi “fundador da história ainda hesitante entre a arte literária e o conhecimento científico”.

O historiador, porém, não deixa de exaltar os períodos precedentes:

Os gregos e os latinos, nossos primeiros mestres, eram povos historiógrafos. O cristianismo é uma religião de historiador. Outros sistemas religiosos fundaram suas crenças e seus ritos sobre uma mitologia praticamente exterior ao tempo humano; como Livros sagrados, os cristãos têm livros de história, e suas liturgias comemoram, com os episódios da vida terrestre de um Deus, os faustos da Igreja e dos santos. Histórico, o cristianismo o é ainda de outra maneira, talvez mais profunda: colocado entre a Queda e o Juízo, o destino da humanidade afigura-se, a seus olhos, uma longa aventura, da qual cada vida individual, cada “peregrinação” particular, apresenta, por sua vez, o reflexo; é nessa duração, portanto dentro da história, que se desenrola, eixo central de toda meditação cristã, o grande drama do Pecado e da Redenção. (BLOCH, 2002, p.42)

Bloch ressalta que os primeiros historiógrafos “narravam, desordenadamente, acontecimentos cujo único elo era terem se produzido mais ou menos no mesmo momento: os eclipses, as chuvas de granizo, a aparição de espantosos meteoros junto com batalhas, tratados, mortes dos heróis e dos reis”. (BLOCH, 2002, p.52)

Foi no século XIX que as ideias do filósofo francês Augusto Comte foram abraçadas pela história, criando uma geração de pesquisadores que, segundo Pierre Vilar acreditava “cegamente na ciência como único referencial da verdade” (D’ALESSIO, 1998, p. 14). Criou-se assim, a escola positivista, “herdeira dos cronistas”, segundo André Burguière (1938 *apud* LE GOFF, 2001, p. 128) ou a “história-exposição de eventos” (D’ALESSIO, 1998, p. 76).

Segundo Michel Vovelle, houve um esforço pedagógico, provindo de uma burguesia triunfante no fim do século XIX, no qual a história, por sua força cívica, teve um lugar essencial e que visava a aquisição de uma cultura básica, para uso das elites: “os valores democráticos foram, por vezes, comprometidos e desfigurados pelos desvios nacionalistas, a divisão imperialista do mundo, a instrumentalização mistificadora do

ideal republicano a serviço de uma filosofia do controle social”. (D’ALESSIO, 1998, p. 88).

Leopold Von Ranke foi um dos fundadores da história científica na Alemanha e utilizava, como metodologia, o positivismo, tendo como base a objetividade e a neutralidade:

A objetividade e a neutralidade diante do fato histórico exigiam dos historiadores um compromisso metódico diante dos documentos; comportavam-se como verdadeiros “arquivistas”, isto é, obedientes ao rigor teórico e metodológico do historicismo e praticamente eram obrigados a narrarem o passado histórico sem acréscimo de juízo ou interpretação do acontecimento. Essa tendência historiográfica representou um salto qualitativo diante do passado enciclopédico e racionalista dos filósofos iluministas que mais se aproximavam dos historiadores românticos. (RODRIGUES, 2012)

É nítida a influência de Ranke na formação dos historiadores positivistas franceses. Para este historiador:

A importância dos acontecimentos históricos estava ligada ou era atribuída à ação dos grandes líderes nacionais: chefes de Estado, Reis, Príncipes etc. Isto é, para a ciência positivista da História, o sujeito é o próprio Estado. As transformações em curso são orquestradas pelas mudanças políticas. O Estado nacional, portanto, é apresentado como o próprio “motor” das transformações e do progresso da História. Esse método de “fazer história” cabe lembrar, representou para a História escolar o modelo de ensino para gerações de estudantes. (RODRIGUES, 2012b)

A historiadora Madeleine Rebérioux relembra que as regras da escola positivista “foram enunciadas e formuladas em 1898, na França, por Langlois e Seignobos” (D’ALESSIO, 1998, p. 129).

Charles-Victor Langlois (1863-1929) e Charles Seignobos (1854-1942) são autores de *L’introduction aux études historiques* (1898), em que definem o método positivista:

Análises quantitativas, chamada de atenção para os grandes feitos políticos, exaltação dos heróis nacionais, compilação de fatos em ordem cronológica, utilização do documento oficial escrito como fundamental à verdade dos fatos. (RODRIGUES, 2012a)

Esta corrente não priorizava as contradições ou lutas sociais, aspectos importantes para os historiadores marxistas; nem tampouco, a análise das mentalidades coletivas, havendo inclusive, uma falta de preocupação com as estruturas sociais e econômicas e uma evidente primazia aos fatores políticos. A escola positivista tornou-

se, então, passível de severas críticas elaboradas pelos historiadores do século XX.

Marc Bloch exemplifica uma dessas críticas em *Apologia da História* (1949), opinando sobre *História da França* (1901), de Ernest Levisse (1842-1922), um dos fundadores da escola positivista:

Fiel espelho da escola francesa, nas proximidades de 1900, a *História da França* de Levisse ainda avança tropeçando de reino em reino; a cada morte de príncipe, narrada com o detalhe que se atribui aos grandes acontecimentos, ela marca uma etapa. Não existem mais reis? Os sistemas de governo também são mortais; suas revoluções servem então como marcos. Mais próximos de nós, é por “preponderâncias” nacionais – equivalentes atenuados dos Impérios de outrora – que uma importante coleção de manuais segmenta a seu bel-prazer o curso da história moderna. Espanhola, francesa, inglesa, alemã, essas hegemonias são – é preciso dizer? – de natureza diplomática e militar. O resto arranja-se como for possível. (BLOCH, 2002, p.147)

A posição dos positivistas era de que os fatos falavam por si mesmos, bastava que fossem reconstituídos, com a ajuda de métodos críticos e com o estabelecimento da autenticidade dos textos e seu grau de veracidade. Contra esta historiografia positivista e *événementielle*, diz Lilia Moritz Schwarcz, do Departamento de Antropologia da USP, na apresentação da edição brasileira do livro *Apologia da História*, que Bloch inaugurou a noção de “história como problema”.

Um dos principais críticos do positivismo foi Max Weber (1864-1920), segundo o qual, “a história é sempre parcial, porque o real é infinito, porque a inspiração da investigação histórica muda com a própria história” (LE GOFF, 2003, p. 9)

De acordo com Guy Bois (*apud* LE GOFF, 2001, p. 241), “duas poderosas correntes atravessam a historiografia contemporânea”. São elas, o marxismo e a “história nova”:

A primeira – o marxismo – se apresenta como uma teoria geral do movimento das sociedades, que pretende explicar pelo emprego de certo número de ferramentas específicas ou conceitos de base, na primeira linha dos quais figura o conceito de modo de produção. Ele aspira uma visão global, coerente e dinâmica dos processos sociais. Sua influência se estende muito além dos historiadores ditos “marxistas” ou que assim se pretendem. Por múltiplas vias, ele impregnou a produção histórica, especialmente na França. A segunda é qualificada pelos que se identificam com a “história nova” (LE GOFF, 2001, p.241)

As duas correntes caminharam paralelamente, de mãos dadas contra uma prática histórica antiquada (o positivismo de Seignobos), por vezes misturando-se e eventualmente rivalizando-se.

Na concepção marxista da história, diz Agnes Heller (2008, p. 11) que “os homens fazem sua própria história, mas em condições previamente dadas”. A filósofa, que foi discípula de Georg Lukács, explica que a circunstância determinante das ações dos homens compreende “a unidade de forças produtivas, estrutura social e formas de pensamento” (HELLER, 2008, p.11). No conceito de Marx, “a história é a essência da sociedade [...] a história é, entre outras coisas, história da explicitação da essência humana” (HELLER, 2008, p. 12-13).

No final do século XX, houve uma confluência dessas duas correntes, sendo que o materialismo histórico e seus conceitos sofreram uma submissão à renovação metodológica da “história nova”.

Como diz Georges Duby (1993, p. 123), “a nova história derruba triunfalmente as últimas barreiras que ainda lhe eram antepostas. Em Moscou, por exemplo, é enorme o interesse pelos *Annales*, outrora vilipendiados”.

Em 1929, Marc Bloch e Lucien Febvre (1878-1956) fundam, em Estrasburgo, a *Revue des Annales* e revolucionam o “fazer história”. Surge no mundo todo um movimento conhecido como “Nova História”, que combateu a “história narrativa” e incentivou a interdisciplinaridade na produção historiográfica. Schwarcz resalta que para Bloch, os documentos “deixavam de representar fontes inoculadas e por si só verdadeiras” (BLOCH, 2002, p. 7). Para o historiador, “documentos são vestígios” e o passado não é “um dado rígido, que ninguém altera ou modifica” e sim “uma estrutura em progresso” (BLOCH, 2002, p. 8). E ainda:

Mesmo o mais claro e complacente dos documentos não fala senão quando se sabe interrogá-lo. É a pergunta que fazemos que condiciona a análise e, no limite, eleva ou diminui a importância de um texto retirado de um momento afastado. (BLOCH, 2002, p.8)

A primeira geração dos *Annales* foi marcada pelo que Le Goff chamou de “imperialismo dos documentos” (BLOCH, 2002, p. 8) e era contrária à história exclusivamente política e militar. O que Marc Bloch não aceitava em seu mestre Charles Seignobos:

Era iniciar o trabalho do historiador somente com a coleta dos fatos,

ao passo que uma fase anterior essencial exige do historiador a consciência de que o fato histórico não é um fato “positivo”, mas o produto de uma construção ativa de sua parte para transformar a fonte em documento e, em seguida, constituir esses documentos, esses fatos históricos, em problema. (BLOCH, 2002, p. 19)

Para Bloch, a história é uma “ciência em marcha” e o historiador deve ser “um andarilho fiel a seu dever de exploração e aventura” (BLOCH, 2002, p. 21). O espírito dos *Annales* quer uma história ampliada e aprofundada e se opõe “à história estreita e superficial dos historiadores positivistas” (BLOCH, 2002, p. 22)

Eis sua definição de história:

A história é busca, portanto escolha. Seu objeto não é o passado: “A própria noção segundo a qual o passado enquanto tal possa ser objeto de ciência é absurda”. Seu objeto é “o homem”, ou melhor, “os homens”, e mais precisamente “homens no tempo”. (BLOCH, 2002, p. 24)

A metodologia de Bloch (2002) segue os seguintes passos: primeiramente, a observação histórica, incluindo os testemunhos não escritos e arqueológicos e através de pistas, executar um serviço de reconstrução, indagando aos documentos a partir de uma hipótese prévia. A seguir, o historiador procede à organização dessas observações, utilizando-se de guias técnicos, inventários, catálogos e repertórios. Depois, vem a crítica, buscando o erro e a mentira. M. Bloch (2002, p. 29) diz que “o advento de um método racional de crítica aplicado ao testemunho humano foi um ganho imenso, não só para o conhecimento histórico, mas para o conhecimento *tout court*”.

O historiador deve “compreender, e não julgar”, diz Bloch. Este não é um trabalho passivo. Ele “escolhe e peneira” numa *démarche* racional que se identifica “com a ordem do tempo e com a natureza da história” (BLOCH, 2002, p. 30).

Um dos maiores historiadores do século XX foi Michel Foucault (1926-1984). Jacques Le Goff diz que este “historiador da loucura, da clínica, do mundo do cárcere, da sexualidade” (LE GOFF, 2003, p. 103) foi um dos precursores dessa renovação da história, preocupando-se com o “questionar o documento”, transformando-o em “monumento”.

Le Goff explica, em *História e Memória* (2003), que “a palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’.”

(LE GOFF, 2003, p. 526). O historiador conclui que “o *monumentum* é um sinal do passado” (LE GOFF, 2003, p. 526):

A história tradicional dedicava-se a “memorizar” os *monumentos* do passado, a transformá-los em *documentos* e a fazer os vestígios, que em si não são verbais ou, em silêncio, dizem algo diferente daquilo que de fato dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumento* e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se deixava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, faz haver um amálgama de elementos que têm de ser isolados, agrupados, tornados eficazes, postos em relação, integrados em conjuntos. (FOUCAULT, 1969, p.13 *apud* LE GOFF, 2003, p. 103)

Le Goff (2003, p. 536) explica que “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”.

Foucault inaugura a nova metodologia histórica, aproximando-a da ciência, como desejava Lucien Febvre, que disse: “qualifico a história de estudo cientificamente orientado e não de ciência” (*apud* LE GOFF, 2003, p.105). Segundo seu método, Foucault propunha a constituição de *corpora* coerentes e homogêneos de documentos. Em seguida, o estabelecimento de um princípio de seleção, a definição do nível de análise e dos elementos pertinentes a esta finalidade, bem como do método de análise e a delimitação de conjuntos e subconjuntos que articulam o material estudado e a determinação das relações que permitem caracterizar um conjunto.

Georges Duby, em *A história continua* (1993), demonstra este método na prática, explicando como procedeu durante sua pesquisa de doutoramento. No início, o material que vai constituir o *corpus* de seu estudo é incansavelmente manipulado:

Emprego deliberadamente esta palavra “material”, brutal, operária, pois convém perfeitamente para designar a massa inerte, o enorme amontoado de palavras escritas mal extraídas das pedreiras onde os historiadores se abastecem, selecionando, recortando, ajustando, para construir em seguida o edifício cujo projeto conceberam provisoriamente. (DUBY, 1993, p.21)

Após o exame minucioso do conjunto, o historiador estabelece seus limites de estudo, escolhendo os documentos que vai usar, de acordo com o interesse da pesquisa. Duby relembra que o trabalho é baseado em decisões lógicas, embasadas em fatores objetivos, como a riqueza e fidedignidade das fontes por exemplo. Segundo o historiador, as fontes são uma espécie de tela, entre o pesquisador e a verdade. Há

sempre uma “distância entre a verdade perseguida pelo historiador, sempre esquiva, e aquilo que lhe oferecem as testemunhas que ele consegue interrogar”. (DUBY, 1993, p. 34)

No caso de Duby, seu objeto de estudo era “o *Recueil des chartes de l’abbaye de Cluny*, composto por Augustin Bernard, completado, revisto e publicado por Alexandre Bruel” (1876-1903). Seu contato com o material de pesquisa foi um verdadeiro jogo de paciência, instigante e prazeroso, até mesmo no sentido físico:

Eu estava sozinho. Conseguira finalmente que trouxessem uma caixa de papelão, que foi depositada sobre uma mesa. Abri-a. Que encontraria lá dentro? Retirei um primeiro maço de documentos. Desamarrei-o, enfiando a mão por entre as peças de pergaminho. Tomando uma delas, desenrolei-a, e toda esta operação já implicava um certo prazer: não raro essas peles são de contato extraordinariamente suave. (DUBY, 1993, p.27)

Para Georges Duby, trata-se de “um trabalho braçal, de limpeza e purificação das fontes, verificação de origens, investigação, exploração e até de adivinhação, saindo e retornado ao texto” (DUBY, 1993, p. 53) e confessa: “Pois é durante essas leituras, que entram em jogo mecanismos infinitamente mais fluidos que o mais mirabolante dos computadores. Entre eles, os da imaginação, inevitável, indispensável feiticeira”. (DUBY, 1993, p. 53)

Pois o fato é que os historiadores não são detectores inertes, leem com os olhos sempre novos os mesmos documentos, baseando-se em questionários constantemente adaptados. A maioria dos achados provém desse fermento de fantasia que leva o historiador a afastar-se dos caminhos muito batidos. Provém de seu temperamento, vale dizer, daquela mesma personalidade que a estrita moral positivista pretendia neutralizar. (DUBY, 1993, p.58)

Neste tipo de pesquisa, é muito importante a crítica interna, ou seja, que o historiador interprete o significado dos documentos, suas condições de produção. Jacques Le Goff diz que “nenhum documento é inocente. Deve ser analisado. Todo documento é um monumento que deve ser desestruturado, desmontado” (LE GOFF, 2003, p. 110):

O historiador não deve ser apenas capaz de discernir o que é “falso”, avaliar a credibilidade do documento, mas também saber desmistificá-lo. Os documentos só passam a ser fontes históricas depois de estar sujeitos a tratamentos destinados a transformar sua função de mentira em confissão de verdade. (LE GOFF, 2003, p. 110)

Jacques Le Goff, em *A História Nova*, diz que a história-narrativa é “um cadáver que não se deve ressuscitar, porque seria preciso matá-lo outra vez” (LE GOFF, 2001, p. 7). Para este historiador, a história-narrativa serve, contudo, de meio pedagógico para o ensino escolar e para divulgação e que a Nova História é “produto de uma pesquisa de ponta que não pode ser transferida ao ensino de imediato e tal como é” (LE GOFF, 2001, p. 8). O historiador esclarece sobre a importância de serem mantidos pontos de referência fixos quando se fala do ensino da história para o grande público:

Seja como for, se é desejável que o espírito da nova história possa se encontrar no ensino e na divulgação, é preciso adaptá-lo a seus destinatários não especializados e carentes de conhecimentos. Um mal-entendido particularmente surpreendente produziu-se no domínio da cronologia, onde a introdução das novas concepções de tempo e da duração em história levou, às vezes, a uma quase liquidação cronológica, ao passo que esta continua sendo um conjunto de referências que sem dúvida deve ser enriquecido, flexibilizado, modernizado, mas que permanece fundamental para o próprio historiador, para os jovens e para o grande público. (LE GOFF, 2001, p. 8)

Dando continuidade às motivações da revista dos *Annales*, Le Goff assinala a luta contra a

história política que é, por um lado, uma história-narrativa e, por outro, uma história de acontecimentos, uma história factual, teatro de aparências que mascara o verdadeiro jogo da história, que se desenrola nos bastidores e nas estruturas ocultas em que é preciso ir detectá-lo, analisá-lo, explicá-lo. (LE GOFF, 2001, p. 31)

Assim, a posição dos *Annales* é a de “recusar a história superficial e simplista que se detém na superficialidade dos acontecimentos e investe tudo num fator [...] O essencial, no entanto, é esse apelo a uma história profunda e total. Primeiro quebrar essa história pobre, solidificada, com a aparência enganadora de pseudo-história” (LE GOFF, 2001, p.31).

Quanto aos fatos históricos, ressalta que “não há realidade histórica acabada, que se entregaria por conta própria ao historiador” (LE GOFF, 2001, p. 32). Conforme a expressão de Marc Bloch, o historiador deve “diante da imensa e confusa realidade, fazer sua opção” (*apud* LE GOFF, 2001, p. 32). Lucien Febvre, em sua aula inaugural no *Collège de France* (1933) explica a relação do historiador com o fato histórico:

Dado? Não, algo criado pelo historiador, algo inventado e construído, com ajuda de hipóteses e conjeturas, por um trabalho delicado e

apaixonante. Elaborar um fato é construí-lo. Se quisermos, uma questão dá-nos uma resposta. E, se não há questão, não fica mais que o nada. (LE GOFF, 2001, p.32)

Em *Apologia da História*, Bloch (2002, p. 74) pergunta, evocando a Odisseia de Homero: “Qual historiador não sonhou poder, como Ulisses, alimentar as sombras com sangue para interrogá-las?”. Na impossibilidade de imitar o herói grego e desde que a máquina do tempo ainda não foi inventada para que o historiador possa servir de testemunha ocular, o passado, seja ele remoto ou recente, será sempre impreciso. Restou ao historiador desenvolver técnicas e procedimentos de investigação que o permitam ir mais fundo no conhecimento do passado, contando, porém, apenas com o que este passado pode lhe fornecer.

Para Georges Duby (1993, p. 59), “a história passou a se interessar menos pelos fatos que pelas relações.” As decisões do historiador, segundo ele, são baseadas mais em impressões do que em certezas:

O historiador é obrigado a usar sua própria liberdade, e isto não deixa de implicar riscos, mas ele é obrigado a tomar partido, e em consequência seu discurso nunca passa de uma aproximação, na qual se exprime a reação livre de uma pessoa diante dos vestígios esparsos do passado. (DUBY, 1993, p. 61).

Na elaboração de sua tese de doutoramento, Duby não queria que seu texto fosse mero e frio relato, ele diz: “propunha-me também a compartilhar com os leitores uma emoção, aquela mesma que eu experimentara no momento em que, vasculhando entre os vestígios mortos, julgara ouvir novamente vozes extintas”. (DUBY, 1993, p.61)

Nesse ponto, o filósofo e crítico dramático francês Henri Gouhier (1898-1994) compara “o ofício de historiador ao do encenador” (DUBY, 1993, p.61)

Construído o palco, plantado o cenário, composto o libreto, trata-se de montar o espetáculo, de comunicar o texto, de dar-lhe vida, e é isto o que importa: é precisamente do que nos convencemos quando, depois de ler uma tragédia, podemos ouvi-la e vê-la representada. Cabe ao historiador esta mesma função mediadora: comunicar pelo texto escrito o “calor”, restituir “a própria vida”. (DUBY, 1993, p.61)

Duby, representando a Nova História expõe sua posição diante de seu ofício:

Há algum tempo que emprego cada vez mais a palavra “eu” em meus livros. É a maneira que tenho para advertir o leitor. Não tenho a pretensão de comunicar-lhe a verdade, mas de sugerir-lhe o provável, colocando-o diante da imagem que eu mesmo tenho, honestamente, do real. Dessa imagem participa em boa dose aquilo que eu imagino.

Cuidei, entretanto, para que as elasticidades do imaginário permanecessem solidamente presas a esses ganchos que em caso algum, em nome de uma moral, a do cientista, ousei manipular ou negligenciar, e que testei em todos os casos minuciosamente, para confirmar-lhes a solidez. Estou falando dos documentos, minhas “provas”. (DUBY, 1993, p.62)

Outro aspecto importante na história contemporânea é sua relação com o tempo. A Nova História tem como base a perspectiva da longa duração. Segundo Le Goff (2001, p. 45), “a história caminha mais ou menos depressa, porém as forças profundas da história só atuam e se deixam apreender no tempo longo”. Para o historiador, Karl Marx compreendeu a lenta e profunda evolução da história, quando analisou os modos de produção e teorizou sobre a “passagem da escravidão ao feudalismo, depois ao capitalismo”, designando como formações essenciais da história sistemas pluriseculares. (LE GOFF, 2001, p. 45)

A Nova História quer, portanto, “estudar o que muda lentamente e o que se chama, desde há alguns decênios, de estruturas” (LE GOFF, 2001, p. 45). Jean Lacouture diz que “se for preciso avaliar como uma sociedade se move, como uma mudança coletiva se dá, constataremos que o acontecimento não raro é apenas criador de emoções passageiras” (*apud* LE GOFF, 2001, p. 232). Assim:

O movimento que importa descrever situa-se com frequência fora da grande feira dos rumores: assim, costuma-se distinguir o historiador do jornalista pela diferença dos níveis de escuta. O primeiro, como um índio batedor, preocupa-se menos com o rodeio na superfície do que com os ecos vindos do solo, em que encosta o ouvido. (LE GOFF, 2001, p. 232)

Em *História e Memória*, Le Goff (2013, p. 15) confirma a nova concepção do tempo histórico que, “em vez do estrato superficial, o tempo rápido dos eventos, mais importante seria o nível mais profundo das realidades que mudam devagar (geografia, cultura material, mentalidades: em linhas gerais, as estruturas)”.

A segunda geração dos *Annales* é marcada pelo trabalho de Fernand Braudel, que “sistematizou esses questionamentos ao propor a dialética da duração, ou seja, um entrelaçamento dinâmico entre os tempos curto, médio e longo, privilegiando a longa duração. Todas essas elaborações levam à noção de totalidade”, fundamental na Nova História. (D.ALESSIO, 1998, p.18)

Também pertencem à segunda geração, os historiadores franceses Georges

Duby e Robert Mandrou, os quais exploraram o legado de Lucien Febvre (*O problema do ateísmo no século XVI: a religião de Rabelais*, 1942), que propunha aos colegas um estudo das “mentalidades”, ou seja, estudar os modos de pensar e de sentir dos indivíduos de uma mesma época. Por “mentalidades”, Duby designava “o conjunto vago de imagens e certezas não conscientizadas ao qual se referem todos os membros de um mesmo grupo” (DUBY, 1993, p. 91).

Os livros de Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges* (1924) e *La société féodale* (1939), também os convidavam a considerar a “atmosfera mental” (DUBY, 1993, p. 87). O historiador Georges Duby diz que este último livro muito o influenciou em sua maneira de escrever e, muito tempo depois de escrito, continuava ousado e instigante para os jovens pesquisadores:

Por exemplo, o convite, na época insólito, a recorrer, na busca de uma melhor compreensão do comportamento dos guerreiros do século XII, ao testemunho da literatura de divertimento que os encantava, das canções de gesta e dos romances de cavalaria que lhes propunham modelos de comportamento. (DUBY, 1993, p.14-15)

Georges Duby explica o objetivo dos historiadores de sua geração:

Atravessar o limiar em que esbarra o estudo das sociedades do passado quando se limita a considerar os fatores materiais, a produção, as técnicas, a população, as trocas. Sentíamos a urgência de ir mais além, para junto das forças que não se situam nas coisas, mas na ideia que delas se tem, e que comandam na realidade de forma imperativa a organização e o destino dos grupos humanos. (DUBY, 1993, p. 91)

A terceira geração dos *Annales* conta com os historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora, referência entre os historiógrafos contemporâneos. Nora analisa a revalorização do acontecimento ligado à mídia moderna, que é visto agora como a ponta do *iceberg* e revelador de estruturas. Há “uma nova concepção do documento, acompanhada de uma nova crítica desse documento” (LE GOFF, 2001, p. 54):

O documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, ele próprio parcialmente determinado por sua época e seu meio; o documento é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quanto para dizer “a verdade”. (LE GOFF, 2001, p.54)

De acordo com J. Le Goff, é preciso “desestruturar o documento para descobrir suas condições de produção” e “pesquisar, a partir da noção de documento/monumento,

proposta por Michel Foucault” (LE GOFF, 2001, p.54):

O documento é monumento, pois é construção de agentes que atuam historicamente numa realidade entremeada por relações de poder; o documento é monumento, porque sua sobrevivência ao passar dos anos só é garantida por um longo processo de manipulação; por fim, o documento é monumento, pois apropriado pelo historiador, sujeito que não escapa às demandas de poder-saber do tempo presente. É preciso fazer perguntas às fontes que não são perguntas meramente técnicas e metodológicas, mas preocupadas com as condições que dão origem à obra, ou seja, arqueológicas. (LE GOFF, 2001, p. 54).

Em 1974, quando J. Le Goff e P. Nora publicam *Faire de l’histoire*, anunciam esta “desconstrução criadora” e acreditavam que o domínio da história não tinha limites. Mais recentemente a história das mentalidades sofreu uma espécie de “crise de identidade” (D’ALESSIO, 1998, p. 85). Sobre a multiplicação dos objetos de estudo da história, M. Vovelle diz:

Entraríamos no tema de uma “história em migalhas”. É verdade que a multiplicação destes campos de estudo ou destes temas de curiosidade ligados a estas novas histórias levou à implosão do sonho de uma história totalizante ou globalizante. (D’ALESSIO, 1998, p.86)

Vovelle ironiza: “Há a história do vestuário, a história do odor, a história da água, ou seja, esta multiplicidade de histórias das quais eu diria paradoxalmente que o traço comum seria o de não tê-lo” (*apud* D’ALESSIO, 1998, p. 86). É o que Paul Veyne chama de “pan-historização”:

Pouco a pouco, os historiadores tomaram consciência de que tudo era digno de história: nenhuma tribo, por minúscula que seja, nenhum gesto humano, por insignificante que pareça, é indigno da curiosidade histórica. (LE GOFF, 2003, p. 140).

O final do século XX marca um paradoxo para a figura do historiador. Ele vive um momento de sucesso na sociedade, explicado pela “necessidade que as sociedades têm de alimentar sua procura de identidade” (LE GOFF, 2003, p. 145). Porém há uma crise no mundo dos historiadores que “nasce dos limites e das incertezas da nova história, do desencanto dos homens em face da dureza da história vivida” (LE GOFF, 2003, p. 145)

Todo o esforço para racionalizar a história, oferecer-lhe melhores pontos de vista sobre seu desenvolvimento, choca-se com a incoerência e a tragicidade dos fatos, das situações e das evoluções aparentes. (LE GOFF, 2003, p.145).

2.2 Ficção

Segundo Luiz Costa Lima, o discurso ficcional é aquele que só pode ser submetido a um modo de análise interna, ou seja, a que considera “exclusivamente os recursos da linguagem para a construção de uma fábula aceitável e verossímil” e acrescenta que este discurso ocorre “sem nenhuma preocupação direta com a questão da verdade” (COSTA LIMA, 2006, p. 118).

Já Barthes teoriza sobre esta questão em *L’effet de réel* (1968), no qual define que, num texto literário, o “efeito do real” é um elemento cuja função é dar ao leitor a impressão de que o texto descreve o mundo real, sendo que a percepção de realidade muda de acordo com a época. Assim, Barthes fala sobre o realismo literário e sua relação com o relato histórico:

L’histoire (le discours historique: historia rerum gestarum) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices que leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l’histoire “objective” à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des oeuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d’authentifier le “réel”. (BARTHES, 1968, p. 87).

De acordo com Luiz Costa Lima (2006, p. 167), o mundo homérico é “o mais remoto apoio do que, séculos adiante, será dito sobre o poético”.

Auerbach diz, em relação aos leitores dos poemas épicos de Homero, que “é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo ‘mentira’” (AUERBACH, 1987, p. 10). O autor de “A cicatriz de Ulisses” fala acerca da autossuficiência do mundo homérico, dependente apenas de sua coerência interna:

Ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta. Neste mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio. (AUERBACH, 1987, p. 10)

A ideia do efeito de real já estava presente na Antiguidade homérica: “Na própria *Odisseia*, dizia-se que seu máximo herói contava com a habilidade de converter muitas mentiras em aparência de verdade” (COSTA LIMA, 2006, p.170):

O poeta inventa ou preserva a seu modo o mundo épico, e estamos inteiramente à sua mercê... Enquanto o mentiroso nos conta falsidades acerca do mundo real, o bardo nos conta a verdade (uma espécie de verdade) acerca de um mundo que se torna irreal... Dentro da cultura

arcaica, os poetas eram figuras centrais, integradoras, mantiveram essa posição entre os gregos até por volta do século IV a.C., quando foram forçados a ceder seu lugar aos filósofos. (REDFIELD, 1967 *apud* COSTA LIMA, 2008, p. 171).

Na *Poética* de Aristóteles lê-se:

Do que foi dito, também fica evidente que não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade. O historiador e o poeta não se diferenciam pelo fato de um usar prosa e o outro, versos. A obra de Heródoto poderia ser versificada, com o que não seria menos obra de história, estando a métrica presente ou não. A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido. Consequentemente, a poesia é mais filosófica e mais séria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular. O *universal* é o que cabe a um certo tipo de pessoas dizer ou fazer em determinadas circunstâncias segundo o provável ou o necessário; esse é o objetivo da poesia, ainda que atribuindo nomes aos indivíduos. (ARISTÓTELES, 2011, p.54)

Entretanto, na *Poética*, o termo “ficção” não aparece. Costa Lima (2008, p. 208) esclarece que *fictio*, palavra de origem latina, “tinha tanto a acepção negativa de embuste, fraude, quanto a positiva de ato de criação”. Embora não possam ser superpostos, Costa Lima acredita que em “todos os gêneros poéticos vale o mesmo princípio: é o papel desempenhado pela faculdade da imaginação que articula mimesis e ficção” (COSTA LIMA, 2006, p.209).

Muito tempo se passou até que o ofício do poeta e ficcionista fossem considerados legítimos. Tertuliano, no século I d.C., julgava que “os espetáculos teatrais são da mesma espécie que atividades pouco sérias, como os sangrentos jogos em que os gladiadores se enfrentavam” (*apud* COSTA LIMA, 2006, p. 253). Enquanto o cristianismo pôde, ele fechou as portas do teatro.

O *status* do poeta começou a mudar durante o Renascimento, quando Dante Alighieri, em sua *Divina Comédia*, concilia sua vocação de poeta com sua fé e cita Petrarca:

Entre a função do poeta e a do historiador e do filósofo (moral ou natural) há a mesma diferença que entre um céu nublado e um sereno: a luz que se esconde sob um e sob o outro é a mesma, mas se diferencia conforme a capacidade de percepção de quem observa. (Petrarca *apud* COSTA LIMA, 2006, p. 254).

A partir do Renascimento, a ficção deve seguir a concepção do *imitatio*, ou

seja, “ser a pintura da verdade, mas da verdade embelezada, animada pela escolha e pela mistura de cores que ela extraia da natureza”, segundo o verbete da *Encyclopédie*, de M. Marmontel, citado por Costa Lima (2006, p. 257).

Representante do Romantismo na Alemanha, Schlegel reforça a importância da verossimilhança na obra ficcional e sua função na reformulação do mundo através da ficção:

Conforme o uso corrompido da linguagem, verossímil significa tanto quanto quase verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou o que ainda pode se tornar verdadeiro. Mas, de acordo com sua formação, a palavra não pode designar tudo isso. O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em nenhum grau, ser verdadeiro, mas deve positivamente parecê-lo. (SCHLEGEL *apud* COSTA LIMA, 2006, p.284)

O termo “literatura” começa a ser empregado a partir dos estudos do jovem Schlegel, nos quais o romance recebe uma posição de destaque, uma vez que “são os diálogos socráticos de nosso tempo”, segundo o filósofo alemão (*apud* COSTA LIMA, 2006, p. 322). Para Schlegel, o fazer literário, seja ele poesia ou romance, depende do autor estar livre e distante de sua matéria-prima.¹⁷

Outra escritora que teorizou sobre a literatura foi Mme. De Staël, autora de *De la littérature* (1800), em que defende “que a literatura é movida pela imaginação quando dotada da capacidade de ‘co-mover’, de conduzir o receptor a questionar emocionalmente as instituições sociais que a acompanham” (COSTA LIMA, 2006, p. 328)

Chateaubriand, pelo contrário, não relacionava a literatura ao interesse cívico ou a propósitos políticos e, em seu *Le Génie du christianisme* (1802), visava propagar emoções. Sendo o maior difusor do ideal romântico, ele quer que o receptor apenas “leia ou escute com abertura de espírito”, ele cogita da literatura “como um fluxo de emoções”, ou “expressão da subjetividade” (COSTA LIMA, 2006, p. 331-334).

Marcel Proust, cuja produção ficcional reunida engendra a obra-prima *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), foi também um grande ensaísta e crítico literário. Seus trabalhos como crítico visavam aprofundar o conhecimento do seu ofício, orientando, assim, sua produção ficcional. Costa Lima destaca seu ensaio *Contre*

¹⁷ “Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém” (COSTA LIMA, 2006, p. 326).

Sainte-Beuve, em que Proust ataca este autor de vários estudos críticos, entre eles *Les cahiers de Sainte-Beuve* (1876), pois “nenhum outro escritor faltou como ele a ‘seu ofício de guia’.” (PROUST, 1920, p. 126 *apud* COSTA LIMA, 2006, p. 337). O método positivista de Saint-Beuve consistia em recolher todas as informações possíveis sobre um autor, acreditando que a obra de um escritor seria o reflexo de sua vida e poderia ser totalmente explicada por ela. Proust, ao contrário, defendia:

o que um convívio um pouco profundo com nós mesmos nos ensina: que um livro é o produto de um outro *eu* do que aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. (PROUST, 1908, p. 137 *apud* COSTA LIMA, 2008, p. 337)

Desse modo, a proposta de Proust é “uma apreciação interna, anti-historicista do romance” (COSTA LIMA, 2006, p. 336). De seu trabalho crítico sobre Balzac e Flaubert, resultam questões que não estão explícitas em seus escritos, por exemplo: o que torna a linguagem literária? Costa Lima orienta a compreensão das conclusões de Proust, de que nos autores literários há a uma transformação da palavra como matéria-prima do romancista, um “revérbero da coisa material como sinal introdutor da cena ficcional” (COSTA LIMA, 2006, p. 338) e mais, que “o revérbero não concerne à iluminação de vivências do autor, mas a um trabalho sobre a própria linguagem” (COSTA LIMA, 2006, p.338). Continuando o raciocínio, o autor diz que Balzac e Flaubert “são romancistas porque operam na cena ficcional” (COSTA LIMA, 2006, p. 338) e que “o romance é literatura não porque expresse uma vida, mas porque a leva a ingressar na cena ficcional” (COSTA LIMA, 2008, p. 339). Concluindo:

Ao se tornar superfície reverberante, no romance, a combinação das palavras não só impede a reduplicação do mundo tal qual se mostra como se recusa a servir a uma visão idolátrica da criatura humana. Homens e coisas são ilusões a descrever...Em que consiste a qualidade do romance senão em, pelo trabalho sobre a linguagem, desviar-se da repetição das cenas do mundo, em fecundas a “*illusion à décrire*”, ou seja, em converter a cena do mundo em cena ficcional” (COSTA LIMA, 2006, p.339)

Costa Lima diz que Proust antecipou o que hoje se pensa sobre o gênero literário, ou seja, que a qualidade deste não se deve ao seu caráter documental, nem à linguagem refinada, mas à sua “força de ficção”.

Paul Valéry, de maneira semelhante a Proust, também é contra um tratamento historiográfico do fazer poético. Ele considera que, “se a produção é feita por alguém, o

valor é da atribuição de um consumidor, sem que possa haver uma triangulação perfeita entre produção-obra-consumo” (COSTA LIMA, 2006, p. 341). Suas ideias antecipam os conceitos atuais de que “nenhuma interpretação de uma obra poética de qualidade pode ser considerada definitiva” (COSTA LIMA, 2006, p. 341). Valéry abala as explicações deterministas que marcaram o século XIX e também a ideia do “sujeito uno”, que detém o controle da produção literária.

Uma visão eminentemente política do fazer literário pode ser vista em *Qu'est-ce que la littérature?* Jean-Paul Sartre diz que “o poeta recusa-se a tomar as palavras como meio de nomear o mundo [...] o escritor engajado, sabe que a palavra é ação: sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar senão projetando mudar” (COSTA LIMA, 2006, p. 344).

Segundo Aguiar e Silva, há livros “cuja capacidade de recriação imaginária de acontecimentos e de almas confere às suas obras históricas um caráter literário” (AGUIAR E SILVA, 1972, p.72 *apud* COSTA LIMA, 2006, p.348). Fugindo de sua destinação original, são abrangidas pela literatura e assumem outra função. Costa Lima exemplifica este fenômeno com o livro *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, que ultrapassa seu propósito de interpretação sócio-histórica do Brasil, deixando sobressair a “espessura de sua linguagem”.

Para que esta mudança ocorra, o livro deve conter um “correlato sensível-codificado do mundo fenomênico” (COSTA LIMA, 2006, p.350):

Dizemo-lo codificado simplesmente porque a linguagem verbal (como a musical) supõe um código, i.e., sua expressividade se cumpre ao lado de sua possibilidade de redundância; e sensível porque o destaque do produto verbal não depende da formulação de conceitos (muito menos de operadores – de que os livros de autoajuda são uma versão muito banalizada). (COSTA LIMA, 2006, p. 350)

Costa Lima destaca ainda que a heterogeneidade da literatura comporta inclusive os *best-sellers*:

O *Quijote*, dizem os estudiosos, foi um. Quando surgiu a primeira tradução do *Ulysses* para o português, suas vendas foram fantásticas. Mas ninguém pensaria que tenham sido elas compostas para esse fim. O *best-seller* é impropriamente literatura não porque venda muito (!), mas porque lhe é imprescindível a linguagem diluída, que apenas confirma o que o público já sabe e espera. (COSTA LIMA, 2006, p. 352)

2.3 O Romance Histórico

Waverley (1814) de Walter Scott, “é considerado o primeiro romance histórico pela generalidade da crítica”, diz Maria de Fátima Marinho no início de seu livro *O Romance Histórico em Portugal* (1999, p. 11). Entre o momento da ação e o da enunciação do livro passaram-se sessenta anos.

O hiato de sessenta anos marcaria assim a distanciação suficiente não só para criar uma boa perspectiva crítica, mas também para afastar o momento da enunciação (que idealmente seria também, *grosso modo*, o da leitura) do tempo em que decorre a ação. Avrom Fleishman, no seu clássico estudo sobre o romance histórico inglês, põe como condição a existência de pelo menos duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo, acrescentando que é tacitamente aceite a necessidade de haver referência a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade. (MARINHO, 1999, p. 11)

O Romance Histórico é um gênero híbrido, que associa a ficcionalidade própria ao romance a elementos de “verdade”, próprios da história:

Espartilhado assim, entre a liberdade de romancista e as limitações do historiador, o autor de romances históricos deverá assumir essa fundamental ambiguidade, visando, através da representação de fatos objetivos, a respectiva transcendência, ou então, estabelecendo uma relação metafórica com modelos arquetípicos. (MARINHO, 1999, p. 12)

György Lukács escreve o primeiro grande ensaio sobre o gênero do romance histórico, *Le Roman Historique* (1937), e considera que antes de Scott, os romances que se ocupavam de épocas diferentes das dos seus autores se limitavam a uma escolha puramente exterior de temas e de ambientes, sem nenhuma espécie de consciência dos grandes movimentos histórico-sociais (LUKÁCS, 2011). Assim, “a presença de uma consciência histórica numa situação historicamente condicionada se revela fundamental” (MARINHO, 1999, p. 13).

Não se deve esperar que, no romance histórico, seja representada a totalidade dos acontecimentos. Lukács (2011, p. 59) afirma que “há sempre um risco muito próximo de acreditar que a fidelidade histórica só pode ser atingida por meio da totalidade”:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na

realidade histórica. (LUKÁCS, 2011, p. 60)

Segundo Lukács, Scott seria continuador do romance social realista do século XVIII, trazendo como inovação “a pintura de costumes e de acontecimentos, o caráter dramático da ação e a importância do diálogo” (MARINHO, 1999, p. 15).

Condições sociopolíticas precisas como a Revolução Francesa, a ascensão e queda de Napoleão ou as convulsões do início do século XIX, contribuíram, de acordo com o mesmo estudioso, para o aparecimento de um gênero romanesco próprio e que se afasta radicalmente de obras pretensamente afins do século anterior. (MARINHO, 1999, p. 15)

O escritor português Antero de Figueiredo diz que o objetivo de muitos escritores que se aventuram pelo romance histórico é “ensinar, deleitando, na crença profunda de que a melhor maneira de divulgar os feitos da nação pretérita será transformar *em arte*, passagens históricas mais ou menos conhecidas” (*apud* MARINHO, 1999, p. 18).

No entanto, a autora ressalta que os escritores de romances históricos inclinam-se também, para agradar ao público, à descrição dos pequenos incidentes da vida familiar, os pormenores, as anedotas, enfim, as entrelinhas que “constituem a vida privada de qualquer momento histórico, por mais épico e glorioso que se apresente” (MARINHO, 1999, p. 19). O caráter didático é progressivamente abandonado ao longo do tempo.

No meio da intriga, deve haver dados rigorosamente históricos, descrições de costumes, bem como de episódios perfeitamente verificáveis em qualquer tratado de História, como aponta Marinho (1999, p. 21):

Reconstituindo assim uma época através dos seus fragmentos textualizados, os autores vão-se movimentando entre personagens referenciais e personagens inventados, dando primazia a umas ou a outras, consoante as suas convicções.

Para a construção de uma personagem histórica, “o autor tem de estudar os documentos existentes sobre o seu herói, ao criar uma personagem fictícia terá de se debruçar sobre os fatos e as datas da vida passada” (MARINHO, 1999, p. 21).

No que concerne à reconstrução histórica, a pesquisadora diz que ao romance histórico tradicional “não interessa a repetição de grandes acontecimentos, mas uma espécie de ressurreição poética dos seres humanos que deles fizeram parte” (MARINHO, 1999, p. 22).

Em relação ao enredo, os romancistas históricos preocupam-se muito com a diferença entre verdadeiro e verossímil, amiúde procurando apoio em atestados artificiais de veracidade, se passando por simples editores de textos antigos ou descobridores de misteriosos manuscritos de época. Como cita Marinho (1999, p. 22) a nota final a *O monge de Císter* (1848), de Alexandre Herculano: “História tirada de um manuscrito que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de sancto mysterio”.

Quanto à linguagem usada pelo romancista histórico, ocorre um “anacronismo necessário”. O escritor, buscando a compreensão do texto pelo público em geral, moderniza sua linguagem, tornando-a acessível.

Complementando seu estudo sobre as características do romance histórico tradicional, Marinho (1999, p. 25) divide-o em dois tipos:

O primeiro tipo assenta em personagens históricas reais, no segundo, assistimos a uma recriação histórica, a meio caminho entre o documento e a pura invenção; nos romances históricos inventados, o narrador comporta-se como um historiador, fingindo que as suas afirmações se reportam a uma realidade extra-textual.

A flexibilidade da História é a palavra de ordem para os romancistas, “até porque mais importante do que os acontecimentos será a reflexão sobre a própria história” (MARINHO, 1999, p. 34).

O *topos* da data e o *topos* do lugar, que eram preocupações fundamentais para o romancista histórico do século XIX e início do XX que tentava dar veracidade ao seu relato, no escritor contemporâneo são enfrentados com liberdade e até com ironia. Os modernos transgridem esse código, buscando assim, uma nova concepção da história. Ilustrando este fenómeno, temos os autores portugueses Agustinha Bessa Luís, que começa assim seu livro *Um bicho da terra* (1984): “O Porto, no século XVII, eu não sei como era”, e Fernando Dacosta, situando a ação de seu livro *Os infiéis* (1992): “Inlocalizável nos mapas, a zona atraía-nos há várias semanas, arrastados por correntes e brisas desconhecidas, como um íman, um destino”.

Atualmente, o romancista histórico entusiasma-se por procurar desconstruir o passado, construindo em seu lugar, com seu ato de escrever, um novo passado.

Linda Hutcheon (1991, p. 21) chama de metaficção historiográfica ao romance que reelabora criticamente o passado, ironizando-o:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo

assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.

Nos romances históricos portugueses há inúmeros exemplos de ironia, com posicionamentos políticos e críticos evidentes ou camuflados, segundo o talento do autor, porém eminentemente autorreflexivos. Como faz José Saramago, na *História do cerco de Lisboa* (1989, p. 17-18):

... aquele milagre de Ourique, celeberrimo, quando Cristo apareceu ao rei português, e este lhe gritou, enquanto o exército prostrado no chão orava, Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez de crudelíssima batalha poderíamos, hoje, registar nestes anais a conversão maravilhosa dos cento e cinquenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus. (SARAMAGO, 2003, p. 17-18)

É mister lembrar que o conceito de ironia implica necessariamente a noção de paródia. Marinho (1999, p. 40) usa conceitos de Gérard Genette e Martin Kuester para explicar que “a definição de paródia implica sempre um novo sentido que é dado a um texto preexistente”:

Este jogo implica necessariamente uma intenção do autor e um reconhecimento do leitor, sem os quais não poderá haver efeito paródico e baseia-se sempre num processo de metaficção, uma vez que há inevitavelmente uma auto-mimese textual. A existência de conscientes paródicos e irônicos de referentes atuais de há muito estabelecidos leva necessariamente a uma leitura crítica, pois que pressupõe um código cultural comum entre produtor e receptor do texto. Só reconhecendo o cânone a que o texto alude, pode o leitor detectar o abuso irônico que dele é feito. (MARINHO, 1999, p. 40)

Como diz Linda Hutcheon (1991, p. 21), “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico”. Há plena consciência de que não há uma só verdade, o que frequentemente é mostrado pelos autores através de uma instabilidade na focalização, em que são mostradas várias versões para um mesmo episódio do passado, através do ponto de vista de variadas personagens envolvidas na trama.

Retomando a evolução do romance histórico, para focar sua pesquisa no romance histórico lusitano, Maria de Fátima Marinho (1999, p. 47) afirma que:

no século XIX, é a fábula (a invenção) que se destaca, permanecendo a história numa espécie de cenário a que se faz apelo para criar a indispensável cor local que, minimamente pode justificar a atuação de determinada personagem. Curiosamente, na viragem do século e nas primeiras décadas (até aos anos 40-50), nota-se em alguns autores um forte pendor nacionalista, a que não são com certeza alheios o

lusitanismo e o integralismo lusitano.

Para heróis de seus livros, muitos autores escolhem, segundo Marinho (1999, p. 47):

personagens referenciais de primeiro plano (reis, rainhas) com todas as consequências que tal tomada de posição acarreta – um menor interesse na diegese, que em traços largos já é conhecida, e uma menor liberdade de efabulação e de caracterização das personagens.

As biografias das personagens históricas, bem como os acontecimentos históricos universalmente conhecidos, limitam a liberdade do romancista histórico.

Pinheiro Chagas, jornalista português de fins do século XIX, é categórico acerca da composição literária de cunho histórico:

o que não se tolera é que a imaginação do romancista procure inventar personagens que se misturem, eles que são filhos da fantasia, com os personagens reais, e ainda mais, atribuir a estes últimos, pensamentos, planos, objetivos que eles nunca tiveram, e que são muitas vezes absolutamente contrários ao papel que representaram na cena verdadeira da história. (PINHEIRO CHAGAS *apud* MARINHO, 1999, p. 89).

Maria de Fátima Marinho acredita que o surto de romances históricos que atingiu Portugal nas últimas décadas, deve-se ao “sentimento de uma certa perda de identidade nacional” (MARINHO, 1999, p. 147).

Ao estudar as tendências do romance histórico pós-moderno, percebe-se um primeiro tipo, aquele que retrata uma “saga familiar”, acompanhando as famílias protagonistas por algumas gerações:

A par dos eventos mais diretamente relacionados com a família, encontramos referência aos acontecimentos políticos, sociais e culturais das épocas em causa. A História passa a ser contada do ponto de vista daquele núcleo e através dele que nos apercebemos da importância das mutações e convulsões do passado. Ao transferir a focalização do poder para o cidadão comum, o narrador problematiza o conceito de história consagrado e cria uma outra dimensão do fazer histórico. (MARINHO, 1999, p. 149)

Exemplificando este caso, *Levantado do chão* (1979), de José Saramago, narra a história da exploração latifundiária no Alentejo ao longo do século XX, enquanto segue a trajetória de uma mesma família, num cenário de miséria e repressão.

Outro tipo de romance histórico compreende a narração de “biografias de personagens referenciais”. Este tipo de romance acompanha a vida de personagens relevantes no seu tempo histórico. Os autores deste tipo de romance quase sempre

pretendem demonstrar uma teoria através do relato da vida de uma personagem, como no romance *Crônica Esquecida de El-Rei D. João II* (1995), de Seomara da Veiga Ferreira.

O romance de Ferreira é escrito em forma de narração, tendo alguns diálogos que colaboram com o “efeito de real”, já citado anteriormente. O narrador se propõe a “desvendar a outra história, a que não consta dos documentos oficiais, porque se perdeu nos bastidores da cena, no segredo que a ninguém interessaria revelar” (MARINHO, 1999, p. 208).

Outro exemplo deste tipo de romance histórico e que também tem como tema o reinado de D. João II é *A Esmeralda Partida* (1995), de Fernando Campos. Neste livro, o escritor português apresenta a:

crônica subjetiva de Garcia de Resende, a que não está registrada nos documentos existentes, mas que ele comporia se tivesse podido usar de dados que ultrapassam os factuais para penetrarem nos sentimentos e nas motivações dos intervenientes. (MARINHO, 1999, p. 210)

O livro apresenta-se como o resultado de uma carta enviada ao autor por Frei Pantaleão de Aveiro, o herói de *A Casa do Pó*. Este último é outro livro de Fernando Campos, publicado em 1986. O Frei incita o autor a escrever “sobre o reinado de D. João II e seus mistérios. Nas notas, o autor afirma, simultaneamente, a veracidade e a falsidade do seu texto, tal como convém à regra convencional do romance histórico” (MARINHO, 1999, p. 210).

O narrador é Garcia de Resende, o cronista verdadeiro de D. João II, e no romance há textos autênticos intercalados com os ficcionais. Neste romance também são mostrados indícios que levam a crer que o rei fora vítima de envenenamento.

O terceiro tipo de romance histórico contemporâneo é a autobiografia fictícia. São exemplos *A Casa do Pó* (1986) e *A Sala das Perguntas* (1998), de Fernando Campos e *Memórias de Agripina* (1993) e *Leonor Teles ou O Canto da Salamandra* (1998), de Seomara da Veiga Ferreira. Em todos, “são os próprios heróis que assumem a primeira pessoa, contando os fatos significativos das respectivas biografias [...] O leitor dar-se-á forçosamente conta do simulacro e deverá entrar no jogo proposto pelo discurso, sob pena de quebrar a ilusão romanesca”. (MARINHO, 1999, p. 215).

Em *A Sala das Perguntas*, o autor propõe um enigma de identidade em relação a Damião de Góis. Marinho (1999, p. 220) esclarece que, nas notas:

Fernando Campos diz ter-se servido de meras pistas cuja veracidade histórica seria impossível de confirmar, mas que ele, como romancista, poderá aproveitar, a fim de despertar o interesse do leitor pela anedota, que ajudará a desenvolver o que eventualmente terá pela figura do humanista: “Historiador é cientista, romancista é ficcionista. Como tal, eu não tenho que provar coisa nenhuma. Limitei-me a aceitar o desafio de recriar uma hipótese que pode ter-se como verossímil”.

O enigma referido diz respeito à paternidade de Damião de Góis e à sua morte. Ao longo do livro são dados indícios e pormenores que sugerem que D. Manuel seria o pai de Damião de Góis e, durante a exumação de seu corpo, teria sido descoberta uma lesão no crânio do humanista, compatível apenas com um golpe homicida.

Outro tipo de romance histórico é aquele centrado na “focalização heterodoxa”, radicalmente oposto à focalização da história oficial. A narrativa apresenta-se como “um processo de decodificação e recodificação, através do qual a perspectiva convencional poderá ser modificada” (MARINHO, 1999, p. 233). Exemplos são os romances *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago e *Além do Maar* (1994), de Miguel Medina, nos quais os eventos históricos são narrados a partir do ponto de vista dos marginalizados, dos excluídos, apresentando ao leitor uma nova versão da História, já bem conhecida, porém agora, sem o verniz épico e suntuoso dos relatos convencionais.

Marinho (1999, p. 251) assinala que “a alteração da história canônica leva a uma reescrita do passado, reescrita que pode atingir os limites do (in)verossímil”:

A tentação de construir a *outra* história, de modificar o passado, não já pela apresentação dos mesmos fatos com diferente focalização, mas pela transformação pura e simples desses mesmos fatos, seduziu os romancistas, na medida em que há a possibilidade de conjugar, simultaneamente, a História conhecida e a sua paródia, personagens reais e inventadas, fatos verídicos com consequências subversivas e que, a terem sido reais, modificariam a sequência dos acontecimentos. (MARINHO, 1999, p. 252)

Na literatura pós-moderna, “há a tendência para apreender a realidade espacialmente e não numa sequência contínua” (MARINHO, 1999, p. 252). Esta teoria é explicitada pela *parataxe*, figura retórica caracterizada pela sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenando-as. “A noção de simultaneidade inerente à parataxe pressupõe também a existência da justaposição, da coexistência lateral, da anarquia, da disjunção linear, da metáfora ou da sincronia” (MARINHO, 1999, p.

252)¹⁸:

Este fenômeno pode ser exemplificado pelo romance de José Saramago *História do Cerco de Lisboa*:

Poucas são as obras onde a história alternativa surge com tamanha clareza e onde o problema da escrita da História e das suas relações com a verdade e a verossimilhança se põe ao nível da própria enunciação (MARINHO, 1999, p. 272).

Neste romance, o revisor Raimundo, ao alterar o texto com um simples “não”, reconstrói a história e modifica o passado:

Prefigurando o trabalho dos historiadores que, por vezes, têm de decidir uma das várias hipóteses possíveis, Raimundo é atraído por essa *outra* História, que, modificando apenas um pormenor, assume consequências inimagináveis. (MARINHO, 1999, p. 272)

Encerrando este capítulo e pretendendo encadeá-lo aos seguintes, é conveniente assinalar que o dramaturgo Manuel Córrego, munido de suas fontes e de sua experiência, utilizou-se do princípio que Maria de Fátima Marinho descreve “na existência de uma tênue dúvida, se pode construir uma outra verdade, tão plausível ou verossímil como a que normalmente corre nas versões oficializadas” (MARINHO, 1999, p. 139).

Como adverte o estudioso argentino Néstor Garcia Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas* (2008, p. 200-201), não se deve esquecer que:

Toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes. Dito de outra forma: é produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender. As representações culturais, desde os relatos populares até os museus, nunca apresentam os *factos*, nem cotidianos nem transcendentais; são sempre re-apresentações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles está depositada a verdade.

¹⁸ A autora exemplifica este fenômeno pós-moderno com o conto de Herberto Helder, *Teorema* (1963), no qual vários tempos se confundem e onde “Pero Coelho narra a própria morte, ao mesmo tempo que afirma a sua intemporalidade ou a eternização das mesmas leis do amor [...] Possuindo a distância histórica que lhe é conferida pela intromissão da estátua de Sá da Bandeira e pelos automóveis, Pero Coelho consegue destruir o mito de Inês, vítima de três carrascos, desprovidos de piedade. Ao repudiar as causas da morte, tacitamente aceites, [...] o narrador aponta as verdadeiras razões ‘Matei por amor ao amor’, deixando claro que foi o seu ato que criou o mito: ‘Nada é tão incorruptível como a sua morte’.” (MARINHO, 1999, p. 254)

2.4 Teatro Histórico

Os conceitos válidos para o Romance Histórico e que foram tratados anteriormente, podem e devem ser aplicados ao Teatro Histórico, porém este último apresenta suas idiossincrasias. Tais particularidades são devidas à proposição estético-literária do Teatro, essencialmente dialógico e realizado em um cenário. Os acontecimentos do passado tornam-se literalmente presentes, bem como o tempo e as personagens.

A verossimilhança depende da familiaridade do público com este meio de “representação” e da existência de um pacto entre autor e receptor, bem como da aceitação das convenções desta forma de arte. (SPANG, 1998, p. 26-27)

Kurt Spang destaca, em seu livro *El drama histórico* (1998), que o dramaturgo não mente sobre os dados históricos, mas os transforma, fazendo vir à tona o que há de exemplar nestes acontecimentos, a fim de que seu texto atinja a universalidade e não envelheça:

El comportamiento individual de Otelo demuestra las consecuencias de los celos em general, las iras de los habitantes de Fuenteovejuna son las iras de todos los pueblos subyugados por el despotismo. En el drama histórico se añade una dificultad más, concretamente la del connatural carácter público de los personajes y acontecimientos históricos; hasta su privacidad se vuelve fácilmente pública; a su comportamiento particular se atribuye ejemplaridad colectiva. (SPANG, 1998, p. 13)

Este autor considera que uma peça teatral como *Os Persas*, de Ésquilo, apesar de tratar de um acontecimento histórico, ou seja, as Guerras Médicas, ainda não é um drama histórico segundo os conceitos atuais. A definição contemporânea de drama histórico é:

El drama histórico es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento. (SPANG, 1998, p. 26)

Estes conceitos determinam a necessidade de um tratamento dramático para a matéria histórica, para que possa existir um drama histórico. Nem mesmo é possível falar de drama histórico medieval, já que na época eram concebidas peças mítico-religiosas de acordo com as crenças do homem medieval, para o qual mito e história confundiam-se com a realidade (SPANG, 1998, p. 19).

O homem descobriu a historicidade na época do Renascimento, tendo este conceito se consolidado no Barroco. Só a partir deste ponto, pode-se começar a falar de teatro histórico, segundo a concepção atual.

Os autores barrocos frequentemente estão a serviço da Corte e os temas são, amiúde, políticos. Muitas peças dessa época são denominadas de acordo com a personagem histórica cuja vida será retratada e cuja biografia servirá de exemplo para a posteridade. É a época em que surgem os gênios do drama europeu, sobretudo na Inglaterra, Espanha e França (SPANG, 1998, p. 19).

Na Inglaterra, notadamente, surge Shakespeare e seus dramas históricos, nos quais representa personagens reais: *Henrique VI* (1588-1590), *Ricardo III* (1592-93), *Ricardo II* (1594-95), *Henrique IV* (1596-98), *Henrique V* (1599), *Henrique VIII* (1613), *Júlio César* (1599), *Antônio e Cleópatra* (1606).¹⁹

Na Espanha, os dramas históricos de Lope de Vega, Calderón de La Barca e outros dramaturgos do Século de Ouro mostram interesse pela história nacional e também de outros países. Spang (1998) cita *Las grandezas de Alejandro* e os dramas históricos nacionais mais célebres, como *Fuenteovejuna* (1616) e *Peribáñez* (1619).

Na França, o teatro renascentista surge com os dramas de inspiração Bíblica e greco-romana, com Corneille (*Polyeucte*, 1643) e Racine (*Esther*, 1687 e *Athalie*, 1648). Racine também encontra inspiração em personagens históricos, com *Alexandre Le Grand* (1665).

Mas é no Iluminismo que a história torna-se problema e objeto de reflexão, Spang (1998, p. 23) cita *Le Barbier de Séville* (1775) e *Le Mariage de Figaro* (1784), de Beaumarchais, como dramas históricos “en el sentido estricto, pero si piezas de una severísima crítica social y política que les confiere valor histórico por sus valiosos ataques a la aristocracia corrupta y su talante prerrevolucionario”.

Já com o Romantismo floresce o drama histórico na França e em toda a Europa. São exemplos *Hernani* (1830) e *Ruy Blas* (1838), de Victor Hugo, e também *Lorenzaccio* (1834), de Alfred de Musset.

Na Alemanha, o drama histórico surge no século XVIII, com Goethe e Schiller,

¹⁹ De acordo com o *First Folio*, publicado em 1623, divide os textos shakespearianos entre Dramas Históricos, Tragédias e Comédias. Embora esta primeira publicação da obra completa de Shakespeare inclua nos dramas históricos apenas aquelas que versam sobre a história da Inglaterra, atualmente têm-se que todas as peças de cunho histórico pertencem a esta categoria.

cujo trabalho, de acordo com Spang (1998, p. 24), “se propone un tratamiento más cauteloso de las fuentes que no niega naturalmente la libertad creadora de los dramaturgos y el carácter ficcional del drama, pero que se cuida mucho de cometer anacronismos”.

Com Schröder, no século XX, ocorre a perda da fé em uma história nacional e na autêntica possibilidade de escrever um drama histórico. Os mesmos sintomas aparecem na Espanha e na França. Spang recomenda a lembrança de autores como Anouilh, Giraudoux e Brecht. Ocorre uma “desmitificación, una especie de distanciamiento alienante, e incluso el sarcasmo predominan en el drama y también en otros géneros”. (SPANG, 1998, p. 25).

O dramaturgo do século XX passa a objetivar um ajuste de contas intelectual com o passado e com o presente. É um teatro vitimado pela censura, muitas vezes escrito no exílio:

un teatro que busca la explicación de lo inexplicable, teatro que intenta penetrar en el misterio de las atrocidades nazis, de las brutalidades bélicas de toda índole y nacionalidad, finalmente, un teatro no pocas veces ideologizado y politizado, sobre todo a partir de los años sesenta y hasta La caída del muro. (SPANG, 1998, p. 25).

Spang (1998, p. 26) diz que escrever teatro histórico é reinventar a história sem destruí-la e que as figuras históricas criadas são porta vozes da cosmovisão do autor.

O drama histórico pode ser classificado de várias maneiras: uma delas é dividi-lo nas categorias ilusionista e anti-ilusionista.

No drama ilusionista, o autor deseja que o espectador viva o conflito como se fosse seu, mantendo um distanciamento interno reflexivo. Spang (1998, p. 30) inclusive sugere que, neste caso, há uma espécie de hipnose coletiva. Há respeito às relações de causalidade e também à cronologia dos acontecimentos históricos. As personagens históricas são os motores da história e tanto o cenário, como o vestuário procuram reproduzir fielmente a época retratada. O espetáculo termina com a solução da problemática levantada.

Em contrapartida, o drama anti-ilusionista destrói a identificação do espectador com a problemática do drama e de suas personagens e procura mantê-lo desperto, com uma visão crítica do espetáculo. É frequente haver uma descontinuidade na apresentação dos acontecimentos históricos. Pode ocorrer uma intencional falta de coerência e recursos para evidenciar a falsidade do cenário. O final é inconclusivo, aberto, típico do teatro

brechtiano. (SPANG, 1998, p. 30-31).

Outro modo de classificar o drama histórico é dividi-lo em subgêneros dramáticos. A título de exemplo, podemos citar a tragédia, frequente no Renascimento, no Barroco e no Romantismo, mas ainda presente no século XIX; o tragicômico, comum no período do Século de Ouro; a comédia, que tem espaço em todos os momentos históricos do teatro, e a farsa, mais frequentes no século XX, embora tenha surgido por volta do século XV.

No subgênero denominado *drama anti-histórico* criam-se situações historicamente inexistentes, mas lançando mão de materiais históricos. Pode-se exemplificar este subtipo com o encontro entre o Padre Antônio Vieira e o dramaturgo Antônio Jose da Silva na peça *Visita na prisão* (2009), de Armando Nascimento Rosa. Uma situação semelhante, embora se tratando de personagens ficcionais, é o diálogo entre a Capitu, personagem de *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e Maria Eduarda, personagem de *Os Maias* (1888), de Eça de Queiroz, na peça teatral *Madame* (2000), de Maria Velho da Costa. Na obra de Manuel Córrego, vê-se um exemplo deste tipo de situação no encontro entre Genoveva, personagem do romance *A tragédia da Rua das Flores* (1980), de Eça de Queiroz, e o próprio Eça, no já mencionado romance *Cem anos sem uma valsa* (2006) e na igualmente citada peça teatral *Genoveva* (1999).

Seguindo o critério da funcionalidade do drama histórico, Spang (1998) oferece uma classificação orientada pela atitude do dramaturgo perante a história. Tal atitude situa-se entre dois extremos: a identificação total e o total distanciamento, tendo entre eles variações infinitas.

O primeiro caso, de identificação total, produz os dramas históricos de glorificação nacional, destacando um passado glorioso da nação, os valores de uma raça ou exaltando o espírito patriótico, aqui predominando uma atitude nostálgica. O outro extremo representa o distanciamento interrogativo, a crítica do passado, a proposta de soluções para situações atuais em uma dimensão catártica. (SPANG, 1998, p. 33)

Há ainda o critério baseado no nível de ficcionalidade e de realidade histórica, considerando-se, num extremo, a total fidelidade à realidade histórica e, no outro, a liberdade de manipulação e invenção ao redor dos dados históricos aproveitados.

Para realizar seu intento de adaptar e interpretar acontecimentos históricos para um texto teatral, o dramaturgo pode utilizar os seguintes recursos retóricos: acréscimos,

mudanças de ordem, substituição e, o mais frequentemente utilizado, a omissão, a fim de enxugar o relato, descartando material não significativo para o drama. Spang (1998, p. 35) explica ainda que, já que trabalha com elementos reais - pessoas, tempo e espaço -, é esperado que a liberdade do dramaturgo histórico seja menor do que a do dramaturgo não histórico. Indubitavelmente, o material histórico restringe a imaginação do dramaturgo.

O tempo da ação deve ser condensado, o que o dramaturgo consegue pela seleção e redução dos acontecimentos. Porém, como pudemos perceber no subcapítulo anterior, mesmo o historiógrafo não faz uma representação exaustiva dos acontecimentos:

El dramaturgo histórico debe concentrarse aún más en uno o pocos aspectos principales y representativos creando una especie de totalidad intensiva, no extensiva, en la que lo particular se convierte en ejemplificación impactante de lo general. (SPANG, 1998, p. 36)

Spang lembra que todo drama é um artefato, no sentido positivo da palavra. Sua coerência não se repete na vida. Situações dispersas são rearranjadas, a rede de motivações humanas é organizada de maneira coerente e racional, normalmente inexistentes na vida real.

A seleção das personagens históricas depende da cosmovisão do dramaturgo, reflete a posição que ele quer defender, os valores nos quais acredita. Às vezes, diz Spang (1998, p. 37), “las figuras ficticias, presuntamente históricas pueden tener un peso específico mucho mayor que el personaje verdadero”.

Paul Ricoeur, citado por Spang (1998, p. 38), distingue as figuras representadoras, ou seja, plasmadas de personagens reais, e as significadoras, inventadas pelo autor. A proporção entre elas reflete a intenção de aproximação com a realidade e com a autenticidade, ou o desejo de afastar-se delas.

Na falta de um narrador, são as próprias figuras que se caracterizam e caracterizam as outras, sem nunca conhecer a interioridade uns dos outros. Cabe ao dramaturgo dar a conhecer esta subjetividade, sem prejudicar o desenvolvimento do drama. Uma personagem histórica transformada em figura dramática deve parecer-se com seu molde real, porém deve também adaptar-se ao drama. Assim, características individuais podem multiplicar-se, já que o autor é o dono de suas figuras. (SPANG, 1998, p. 40)

En la dramatización se presenta la ventaja de que los rasgos individualizadores pueden multiplicarse, dado que el autor es dueño de sus figuras y puede añadir detalles que el historiador ignora, puede adentrar-se en su intimidad, seleccionar acontecimientos, eliminar lo superfluo, marcar pesos, redondear la figura en función del conflicto dramático. (SPANG, 1998, p.40)

A figura dramática baseada em uma personagem histórica porta seu nome e sua posição social: mais do que isso, fica a critério do dramaturgo e de sua visão pessoal, além do que, depende dos objetivos que o autor deseja alcançar com seu texto.

A maneira como o dramaturgo trata o tempo revela o sentido que ele outorga à história e denota sua subjetividade interpretativa (SPANG, 1998, p. 42). O tempo representado é geralmente maior do que o tempo da representação e mesmo autores sujeitos à regra clássica da unidade temporal têm seus recursos:

Una das soluciones que hallaron al dilema de “introducir” más historia de la que abarcan las 24 horas prescritas, era la de recurrir a la recuperación “narrativa” de la “prehistoria” a través de parlamentos largos de una o varias de las figuras. En las formas modernas del teatro, además de no respetar la unidad de tiempo, se amplía el tiempo con procedimientos extradialógicos como proyecciones de textos o imágenes, con alusiones sonoras, con efectos de iluminación, etc. ensanchando así considerablemente las posibilidades de extender el tiempo representado. (SPANG, 1998, p. 42-43)

Na escolha do espaço do drama histórico, o dramaturgo leva em conta seu desejo de manter a veracidade do espaço em que se passa a história paradigmática e o grau de liberdade a que se pode permitir - naturalmente, sempre considerando as possibilidades materiais de representar estes espaços. Um drama ilusionista necessitará de cenários mais realistas, enquanto um drama anti-ilusionista permitirá uma estilização deste cenário. (SPANG, 1998, p. 44-45)

A menção do nome de uma cidade ou região basta para garantir a autenticidade histórica do drama, devendo o dramaturgo apenas evitar anacronismos, a menos que estes sejam propositais, visando chocar o espectador. Da mesma forma, a citação de um acontecimento ou fato histórico é o suficiente para situar o drama no tempo. (SPANG, 1998, p. 46)

Spang aponta que a linguagem deve ser adequada ao argumento do drama, segundo o gosto e o instinto do criador. A linguagem nunca é um mero adorno, mas compõe o material literário do drama, é o ponto em que se assenta sua problemática. Esteticamente, a linguagem do drama histórico, assim como de qualquer outra forma

dramática, pode variar desde a versificação até uma maneira cotidiana de falar, aparentemente casual, porém cuidadosamente elaborada.

Neste ponto, entretanto, há um obstáculo prático, ou seja, a verossimilhança linguístico-histórica. Spang (1998, p. 47) declara que mais verossímil “sería hacer hablar a las figuras en el idioma que corresponde a la época en la que vivían”, porém não há nada, historicamente falando, menos autêntico do que o diálogo do drama histórico.

Precisamente porque, por norma general, no se conservan documentalmente los parlamentos de los personajes históricos. De modo que las réplicas en el escenario no relatan historia, sino intuyen e inventan posibles intervenciones verbales de personajes históricos. (SPANG, 1998, p.48)

Finalmente, Spang pergunta o que o espectador de um drama histórico deseja? Aprender história ou ver teatro? O autor acredita que a resposta seja: as duas coisas:

Evidentemente un historiador que pretende historiografiar una época o un personaje no se documentará principalmente en novelas y dramas, y solo el lector exigente consultará textos historiográficos para comprobar la autenticidad de personas y hechos aparecidos en obras literarias históricas. (SPANG, 1998, p.50)

O drama histórico, portanto, concentra uma função catártica identificadora e uma função didática distanciadora:

Al fin y al cabo, siempre y cuando el drama histórico, además de proporcionarnos una satisfacción estético-literaria, logre despertar nuestra sensibilidad histórica, nuestra capacidad de crítica y reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro habrá cumplido con su cometido. Este cometido puede puntualizarse en dos funciones primordiales: la catártica que “ilumina el presente” y la didáctica que fomenta el entendimiento y el enjuiciamiento de la historia. (SPANG, 1998, p.50)

Aplicando as noções acima referidas, observamos que *O casamento de D. Manuel I*, de Manuel Córrego, focaliza uma época cara aos portugueses e colabora com a retomada de um tempo no qual Portugal foi o centro do mundo e seu rei, o mais poderoso, fomentando a nostalgia lusitana, ao mesmo tempo em que promove uma reflexão sobre a História Portuguesa. Córrego apropria-se de figuras históricas e incrementa o seu imaginário a partir delas, dando-lhes características fictícias, adequadas para a tese que intenta defender. Admite-se que o dramaturgo utiliza

elementos de cor local²⁰, recriando o ambiente da corte portuguesa de fins do século XV e início do XVI, nas cenas que se passam na corte de D. Manuel, bem como o ambiente que reproduz a cela de Damião de Góis no Mosteiro da Batalha.

Há elementos do tipo “ilusionista”, na medida em que o dramaturgo faz o espectador mergulhar na história e respeita uma ordem cronológica em cada uma das intrigas da peça; embora alterne as cenas, focalizando ora D. Manuel, ora Damião de Góis, não há retrocessos ou avanços na cronologia, que levaria ao tipo “anti-ilusionista” de teatro. Há um momento de teatro do tipo “anti-ilusionista” na cena de “teatro dentro do teatro” que faz a personagem de D. Leonor assistir a personagem de Gil Vicente encenar uma peça teatral de sua autoria. O público de Córrego torna-se duplamente espectador, mantendo sua visão crítica do espetáculo.

Aparece um toque de “drama anti-histórico” no encontro impossível entre o monarca e o cronista, na última cena, importante para a concretização dos objetivos de Córrego. Há evidentemente uma concentração do tempo e uma adequação do espaço, bem como uma adaptação da linguagem. A voz do Arauto aglutina informações nos dois momentos em que aparece, inicialmente anunciando o casamento entre D. Manuel e D. Isabel, e a seguir, informando sobre o falecimento da princesa. O relato de Damião de Góis sobre o futuro do rei, também reúne informações sobre fatos que ocorrerão nos anos seguintes. Há um salto de cerca de dez anos entre a morte de Isabel e a cena 18 onde o rei já está plenamente recuperado da tristeza pela morte da princesa. Os dois anos de prisão de Damião de Góis são concentrados nas quatro cenas entre o cronista e o Frade.

Em relação à funcionalidade, o dramaturgo mostra um grau de nostalgia, na medida em que escolhe o período do apogeu do império português para tratar em sua peça, mas não chega a propor uma “saída” diferente para os problemas atuais que tiveram origem no reinado de D. Manuel I. O dramaturgo suscita uma reflexão ao seu público acerca dos fatos tratados na peça, sem, entretanto, ser conclusivo em suas opiniões. Esta é, a nosso ver, a finalidade da Arte, que não deve propor soluções estanques.

Quanto ao critério de ficcionalidade, pode-se dizer que Córrego aproxima-se da realidade histórica, mantendo o caráter absolutista do rei e salvaguardando seu mérito

²⁰ "Le drame doit être radicalement impregné de cette couleur des temps ; elle doit, en quelque sorte, y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en qu'on a changé de siècle et d'atmosphère" (HUGO, 1949, p. 46)

nas conquistas portuguesas na época da expansão ultramarina. Porém, acrescenta sua própria visão do monarca, dando-lhe um caráter um tanto frágil e apaixonado, justificando sua mudança de atitude em relação aos judeus pelo amor à D. Isabel e o desejo de saciar as exigências da jovem princesa contra os “infieis”.

2.5 História é Ficção?

Retomado o postulado aristotélico que pretende explicar a diferença entre história e ficção, a primeira relatando “o que aconteceu realmente” e a segunda “o que poderia ter acontecido”, percebe-se que o único momento em que a metodologia epistemológica da história apoiou o conceito consagrado na *Poética* foi o Positivismo de Augusto Comte.

A presa da teoria Positivista era uma sempre esquiva “verdade”, que supostamente seria alcançada através de análises quantitativas, compilação de fatos - que falavam por si mesmos - em ordem cronológica e utilização de documentos escritos, que levariam a uma irrefutável e imparcial fotografia do real. Através dos séculos, percebeu-se que esta imparcialidade, além de utópica, era positivamente impossível. Marc Bloch, um dos idealizadores da Nova História, aponta, em *Apologia da História*, que há “entre o infinitamente provável ao apenas verossímil, uma longa degradação” (BLOCH, 2002, p. 110).

A respeito da imparcialidade, Bloch pensa que, inerente aos homens, um “juízo de valor” sempre será imposto à pesquisa histórica. Considera que “entre o que foi e nós, os documentos já interpõem um primeiro filtro” (BLOCH, 2002, p. 128). O historiador escolhe e tria estes documentos, como qualquer cientista. Por outro lado, ressalta que “nenhuma ciência seria capaz de prescindir da abstração. Tampouco, aliás, da imaginação” (BLOCH, 2002, p. 130).

Outra tela a se interpor entre pesquisador e verdade imparcial são as fontes. Segundo Bloch, o poder de dissimulação e divagação e, conseqüentemente, a confiabilidade delas vai “do puro e simples fingimento até o erro inteiramente involuntário” (BLOCH, 2002, p. 102).

Além disso, o fundador da Nova História ressalta que há fatores pessoais que interferem na interpretação das fontes. Assim, sempre é verdade que se ouve o que se espera ouvir e que a faculdade de observação é pessoal. Do historiador, no entanto, espera-se um método crítico, que o possibilite exercer o que Bloch chama de “arte de

sensibilidade”, mas também, segundo ele, “uma arte racional, que repousa na prática metódica de algumas grandes operações do espírito” (BLOCH, 2002, p. 109).

A historiadora francesa Madeleine Rebérioux reflete e aproxima história de outros modos de expressão artística: “Escrever um livro de história é criar uma representação do período ou objeto tratado”. (*apud* D’ALESSIO, 1998, p. 114). Michel Vovelle define a palavra “representação” no sentido usado no contexto, dessa forma: “a palavra representação traduz uma espécie de mutação de uma história ontem focalizada numa abordagem que se pretendia objetiva sobre realidades percebidas como tal”. (*apud* D’ALESSIO, 1998, p.83).

Assim como Victor Hugo fez uma brilhante representação da cidade de Paris e de sua sociedade no século XIX em *Os Miseráveis* e Pablo Picasso retratou os horrores da guerra em *Guernica*, um excelente historiador fará apenas e tão somente uma representação de uma sociedade ou de uma guerra, por exemplo. O seu livro será, no máximo, um exercício de guerra e nunca a guerra, pois jamais um relato será objetivo o bastante para “reproduzir a realidade da guerra com toda a sua violência, confusão e imprevisibilidade” (MACMILLAN, 2010, p. 185).

Contando uma versão de um fato, e não o fato em si, historiador e ficcionista aproximam-se, usando suas escolhas para tecer a malha de sua narrativa. Com esta ideia corrobora Marc Bloch, quando diz que:

A realidade nos apresenta uma quantidade quase infinita de linhas de força, todas convergindo para o mesmo fenômeno. A escolha que fazemos entre elas pode muito bem se fundar em características, na prática, bastante dignas de atenção; não deixa de se tratar sempre de uma escolha. (BLOCH, 2002, p. 156)

Como ilustra Keith Jenkins (2001), se alguém quer estudar a história espanhola seiscentista, não vai à Espanha, nem ao século XVII, vai à biblioteca. Na biblioteca não encontrará o passado, que já aconteceu, já passou e não existe mais, mas encontrará os vestígios do passado, que foram analisados, selecionados e recortados por um historiador. A apreensão do conteúdo será feita através da leitura e interpretação do texto. Jenkins conclui que a história “é um construto linguístico intertextual” (JENKINS, 2001, p. 26). E vai além:

Historiadores diferentes interpretam de maneira distinta o mesmo fenômeno, por meio de outros discursos que estão sempre mudando, sempre sendo decompostos e recompostos, sempre posicionados e sempre se posicionando, e que por isso precisam que aqueles que os

usam façam uma autocrítica constante. (JENKINS, 2001, p. 29)

Não há uma história que seja a “verdadeira” ou um texto que seja o “correto”, o que existe são “variações”. Os acontecimentos do passado não cabem integralmente em nenhum relato e cada relato será, sempre, uma construção pessoal de cada historiador.

Linda Hutcheon, em sua *Poética do Pós-Modernismo*, aproxima os domínios da história e da ficção como sendo, ambos, criações humanas e estabelecendo o conceito de metaficção historiográfica:

Com este termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (HUTCHEON, 1988, p. 21).

A autora explica que o pós-modernismo é um fenômeno cultural caracterizado pela avaliação crítica do passado, um diálogo nunca nostálgico entre a arte e o passado: “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (HUTCHEON, 1988, p. 21), ao mesmo tempo, irônico e autorreflexivo. Hutcheon ainda diz que “aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1988, p. 20).

Em caráter de conclusão observamos que o postulado aristotélico referente à diferença entre a literatura e a história e segundo o qual, a primeira cuida do que é verossímil e a segunda do que é verdadeiro, foi contestado inúmeras vezes ao longo do tempo. Em sua *Poética*, Aristóteles estabelece uma linha clara entre estes dois tipos de escrita e, em sua concepção, as funções de ambos seriam imiscíveis.

A única escola que aderiu plenamente a esta divisão precisa e rigorosa foi a Positivista, de Augusto Comte. Como observado nesta pesquisa, os positivistas acreditavam que a história expunha com precisão os eventos tais quais os mesmos teriam acontecido, o documento representava por si só a verdade incontestável e cartesiana.

Todas as outras metodologias históricas mostraram-se mais ou menos maleáveis, aceitando que a verdade não é única, transparente e imutável, mas multifacetada, tridimensional e um tanto nebulosa. Ela depende dos olhos de quem a vê, do ângulo do observador e também dos interesses que precisam ser defendidos em um determinado momento.

O auge da contestação ao postulado aristotélico foi atingido com a Nova

História e sua concepção de que os documentos históricos não carregam verdades lacradas e imutáveis, mas precisam ser adequadamente interrogados para que deles possa emergir o “monumento histórico”. O fato histórico torna-se “monumento” e é construído através de um trabalho delicado e apaixonado. “Elaborar um fato é construí-lo”, diz Jaques Le Goff. (2001, p. 32) Para os teóricos da Nova História, além do trabalho realmente braçal do pesquisador, entra em jogo o trabalho mental, em que o fator imaginação tem papel fundamental. Deste modo, a história começa a se aproximar da ficção e seus limites começam a se confundir.

Lembrando o que foi assinalado no presente capítulo, Georges Duby (1993, p. 62), representando os ideais da Nova História, diz: “não tenho a pretensão de comunicar-lhe a verdade, mas de sugeri-lhe o provável”. Seus objetivos misturam-se, assim, com a “verossimilhança” de Aristóteles, qualidade antes pertencente à Ficção e assumida de vez pela História.

Ao tratar da Ficção Histórica, abarcando o teatro e o romance, vimos tratar-se de um gênero híbrido, que abriga a pesquisa histórica, com suas fontes e monumentos, e o discurso literário, que não tem obrigação de reproduzir fatos, devendo antes, transcendê-los. Personagens históricas misturando-se com personagens totalmente ficcionais, fatos objetivos convivendo com situações inventadas, este é o substrato para o Romance e o Teatro Históricos. Retomando o que foi dito anteriormente, há uma flexibilidade na composição da Ficção Histórica, “até porque mais importante do que os acontecimentos será a reflexão sobre a própria história” (MARINHO, 1999, p. 34).

Com o estabelecimento do termo “metaficção historiográfica”, Linda Hutcheon verifica que o romance pós-moderno reelabora criticamente o passado. Como foi dito acima, segundo a autora, a produção metaficcional “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (HUTCHEON, 1991, p. 212).

Assim, podemos concluir que História e Ficção juntam-se num ideal político e epistemológico comum e que ambos podem ser utilizados como meio de reflexão e de conhecimento para o ser humano.

Ao tratar de uma época ímpar na história de Portugal, aliás, sua época áurea, na qual foi o centro do mundo, um verdadeiro império ultramarino em que seu rei era o monarca mais rico e poderoso do planeta, Manuel Córrego estabelece um diálogo entre ficção e realidade. O escritor nos fornece sua visão dramática de um recorte da história,

utilizando seu texto para mover o leitor política e filosoficamente, fazendo-o refletir.

Cria uma personagem central a partir de uma figura relevante dentro de seu cenário histórico, ou seja, D. Manuel I, rei de Portugal durante as navegações que levaram ao descobrimento do Brasil. Baseia sua criação estabelecendo uma relação intertextual com romances históricos de Seomara da Veiga Ferreira e Fernando Campos, dentre outros, e com a representação mental construída pelos cronistas e historiadores a respeito do monarca.

Com sua peça teatral, Córrego desperta reflexões sobre o passado português, sobre o rápido e inexorável declínio do Império lusitano, que sob o cetro de D. Manuel I começou a sentir sua derrocada.

Se houve ou não um olhar crítico pós-moderno do dramaturgo sobre a história lusitana e sobre a importância do “Venturoso” nesse processo de vertiginoso naufrágio e, ainda, como o autor navega neste universo da metaficção historiográfica, é o que pretendemos avaliar nos próximos capítulos.

3 D. Manuel I à luz da História e da Ficção

3.1 D. Manuel I na História de Portugal

3.1.1 D. Manuel I: esboço biográfico

A Segunda Dinastia dos Reis de Portugal, Dinastia de Avis ou Joanina, começa com D. João I (06/04/1385 a 14/08/1433), segue com D. Duarte I (14/08/1433 a 09/09/1438), D. Afonso V (09/09/1438 a 11/11/1477 e 15/11/1477 a 28/08/1481), D. João II (11/11/1477 a 15/11/1477 e 28/08/1481 a 25/10/1495). Todos são filhos de seus antecessores.²¹

D. João II casa-se com D. Leonor de Viseu e o casal tem apenas um filho: D. Afonso. O jovem príncipe casa-se com D. Isabel de Aragão aos 15 anos e sofre um acidente (queda do cavalo) oito meses depois, vindo a falecer. O trono fica sem herdeiro legítimo.

D. João II tem um filho bastardo, D. Jorge de Lencastre, e deseja que ele seja seu herdeiro. A rainha D. Leonor é terminantemente contra e o rei acaba por deixar o trono em testamento para seu primo e cunhado, D. Manuel I, Duque de Beja, filho de D. Fernando (irmão do rei D. Afonso V de Portugal) e de D. Beatriz (filha do infante D. João, o penúltimo dos membros da Ínclita Geração, filho de D. João I e de D. Filipa de Lencastre).

Assim, D. Manuel I insere-se na História de Portugal como o décimo quarto rei de Portugal, sendo coroado em 25/10/1495. Seu reinado segue até 13/10/1521, data de sua morte. D. Manuel era o nono filho de Fernando e Beatriz, sendo muito remota a possibilidade de que ele subisse ao trono, o que só ocorreu devido à morte precoce de seus irmãos mais velhos, com exceção de D. Diogo, que foi morto por D. João II sob a acusação de traição. D. Manuel recebeu, por isso, a alcunha de “o Venturoso”.

D. Manuel I nasceu na vila de Alcochete, em 31/5/1469 e cresceu na corte de D. João II, sendo tratado como filho pelo rei. Foram companheiros constantes durante

²¹ Todos os fatos históricos e informações aventadas foram colhidos nas seguintes fontes: *História de Portugal* (1998) de Cunha Simões, *História de Portugal* (2001) de Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal* (2001) de José Tengarrinha (org.), *História de Portugal* (1974) de Oliveira Marques, *História de Portugal* (2011) de José Hermano Saraiva, *D. Manuel I e a Epopeia dos Descobrimentos* (1971) de Mario Domingues e *Pequeno Dicionário da História de Portugal* (2004) de José Serrão. Tais autores foram escolhidos mediante sua importância e respeitabilidade no meio acadêmico. Algumas informações mais específicas ou contraditórias serão devidamente apontadas, bem como suas fontes.

toda a vida do primo e monarca.

Como uma das primeiras medidas de seu reinado, D. Manuel restitui à Casa de Bragança os bens que D. João II confiscara de D. Fernando II, duque de Bragança, que havia sido degolado devido à acusação de conspiração contra o rei. D. Manuel também inicia uma política de tolerância aos judeus.

Os Reis Católicos, Fernando e Isabel, propõem que o novo monarca se case com sua filha Maria, mas D. Manuel deseja se casar com D. Isabel, a primogênita dos Reis Católicos e viúva de D. Afonso, filho de D. João II. D. Manuel teria se apaixonado pela noiva do príncipe quando fora buscá-la na fronteira, por ocasião das núpcias. D. Isabel a princípio recusa o pedido, mas depois volta atrás, impondo, como condição para o casamento, a expulsão de todos os judeus do reino. Para satisfazê-la, o rei começa uma perseguição violenta aos judeus, exigindo sua conversão ou obrigando-os a deixar o país apenas pelo porto de Lisboa em data específica. Quando todos estavam a postos para deixar o país, o rei impõe a conversão em massa, de maneira brutal e desumana. D. Isabel morre de parto em 23/8/1498 e o príncipe Miguel da Paz morre em 19/7/1500.

Viúvo de D. Isabel, D. Manuel I aceita contrair núpcias com D. Maria, sua cunhada. Em 1502, D. Maria dá a luz ao primeiro filho do casal, D. João, que viria a ser o terceiro rei de Portugal com este nome. Nos anos seguintes, a prole é multiplicada, nascem: D. Isabel, D. Beatriz, D. Luís, D. Fernando, D. Afonso, D. Henrique e D. Duarte. D. Maria morre em 1517, aos 35 anos.

O terceiro casamento de D. Manuel ocorre da seguinte maneira: Carlos, neto dos Reis Católicos, herdeiro da coroa de Espanha e de Áustria, era um ótimo partido, e D. Manuel pensou nele para marido de sua primogênita D. Isabel. O futuro Carlos I de Espanha e Carlos V de Áustria tinha uma irmã, D. Leonor, que seria um ótimo partido para D. João, filho de D. Manuel. Domingues (1971) afirma que, ao ver um retrato da futura noiva de seu filho, D. Manuel ficou muito entusiasmado com sua beleza e resolveu pegar a noiva para si.

O matrimônio foi celebrado com grande pompa, em 4/11/1518. Desse casamento, nasce D. Carlos, em 1520, que vem a falecer aos dois meses de idade. O pai morreu pouco depois, aos 52 anos de idade e 26 anos de reinado.

Em mais de um quarto de século de reinado, D. Manuel personificou o

Absolutismo, dominando a nobreza, o clero e o povo. Durante seu reinado, reuniu as cortes apenas quatro vezes. Seus famosos *forais* eram estatutos com os quais designava os deveres e direitos, incluindo os impostos e as leis alfandegárias. Manteve uma corte numerosa e parasitária.

O sonho com o mar e com as terras lá escondidas havia começado com D. Henrique, filho de D. João I, que funda a Escola de Sagres. A partir de 1412, ainda no reinado do pai, partem expedições anualmente rumo ao Oriente. D. Henrique ainda funda um observatório astronômico e estaleiros para a construção de navios. A conquista de Ceuta, em 21/8/1415, é a mola de arranque para a expansão ultramarina. A aventura marítima continua no reinado de D. Duarte e de D. Afonso V, que conquista o Norte da África e ganha o epíteto de “o Africano”.

D. João II, o Príncipe Perfeito, quer atingir o Oriente por mar e, sob o seu reinado, a esquadra de Bartolomeu Dias ultrapassa o Cabo das Tormentas ou da Boa Esperança, em 1488. D. João prepara a expedição à Índia e nomeia Vasco da Gama como capitão da frota, mas não vive para assistir a partida das naus. D. Manuel assume o reino e o sonho.

Em 8/7/1497, a esquadra parte da praia do Restelo com imensa pompa. O discurso de D. Manuel ressalta o objetivo missionário da viagem, mas não disfarça o objetivo material. O rei agradece à memória daqueles que o precederam e de quem “herdara” este descobrimento. Quando volta com especiarias e joias, Vasco da Gama é recebido com honras. D. Manuel torna-se o mais rico monarca da Cristandade. Agora ele é “o senhor da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índias”. Até o fim do seu reinado, os portugueses só obtiveram vitórias, da Arábia à Malásia, controlando inteiramente o Oceano Índico. A expansão e a aparente riqueza de Portugal torna seu soberano respeitado em toda a Europa.

Em 1500, é organizada nova expedição à Índia, sob o comando de Pedro Álvares Cabral. Antes de chegar à Índia, aporta nas terras de Santa Cruz. Tudo leva a crer que a armada levava uma segunda missão, a de revelar o descobrimento e tomar posse das terras que já tinham sido avistadas anteriormente.

Todos os anos, o rei enviava uma frota com a finalidade de manter o comércio com o Oriente. D. Manuel enviava mandatários com o título de vice-reis para garantir o comércio e proteger os mercadores. Esta tarefa nunca foi fácil, as lutas eram constantes

e múltiplas as mortes e naufrágios. O investimento era muito dispendioso e a manutenção das colônias, muito onerosa.

Portugal passa uma crise econômica grave, acrescida com a ocorrência de temporais e terremotos. A fome, a peste e a inflação assolam o país. Seguindo a política de expansão marítima, D. Manuel nomeia D. Francisco de Almeida como o primeiro vice-rei da Índia. Ele cria a chamada “Rota do Cabo” e qualquer sinal de hostilidade é combatido violentamente. O próximo vice-rei é Afonso de Albuquerque, o primeiro a navegar pelo Mar Vermelho, um navegador genial e um intrépido guerreiro. Sua fama chega à Abissínia (Etiópia) e a Imperatriz Helena manda um embaixador homenagear D. Manuel I, colocando muito ouro à sua disposição.

Em 1513, chegam à China e em 1518 é construída uma fortaleza em Ceilão. Em 1521, são publicadas as Ordenações Manuelinas. Lisboa é a capital da Europa e Portugal é a maior potência naval e comercial da época. D. Manuel cria o primeiro sistema postal do país, constrói um grande hospital com subsídio régio, enriquece o país com monumentos e sua corte tem a fama de ser a mais culta da época.

Todas as fontes traçam uma cronologia factual que não adentra o campo das interpretações e julgamento, seja do reinado seja do caráter de D. Manuel. São informações que, genéricas, passam ao largo do monarca e de seu reinado, não problematizando um ou outro. O esboço biográfico aqui apresentado com o intuito de dar breve ideia do reinado de D. Manuel tem o mesmo valor informativo de um verbete colhido numa enciclopédia de largo espectro e consumo ou na Wikipédia. Ou seja, não verumam, tampouco problematizam, a figura do rei e de seu reinado. Estamos à superfície de águas cuja transparência engana os olhos, não deixando ver profundidades abissais.

Por exemplo, a descrição de D. Manuel I na Wikipédia é de um rei justo e altruísta: “E de fato a sua imagem que passou à História foi a de um rei representante de Cristo, Senhor personificado na figura divina da Justiça, do perfeito-monarca e do rei arquétipo”. Em contraponto, em uma das fontes pesquisadas, encontramos um D. Manuel I egoísta e ambicioso:

Ao atingir a Índia, D. Manuel não via senão a perspectiva de se apoderar do riquíssimo comércio das especiarias que, havia séculos, vinha enriquecendo fabulosamente os mulçumanos no Oriente e as repúblicas itálicas na Europa. Não percebia que a façanha transcendia

o acanhado âmbito da sua avidez de riqueza pessoal (DOMINGUES, 1971, p. 121).

O excerto acima pode ser considerado uma exceção, já que a maioria das fontes consultadas constrói uma imagem positiva do soberano.

As informações contidas na Wikipédia podem ser consideradas superficiais, possivelmente em decorrência da multiplicidade de fontes e da exiguidade do espaço concedido. Mesmo assim, percebemos que a visão geral do reinado de D. Manuel segue uma linha de elevação de sua figura pública, em prol de uma ideologia que visa enaltecer as grandes personagens políticas e líderes das nações. Como comandante de um país forte e visionário vivendo seu apogeu, sua representação histórica se funde com a imagem de Portugal da época em que foi um império ultramarino.

Interpretações e julgamentos mais acurados ficarão a cargo de alguns historiadores que, debruçando-se mais detidamente sobre a figura de D. Manuel, traçaram um perfil do monarca e de seu reinado, ajudando a construir a imagem de um dirigente que, assente numa bibliografia historiográfica, há de ficar para a posteridade, apesar da imagem controversa que daí possa emergir.

Sabido é atualmente que a História tem a Verdade por inalcançável. Restam apenas versões que buscam roçar o verossímil dos fatos pretéritos. Persigamos esse verossímil à luz de historiadores que procuraram estudar o período manuelino. Talvez tenha razão Manuel Córrego, citando Eça de Queiroz: a nudez da Verdade sob o manto diáfano da fantasia... historiográfica.

3.1.2 D. Manuel I aos olhos de alguns historiadores

Segundo Oliveira Marques (1974), o reinado de D. Manuel foi caracterizado por uma excelente administração. O rei fez uma boa escolha de ministros e secretários, foi generoso e misericordioso. Quanto à questão judaica, considera que as medidas iniciais de tolerância foram simbólicas e que o casamento com D. Isabel teria servido apenas de pretexto para a efetivação da expulsão dos judeus, seguindo os planos iniciais do próprio D. João II. A unificação Ibérica obtida com o casamento era um sonho que obcecava os monarcas e a expulsão dos judeus era essencial para a união com a Espanha. Os títulos obtidos pelo monarca, sua fama e prestígio são, ainda segundo este historiador, plenamente justificados e correspondem a uma situação de fato.

De acordo com Coelho (2001), “Navegação, Comércio e Conquista” resumem a bandeira manuelina. Sob a suposta intenção de dilatação da fé cristã, as naus portuguesas chegavam tal qual ave de rapina, prestes a cair sobre a presa. A expansão marítima promoveu combates e ferozes guerras em todos os mares, milhares de combatentes morreram lutando sob a bandeira do rei de Portugal.

Serrão (2004) refere-se à questão da expulsão dos judeus como objetivando agradar aos Reis Católicos e, ao mesmo tempo, evitar que os judeus continuassem a ser um todo independente dentro do reino. O historiador acredita que, em matéria de política externa, D. Manuel soube usar de grande habilidade e diplomacia. No aspecto cultural, ressalta que o rei promoveu a reforma da universidade estabelecendo entre 1500 e 1504 novos planos de estudo e uma nova administração escolar.

Segundo Serrão (2001), D. Manuel foi “bafejado pelo destino”, recebendo o trono que, se não fora a morte do primo D. Afonso, jamais lhe caberia em sorte. Sem qualquer golpe ou ambição, pelo menos aparente, recebeu o reino português como herança legítima, pois era o parente mais chegado do Príncipe Perfeito na ocasião de sua morte. Para isso, concorreu o declarado apoio que sempre recebeu de sua irmã, a rainha D. Leonor, que se opôs à elevação do bastardo D. Jorge à posição de rei, sobrepujando-a na hierarquia do poder.

Do ponto de vista administrativo, sabia aproveitar os colaboradores, “que dirigia discretamente”, animou a vida da corte, criando à sua volta um ambiente de cultura. O casamento com D. Isabel teria sido a maneira de ressuscitar o plano do predecessor, de fortalecer a unidade política da Península para a hegemonia ultramarina. Segundo este historiador, D. Isabel teria exigido que os judeus fossem expulsos de Portugal, o que levou tempo para ser aceito por D. Manuel, que pretendia evitar um grave problema social e religioso para o Reino. O monarca soube identificar-se com o seu tempo, vivendo num fausto próprio de uma nação que experimentava sua hora de grandeza imperial. Praticou um governo moderado, construiu ou restaurou igrejas, hospitais, castelos, fortalezas, o que já bastaria para conferir à sua figura o mais largo interesse histórico. De acordo com Serrão (2001), citando o historiador Caetano (1967), o retrato do rei tem o seguinte traçado:

Não há dúvida nenhuma que durante o seu reinado a política de alto nível mantém-se em todos os planos, com aproveitamento dos valores humanos existentes, ao mesmo tempo em que se empreendem reformas legislativas e administrativas de largo alcance que vão

adaptar o aparelho do Estado às novas funções e aos novos tempos. E tudo isto se faz com regularidade admirável. Sua obra política não foi devida ao simples acaso da fortuna (SERRÃO, 2001, p. 32).

De acordo com Saraiva (2011), D. Manuel assumiu o reino com a morte de D. João II, o que ocorreu durante os preparativos para a expedição que se destinava à Índia, em que seriam usados navios especialmente construídos para a viagem, de maior tonelagem e que permitiriam o transporte de maiores quantidades de mercadorias. O novo monarca consultou as Cortes e a maioria dos votos foi desfavorável ao projeto, mesmo assim, D. Manuel manteve o plano. Para comandante foi escolhido um membro da pequena nobreza, Vasco da Gama. A viagem durou de oito de julho de 1497 até o verão de 1499. Perdeu-se um dos navios e cerca da metade da tripulação, porém a recepção aos sobreviventes foi coberta de honras e o rei escreveu a todas as cidades e vilas notáveis, ordenando a realização de procissões e festejos de congratulações.

D. Manuel age no plano econômico do mesmo modo que age no plano político: pela centralização. O grande mercador é o Estado e os executores das atividades comerciais são, na sua maioria, funcionários públicos. A burguesia declina, a nobreza reconstitui o seu poder econômico e seu prestígio social. O Estado tem os olhos voltados para o mar e as costas voltadas para o interior, a vida no campo está estagnada.

De acordo com Galvão (2006), do ponto de vista cultural, surge o “estilo manuelino” e uma escola de pintura genuinamente portuguesa, na qual se destaca o enigmático políptico das Janelas Verdes, obra atribuída ao pintor real Nuno Gonçalves, produzido entre 1472 e 1482, que se encontra atualmente no Museu de Arte Antiga de Lisboa e que “guarda muitos mistérios e que, ainda hoje, dão margem a discussões acirradas e muitas hipóteses”.

Começam a funcionar em Portugal as primeiras tipografias. Destacam-se os livros de Fernão Lopes: *Crônicas de D. Pedro, D. Fernando e D. João I*.

Saraiva (2011) destaca que o nome do monarca foi venturoso até em sua escolha para designar o período artístico que abarca cerca de um século, desde D. Duarte até D. Manuel. Trata-se de uma inspiração diferente, entre o gótico e a renascença clássica, da qual fazem parte monumentos de grande relevo, como os Jerônimos, as Capelas Imperfeitas, a nave acrescentada à Igreja dos Templários, a Torre de Belém, a matriz da Golegã, a Igreja do Pópulo, além de dezenas de pequenos pórticos e graciosas janelas que se encontram dispersas por todo o País:

O nome deste último rei até nisso foi venturoso, porque foi ele o escolhido para designar um período artístico a que apenas deu continuidade e que, aliás, corresponde a uma época que termina com o início do seu reinado, embora a arte que ela inspirou se tenha prolongado depois algumas décadas (SARAIVA, 2011, p. 153).

Sob o reinado de D. Manuel comprovou-se a hegemonia portuguesa nas conquistas ultramarinas. Os chefes das expedições já não eram homens práticos, mas altas figuras da nobreza, de mentalidade guerreira e espírito agressivo. A superioridade dos navios portugueses e o melhor emprego da artilharia completam o quadro que faz do pequeno Portugal um Império ultramarino. A reduzida Corte de D. João II, no entanto, hipertrofiava-se, assim como o pessoal remunerado pelo Rei. Numerosas reformas legislativas regulamentam as atividades do Estado. Uma parte das novas leis foi incorporada nas *Ordenações Manuelinas*.

A organização colonial tinha sede em Goa, cidade conquistada por Afonso de Albuquerque, em 1510. Foram feitos esforços na manutenção das relações comerciais com a China e com o Japão. O Brasil foi “descoberto” e o litoral foi reconhecido e o comércio do pau-brasil começou. Porém, a grandeza manuelina exigia um preço que era superior aos lucros do império: o domínio do Oriente e o esforço de guerra que ele representou começam a onerar o reino e a crise começa. Em 1515, depois da conquista de Azamor, o rei quis ampliar as bases portuguesas no litoral marroquino. O combate contra os Mouros resultou em quatro mil mortes, cem navios e toda a artilharia perdida. O Rei ainda tentou uma desforra, mas não conseguiu nem gente, nem dinheiro para o empreendimento. Este apelo dramático do rei foi representado por Gil Vicente, em seu auto *Exortação da Guerra*. Inicia-se o epílogo da primeira fase da expansão portuguesa no Norte da África. As dificuldades continuam nos anos seguintes e Portugal começa a abandonar postos para concentrar os recursos no Oriente.

Camilo Castelo Branco, em *Narcóticos* (1958), faz uma crítica mordaz da história e em especial da família real portuguesa. Não se trata de romance ou novela: são teses, opiniões, afirmativas. O escritor diz que não teria inventado textos, feito caricaturas ou criado situações burlescas, mas se servido de documentos autênticos para tirar suas conclusões. Segundo sua análise dos textos de cronistas da época, como Garcia de Rezende, D. Manuel teria participado do envenenamento de D. João II, ajudando sua irmã, D. Leonor, que desejava impedir que o rei passasse o trono ao filho

bastardo, D. Jorge. O futuro rei teria também se associado à irmã no episódio da morte de D. João, quando ambos não puderam (ou não quiseram) chegar a Alvor a tempo de presenciar os últimos momentos de vida do rei, apesar dos seus apelos.

Os cronistas portugueses abstêm-se prudentemente de insinuar suspeitas quanto à procedência do veneno propinado a D. João II; apenas D. Agostinho Manuel de Vasconcelos, em 1634, escreveu que D. Manuel, duque de Beja, irmão da rainha e do duque de Viseu assassinado pelo rei, estivera então nas festas em Évora, e que o cunhado o desconsiderara, não extremado entre os demais fidalgos, quando ele era o segundo herdeiro presuntivo do trono; e que entrara a pé, como criado, e atrás da princesa noiva, e tudo sofreu com paciência e medo, lembrando-se do trágico fim de seu irmão, apesar de alguns fidalgos o incitarem a faustos e galhardias. Ora eu logo mostrarei que o médico João de Mazagão, o afilhado de D. João II, vivia na intimidade de D. Manuel e da rainha sua irmã. (CASTELO BRANCO, 1958, p. 26)

Mas que interesse adviria ao duque de Beja com a morte do rei? Era o desafogo de um rancor de vingança abafada, a repatriação dos Braganças desbalizados e proscritos. (CASTELO BRANCO, 1958, p. 27)

Quando a mestrança o considerou perdido, no último dos ataques, o rei tivera grandes alterações com a rainha nas Alcáçovas por causa do bastardo que D. Leonor repulsava da sua convivência, reagindo às cóleras do marido. Apartou-se então dele, e nem chamada a rogos do moribundo o foi ver a Alvor. Seu irmão D. Manuel, também convidado pelo cunhado, desandou a meio caminho, desculpando-se com uma carta da rainha que o chamava para acompanhá-la. Parece que lhes falecia valor para se afrontarem com o moribundo. D. João agonizou horrendamente sem um parente à beira do seu leito. (CASTELO BRANCO, 1958, p. 30)

Júlio Dantas, médico, escritor, político e diplomata (1876-1962), em sua obra *Outros tempos* (1909), estuda a degenerescência da qual a família real portuguesa padeceu em consequência dos casamentos consanguíneos que atravessaram as gerações. A ascendência de D. Manuel não escaparia à degenerescência da consanguinidade. Tampouco os casamentos de D. Manuel. Para que não se diga que estamos carregando nas sombrias cores da genealogia, transcreveremos as afirmações de Dantas:

Dos quatro filhos do infante D. João e D. Isabel (tio e sobrinha), um, D. Diogo, morre aos dezenove anos, talvez tuberculoso; outra, D. Filipa, cheia de exaltações místicas, apavorada pela ideia do contacto com um homem, recusa-se terminantemente a contrair matrimônio; a terceira, D. Isabel, mulher de D. João II de Castela e mãe de Isabel a católica, ciumenta, desconfiada e taciturna, endoidece em Valhadolid ao ver o marido morto de peste, [...] a única aproveitável é a quarta

filha, D. Beatriz, que casa, como dissemos, com o infante D. Fernando (terceira consanguinidade): dos filhos desta nova união, cinco, D. João, D. Diniz, D. Duarte, D. Simão e D. Catarina, duma resistência fisiológica mínima, são casos sumários de morte natalidade ou morrem de poucos dias, o sexto o infante D. Manuel, depois rei, é um imbecil com sorte, vazio, balofo, crivado de estigmas somáticos de degenerescência, macromélico, acrocéfalo e neandertaloide; a sétima D. Leonor, criatura patibular, sombria, misteriosa, sobre cuja memória pesa uma suspeita horrível, casa com D. João II (quarta consanguinidade): o único gênito desta união é o príncipe D. Afonso, a quem dão por mulher uma outra prima, uma tuberculosa filha de Isabel a católica, irmã de Joana a doida e neta de outra alienada, Isabel de Castela. Morto o príncipe D. Afonso bruscamente, sem filhos, D. Manuel insiste em cruzar-se com o sangue de Joana a doida e de Isabel de Castela: casa com a princesa viúva [...] apresse-lha a morte num parto difícil, vê o filho morrer de convulsões em pouco tempo, e volta a casar-se com outra irmã de Joana a doida, outra neta de Isabel de Castela, a pobre e infanta D. Maria, pálida, insignificante, feia, morta com um cancro no útero depois de lhe ter dado dez filhos. (DANTAS, 1909, p. 56-57)

O jornalista Mário Domingues, no livro *D. Manuel I e a epopeia dos descobrimentos* (1971), a exemplo de Júlio Dantas e Camilo Castelo Branco, traça um retrato cruel de D. Manuel. Diz que seu lema na vida era “obedecer”, um ser passivo e servil, que nada fez senão esperar por sua fortuna. O pesquisador reforça a teoria de alguns cronistas, que acreditam na morte por envenenamento de D. João II. Ao contar a história do rei, chama-o de ambicioso, egoísta insaciável. No episódio da morte de D. João, diz que o então Duque de Beja não mostrou nenhuma pressa em empreender a fatigante viagem até o Algarve, receando encontrar o monarca ainda com vida. No começo de seu reinado, responde às solicitações do povo com recusas e promessas, confirma privilégios, não reduz os moradores da casa real, não põe fim às sisas (imposto temporário que se eternizava). Segundo Domingues, seu primeiro erro foi restituir à Casa de Bragança os bens que D. João confiscara de D. Fernando II:

E, com efeito, D. Manuel mostrou-se complacente com uma nobreza que já não representava perigo algum para a estabilidade do trono e cometeu o seu primeiro grande erro de governante, restituindo à Casa de Bragança, na pessoa dos herdeiros do degolado de Évora, todos os bens que D. João II lhe confiscara em proveito da coroa. Como quase sempre sucedeu a este monarca feliz, as funestas consequências dos seus graves erros não empalideceram a brilhante estrela da sua boa sorte, só mais tarde viria o reino a sofrê-las de maneira dramática (DOMINGUES, 1971, p. 27-28).

O casamento com D. Isabel é justificado, primeiro pela ambição de ser rei de

toda a Península e, em segundo lugar, por uma questão sentimental, fruto de uma sensualidade recalcada e de uma paixão violenta que nutria desde o dia em que a recebera para as núpcias com D. Afonso. Segundo o autor, D. Manuel sufocava de ciúmes, porém ninguém percebera, nem a ambição ao trono, nem a paixão por Isabel.

Tal como nunca pessoa alguma lhe notara qualquer ambição ao trono, tão-pouco descobriu a forte inclinação amorosa que lhe inspirava a jovem Isabel, que andava mais ou menos pela sua idade. Assistiu, num ar prazenteiro, ao enternecedor espetáculo de felicidade que os recém-casados davam a toda a corte. Guardou muito no íntimo o sufocante ciúme que lhe oprimia o coração.

[...]

A pretensão de D. Manuel não podia ser mais agradável aos Reis Católicos. A ideia da união ibérica, também os seduzia, evidentemente, com o propósito reservado de se realizar sob a hegemonia castelhana. A princesa Isabel, devido à precária saúde de seu irmão D. João, era quase herdeira do trono de Castela, por parte de sua mãe, e supunha-se que o seria do trono Aragonês, por parte de seu pai, Fernando de Aragão, filho do já falecido D. João II daquele reino. Tudo, portanto, parecia querer facilitar mais uma vez, os secretos desígnios deste novo monarca, a quem a boa sorte dir-se-ia trazer no colo (DOMINGUES, 1971, p.32).

A respeito das expedições ultramarinas, Domingues diz que o rei não deu ouvidos ao conselho, que, providente e ajuizado, era contrário à viagem. Devido ao seu ânimo egoísta, o rei teria deixado a nação pobre, sem indústria própria, visando só seu próprio enriquecimento e nem seria capaz de perceber a importância da façanha, só visando sua riqueza pessoal. No retorno das expedições, o monarca não se perturbava com os naufrágios e mortes, só se interessando pelas especiarias e mercadorias trazidas pelos navegantes. Na falta de recursos para financiar outras expedições, fez contratos com mercadores ricos da Itália e pediu subsídios para manter as regiões conquistadas.

Para Domingues (1971) o rei teria sido mesquinho e ingrato, pois, após a volta de Vasco da Gama, que trouxe o ouro usado na construção de Custódia de Belém, condenou-o ao ostracismo. Durante os anos tenebrosos, nos quais Portugal sofrera com temporais, terremotos, fome e peste, o rei voltava sua atenção à Índia, enviando armadas cada vez mais frequentes para continuar as conquistas e voltar com mercadorias:

Os feitos dessa época, considerados os mais brilhantes da História de Portugal, tinham o seu reverso na vida interna da nação. Havia mais de um século que a Nação se encontrava debilitada por males considerados crônicos: o atraso da lavoura (com processos de cultivo mouriscos que chegaram até os nossos dias), por meio da qual o camponês dificilmente arrancava o seu mísero sustento a um

território pobre, de clima amável, mas irregular; uma indústria precária, sem valor de exportação; o déficit permanente do Tesouro Real, que desde D. Fernando não fez senão agravar-se, com a consequente inflação e sempre crescente desvalorização da moeda [...] as guerras constantes sempre custeadas pela classe popular (DOMINGUES, 1971, p. 157-158).

O tesouro exauria-se. Segundo este autor, D. Manuel seguia um processo tortuoso no comando das expedições marítimas, com manobras sinuosas, visando reduzir o poder dos comandantes das naus, criando rivalidades e fomentando ódios. Seriam manobras velhacas, que teriam lançado as sementes da corrupção, gerando a insubordinação e a dispersão da força náutica²². Vaidoso, manda uma opulenta embaixada ao Papa Leão X, que deslumbra toda sua corte e toda a Europa. D. Manuel ganha a fama de ser o monarca mais rico da Europa, enquanto nas províncias passavam fome, o soldo das tropas estava em atraso e a lavoura, arruinada. D. Manuel recusa-se a financiar a expedição de Fernão de Magalhães, que visava chegar ao Oriente pelo Ocidente, descendo ao longo da costa do Brasil, através da passagem que ligava o Atlântico ao Pacífico. Encontrar essa passagem não era de interesse do rei.

Segundo Domingues, o rei via o Absolutismo como forma de engrandecimento pessoal, abandonou o povo, a lavoura, visando apenas o lucro obtido com as especiarias, devorou, junto com sua corte numerosa e parasitária, os fabulosos tesouros do Oriente. Deixou o trono para seu filho D. João III, que ele mesmo considerava inepto:

No caleidoscópio tão colorido e variado que os vinte e seis anos do reinado de D. Manuel nos apresentam, a personalidade do monarca quase se some, submersa na onda de acontecimentos e homens extraordinários que o enchem de lês a lês. Os sucessos produzem-se independentes da vontade do soberano, que na sua estultícia e na admiração tacanha de ele próprio, se convence de que os determina implacavelmente, do alto do seu trono de Portugal, como Júpiter das luminosas profundidades do Olimpo. E projetam-se muito para além do círculo restrito das ambições materiais desta divindade de pés de barro e curta vista, que só pensa no seu interesse imediato e no seu engrandecimento pessoal (DOMINGUES, 1971, p. 397).

De Damião de Góis, o cronista real, esperar-se-ia um retrato mais indulgente, até mesmo porque, tendo ingressado aos nove anos na casa real, teve em D. Manuel a figura de um professor sagaz, que, pelo exemplo e entusiasmo, despertou no jovem

²² Por exemplo, as substituições de D. Francisco de Almeida por D. Afonso de Albuquerque no cargo de governador-geral da Índia (1509), e posteriormente de Albuquerque por D. Lopes de Albergaria (1515), sempre sem informação prévia, são vistas por Domingues como sinais da índole de D. Manuel I.

capacidades latentes. De acordo com Hirsch (1967), durante a redação de sua *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel* (1566-1567), Damião de Góis sofreu a perseguição da Inquisição e foi obrigado a reescrevê-la várias vezes - para contentar a censura e apaziguar os ânimos daqueles que detinham o poder e para os quais nem toda a verdade deveria ser dita. Acabou sendo preso pela Inquisição e morreu misteriosamente. Segundo sua *Chronica*, solicitada pelo Cardeal D. Henrique, D. Manuel ascendeu ao trono por um “ato da Providência”. A suntuosidade de seu palácio espelha um mundo em permanente expansão. A autora aponta que Damião tinha lealdade e dedicação a D. Manuel, mas não escondeu o lado mais sombrio da personalidade do rei em seus escritos: censurou a ingratidão do rei para com Duarte Pacheco Pereira, herói do ultramar que o rei puniu baseado em falsas acusações; criticava as manipulações financeiras do rei, com suas mudanças súbitas de moeda que geravam inflação e aumento do endividamento do reino. Esteve com o rei no momento de sua morte e o descreveu como um bom monarca, amigo de seus criados e vassalos; evocou a mansidão e clemência que tinha para com seus cortesãos e a generosidade para com os serviçais. Segundo Góis, o lado positivo do caráter do monarca compensava suas limitações, pois o soberano possuía um espírito aberto e generoso, sublinhando a natureza simpática do rei, a sua liberalidade e a atmosfera de contentamento que reinava na corte. Fisicamente, D. Manuel é descrito por Góis como tendo traços finos e delicados, sendo bem proporcionado, embora os braços fossem invulgarmente compridos, com farto cabelo castanho e olhos esverdeados (GOIS, 1566. IV, p. 105)²³.

Para corroborar estas informações e ilustrá-las com as palavras do cronista, seguem-se algumas citações de Damião de Góis:

Mas o fim destas honras, em galardão de tantos serviços que Duarte Pacheco depois fez a El-rei, foi de qualidade que se pode dele tomar exemplo, para os homens se guardarem dos reveses dos reis e príncipes, e da pouca lembrança que muitas vezes têm daqueles a que são em obrigação, porque a maior mercê que Duarte Pacheco alcançou pelo prêmio de tais serviços foi a capitania de São Jorge da Mina, de onde por capítulos que dele deram o mandou El-rei trazer ao reino em ferros, e, sem lhos tirarem dos pés, esteve muito tempo preso na

²³ No original de 1566 (IV, p. 105), D. Manuel I é desta forma descrito: “Foi El Rei Dom Emanuel hom~e de boa statura, de corpo mais delicado que grosso, ha cabeça sobelo redôdo, hos cabelos castanhos, há testa aleuãtada, & bem descuberta delles, hos olhos alegres, entre verdes, & braços, aluo, risonho, b~e asôbrado, hos braços carnudos, & tã cõpridos ~q hos dedos das mãos lhe chegauã abaixo dos geolhos, tinha has pernas tão cõpridas, & tão b~e feitas, seg~udo a pporçã do corpo, ~q nenh~ua cousa mais se lhes podia desejar. Tinha ho voz clara, & b~e entoada, era mu~i att~etado no falar, & mu~i honesto & discreto ~e suas praticas.”

cadeia, até que, por se saber serem parte das culpas que lhe punham falsas, o soltaram tão pobre como o era quando foi para a Mina. Assim viveu todo o mais decurso da sua vida (DOMINGUES, 1971, p. 188 *apud* GÓIS, 1566, I).

Não foi por certo sem causa que Deus permitiu que coubesse a herança destes reinos a este felicíssimo rei após o falecimento de oito pessoas que legitimamente o herdariam se tivessem vivido, cujos nomes disse anteriormente (GÓIS, 1566, I, p. 4).

A representação mental do rei D. Manuel I decorrente do estudo dos autores citados desenha-lhe um perfil oportunista e um caráter que personificou o reinado absolutista característico de sua época. Seu envolvimento na morte de D. João II não pode ser provado e seus erros administrativos são justificados pela própria condição humana escondida atrás da coroa. O monarca foi beneficiado, é certo, pelas circunstâncias nas quais subiu ao trono, mas soube dar continuidade ao projeto expansionista de seu antecessor. Talvez este projeto tenha sido hiperbólico e, conseqüentemente, impraticável em longo prazo, porém D. Manuel fez jus ao seu cargo e tornou possível a Portugal usufruir seu momento de brilho na História.

3.2. D. Manuel I na ficção alheia

A peça de Manuel Córrego, *O Casamento de D. Manuel I*, estabelece relações intertextuais com dois romances históricos de autores portugueses contemporâneos: *Crônica esquecida D'El Rei D. João II*, de Seomara da Veiga Ferreira, e *A Sala das Perguntas*, de Fernando Campos.

Acerca dos romances históricos, Ribeiro (2009) diz que são utilizados dados supostamente verídicos para a constituição do ambiente. O pano de fundo é um ambiente histórico, os papéis históricos e os ficcionais podem figurar em primeiro plano ou serem figuras secundárias, ajudando a compor e contar a história e a situar a época focalizada. A descrição de lugares ou personagens é um modo de obter uma verossimilhança histórica. É considerado um gênero híbrido por lidar com o fictício, ponto chave para o romance, e com o verídico, ambição e objetivo do discurso da história.

3.2.1 Seomara da Veiga Ferreira

Uma das fontes usadas por Manuel Córrego é o livro de Seomara da Veiga Ferreira²⁴, *Crônica esquecida D'El Rei D. João II*, de 1995. O romance percorre o período que vai de 1495, quando o narrador, Ambrosius Roiz, um cristão-novo que está a caminho do autoexílio em Nápoles, até 1500, quando ocorre a descoberta do Brasil.

O narrador foi secretário de João da Paz, médico cristão-novo das cortes de D. João II e D. Manuel. A primeira referência a D. Manuel é de quando os dois foram chamados a Beja para cuidar do jovem enfermo, então com 10 anos. Sua descrição física:

Uma criança esguia para a idade, de corpo frágil, pernas e braços roliços, muito compridos, grande cabeça excessivamente redonda, de testa enorme, abaulada, cabelo castanho-alourado, pele pálida, macilenta, olhos de cor indefinida, aguada, azul-branca, quase transparente. Um olhar vazio, amorfo” (FERREIRA, 1998, p. 125).

Note-se que a descrição de D. Manuel tem por fonte Damião de Góis, que o apresenta com “os braços carnudos e tão compridos que os dedos das mãos lhe chegavam abaixo dos joelhos” (GÓIS, 1566, IV, p. 105), e Júlio Dantas (1909, p. 56), que o apresenta como “macromélico, acrocéfalo e neandertaloide”. O narrador informa que esta criança foi criada por D. João como seu próprio filho.

A próxima descrição de D. Manuel ocorre no episódio da morte de seu irmão, D. Diogo, duque de Viseu, em 1484, apunhalado pelo próprio D. João II por ter conspirado uma traição contra o rei. O jovem Manuel era adoentado, trêmulo, pálido. O narrador não gosta dele, diz que é covarde, medíocre, ingrato, vingativo, vive de lisonja, vaidoso, egoísta, de postura simiesca, incapaz de opinião que não fosse apoiar o rei, uma espécie de criado às ordens, sempre de cabeça baixa e olhar rasteiro.

Acerca do primeiro encontro com D. Isabel, o narrador diz que D. Manuel, ao recebê-la na fronteira²⁵, sempre calado e sem vontade própria, teria se apaixonado pela jovem, sofrendo por um amor devorador e cheio de ciúmes. No episódio da morte de D. Afonso, mostra-se solícito e triste.

²⁴ A autora nasceu em Lisboa, em 1942, formou-se em Ciências Históricas em 1969 e tem trabalhos publicados em revistas científicas e também uma notável obra de ficção, em que se registram *Memórias de Agripina* (1993), *Leonor Teles* ou *o Canto da Salamandra* (1998), *António Vieira – o Fogo e a Rosa* (2002) e *Inês de Castro* ou *a Estalagem dos Assombros* (2007).

²⁵ Seomara situa a chegada de D. Isabel à fronteira, em Estremoz, a 23 de Novembro de 1490 (1998, p. 213).

O rei tenta legitimar o filho bastardo, D. Jorge, apelando para o Papa Inocêncio VIII, o que muito contraria e magoa a rainha, D. Leonor. D. João II começa a apresentar sintomas de fadiga muscular, desmaios e edema generalizado. D. Manuel continua a ser descrito pelo narrador como fraco e vulnerável, como se fosse feito de argila moldável, um potencial “déspota pouco esclarecido”.

D. João II, enquanto prepara a viagem de Vasco da Gama, vai desenvolvendo sintomas de hidropsia²⁶. O monarca faz o testamento em favor de D. Manuel e vai tratar-se com banhos. Sua saúde piora e ele chama a mulher e o cunhado para que o encontrem em Alvor. Eles (intencionalmente) não chegam a tempo e o rei morre sozinho.

Começa o reinado de D. Manuel, que se mostra amante do luxo e da ostentação, obrigando que os fidalgos se ajoelhassem durante os despachos. Recebe de volta aqueles que D. João II tinha expulsado. Nunca deixou de desejar Isabel e pede a mão da jovem viúva em casamento. Ao ser repudiado, ele insiste, ao que ela exige a expulsão dos judeus. Ele não quer perder o material humano e fazedor de riqueza, mas queria a mulher amada a qualquer preço, por isso, resolve que converteria os judeus pela força. O romance segue até o descobrimento de um vasto continente do outro lado do Atlântico, cujos cosmógrafos suspeitavam há muito tempo. O narrador faz o balanço do reinado de D. Manuel, a quem, segundo ele, coube o que sobrou, o que herdou por obra do primo/cunhado. Para a posteridade, entretanto, deve ficar apenas a imagem do venturoso sucessor do Homem:

Quanto a D. Manuel, será apenas “o que sobrou”, o que herdou a Coroa “por obra da irmã Rainha”, “o menino de mestre João”... Para a posteridade D. Manuel será apenas o venturoso sucessor do Homem. (FERREIRA, 1998, p. 337)

3.2.2 Fernando Campos

Outro romance histórico que serviu de paradigma para *O casamento de D. Manuel I* é *A sala das perguntas* (1998), de Fernando Campos²⁷. O livro trata da figura

²⁶ A hidropsia é o acúmulo anormal de líquido nos tecidos ou em determinadas cavidades do corpo, inicia-se nos membros e toma todo o corpo. As causas podem ser enfermidades do coração, fígado, rim, baço ou até alguns tipos de câncer. (GUYTON, 1977, p. 370-371).

²⁷ Fernando Campos nasceu em 1924, nos arredores do Porto, e formou-se em Filologia Clássica. Escreveu algumas obras didáticas e monografias de investigação etimológica e literária, além de alguns romances históricos. Em correspondência eletrônica de 21 de outubro de 2011, Córrego diz que “o notável e muito sério historiador romancista” Fernando Campos é “a fonte que reputo fidedigna”.

histórica do humanista Damião de Góis, personagem importante na peça de Córrego.

Damião de Góis nasceu em Alenquer, em 1502, filho do fidalgo português Ruy Dias e de Isabel, sua quarta mulher. A família fazia parte da pequena nobreza e, aos nove anos, Damião entrou no serviço pessoal de D. Manuel I, por quem era tratado como filho. Casou-se com uma senhora holandesa de abastada família e teve três filhos.

Efetua muitas missões diplomáticas em nome do rei; foi historiador, tinha espírito crítico e também uma personalidade importante nos reinados de D. Manuel e de D. João III. Foi escolhido pelo Cardeal D. Henrique, em 1558 para escrever a crônica do rei D. Manuel I.

Preso pela Inquisição em 1571, permaneceu numa cela individual, sem privilégios, sem livros, passando o tempo escrevendo relatórios para os inquisidores. Morre em 1574, dois anos após ter sido posto em liberdade, em circunstâncias duvidosas.

O romance começa com Maria do Céu, que conta um segredo a Ana de Macedo, tia de Damião e mãe de Camões, recordando a ida do sobrinho para a corte e como D. Manuel o recebera como filho, além de insinuar como o monarca era parecido com Rui Dias, pai de Damião. D. Manuel era:

Homem de boa estatura, mais delgado que grosso; cabelos castanhos, olhos alegres, de um verde quase branco, alvo, semblante bem assombrado, risonho nas covas da face e na comissura dos lábios, os braços tão compridos que as mãos lhe passavam abaixo dos joelhos, as pernas proporcionais ao corpo (CAMPOS, 1998, p. 12).

O rei e Rui Dias teriam quase a mesma idade, teriam se casado várias vezes e tido muitos filhos, de maneira quase paralela. O leitor fica sabendo que, de acordo com o romance, Damião é filho de D. Manuel.

Num salto temporal, em 1941, quando se vai providenciar o traslado do corpo do humanista, Luciano e Hipólito discutem pontos obscuros da biografia de Damião, como as circunstâncias de sua morte. Quando acham o corpo, percebem que há uma lesão no crânio causada por forte pancada, indicando assassinato. Está pintado o quadro que Córrego utiliza para fechar sua peça.

4 D. Manuel I à luz do teatro de Manuel Córrego

4.1 Resumo da peça

A peça monta-se em duas partes; a primeira, com onze cenas, e a segunda parte, com oito cenas. Três são as personagens principais: D. Manuel I; sua irmã D. Leonor, viúva de D. João II; Damião de Góis. À órbita desse triângulo principal, giram as demais personagens, responsáveis, sobretudo, pela ambientação histórica: Joana, mulher de Damião de Góis; João da Paz, médico da corte e amigo pessoal da rainha; o Frade, companheiro de Damião na prisão; Gil Vicente, dramaturgo, poeta, ator; Judite, representante do povo judeu; o Peregrino e a Regateira, representantes do povo; o Arauto.

Com avanços e recuos na ordenação temporal, a peça percorre um período que vai de 1491 a 1574, ano da morte de Damião de Góis. Para melhor compreensão do enredo, acompanhem-lo cena a cena:

I.1 A primeira cena desenvolve-se na casa de Damião de Góis. A data gira em torno de 1558, pois o humanista está escrevendo a crônica oficial de D. Manuel I, tarefa que lhe foi incumbida pelo Cardeal D. Henrique no referido ano. O trabalho só foi concluído em 1567, porém percebe-se, pelo diálogo que Damião trava com sua mulher Joana, que a incumbência está apenas no início, já que o escritor tortura-se em dúvidas sobre o que deve escrever e o que deve calar. O casal mostra-se preocupado com a censura e com a Inquisição, e com razão, pois, no final da cena, a janela da casa é quebrada por uma pedra atirada do exterior. O rei que está no poder é D. Sebastião, sob a regência do Cardeal D. Henrique.

I.2 A segunda cena é ambientada no palácio real e houve um retrocesso temporal. O rei é D. Manuel, cujo governo vai de 25 de outubro de 1495 até 13 de dezembro de 1521. Córrego diz que ele está com vinte e dois anos, mas na verdade, nascido em 31 de maio de 1469, ele assumiu o trono com vinte e seis anos. O diálogo com a irmã, D. Leonor, discorre sobre seu projeto de casar-se com Isabel de Aragão, fato ocorrido em 1497. Portanto a cena ocorre no início do governo, entre 1495 e 1497. D. Manuel chama a irmã de “rainha mãe”, porém a personagem ironiza, dizendo que não é “mãe de ninguém”. Sabe-se que seu único filho com o rei D. João II foi D. Afonso, morto em um acidente de cavalo em 1491, com apenas dezesseis anos. D.

Manuel quer se casar justamente com a viúva de D. Afonso. D. Leonor faz questão de deixar claro que D. Manuel só é rei graças à morte de seu filho e também graças aos seus esforços em evitar que o filho bastardo de D. João II, D. Jorge de Lencastre, subisse ao trono, como era desejo do rei. D. Leonor não apoia a ideia do casamento, pois acha que a influência de Isabel e seu fanatismo religioso poriam em risco a soberania de Portugal, mediante o enfraquecimento do reino sem o apoio dos “infieis”. D. Manuel estaria tomando esta decisão por amor, colocando o reino à mercê dos caprichos da princesa e não visando friamente a união com a Espanha, numa manobra política que interessaria a Portugal, desde que fosse ele a dar as cartas.

I.3 Na terceira cena, há um salto temporal para o futuro, a personagem de Damião de Góis apresenta cabelos brancos e atitude envelhecida. O cronista está preso no Mosteiro da Batalha há dois anos, como indicado por fala da personagem. A prisão ocorreu em 1572, por ter desagradado a poderosos em razão de sua crônica sobre D. Manuel e também devido às suas ideias humanistas e “hereges”. Localizamos a cena, portanto, em 1574. A personagem contracenava com um Frade, que não fala, mas se mostra solidário a Damião, contrabandeando folhas de papel para que o escritor possa saciar sua necessidade de expressão.

I.4 Na cena quatro, há um novo recuo temporal. Esta cena ilustra a questão judaica ocorrida no reinado de D. Manuel e se localiza no período histórico correspondente ao início de seu governo. Ao assumir o trono, o monarca libertou os judeus cativos no reinado anterior, numa medida simbólica de clemência, prometendo-lhes uma política de tolerância. A população judaica desejou agradecer ao novo monarca por esta atitude positiva e lhe ofereceu um baú com riquezas. A personagem Judite Abravanel²⁸ representa o povo judeu e sua forma de agradecimento através da doação de um tesouro, presente que o rei magnanimamente recusou.

I.5 A cena cinco passa-se no palácio real e se situa historicamente no período imediatamente subsequente à cena anterior. Estão tramitando as negociações para que D. Manuel obtenha a mão da princesa Isabel, que num primeiro momento se mostrou

²⁸ Os Abravanel são uma família tradicional da comunidade judaica portuguesa. A personagem Judite Abravanel, portanto, carrega em si diversas referências: o pertencimento a uma família tradicional, o fato de ser mulher, que ressalta a importância da figura feminina na religião e cultura judaicas, a arca de riquezas, apontando a importância dos judeus para a manutenção do comércio e das finanças portuguesas. Judite Abravanel, portanto, se não uma personagem historicamente localizável, é um arcabouço de signos da relação entre judeus e coroa portuguesa, que foi quebrada com o casamento de D. Manuel e D. Isabel.

terminantemente contra a ideia das novas núpcias. Na prática, esta negociação durou cerca de dois anos. Na cena, o médico da corte, João da Paz, volta de sua embaixada a Castela com más notícias. Isabel não quer ceder, apesar de D. Manuel estar disposto a voltar atrás quanto à política de proteção aos infiéis. A rainha-velha D. Leonor adverte o monarca quanto à falta que farão os judeus em todos os âmbitos: cultura, ciência, comércio. D. Manuel exaspera-se com a frustração de seus desejos e implora à irmã que o ajude.

I.6 Esta cena volta a acompanhar o triste destino de Damião de Góis, que ainda está preso no Mosteiro da Batalha, portanto entre 1572 e 1574. Em sua imaginação, sua mulher, Joana, aparece, e o casal conversa, como faziam antes, com alegria e intimidade. Falam sobre a dedicação que Damião mostrou à escrita durante toda a vida, preterindo os interesses pessoais em prol do trabalho, de sua ideologia humanista e de seu espírito crítico.

I.7 A cena retorna ao palácio real e as negociações pela mão da princesa e pela consequente união ibérica continuam. João da Paz está muito preocupado com a obsessão de D. Manuel por Isabel e com a repercussão deste casamento no futuro do país. O médico acha que Portugal ficará dominado pela Espanha, caso o casamento ocorra. Teme até por sua própria segurança, visto que é um cristão-novo e a princesa pode exigir até mesmo a sua expulsão. Duvida que esteja seguro, apesar da proteção da rainha. Pede a D. Leonor que o deixe partir de Portugal para se autoexilar na Itália ou na Holanda.

I.8 Nesta cena, novamente no Mosteiro da Batalha, Damião de Góis em sua cela divaga sobre os métodos da Inquisição, sobre o anonimato de seus delatores, sobre os subterfúgios do poder para obter confissões em troca do terror e da tortura. Damião é vítima de vingança, acusado de faltas sem testemunhas, um defensor da verdade e da justiça, que acabou condenado por seus ideais. Contracenando com o Frade, fala sobre sua tradução da Bíblia, heresia suprema para a Inquisição, que por si só já seria motivo para sua condenação.

I.9 A cena se passa em 1498, data do encontro do caminho marítimo para as Índias. De volta ao Paço, D. Manuel está eufórico, pois conseguiu seu intento. Obteve o consentimento de Isabel e vai se casar. D. Leonor agora o apoia, mas não deixa de lembrá-lo de seu papel na coroação do monarca ao fazer franca oposição à vontade de

D. João para que seu filho bastardo subisse ao trono. Nesse momento, tendo conseguido sua noiva, o rei sente-se pleno e indestrutível. Conquistou a África, chegou à Índia, sonha em dominar Castela.

I.10 Esta cena serve como interregno à narrativa, sendo apresentada num tom de comédia e mostrando um diálogo entre D. Leonor e Gil Vicente. O dramaturgo português, que viveu aproximadamente entre 1465 e 1536, mostra-se próximo da rainha, usando com ela uma linguagem coloquial e até vulgar. Ela pede que ele encene novamente seu *Auto da visitação*, na festa de Natal. Este auto, a primeira peça conhecida de Gil Vicente e também chamada de *O monólogo do Vaqueiro*, foi historicamente encenada nos aposentos de D. Maria, a segunda esposa de D. Manuel, por ocasião do nascimento de D. João III, em 1502. Trata-se de um anacronismo na peça de Córrego. Gil Vicente mostra-se à vontade para criticar as cortes, os fidalgos, a Igreja e até o próprio rei, dizendo que seus gastos são exorbitantes, enquanto o povo passa fome. Sarcasticamente, é descrito o aparato reservado para o casamento de D. Manuel, que inclui um cortejo de animais exóticos, muita ostentação e fartura.

I.11 Esta cena se situa em 1497: dando continuidade aos preparativos para o casamento, o Arauto comunica ao povo sobre as festas de comemoração. Representantes do povo, o Peregrino e a Regateira comparam a grandeza deste evento com a do casamento de D. Afonso com a mesma princesa Isabel, cuja festa teria sido muito maior. O Peregrino apresenta um discurso racional, mostrando a injustiça da perseguição aos “infiéis” e relembra, como testemunha ocular, as circunstâncias da morte de D. João II, abandonado pela mulher e pelo cunhado, falecendo em Algor totalmente sozinho.

Fim da primeira parte

II.12 A cena ocorre no Paço e data de 1498, pois Isabel está grávida²⁹. O rei está furioso com os fidalgos, a quem chama de “corja de inúteis”, “cáfila de traidores” e “cacatuas”. Parece arrepender-se de ter-lhes devolvido os bens e privilégios e quer

²⁹ D. Miguel da Paz, único filho de D. Isabel de Castela e Aragão e D. Manuel I de Portugal, nasceu em Saragoza, em 24 de agosto de 1498 e morreu em Granada, em 19 de julho de 1500. O príncipe Miguel era a esperança portuguesa de união das coroas ibéricas, uma vez que o herdeiro da coroa de Castela, D. João de Aragão, morre a 04 de outubro de 1497, aos dezenove anos, apenas seis meses após casar-se com Margarida, da Áustria: “*D. Manuel*: O herdeiro da coroa de Castela acaba de falecer, como se previa. Não deixou descendência, o meu filho é o herdeiro natural ao reino de Castela e Aragão. / *D. Leonor*: O teu filho ainda não nasceu, ainda não sabes se é um filho varão.” (CÓRREGO, 2004, p. 70).

mandá-los à África. D. Manuel sonha que seu filho Miguel, ainda não nascido, herde este trono também, aumentando seu domínio. D. Leonor pede proteção para Gil Vicente, teme pela sorte do dramaturgo, que incomoda muita gente, assim como teme também por Damião de Góis.

II.13 A cena ocorre em 1498: novamente o Arauto vem a público, mas desta vez é para anunciar uma tragédia: a morte de Isabel, ocorrida no parto, e as providências para o luto, que deve ser geral e prolongado. As personagens populares, o Peregrino e a Regateira, comentam sobre o problema da consanguinidade que enfraquece a família real. Mais uma vez mostrando-se racional, o Peregrino defende a ideia de que os culpados pela fome, peste e miséria não são os “infiéis”, mas a sujeira e a falta de higiene de Lisboa. Para eles, D. Manuel é alguém que tudo tem, e a quem tudo falta.

II.14 A cena mostra, concomitantemente, Damião de Góis escrevendo sobre os fatos ocorridos há mais de cinquenta anos, enquanto D. Manuel os vive. O rei sofre mortalmente, enquanto o cronista sabe que o tempo vai curar estas feridas, que o monarca casará outras duas vezes e que terá muitos filhos e muito poder. D. Leonor chega para avisá-lo sobre o que se acreditava ser a chegada de Pedro Álvares Cabral às Índias pelo Ocidente, o que na verdade resultou na “descoberta” do Brasil. Estamos em 1500. D. Manuel não mostra entusiasmo e chega a desdenhar o reino, os títulos e o poder. Damião continua escrevendo e alude aos dois futuros casamentos de D. Manuel.³⁰ Há uma alusão à peça teatral de Camões, *O auto d’El Rei Seleuco*, que satiriza a situação do pai que se apaixona pela noiva do filho e se casa com ela.

II.15 Em outra cena de interregno, D. Leonor e Gil Vicente conversam sobre as atitudes insolentes do artista, que só está interessado em mostrar à rainha sua nova peça. Usando a técnica do metateatro, Córrego dialoga com os textos vicentinos da “trilogia

³⁰ “*Damião de Góis*: [...] Que te casarás não tarda nada com a irmã da tua falecida mulher! Que só dela terás nove filhos! Se eu te pudesse dizer que te irás apaixonar perdidamente pela noiva do teu próprio filho! Sim, sim, encomendaste a noiva para o príncipe herdeiro, foste buscar à fronteira e ficaste louco por ela, quando chegaste a Lisboa anunciaste que a querias para tua esposa.” (CÓRREGO, 2004, p. 96). O segundo casamento, com D. Maria de Aragão (1482-1517), sua cunhada, deu-se a 30 de outubro de 1500, com quem teve oito filhos – e não nove, como na fala de Damião de Góis. O terceiro casamento ocorreu em 24 de novembro de 1518 com D. Leonor da Áustria (1498-1558), infanta de Espanha, irmã do imperador Carlos, que estava prometida a seu filho D. João. “Do consórcio veio a nascer, em 1521, a infanta D. Maria, que se destacou pela sua cultura e dotes religiosos, sendo por muitos considerada figura cimeira do Renascimento português.” (SERRÃO, 2001, p. 27).

das Barcas”³¹. Gil Vicente representa para a rainha, atuando ao mesmo tempo como Lavrador e Diabo, trecho parafraseado do *Auto da Barca do Purgatório*.

II.16 Esta cena faz contraponto com a cena I.4, que mostra Judite Abravanel oferecendo ao rei um baú de tesouros em agradecimento à política inicial de D. Manuel, de tolerância aos judeus. A personagem agora está em andrajos, desesperada e revoltada, representando o que resultou da perseguição implacável e violenta imposta pelo rei após seu primeiro casamento: humilhações, perda dos bens, conversão compulsória ou exílio, afastamento dos filhos ou mesmo a morte deles. É a herança de Isabel e seu fanatismo.

II.17 Preso em Alcobaça, Damião de Góis vai sair da prisão³². Devido à sua avançada idade e ao seu precário estado de saúde, foi-lhe concedida prisão domiciliar, em Alenquer. A passagem em Alcobaça não está registrada nas biografias consultadas, podendo tratar-se de uma licença ficcional de Córrego.

II.18 A cena ocorre em meados de 1509, data da invenção do relógio³³. D. Manuel exhibe a novidade, mostrando-se feliz e vigoroso. A tristeza pela morte da primeira mulher passou e até a importância deste primeiro casamento é questionada. Há uma alusão ao livro de Erasmo de Roterdã, *Elogio da Loucura*, ensaio escrito em 1509 e publicado em 1511, citado pelo rei como recomendação de Damião de Góis.

II.19 O cenário é a casa de Damião de Góis, no dia de sua morte, em 30 de janeiro de 1574. O espectro da mulher aparece novamente e ele lhe pede perdão, mas ainda se sente na obrigação de continuar escrevendo. Quando Joana sai, surge um vulto que o golpeia na nuca³⁴. Imediatamente aparece o espectro de D. Manuel, aparentando a idade com que morreu, 52 anos, em 1521. Damião pergunta se D. Manuel é seu pai, hipótese aventada no livro *A sala das perguntas*, de Fernando Campos. A resposta fica no ar...

³¹ O *auto da Barca do Inferno* foi representado provavelmente em 1517 e supostamente composto para a rainha D. Leonor. Também *O auto da Barca do Purgatório* e *O auto da Barca da Glória*, representados na sequência, também foram escritos em homenagem à rainha-mãe, protetora do dramaturgo.

³² Após ter ficado inicialmente no Palácio dos Estaus, desde 04 de abril de 1571, em seguida é transferido, em 1572, para o Mosteiro da Batalha, cenário das cenas I.3, I.6 e I.8, onde cumpriria prisão perpétua.

³³ “(D. Manuel exhibe um aparato orgulhosamente) [...] *D. Leonor*: Para que é que serve? / *D. Manuel*: Para dar horas. / *D. Leonor*: Temos muitos relógios de sol. / *D. Manuel*: Este conta as horas de dia e de noite. [...] A invenção do relógio vai modificar o mundo.” (CÓRREGO, 2004, p. 110-111). Acredita-se que o relógio de bolso foi inventado por volta de 1504, por Peter Henlein, na cidade de Nuremberg, na Alemanha.

³⁴ As circunstâncias da morte de Damião são obscuras. Ele foi encontrado morto em sua casa, com uma lesão no crânio.

4.2 Análise da peça

O casamento de D. Manuel I é uma peça teatral dividida em duas partes e dezenove cenas: de um a onze na primeira parte e de doze a dezenove, na segunda. Segundo Moisés (2008, p. 246), “como todo organismo vivo, uma peça monta-se em partes que se justapõem harmonicamente, formando a unidade pretendida”. No caso da peça estudada, há duas partes principais, que poderiam ser chamadas de atos:

As secções em que pode repartir-se um ato recebem a denominação de cenas, cuja caracterização é menos simples que a do ato. Encurtando razões, podia-se sugerir que se entende por cena cada uma das unidades de ação em que se estrutura o ato (MOISÉS, 2008, p. 246).

No nosso objeto de análise, há onze unidades de ação na primeira parte da peça, e oito unidades de ação na segunda parte. A cena é uma célula dramática dotada de ação completa no seu desenvolvimento, ainda que dependente do ato em que se inscreve e da peça como um todo (MOISÉS, 2008).

Ainda de acordo com Moisés (2008), na análise do texto teatral, os esforços iniciais devem centralizar-se nos aspectos literários da peça, encarando-a como texto. Num segundo momento, avalia-se o plano da representação, analisando o texto e sua teatralidade, ou seja, o seu potencial como espetáculo. Segundo o autor, os componentes fundamentais a serem analisados são: ação, cenário, diálogo, enredo e personagens:

Duas são as forças que movimentam uma peça de teatro, o enredo e as personagens, a que tudo o mais está condicionado. Todavia, se examinarmos de perto o problema, compreenderemos que o enredo e as personagens estabelecem entre si inextricável interação, constituindo uma só entidade (MOISÉS, 2008, p. 247).

Assim, consideramos adequado acompanhar a trajetória das personagens principais, Damião de Góis e D. Manuel, mostrando como o autor as construiu e sua evolução no transcorrer da peça, crescendo e se modificando enquanto o enredo se desenvolve. Sabemos que Manuel Córrego dialoga principalmente com dois autores, Seomara da Veiga Ferreira e Fernando Campos, e com seus livros, respectivamente, *Crônica Esquecida do El-Rei D. João II* (1998) e *A sala das perguntas* (1998). No primeiro, Córrego inspirou-se para tecer a personalidade do monarca, ressaltando características como fraqueza, vaidade e hesitação, e do segundo, retirou a improvável relação paternal entre o rei e o cronista, bem como as circunstâncias obscuras de sua

morte.

Além disso, analisaremos os signos teatrais utilizados por Manuel Córrego em sua peça *O casamento de D. Manuel I*. Segundo Konzam (1978, p. 101), “os signos de que se serve a arte teatral pertencem todos à categoria dos signos artificiais”. São signos criados propositadamente com a finalidade de estabelecer uma comunicação imediata. Este autor estabeleceu treze sistemas de signos arbitrariamente: palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, traje, acessórios, decoração, iluminação, música e som. Durante o presente estudo, procuraremos ressaltar, no decorrer da análise, quais foram os signos utilizados pelo autor ao longo da peça para atingir a desejada comunicação.

Procuraremos também estudar as relações intertextuais da peça com seus paradigmas, mostrando como o autor estabeleceu o diálogo entre *O casamento de D. Manuel I* e as fontes confessadas pelo autor e outras talvez apenas intuídas por ele, mas evidenciadas por nós através da experiência como leitores:

A intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (HUTCHEON, 1988, p. 166).

De acordo com Ball (2009, p. 103), “os títulos falam muito” e “em geral, as palavras que compõem o título são as mais cuidadosamente escolhidas da peça”, porque então não começar a análise pelo título dado por Córrego, ou seja, *O casamento de D. Manuel I*? Sabendo *a priori* que D. Manuel I casou-se três vezes, a saber, com Isabel de Aragão em 1497, com Maria de Aragão em 1500 e com Leonor de Áustria em 1518, o fato de Córrego privilegiar o primeiro casamento do monarca, indica que lhe dá especial importância. Esta importância situa-se nas circunstâncias que envolveram o matrimônio e as consequências trazidas por ele.

A condição imposta por Isabel para o casamento, ou seja, a expulsão de todos os infiéis do território português, do ponto de vista de Córrego, marca o início da derrocada lusitana, na medida em que suprime a participação importante que o povo judeu fornecia ao mundo científico e intelectual de Portugal, bem como o suporte material e comercial que o referido povo oferecia aos portugueses. Portanto, o título da peça já carrega simbolicamente a imagem que o autor quer passar a seus leitores, a de

que sob o cetro de D. Manuel I teria começado a rápida decadência do Império Lusitano.

O uso do artigo definido sugere a prevalência deste casamento em relação aos outros. De acordo com o enredo da peça engendrado por Manuel Córrego, a política do monarca muda radicalmente em relação aos judeus, com o propósito de aceitar as exigências impostas pela princesa castelhana.

A seguir, aproveitando as orientações de Moisés (2008, p. 247), começamos a macroanálise da peça e examinamos assim, sua estrutura total. Vemos que esta segue a trajetória de duas personagens inspiradas em figuras históricas, a saber, Damião de Góis e D. Manuel I. Num duplo fluxo temporal, o autor constrói, em cenas que alternam os dois protagonistas, a história de cada um, até terminar com o improvável encontro dos dois. A peça começa mostrando Damião de Góis na época em que escreve sua Crônica sobre o rei D. Manuel, algo em torno de 1558, chegando até sua morte, em 1574. O outro lado da história acompanha a parte da vida do monarca, que se inicia na época de sua coroação, em 1495, e o segue até o auge de seu poder, em torno de 1505. A última cena reúne as duas personagens, num impossível encontro que acontece por ocasião da morte de Damião, quando D. Manuel o acompanha na passagem para a vida eterna.

Esta alternância de cenas e a atemporalidade da peça enriquecem a tensão dramática e preparam o leitor/espectador para a tese que o autor quer defender, ou seja, que o rei D. Manuel seria o pai de Damião de Góis. Os destinos das duas personagens cruzar-se-ão no final da peça, simbolizando um equilíbrio entre os dois protagonistas, que, na morte, obterão a paz. Restabelece-se um novo *status quo* no enredo da peça, uma nova estase.³⁵

Existem cenas principais, fundamentais para o enredo da peça, e outras secundárias, que servem para pontuar fatos históricos relevantes ou ilustrar a vida sob o reinado de D. Manuel. Além das personagens centrais, há outra muito importante na trama, que é D. Leonor, irmã do rei e viúva de seu antecessor, D. João II, figura fundamental para a ascensão de D. Manuel ao poder. Há personagens secundárias, como Gil Vicente e João da Paz, figuras históricas que dão verossimilhança à peça e colaboram para o desenvolvimento do enredo.

Chegando a este ponto, após verificar a estrutura geral da peça, podemos partir

³⁵ “Estase é o ‘*status quo*’ que existe no mundo da peça, a partir de seu começo. [...] Quando as forças não mais colidem, uma nova estase é obtida e a peça termina.” (BALL, 2009, p. 43).

para a sua microanálise, observando de perto as estruturas menores. Os elementos fundamentais da peça teatral são o enredo, correspondente à ação, e as personagens:

Com base na doutrina ensinada por Aristóteles em sua *Poética*, ainda se podia considerar o pensamento, o conteúdo, a tese, a “mensagem”, como ingredientes capitais de toda peça de teatro. Não, porém, se julgue que esta terceira dimensão dramática existe autônoma; ao contrário, subordina-se intimamente às outras duas (MOISÉS, 2008, p. 247).

A maneira como o autor dá a conhecer a situação inicial das personagens é a chamada *exposição*³⁶. Veremos que Córrego utiliza as duas primeiras cenas para apresentar suas personagens principais: Damião de Góis na primeira, D. Manuel e D. Leonor, na segunda.

A personagem Damião de Góis da peça foi desenhada a partir de dois mistérios: seu nascimento e sua morte. Seu paradigma é o romance histórico de Fernando Campos, *A Sala das Perguntas*. Nele, é defendida a hipótese de que Damião de Góis seria filho de D. Manuel I, bem como de que sua morte teria sido decorrência de assassinato.

Porém, para a estudiosa do Humanismo português, Elisabeth Feist Hirsch, não há mistério algum. Ela pretende, com seu livro *Damião de Góis*, traçar dele um perfil objetivo:

Este livro pretende apresentar uma biografia compreensiva de Damião de Góis, traçar seu desenvolvimento intelectual em relação ao movimento do humanismo erasmista, mostrar o seu pensamento e a sua actividade dentro da perspectiva mais vasta da comunidade europeia de humanistas em que se integrou e, finalmente, mostrar o período mais tardio da sua vida dentro do contexto humanista, durante e após o reinado de D. João III em Portugal. (HIRSCH, 1987, p. 2).

Para ela, a paternidade de Damião de Góis não suscita dúvidas:

A vida de Góis estendeu-se por três quartéis do século XVI. Nasceu em 1502 em Alenquer, sossegada cidade da província, a cerca de quarenta milhas a norte de Lisboa, filho do fidalgo português Ruy Dias e de sua quarta mulher, Isabel. Embora Dias pertencesse meramente à pequena nobreza, os filhos tiveram o privilégio de entrar ao serviço pessoal do grande monarca português D. Manuel I, e desse

³⁶ “*Exposição* é a revelação da informação necessária ao público, para que possa entender a ação da peça. Há dois tipos de exposição. O primeiro refere-se à informação que todas as personagens conhecem [...] O segundo refere-se à informação não-conhecida de todas as personagens. A função principal dessa informação consiste no uso da informação por uma personagem com o objetivo de impelir uma outra à ação.” (BALL, 2009, p. 68).

modo Damião ingressou aos nove anos na Casa Real, onde seu meio-irmão Frutuoso já servia como camareiro. (HIRSCH, 1987, p. 7)

No livro de Hirsch, as circunstâncias de sua morte são tratadas objetivamente, sem descrição de detalhes:

Em 1574, dois anos depois de ter sido posto em liberdade, Damião de Góis morreu em circunstâncias duvidosas, possivelmente na sua vila natal de Alenquer. O mistério que paira sobre a sua morte está evidentemente ligado à tragédia dos últimos anos, mas, pelo menos, foi-lhe satisfeito o desejo de ser enterrado na vila onde nascera. (HIRSCH, 1987, p. 263)

Córrego começa por apresentar ao público a personagem de Damião de Góis³⁷, escritor dividido entre sua obrigação de cronista a serviço de um rei e reino e seu compromisso com a verdade histórica:

Nos paços reais onde também está como guarda-roupa, seu irmão Frutuoso de Góis, Damião é testemunha juvenil do período áureo de D. Manuel e da história portuguesa. Convive com os mais renomados fidalgos, homens de armas e marinheiros. Assiste ao nascimento, (dez anos mais novo), do que virá a ser o Cardeal-Inquisidor e rei, D. Henrique. Ouve e vê nos bastidores a preparação da fabulosa embaixada ao Papa Leão X, a Roma. Moço de câmara, está entre os que velam a agonia de D. Manuel I. Conhece, por certo, Gil Vicente e todos os poetas admitidos na corte, entre eles um, chamado Pedro Andrade Caminha, o feroz inimigo de Camões (NEVES, s/d).

Entre 1528 e 1531, Damião efetua missões diplomáticas e comerciais por toda a Europa e, em 1548, é nomeado guarda-mor dos Arquivos Reais da Torre do Tombo. Em 1558, é nomeado para escrever a crônica do rei D. Manuel I:

No cargo de guarda-mor, Damião de Góis aperfeiçoa, em contacto com os documentos, o seu ofício de historiógrafo. Não espanta, pois, que, em 1558, um ano após a morte de D. João III, o Cardeal D. Henrique, então regente do reino, o incumba de escrever a Crónica de D. Manuel. Opção inteiramente certa a do Inquisidor-Geral. Quem melhor do que Damião poderia elaborar a crónica de um rei em cuja corte vivera e a cuja morte assistira?

(...)

Trabalha duramente na redacção do texto. De tal modo que, alguns amigos estrangeiros, seus conhecidos, dirão ter ele envelhecido, enormemente, nesse período.

(...)

Em 1566, saem em português a 1ª e a 2ª parte da Crónica de D.

³⁷ Sabe-se que Damião de Góis nasceu em Alenquer, no dia 02 de fevereiro de 1502, filho do almoxarife Rui Dias de Góis e, em 1511, passou a viver na corte de D. Manuel I como moço de câmara - funcionário da corte encarregado de zelar pelo quarto de seu senhor. Foi muito próximo de D. Manuel I e de seu filho e sucessor, D. João III. (HIRSCH, 1967, p. 7).

Manuel. E, no ano seguinte, as duas partes restantes e a *Crónica do Príncipe D. João* (NEVES, s/d).

Na primeira cena da peça de Córrego, mediante o temor de sua esposa Joana³⁸ quanto aos perigos de escrever tudo o que sabe, mesmo contrariando os interesses dos poderosos, Damião mostra-se disposto a enfrentar os riscos em prol de honrar sua missão de historiador:

Assim que a 1ª e a 2ª partes da *Crónica de D. Manuel* vieram a público, Damião de Góis foi fulminado. Homem do Renascimento, rigoroso na análise, embora habituado ao convívio hipócrita com os grandes, o historiador escolheu o caminho da verdade e da justiça. Não bajulou ninguém, não fez elogios por cálculo, não se amedrontou ao escrever os factos (alguns consideram Damião de Góis o primeiro repórter da nossa historiografia). Foi avaro a encomiar o Cardeal D. Henrique - e como este gostava de ser incensado! Atreveu-se a criticar a poderosa Casa de Bragança não dando relevo aos seus membros, ousou voltar à tolerância para com os cristãos etíopes. O que lhe interessava era a verdade, doesse a quem doesse. Mesmo que fosse a *sua* verdade (NEVES, s/d).

Na peça, Damião é retratado como corajoso e impetuoso, características que estão presentes em suas ações e ressaltadas por suas falas, enriquecidas com metáforas: “Tem que se lançar a pedra ao lago, ao menos para saber até onde chegam as ondas que a pedra faz” e “Não se pode viver sempre com medo atrás da porta” (CÓRREGO, 2004, p. 5 e 6).

Nesta cena é insinuada a suposta relação familiar entre D. Manuel e Damião de Góis:

Joana: Gostava muito de ti, ele que nunca gostou de ninguém. Há mistérios tão fundos que nem o tempo consegue decifrar?
Damião de Góis: Se é mistério, o melhor é permanecer como está.
Joana: Por que não falas? Por que não dizes quem és?
Damião de Góis: Não tenho a certeza. E achas que fazia alguma diferença? Talvez fosse pior (CÓRREGO, 2004, p. 9).

Ao mesmo tempo, conhece-se a opinião de Damião a respeito de D. Manuel³⁹.

³⁸ A personagem Joana representa Joana van Hargen, com a qual Damião de Góis se casa, em Lovaine (Bélgica), em 1539. Ela era filha de um conselheiro flamengo do Imperador Carlos V. Em 1542, a cidade é atacada pelos franceses e Damião ajuda a defendê-la. O português é feito prisioneiro e só libertado após a intervenção de D. João III, que o convida a voltar para Portugal como tutor de seu filho João, que futuramente será o pai de D. Sebastião (HIRSCH, 1967, p. 143 ss.). A relação do casal é de harmonia e cumplicidade, o que é exibido em gestos e palavras. “Damião de Góis: (Puxa para si a mulher) Minha querida Joana, o que seria de mim se não estivesses a meu lado!” (CÓRREGO, 2004, p. 8).

³⁹ Décio de Almeida Prado (2014, p. 88) diz que “os manuais de *playwriting* indicam três vias principais [de caracterização de personagens]: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os

Para o escritor, o monarca é submisso a duas mulheres, que seriam D. Leonor, sua irmã e viúva de D. João II, e D. Isabel, sua primeira esposa, herdeira de Castela e viúva de D. Afonso, filho de D. Leonor e D. João II. Por sua fala, sabe-se que Damião considera Isabel a responsável pelo início da derrocada de Portugal:

Damião de Góis: Duas mulheres. Apetecia-me dizer. Amou uma perdidamente e respeitou a outra até à devoção.

Joana: Não estás a exagerar?

Damião de Góis: Uma ofereceu-lhe o trono e moldou-lhe o carácter. A outra causou ao reino tanto mal que não falta quem diga que isso foi o início de todas as desgraças, as que vieram e as que estão para vir (CÓRREGO, 2004, p. 10).

Neste momento, Damião está escrevendo sobre o período correspondente ao primeiro casamento de D. Manuel. O historiador reflete sobre o benefício que traz o distanciamento temporal em relação à verdade histórica, em tempos de censura e repressão.⁴⁰ Um escritor afastado temporalmente do fato isenta-se de retaliações, enquanto aquele que é contemporâneo ao fato, precisa contar com o que consegue dizer nas entrelinhas de seu texto.⁴¹ Como se sabe, seus escritos renderam a Damião de Góis um árduo período na prisão e um possível assassinato:

Mandam-no a cumprir a pena para o Mosteiro da Batalha. Aliviam-lha, porém, é o que parece, porque, a 30 de Janeiro de 1574 encontram-no caído sobre a lareira de sua casa, em Alenquer, morto, parcialmente calcinado. (Outros dirão que a morte se deu, dessa maneira, mas numa albergaria, ao transportarem-no para o mosteiro de Alcobaça).

(...)

Quando, em 1941, se fez a trasladação dos seus restos mortais para a Igreja de S. Pedro, em Alenquer, Mário de Sampaio Ribeiro, estudioso musical (Damião de Góis foi compositor), viu-lhe o crânio. Notava-se uma violenta pancada arredondada, improvável que fosse provocada por qualquer aresta, ao cair sobre a lareira.

(...)

Alguém o assassinara (NEVES, s/d).

Na cena, ainda há sinais que pressagiam o negro futuro do escritor: a sombra que caminha na direção de Joana, o gesto que faz a criada (sinal da cruz) ao ver a janela

outros dizem a seu respeito”. Aqui, portanto, começamos a ver como o autor pretende delinear a personagem de D. Manuel.

⁴⁰ O ponto de vista expresso por Damião de Góis corrobora a visão acerca da escrita da História da historiadora Margaret MacMillan, que diz “a ideia de que aqueles que fizeram parte dos grandes acontecimentos ou viveram em certas épocas têm uma compreensão superior à daqueles que vieram depois é de todo equivocada”, “ter estado lá não aumenta necessariamente a percepção acerca dos acontecimentos, na verdade, às vezes acontece o oposto.” (MACMILLAN, 2010, p. 62)

⁴¹ Também não podemos deixar de notar, neste trecho da peça, uma autorreferência de Córrego acerca do fazer artístico que empreende.

estilhaçada, a atitude de Damião: “um adeus crispado e doloroso” (CÓRREGO, 2004, p. 12). Este final de cena representa o recurso da *antecipação* que, segundo Ball, (2009, p. 69) é “algo que desperta o interesse do público pelas coisas ainda por vir”. Tal recurso mantém a atenção do público da peça, fazendo-o “ávido pelo que vem depois”, ajudando também a dar ênfase nos fatos importantes a ser representados.

Na cena dois, há a continuidade da *exposição* das personagens. Nela é feita a apresentação de D. Manuel I. Sua descrição física coincide com aquela feita por Damião de Góis em sua crônica e retomada por Seomara da Veiga Ferreira:

Homem de boa estatura, de corpo mais delicado que grosso, a cabeça sobre o redondo, os cabelos castanhos, a testa alevantada e bem descoberta deles, os olhas alegres, entre verdes e brancos, alvo, risonho, bem assombrado, os braços carnudos e tão compridos que os dedos das mãos lhe chegavam abaixo dos joelhos, tinha as pernas tão compridas e tão bem feitas, segundo as proporções do corpo, que nenhuma coisa mais se lhe podia desejar (GÓIS, 1566, p. 105).

Em D. Manuel, se conseguirmos ultrapassar e simiesca postura do seu avolumado corpo, dos seus braços roliços e compridos até quase os artelhos, das suas enormes pernas de joelhos grossos, ossudos, disformes, a luz baça dos seus olhos brancos, esverdeados, sobrepujados por aquela testa enorme, que os cabelos que, com o tempo escureceram, cobrem, nada mais podemos concluir ou sentir que perpassa através dos poros de sua carne (FERREIRA, 1998, p. 194).

Para Córrego (2004, p. 12), o monarca “é um jovem muito alto, desengonçado, os braços enormes, revestido da imponência de um pobre fidalgo que, repentinamente, se tornou rei”. A atitude dos subalternos, o figurino e a música são signos que realçam a imagem de poder e vaidade que caracteriza a personagem:

Dois ministros, um de cada lado, vão-lhe dando os papéis, de joelhos. Vem D. Leonor e o rei despede os ministros, que lhe beijam a mão, saindo numa vênha, às arrecuas. Sempre que o rei aparece e sai de cena, ouvem-se sons de um agrupamento musical, cujos músicos apenas se farão ouvir ou seguirão o rei até que os despeça. (CÓRREGO, 2004, p. 12)

Nesta cena, o rei dialoga com D. Leonor, cujo poder sobre o monarca pode ser confirmado por diversos signos, por exemplo, por seus gestos: “D. Leonor faz um gesto de incômodo na direcção de onde vem a música. O rei faz um sinal e a melodia cessa” (CÓRREGO, 2004, p. 13); por seu olhar: “O rei vai a responder, mas ela o emudece com um olhar firme” (CÓRREGO, 2004, p. 14); por suas atitudes: “Não corresponde à

cordialidade do rei e continua fria e distante” (CÓRREGO, 2004, p. 14); por suas palavras: “D. Leonor (Por cima das palavras dele): É porque não há razão nenhuma. Tu sabes, no fundo tu percebes perfeitamente que o meu dever é opor-me” (CÓRREGO, 2004, p. 17).

Os gestos e palavras do rei, ou seja, suas ações confirmam sua submissão à rainha: “Pronto, pronto, bem sabes que a última coisa que eu faria seria contrariar-te”; “Minha querida irmã, sabes bem que nunca tomo uma decisão sem te consultar”; “D. Manuel (Vai para ela, numa súplica). Já decidi, mas faço questão de que não te oponhas” (CÓRREGO, 2004, p. 14-15).

A opinião da rainha sobre o irmão é explícita: “Sempre hesitante, meu irmão. Mas desta vez eu sei por que hesitas”; “Vejo que és um fraco. Ninguém melhor do que tu sabes disso. E ninguém melhor do que eu sei que cederás em toda a linha” (CÓRREGO, 2004, p. 17-19).

Há referências a fatos históricos, como a batalha de Alfarrobeira, ocorrida em 20 de maio de 1449, entre o jovem rei D. Afonso V e seu tio D. Pedro. A batalha resultou na vitória do primeiro e na morte do segundo. Também é referido o destino de irmãos de D. Manuel e de D. Leonor. Trata-se do assassinato ocorrido pelas mãos do próprio rei D. João II, que apunhalou D. Diogo, o Duque de Viseu, acusado de conspirar contra o monarca e da morte suspeita de D. Duarte, irmãos mais velhos de D. Manuel e de D. Leonor (SERRÃO, 2004).

A rainha também faz referência à morte precoce de seu filho D. Afonso e ao fanatismo da princesa Isabel:

D. Leonor: Não, não é por isso, não foi porque o pai o foi chamar naquela manhã negra, pobre criança, tão cheio de esperança e de vida, não foi porque o pai o chamou para irem juntos banhar-se no Tejo, e aconteceu aquele acidente terrível. Não foi por isso. Sabes por que ela diz que o pai foi culpado? Por não ter expulso os infiéis! (CÓRREGO, 2004, p. 19)

O acidente fatal para o príncipe D. Afonso ocorreu em 13 de julho de 1491, em circunstâncias misteriosas, numa queda de cavalo, num passeio em Alfange, Santarém, em companhia de seu pai. O único filho legítimo de D. João II morre aos dezesseis anos, oito meses após o casamento com Isabel, herdeira do trono de Castela (SERRÃO, 2004, p. 20).

D. Leonor refere-se ainda aos esforços que fez para impedir que o rei D. João

II legitimasse seu filho bastardo, D. Jorge de Lencastre, fazendo-o assim, herdeiro do trono. Seu relato, em tom exaltado, mostra que é uma mulher forte e influente, decidida e passional:

D. Leonor (Fica interdita, colocada diante de uma verdade que só agora parece atingir): Eu nunca tive vida, vida própria, não era agora que iria ter. Primeiro vivi para o meu marido, na sombra dele, sua amante e sua escrava, depois da morte do meu filho vivi na ânsia de um herdeiro que nunca tive, depois no ódio de evitar que nomeasse um bastardo como herdeiro do trono (CÓRREGO, 2004, p. 21).

Estes esforços foram responsáveis pela ascensão de D. Manuel ao trono, pois na falta de um herdeiro legítimo, o sucessor por direito seria o venturoso primo e cunhado de D. João II. A rainha faz questão de deixar explícita sua responsabilidade pela coroação de D. Manuel, reforçando a opinião que ela tem sobre o rei:

D. Leonor: Parece que os que morreram até aqui não te são nada. A vida só começou quando foste coroado. Ainda por cima não lutaste por isso, limitaste-te a esperar. Fui eu que te pus a coroa na cabeça (CÓRREGO, 2004, p. 19).

O projeto de casamento entre D. Manuel e D. Isabel, também exposto nesta cena, pode colocar em risco a autonomia de Portugal, pois a expulsão dos judeus e consequentemente a perda de seu respaldo financeiro, acarretariam um enorme prejuízo para a nação. É isso que teme D. Leonor e é por isso que a rainha quer dissuadir o rei. Ela o considera ingênuo e romântico, a ponto de ser capaz de ficar à mercê das vontades de Isabel.

Parece anacrônica na cena a vontade que o rei demonstra de reunir as Cortes e a importância que confere a elas:

D. Manuel: Perdoa-me, não era isso que eu queria dizer. Preciso de ti, preciso desesperadamente que me apoies, preciso que fales à corte... a corte ouve-te e segue o que tu disseres. (CÓRREGO, 2004, p. 21).

Historicamente, D. Manuel procedeu dessa forma apenas quatro vezes durante os vinte e seis anos de seu reinado: “reuniu cortes logo quando subiu ao trono [1495], em Montemor-o-Novo, e só mais três vezes, em 1498, 1499 e 1502, e sempre em Lisboa” (SERRÃO, 2004, p. 515). Foi um monarca que viveu o Absolutismo, estando sua vontade acima dos conselhos das Cortes.

A cena termina com uma situação dramática, que “consiste na tensão estabelecida entre as personagens no curso da ação” (MOISÉS, 2008, p. 256). Esta

situação é enriquecida pelo gesto, palavra, tom e pela mímica com as quais as personagens encerram a cena⁴²:

D. Leonor: O que é a corte? Umas dúzias de inúteis que a julgam a elite. Por cada dez cortesãos, nove não passam de rafeiros que ladram quando têm fome, e rosnam quanto estão fartos.

D. Manuel: Mas foste tu que lhes deste força!

D. Leonor: Se é que estão fartos alguma vez. (Sublinha a frase com uma saída de rompante).

D. Manuel: (Vai atrás dela, suplicante). Leonor! Leonor! Minha irmã, ouve-me, por favor! (CÓRREGO, 2004, p. 22)

A intersecção para a próxima cena é feita através da música, a mudança de cenário e a caracterização da personagem de Damião, envelhecido pelas cãs e pela atitude, mostrando que se trata de outro tempo. A ambientação é de uma cela do Mosteiro da Batalha, local para onde o escritor foi transferido em dezembro de 1572:

Góis estava numa cela individual, mas não tinha privilégios especiais. Apresentou uma queixa por escrito sobre os seus padecimentos físicos: entre outras doenças, tinha contraído um sério mal de pele, que ele julgava ser lepra. Não menos grave era a angústia mental de que sofria. Não tinha livros, e a sua única ocupação consistia em escrever longos relatórios para os inquisidores e em preparar-se para as audiências (HIRSCH, 1967, p. 252).

A personagem fictícia do Frade representa a situação de abandono à qual o cronista estava reduzido. Diz Hirsch (1967, p. 252) que, “durante a vida [Damião de Góis] tinha gozado da confiança da família real, e tratado como um dos mais distintos cidadãos de Portugal”. Mas o rei agora era D. Sebastião, com quem Damião de Góis não tinha qualquer ligação, portanto não lhe restava o apoio de ninguém. Na peça, percebe-se um desenvolvimento na personagem, o grande humanista vive em total humildade. O Frade, por não usar o signo da palavra, demonstra suas reações com gestos, olhares, sorrisos. Ele é solidário e mostra empatia. No final da cena, obriga Damião a ajoelhar-se com o toque do sino, num gesto que representa a tentativa de aproximar o escritor de uma redenção.

A próxima cena volta ao Paço. A música novamente marca a mudança do local da ação. Há alegria no ambiente. A cena representa um fato histórico ocorrido no início

⁴² Podemos estabelecer um paralelo com o que Ball (2009, p. 59) chama de *teatral*: “alguma coisa é teatral, quando intensifica a atenção e o envolvimento dos espectadores. Os dramaturgos colocam seu material mais importante nos momentos mais teatrais da peça, auferindo desse modo vantagens da intensificação da atenção dos espectadores.” Portanto, de acordo com o caminho que o autor busca dar ao enredo da peça, a cena tem um *crescendo* da tensão dramática que acompanha os temas abordados pelas personagens.

do reinado de D. Manuel: ao oferecer apoio aos judeus, como recompensa recebe deles um tesouro, que magnanimamente recusa. Assim o fato é descrito por Mário Domingues:

O novo soberano, alardeando então uma generosidade que, de certo modo, ofendia o fanatismo do povo, educado e mantido numa bárbara tradição de ódio aos israelitas, concedeu-lhes a liberdade perdida. Tão grande mercê comoveu até as lágrimas os ingênuos perseguidos, que, reunindo avultada quantia em dinheiro, um “grande serviço”, como lhe chamaram, a quiseram oferecer ao monarca, em sinal de reconhecimento por tê-los salvo da escravidão. Numa atitude de grande senhor, D. Manuel não aceitou a dádiva, como se esta amesquinhasse os nobres sentimentos que tão espetacularmente exibia (DOMINGUES, 1971, p. 30).

A personagem que simboliza o povo judeu chama-se Judite Abravanel, já comentada acima. A família Abravanel é uma das mais antigas e distintas famílias judaicas com representantes em Portugal e Espanha (MINDEL, s/d).

A cena cinco introduz a personagem de João da Paz, médico da rainha e seu conselheiro:

Douto e sábio, de claríssimo entendimento, depreendem-se pelas fontes que até nós chegaram, que mestre João era muito solicitado pela elite nobiliárquica para prestar serviços de astrologia e medicina. Acabará por abraçar o cristianismo e mudar de nome. As fontes nobiliárias dão-no como natural da praça marroquina de Mazagão. Nada se encontrando, em concreto, relativo à vinda de Mazagão do médico de D. Manuel e de sua família (MINDEL, s/d).

No livro de Ferreira, esta personagem também figura. O médico teria vindo com D. Afonso do norte da África, é um homem culto, inteligente e sagaz, de origem judaica, teria sido batizado durante o reinado de D. João II. Deslocou-se até Beja, a fim de ocupar-se do tratamento de D. Manuel, que, aos dez anos, encontrava-se enfermo e o físico da região não encontrava a razão da febre:

Em Beja, para onde seguimos no dorso de mulas, depois de várias paragens por hospedarias miseráveis onde dormíamos sobre enxergas coalhadas de percevejos, a ponto de colocar água à volta dos paus da cama que serviam de pés, pois as baratas e os percevejos percorriam o sobrado aos milhares, e sempre com um de nós de guarda por causa das rapinas, fomos ver o jovem D. Manuel. O outro físico e mestre João lá se entenderam porque nisso de profissão não se deve arranjar problemas, mas colaborar... O garoto, que nascera em último lugar, antes da morte súbita do pai, fora o nono filho e tinha então dez anos de idade (só iria ainda perfazê-los em fins de maio). Era uma criança esguia para a idade, de corpo frágil, pernas e braços roliços, muito

compridos, grande cabeça excessivamente redonda, de testa enorme, abaulada. Com cabelo castanho-alourado que, mais homem, escureceu, e pele muito pálida, macilenta. O que naqueles olhos me impressionou foi a cor indefinida, aguada azul-branca, quase transparentes e que, apesar da febre, não deixavam de ser totalmente inexpressivos. Um olhar vazio, quase amorfo (FERREIRA, 1998, p. 124, 125).

Ainda constam certos hábitos de Mestre João, “que se fizera cristão, mas judaizava sempre que podia” (FERREIRA, 1998, p. 165). O médico teria ajudado D. Leonor em seus padecimentos: “Foi um aborto. O caso está grave. Ou o feto é expelido ou ela morre” (FERREIRA, 1998, p. 166).

Na peça de Córrego, através de suas ações: ajoelhar-se e beijar a mão do rei, demonstra seu respeito ao monarca, e o tom confidencial com que fala a D. Leonor, evidencia cumplicidade com a rainha.

Nesta cena, João da Paz traz más notícias, pois Isabel recusa-se a aceitar o pedido de casamento de D. Manuel. A reação do monarca é de alvoroço ao despedir os presentes, ato que revela sua dificuldade para controlar as emoções. João da Paz, através de seu olhar em direção à rainha, atesta que precisa de seu apoio para falar.

Historicamente houve um período (1495-1497), efetivamente, em que Isabel recusava-se a aceitar as novas bodas. Em sua crônica, Damião de Góis relata que os reis de Castela escreveram a D. Manuel, estipulando como condição para o apoio ao casamento a expulsão dos judeus de Portugal. O monarca, entretanto, não queria obedecer, pois isto faria o reino perder em serviços e finanças. Por fim, D. Manuel decide expulsar os que se recusassem a receber o batismo e determinou que lhes fossem tomados os filhos de menos de quatorze anos, que seriam criados na fé cristã. Fechou dois dos três portos designados para o embarque dos judeus e os concentrou em Lisboa, onde foram obrigados a uma conversão coletiva. A reação de Isabel: “Consentiu com muita dificuldade, dizendo que sua intenção era de se tornar religiosa” (GÓIS, 1566, p. 18). A princesa atrasou sua chegada até que todos os judeus tivessem sido expulsos ou convertidos.

Nesta cena, portanto, o autor desenvolve um lado violento da personalidade do monarca, através de um *crescendo* de gestos, palavras e atitudes que assume ao ouvir as notícias que traz João da Paz. Novamente, o autor compõe a cena de acordo com a teatralidade, para prender a atenção do espectador.

A forma como é demonstrada a alteração dos ânimos do rei é sutil. No início, é apenas uma elevação no tom da voz: “Quem? Olha que não te permito!” (CÓRREGO, 2004, p. 28), quando o médico chama Isabel de “viúva negra”; em seguida, o soberano passa a mostrar atitudes agressivas: “(Cresce para ele numa fúria.) Tu atreveste?” (CÓRREGO, 2004, p.29), quando João da Paz diz que Isabel é supersticiosa e fanática; D. Manuel chega a gestos agressivos: “(Suspende a mão que ia no ar) Nos odeia?! A quem?” (CÓRREGO, 2004, p. 29), quando D. Leonor diz que Isabel odeia a família real portuguesa.

No ápice da ação dramática, o rei agride o médico, expulsando-o da sala:

João da Paz: Exigis que os outros troquem a sua fé pela vossa. Seríeis capaz de trocar a vossa fé pela fé deles?

D. Manuel: Ah, cão, que me traíste!

Cai sobre o outro, fustigando-o com o que encontra à mão. O médico ajoelha diante do rei, beijando-lhe as mãos, mas o soberano está possesso e vai-o fustigando até à saída. Tem de respirar forte várias vezes até conseguir falar. A rainha vai a sair, como protesto, mas ele vai no seu encalço (CÓRREGO, 2004, p. 32-33).

A saída de João da Paz determina a mudança de quadro na cena. As cenas são fragmentadas em quadros, o que, segundo Moisés, (2008, p. 246) é evidenciado pela troca de figurantes, pois as entrada e saída das personagens podem denotar mudança de quadro. No diálogo que se segue à saída do médico, D. Leonor mostra-se insolente e arrogante, enquanto o rei é submisso, romântico, piegas:

D. Leonor: Nunca serás rei enquanto julgares que ser rei é a vaidade de um manto de arminho e uma coroa de ouro.

D. Manuel: Dizes-me coisas que eu não devia permitir.

D. Leonor: Claro que não devias permitir (CÓRREGO, 2004, p. 33).

Os sentimentos do rei e a influência de Isabel sobre ele são explicitados: “D. Manuel: Desde a primeira hora fiquei subjugado por ela, amo-a perdidamente” (CÓRREGO, 2004, p.34). O primeiro encontro dos dois aconteceu quando D. Manuel, então Duque de Beja, foi receber a princesa na fronteira, por ocasião de seu casamento com D. Afonso:

D. Manuel ocultava uma paixão violenta pela esposa do seu primo D. Afonso, desde o dia em que a fora receber solenemente à fronteira para a escoltar e conduzir a Estremoz, onde, nessa mesma noite, D. João II e seu filho D. Afonso impacientes, quebrando o protocolo, não resistiram a ir visitá-la de surpresa naquela vila. (DOMINGUES, 1971, p. 30).

No romance de Seomara da Veiga Ferreira, há o relato desta passagem histórica, pintado com tintas de ciúme e paixão. O arcebispo de Braga casara os dois belos e jovens herdeiros do trono, e o primo, D. Manuel, a levava para o Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, onde a noiva passaria a noite:

D. Manuel sempre conhecera a prima, estivera com ela também em Moura, vira-a amiúde, mas agora ela tornara-se numa mulher. Os seus olhos aguados pousaram-se no chão, cobriu o rosto com a aprazível máscara da comédia, receoso que alguém adivinhasse o braseiro de pensamentos e emoções que o devoravam por dentro. Apaixonara-se pela futura rainha de Portugal e mais alanceado ficou ao saber que o primo, sem conter o seu desejo, acorrera ao convento e gozara a sua noite de núpcias ali mesmo, naquele oásis no meio da paisagem semiárida do Alentejo (FERREIRA, 1995, p. 219).

Na cena de Córrego, os irmãos Leonor e Manuel continuam digladiando-se, ela faz questão de exprimir sua opinião negativa sobre o monarca: “O que é que tu vales, para além da vaidade e dessa hesitação de que não te consegues livrar?” ou “Cala-te, sempre foste um ingênuo, orgulhoso e fátuo.” (CÓRREGO, 2004, p. 36-37).

D. Manuel, através de suas atitudes: “(Não a deixa sair, ajoelhando diante dela e trançando-a pelos joelhos). Ajuda-me! Diz-me que serei feliz.” (CÓRREGO, 2004, p. 37) confirma a personalidade frágil e sentimental que o autor quer atribuir à personagem. O rei diz à irmã: “Diga-me que ela virá. Eu não posso viver sem ela!” (CÓRREGO, 2004, p. 37), reiterando o fascínio que nutre pela viúva de D. Afonso.

O monarca cita Ana de Mendonça, com a intenção de provocar a irmã. Esta personagem histórica foi ama de D. Leonor e amante de D. João II, com quem teve o filho bastardo, D. Jorge de Lencastre. A rainha reflete sobre os acontecimentos passados, sobre o breve casamento de Afonso e Isabel e sobre a morte de seu filho, que mudou os rumos da história de Portugal. Muda de ideia e resolve apoiar o irmão. A reação do rei é infantil: “(Num entusiasmo pueril): Minha querida irmã, eu sabia que estaríamos sempre lado, nunca te agradecerei o suficiente” (CÓRREGO, 2004, p. 39-40).

A cena termina num tom dramático, que é desenhado pelos gestos e atitudes da rainha e exacerbado ainda pelos efeitos de luz sobre a personagem.⁴³ Representa a

⁴³ O recurso de que o autor lança mão nos finais de cena, o qual este explicita, é o chamado *gancho*, ou seja, um tipo de *antecipação*: “as antecipações fazem com que nos sentemos quietos e nos mantenhamos curiosos; além disso, elas nos centram naquilo que o autor considera os elementos mais importantes. Se

insegurança no futuro que Portugal terá após este casamento e as consequências que esta união acarretará ao Reino:

D. Leonor: (Ainda se acha na encruzilhada, procurando definir o rumo.): Nem eu. Sobretudo se se confirmarem os meus presságios. (Como quem lançasse a moeda ao ar.): Só nos resta rezar. (Ajoelha numa esteira de luz, que vem do alto). (CÓRREGO, 2004, p. 40)

Na cena seis, a ação volta ao Mosteiro da Batalha e Damião de Góis novamente contracenando com o Frade, que continua em silêncio, mas manifestando sua solidariedade com seus gestos e olhares. O escritor recorda os primeiros tempos na prisão, os depoimentos à Inquisição, a tortura. Parece anacrônica a sua afirmação de que foi obrigado a negar a fé da mulher para não sofrer represálias.

Damião de Góis: [...] Nos interrogatórios, à vista da tortura – sempre tive horror pela dor física, irmão! – à vista dos aparelhos neguei a sua fé [da esposa Joana], abjurei-a, só por que, na linguagem deles, ela era uma infiel. (CÓRREGO, 2004, p. 41).

Embora não seja uma verdade histórica, esta afirmação de Góis aumenta a dramaticidade da personagem. Historicamente, sabe-se que Joana era de família abastada e extremamente católica:

Quando Góis regressou a Lovaina depois de uma ausência de 4 anos, sua primeira preocupação foi a de montar casa própria. Não se sabe ao certo a data do seu casamento com Johanna van Hargen, que teria sido provavelmente em fins de 1538 ou princípios de 1539... a noiva era holandesa e provinha de uma família aristocrática, rica e de um catolicismo estrito... Johanna era muito viajada e bem educada; a família tinha tido um papel de relevo na política holandesa (HIRSCH, 1967, p. 143).

Assim, Joana não poderia ser considerada uma “infiel”, como a peça quer demonstrar. A personagem do Frade sai e Joana entra em cena como espectro, definindo a mudança de quadro. O diálogo do casal desenvolve-se em torno de reminiscências de sua vida de casados e das intempéries ocorridas nesse período.

Hirsch relata como foi este casamento. “A vida de casados continuava um mar de rosas e em 1540 nasceu-lhe o primeiro filho, a quem foi dado o nome de Manuel, em honra do rei que havia sido o tutor e educador do jovem Góis” (HIRSCH, 1967, p. 151).

A vida corria tranquila para Damião de Góis. De acordo com Hirsch (1967, p. 152), o humanista tinha sucesso no campo pessoal e profissional: “planeava passar o

eu lhes disser [o] que o próximo capítulo lhes reserva [...], você provavelmente lerá o capítulo seguinte – quer eu esteja mentindo ou não. Isso é uma antecipação (chamada-gancho).” (BALL, 2009, p. 85).

resto dos seus dias nesse ambiente que tão bem se coadunava com sua índole, mas essas expectativas foram alteradas por uma súbita crise política”.

Trata-se da prisão de Damião de Góis, ocorrida em 1542, por ocasião de uma invasão francesa em Lovaina, da qual o humanista participara, ajudando a defender cidade. D. João III interveio em seu favor e pediu seu regresso a Portugal:

Este episódio teve consequências de maior alcance do que parecia à primeira vista. É claro que começar vida nova no país natal não constituía por si uma tragédia; todavia, ao partir, abandonava um círculo de amigos com quem tinha grandes afinidades e entre os quais se contavam, como Góis fizera notar ao imperador, muitos professores da universidade e membros da nobreza de Lovaina. Em contraste, a vida na pátria foi desde o princípio, cheia de dificuldades (HIRSCH, 1967, p. 158).

A censura e as maneiras de driblá-la são preocupações do escritor e motivo de prazer para aquele que necessita divulgar seus pensamentos em épocas de castração da liberdade:

Damião de Góis: Ainda bem. Não calculas o prazer que é vir o sol apagar as velas, um dia triste, tão triste como o que passou, mas onde há uma réstea de esperança, porque é um dia novo. (Puxa-a para si). Não devia dizer-te isto, mas nem imaginas o prazer que dá driblar os esbirros da censura, o gozo que é escrever nas entrelinhas! É o que te digo, escrever nas entrelinhas é o exercício mais criativo que há (CÓRREGO, 2004, p. 46)

Joana ressalta a amizade de Damião de Góis com dois grandes pensadores de sua época, Martim Lutero e Erasmo de Roterdã.

Damião de Góis conheceu Martim Lutero (1483-1546), sacerdote católico alemão e figura central da Reforma Protestante, em 1531, na cidade de Wittenberg. Segundo Hirsch (1967, p. 46), “Góis divulgou aos inquisidores muitos pormenores dos encontros que teve com os reformadores dessa cidade, sem lhes contar a história toda, e é preciso ler nas entrelinhas para perceber o que se passou”. Esta visita proporcionou ao eminente católico Góis, a oportunidade de discutir questões religiosas com as figuras mais representativas do protestantismo:

A visita de Góis a Wittenberg teve lugar um mês depois de príncipes e de cidades protestantes se terem unido na chamada Liga de Schmalkalden; esse acto exprimia claramente a desconfiança agressiva que sentiam pelos católicos. Góis não prestou a mínima atenção ao estado de tensão que lá reinava, nem à ameaça que o episódio de Wittenberg poderia constituir para a sua reputação como católico. Embora dissesse mais tarde que não sabia alemão, Góis, mal

chegou a Wittenberg, num domingo, foi imediatamente à igreja de Lutero para o ouvir pregar. Depois do serviço religioso, Góis assistiu a um jantar organizado pelo seu anfitrião, a maior autoridade militar da cidade, jantar a que Lutero estivera presente (HIRSCH, 1967, p. 47).

Erasmus de Roterdã (1466-1536), teólogo e humanista neerlandês, recebeu em Friburgo, em 1533, o jovem erudito português, que portava uma carta de apresentação. Relata Aubrey F. G. Bell (1942, p. 23):

Recordava-se até de ter visto o seu nome algures, mas ele costumava receber inúmeras cartas, às vezes vinte por dia, bem como muitas visitas e até indivíduos de profissão suposta. Todavia uma longa carta muito cordial decidiu-o e a amizade assim começada tornou-se mais íntima, a ponto de algumas das últimas cartas de Erasmo terem sido endereçadas a Góis. Em um delas aconselha-o a não entrar para seitas religiosas.

A troca de cenas é feita através do gesto de Damião de esfregar o pulso, demonstrando dor por escrever demais, concomitante à mudança do foco de luz.

A cena sete retorna ao palácio real, em que João da Paz demonstra sua opinião sobre o rei, acha-o “indeciso e fraco”. A rainha e seu médico falam sobre a eterna rivalidade entre Portugal e Espanha, que tem origem nos primórdios da História de Portugal, quando este era chamado Condado Portucalense. O historiador Cunha Simões (1998, p. 13) relata as origens das disputas Ibéricas:

Afonso VI, rei de Leão e Castela, tinha grandes dificuldades em governar os seus Estados. Os mouros ou sarracenos (árabes) ocupavam todo o sul da península e atacavam, frequentemente, os reinos cristãos.

(...)

Numa destas lutas, o rei foi ajudado por dois fidalgos Borgonheses: D. Raimundo e D. Henrique. Como recompensa, Afonso VI deu a D. Raimundo a mão de sua filha D. Urraca e o Governo da Galiza. (A Galiza fazia parte do reino de Leão). A D. Henrique deu-lhe, em 1096, a filha bastarda, D. Tereza, e o Condado Portucalense.

Desde esta época já é possível ver este jogo de interesses, os casamentos arranjados com objetivos políticos, os acordos entre os dois países a fim de fortalecer a Península, porém sempre visando, ao mesmo tempo, subjugar o outro lado. Na peça, esta rivalidade é evidenciada pelo diálogo entre Leonor e João da Paz:

João da Paz: As casas reais trocam os filhos como panos de arras. Cada uma com a única intenção de subjugar a outra parte.

D. Leonor: Se queres vencer o teu inimigo, junta-te a ele.

João da Paz: Castela manda-nos os filhos para nos dominar. Nós lhes mandamos os nossos para dominar a eles.

D. Leonor: Se queres levar a melhor sobre o teu vizinho, faz-te vizinho dele.

João da Paz: Nós somos os mais fracos, temos menos poder. Quando eles se livrarem dos mouros, viram-se contra nós com toda a força (CÓRREGO, 2004, p. 48)

A batalha de Ourique, citada na cena, ocorreu em 25 de julho de 1139. De acordo com Saraiva (2011, p. 66), este foi o fato mais célebre da história dos séculos da luta contra os Mouros. O autor diz ainda que há três bons motivos para essa celebridade: o fato, o mito e a desmistificação.

O fato foi um combate travado com os Mouros, o qual teria acontecido nos campos de Ourique, onde, inesperadamente, um exército de Mouros surgira na frente dos cristãos, que saíram vencedores, apesar da inferioridade numérica:

Todas as fontes são concordes em salientar o elevadíssimo número de Mouros, mas o exagero fazia parte das descrições desse gênero. Um texto fala em dez mil, outros em quarenta mil. Mais tarde, os cronistas portugueses acrescentaram um zero à cifra mais alta e fixaram o número em quatrocentos mil. Mas não há dúvida de que esta façanha causou, no seu tempo, no seu tempo, muita sensação (SARAIVA, 2011, p. 67).

A partir do fato, criou-se o mito. “Não se sabe quando apareceu a ideia do milagre. É difícil que não tenha sido no próprio dia da batalha” (SARAIVA, 2011, p. 67). São Tiago, patrono dos Cristãos na guerra contra os Mouros, no seu dia, teria montado em seu cavalo branco e teria ajudado os Portugueses na batalha. Mais tarde, este santo castelhano é substituído e o milagre passa a ser atribuído diretamente a Cristo:

Ourique serve a partir daí de argumento político: a intervenção pessoal de Deus era a prova de que a existência de um Portugal independente faz parte da ordem divina e, portanto, eterna, do mundo. Durante todo o domínio filipino a lenda ganhou raiz popular e serviu de credo à resistência (SARAIVA, 2011, p. 68, 69).

Como mencionado acima, “um terceiro motivo para a celebridade é o escândalo provocado pela desmistificação (SARAIVA, 2011, p. 69):

Já muito antes de Herculano a realidade histórica do fato tinha sido negada; fê-lo, por exemplo, Luís Antônio Verney no *Verdadeiro Método de Estudar*, publicado em 1746, exatamente cem anos antes do primeiro volume da *História de Portugal*. Mas nessa altura não se verificava a situação de explosiva confrontação cultural que se seguiu ao liberalismo e a impiedade não causou protestos. Herculano ousou chamar fábula à lenda e com isso desencadeou uma reação

extremamente violenta, durante a qual foi acusado de inimigo da fé e da verdade, de detrator das glórias nacionais. Em resposta a estes ataques publicou opúsculos que ficaram famosos: *Eu e o Clero*, *Solemnia Verba*, etc. Essa polêmica, que se prolongou durante muito tempo, ficou quase tão célebre como a batalha, e é bom exemplo do tipo de preocupações e preconceitos que marcavam o horizonte cultural português ainda há pouco mais de um século.

Outro momento de glória para Portugal que é citado na peça, como um momento em que Deus estava do lado português, é a batalha de Aljubarrota, travada em 14 de agosto de 1385, entre os exércitos português e castelhano, comandados respectivamente por D. João I de Portugal e D. João I de Castela. A ação de Nuno Álvares, já então Condestável do exército, foi decisiva⁴⁴.

O historiador Joel Serrão relata que “os castelhanos eram certamente em muito maior número do que os portugueses”. Porém, Nuno Álvares, depois de estudar muito bem o terreno, dispõe as tropas em quadrado e, apesar da inferioridade numérica, 7000 homens contra 35.000, consegue esmagar o exército castelhano. “A batalha de Aljubarrota é o momento culminante da luta entre Portugal e Castela e assegurou a soberania nacional” (SERRÃO, 2004, p. 50-51).

Nesta cena há insinuações sobre a cumplicidade entre a rainha e o médico e sobre a responsabilidade dos dois pela coroação de D. Manuel:

João da Paz: Houve um tempo em que não houve palavras entre nós. Foi preciso agir e calar. Nesse tempo não me perguntavas de que lado eu estava.

D. Leonor: (Levanta-se e vai junto dele, apaziguadora). É preciso sobreviver, meu amigo, tão simples como isso.

João da Paz: (Baixa a cabeça, resignado).

D. Leonor: Foi por isso que lutamos, não foi? Temos o rei que... o rei que escolhemos, sim, ia a dizer e digo bem, temos o rei que nomeamos, tu e eu, que mais queres? (CÓRREGO, 2004, p. 50-51)

Trata-se de uma referência a um suposto envenenamento, do qual D. João II teria sido vítima. D. Leonor e João da Paz, associados ao próprio D. Manuel, teriam sido responsáveis pelo envenenamento do monarca. D. Leonor seria motivada pelo ódio que passou a nutrir pelo marido, quando este manifestou o desejo de deixar o trono para seu filho bastardo, Jorge de Lencastre.

⁴⁴ No diálogo entre a rainha e o médico, também é citada a Guerra de Granada (1482-1492), embate entre castelhanos e muçulmanos. Os Reis Católicos saíram vitoriosos quando, em 02 de janeiro de 1492, os diplomatas mouros entregaram a chave da cidade e a fortaleza-palácio de Alhambra, mediante a capitulação do rei Boabdil. Esta fala, posta após a narrativa sobre Ourique, ressalta que Deus tanto ajuda uns como outros.

No livro *Crônica Esquecida d'El Rei D. João II*, Seomara da Veiga Ferreira defende esta tese:

A doença do Rei levantou de novo o problema do veneno... Se fosse veneno, quem não desejaria livrar-se do Monarca? Ele não conseguia legitimar o filho bastardo que, sempre que podia, trazia junto de si. A mulher nem olhava para o garoto, tanto ódio que lhe tinha... Não se atrevendo a revoltar-se contra Deus, fê-lo em relação ao marido... O filho da barregã... não seria NUNCA Rei de Portugal (FERREIRA, 1998, p. 276).

A teoria do envenenamento é compartilhada por Camilo Castelo Branco, que no livro *Narcóticos*, diz:

Todos os historiadores da Península concordam que D. João II foi envenenado por mais de uma vez. Garcia de Resende, moço da câmara deste monarca, refere que a primeira dose de peçonha propinada a seu real ânimo foi em 1491, quatro anos antes de sua morte, na ocasião em que se festejavam em Évora, onde estava a corte, as bodas do príncipe... Aqui bebeu água dum jarro colhida de sua fonte predileta, e começou logo a sentir-se agoniado de vômitos, com grande enfartamento e laxidão intestinal... Três fidalgos que tinham bebido da mesma água, morreram com as mesmas ânsias e disenteria (CASTELO BRANCO, 1958, p. 26).

Em sua dissertação de mestrado para a Universidade de Lisboa, Carlos Manuel Valentin estuda a família de cristãos-novos, a família da Paz, e cita esta suposta conspiração em torno da morte do Rei:

Talvez as origens pouco claras de mestre João tivessem sido determinantes para o acusarem de ter envenenado D. João II a mando da sua mulher, a rainha D. Leonor, numa conspiração urdida em conjunto com o Duque de Beja, o futuro rei D. Manuel, inimigo político do Príncipe Perfeito e irmão da fundadora das Misericórdias. O clima de tensão que se vive nos últimos dias de vida do Rei, motivado pela incerteza da sua sucessão não é, de todo, favorável a alguns elementos da comunidade sefardita. E aqui distinguiremos os que se encontravam cativos e os que se ligavam, de forma clientelar, à nobreza que tomava voz nos acontecimentos, ela própria dividida em facções, entre os que apoiavam o filho bastardo de D. João II, D. Jorge, e os aliados de D. Manuel (VALENTIN, 2007).

No mesmo trabalho, o autor aponta que esta teoria está totalmente desacreditada:

Ricardo Jorge, professor de Medicina e o médico Antonio de Lencraste puseram a nu, no início do século XX, o mito. Não só afastaram a hipótese do envenenamento, como esclareceram a causa da morte do Príncipe Perfeito. O monarca faleceu por motivo de uremia, provocada por uma nefrite crônica hereditária (PINA

MARTINS, 1996 *apud* VALENTIN, 2007, p. 21).

No final da cena, João da Paz mostra-se temeroso por seu futuro e pede à rainha que o deixe sair de Portugal, antes que Isabel faça com que até mesmo ele, cristão-novo e médico da corte, seja também expulso do país. Novamente usando da teatralidade, a ação dramática culmina com os gestos dos dois amigos e com as palavras de D. Leonor:

D. Leonor: (Dá uns passos, pensativa, e fica uns momentos a olhar para fora). Só nos resta rezar. (Quando e volta, é de novo uma pessoa decidida). Adeus João da Paz, terei saudades tuas, sempre foste um servidor leal e dedicado.

João da Paz: (Agarra-se à mão da rainha, nela depositando as lágrimas de um adeus irremisso) (CÓRREGO, 2004, p. 52).

A oitava cena retoma a personagem de Damião de Góis, num solilóquio que divaga sobre sua situação, seus delatores e sua sorte. A personagem pensa e conjectura sobre as acusações feitas contra ele. Historicamente, sabe-se que o jesuíta Simão Rodrigues de Azevedo foi o grande delator de Damião de Góis:

Para Simão Rodrigues, Lutero é a encarnação do diabo. Mas o jovem adormecido não comunga de tal condenação. Pior do que isso: ele conhece Lutero e Melanchton e frequentou a casa de ambos. Conhece também Erasmo, o humanista que, embora não renegue o catolicismo, é motivo de desconfiança para a Igreja, pela sua tolerância, pela defesa pertinaz do diálogo como forma de entendimento e concórdia.

Simão Rodrigues sabe de tudo isto. Não concebe que o companheiro de quarto aceite e mesmo defenda erros de Lutero como o da recusa do voto de castidade, a negação da confissão auricular, a questão da certeza da graça, a autoridade do Papa, a condenação das indulgências e tudo o mais que esteve na origem da Reforma.

Para o jesuíta Simão Rodrigues aquele homem é um hereje, um luterano convicto. Reconhecer-lhe-á, todavia, mais tarde, sabe-se lá se hipocritamente, que é um homem inteligente, culto, rico, bem relacionado. Mas o fanatismo do padre supera tudo (NEVES, s/d).

Simão Rodrigues de Azevedo acusa Damião de louvar as doutrinas de Lutero e de ser discípulo de Erasmo. Acusa o cronista e um tal Frei Roque, convertido ao Protestantismo, de ridicularizá-lo quando defendia a Igreja Católica e de serem a favor da quebra do voto de castidade. Seria este frei o inspirador para a personagem do Frade de Córrego? Acrescentou que Damião, em dia defeso para a Igreja, ter-lhe-ia oferecido queijo e carne para comer, e que ele mesmo teria cometido esta heresia.

A estas denúncias, foram acrescentadas outras, que tinham origem no interior de sua família: Luís de Castro, genro de Damião de Góis, testemunhou, dizendo ter

ouvido do acusado que havia muitos Papas tiranos, que muitos eclesiásticos eram hipócritas, que os padres da Companhia de Jesus não guardavam o voto de pobreza:

D. Briolanja, andando prenha, em certo dia foi jantar a casa de Damião de Góis e, devido ao seu estado, lhe veio o desejo de comer carne e ele, Damião, pôs na mesa entrecosto de porco e linguiça. Espantou-se ela, assim o confessa no processo, que o historiador e a mulher também comessem pois era dia proibido pela Igreja de se comer carne. E ele lhe disse: "o que vai para dentro não causa nojo, só o que vem para fora". D. Briolanja é sobrinha de Damião de Góis (NEVES, s/d).

Após o monólogo de Damião, há a mudança de quadro com a entrada do Frade, que, através de gestos e mímicas, mostra solidariedade e respeito ao escritor. A cena termina em tom dramático, reforçando as ideias do famoso humanista português:

Frade: (Permaneça de joelhos, implorativo)

Damião de Góis: O quê? A minha benção? Erguei-vos irmão, deixai que vos abrace. (Ele próprio o ergue e o abraça). Dar a graça e recebê-la – esta é a minha benção. (CÓRREGO, 2004, p. 55)

A cena nove começa com a música alegre, que reverbera o humor de D. Manuel. Bell (1942, p. 17), pesquisando a Crônica de Damião sobre D. Manuel relata que:

Góis diz que o rei D. Manuel, com seu cabelo castanho, a sua alta fronte, os olhos risonhos de cor entre verde e branco, gostava tanto de música que durante as horas de trabalho, sempre durante as de lazer e até quando se retirava para descansar, o paço ressoava de harpas, de flautas, de timbales, de sacabuxas e de saltérios.

D. Manuel e sua irmã conversam. O rei está feliz, pois Isabel concordou com o casamento. Novamente, há insinuações que despertam o interesse do público pela história (*antecipação*), a respeito da culpa da rainha pela morte suspeita de seu marido e sua responsabilidade pela ascensão de D. Manuel ao trono:

D. Leonor: Eras o nono na escala da sucessão, e os obstáculos foram-se resolvendo um a um. Tantas coincidências que parece impossível, e quase ia sendo. Só faltava um obstáculo, o último, e tudo estava a ponto de se perder. Por que não havíamos de ajudar a Providência, se a Providência nos queria ajudar a nós? (CÓRREGO, 2004, p. 57)

O som de sinos que vai se amplificando durante a cena, num crescendo, colabora para desenhar o momento de júbilo e êxtase em que a cena encerra.

A décima cena funciona como um interregno da peça: o enredo sofre um lapso no seu desenvolvimento e observamos um diálogo entre D. Leonor e Gil Vicente. A

personagem do artista, baseada numa figura história, concede verossimilhança à intriga.

Acerca do dramaturgo Gil Vicente, não se sabe a data precisa do nascimento, nem da morte. Tais datas localizam-se aproximadamente em 1465 e 1536, respectivamente. Foi músico, ator, encenador, mestre de retórica na corte de D. Manuel I e depois da morte deste monarca, passou a servir D. João III, como seu conselheiro moral e político. Sabe-se que tinha prestígio na corte, mesmo satirizando o clero e a nobreza:

Como um príncipe típico da Renascença, D. Manuel patrocinava múltiplas atividades culturais e espirituais. As comédias e farsas do maior dramaturgo português da época, Gil Vicente, famoso pela crítica social que incluía a censura severa da Igreja e das cortes religiosas, eram apresentadas regularmente na corte (HIRSCH, 1967, P. 14).

De acordo com Serrão (2004, p. 465), a rainha D. Leonor era sua protetora. De fato, na primeira versão do *Auto da Barca do Inferno*, há uma rubrica que diz:

Auto de moralidade composto por Gil Vicente, por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Leonor, nossa senhora, e representado por seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel, primeiro de Portugal deste nome. (VICENTE, 1996, p. 45)

Gil Vicente, na cena com D. Leonor, entra em cena com energia, declamando:

Pardiez siete arrepelones
Me pegaram ala entrada!
Mas yo di uma punhada
A uno de lós rascones
Empero si yo tal supera
No viniera
Y si viniera no entraba
Y si entrara yo miraba
De manera
Que ningun no me diera (CÓRREGO, 2004, p.58).

Os versos, declamados em castelhano, fazem parte do *Auto da Visitação*, também conhecido como *Monólogo do Vaqueiro*, a primeira peça conhecida de Gil Vicente e representada pela primeira vez nos aposentos de D. Maria, a segunda esposa de D. Manuel. A apresentação ocorreu em honra do nascimento do príncipe (o futuro D. João III), em 06 de junho de 1502. Estavam presentes D. Leonor e D. Beatriz, mãe do rei. D. Leonor pediu a repetição da peça pelas festas de Natal, mas ele escreve para a ocasião *O Auto Pastoril Castelhana*.

Há um anacronismo temporal na peça, pois esta cena precede o primeiro casamento de D. Manuel, ocorrido em 1497, sendo que o fato histórico tem lugar somente em 1502, como já dito. No diálogo entre Gil Vicente e D. Leonor, há menção à embaixada que o rei envia ao Papa:

Gil Vicente: Posso perguntar por que me mandastes chamar?
 D. Leonor: É por causa da embaixada que Sua Alteza vai mandar ao Papa. Vai sei a coisa mais vistosa que o mundo conheceu até hoje. O rei quer que o mundo fique varado de espanto.
 Gil Vicente: É para isso mesmo que o reino vai gastar os fundos que não tem.
 D. Leonor: O quê?
 Gil Vicente: Já é assim desde a fundação, há quinhentos anos, e palpite-me que vai durar outros quinhentos.
 D. Leonor: Quero que colabores na organização do cortejo. Achas que és capaz?
 Gil Vicente: Se sou capaz? Já estou a ver a pantera domesticada...
 D. Leonor: Não é uma pantera, é uma onça! (CÓRREGO, 2004, p. 60-61)

A deslumbrante embaixada que o rei enviou ao Papa, historicamente, parte do porto de Lisboa no rio Tejo em janeiro de 1514 e é patrocinada pelas riquezas que o Oriente proporcionou a Portugal. A passagem encontra-se, portanto, também em posição anacrônica em relação à História. De acordo com Mario Domingues, o Papa em questão é Leão X e, não só o chefe da Igreja, mas também toda sua corte deveriam conhecer a fabulosa riqueza do monarca português (DOMINGUES, 1971, p. 352).

Constavam essas prendas de um pontifical maravilhoso, constituído por capa, manto, almântegas e frontal de brocado de peso, todo bordado, guarnecido de pérolas e pedraria; inúmeras joias de valor inestimável; um elefante de Ceilão; uma onça domesticada que o rei de Ormuz enviara a D. Manuel; um belo cavalo persa, dois leopardos e um rinoceronte. Estes animais exóticos já tinham deslumbrado Lisboa, por cujas ruas desfilaram, antes de partirem para o seu destino (DOMINGUES, 1971, p. 353).

O gestual da personagem colabora para sua caracterização de artista irreverente, porém preocupado com questões de ordem econômica, social e política.

Gil Vicente: O macaquinho de Sua Alteza é o meu preferido, aqui ao ombro, faz um fitão! (O macaquinho está nos gestos dele). A pantera também dá jeito, talvez a apresente na próxima récita no Paço, é só chegar-lhe mostarda ao rabo e vai ser o fim do mundo. (Corre, salta e cabriola para se livrar da pantera furiosa) (CÓRREGO, 2004, p. 61).

Suas palavras são cortantes e a crítica é mordaz: “As cortes, as dos reis e as outras, há uma dúzia de pessoas de valor... (Conta pelos dedos, mas sobram)... meia

dúzia, o resto não vale a pena” (CÓRREGO, 2004, p. 60):

Gil Vicente: Confesso que me dá um gozo imenso cavalgar os lombos nédios desses frades de mesa e pucarinho. E se for um bispo, desses que vendem indulgências, como quem vende o céu a contado, aí, santa paciência, ninguém me consegue travar (CÓRREGO, 2004, p. 62).

A cena onze retoma o tom festivo através do som do carrilhão e dos tambores. A mensagem do Arauto localiza cronologicamente a cena. Trata-se do anúncio do casamento de D. Manuel e de D. Isabel, ocorrido em 1497. Na peça, o Peregrino e a Regateira conversam e comparam a festa das núpcias de D. Manuel com Isabel com as de D. Afonso e a mesma Isabel, ocorridas em 1490. O historiador Manuel Domingues (1971, p. 6) descreve as primeiras núpcias da princesa desta maneira:

a noiva, formosa loirinha de vinte anos, se apresentava pela primeira vez ao povo lusitano, na grande cidade alentejana, onde iriam celebrar-se as principescas bodas mais suntuosas de toda a História de Portugal.

No livro de Seomara da Veiga Ferreira, há uma referência aos festejos de casamento e a personagem do Peregrino, da peça de Córrego, pode ter sido inspirada pelas informações da autora: “Os festejos do casamento principesco coincidem com uma romaria de um grupo de peregrinos a Santiago de Compostela, por causa de uma promessa feita ao Santo matador de Mouro” (FERREIRA, 1998, p. 215).

Plasticamente é uma cena agitada, com muito movimento dos atores caracterizados como populares:

Todos caem uns sobre os outros, o Peregrino safa-se por baixo do magote, fica um pouco a ver a cena, vira as costas e vai-se embora, aparecendo de novo junto ao Arauto que, com o banquinho e os acompanhantes, está agora noutra local (CÓRREGO, 2004, p. 66).

No final da cena, o Peregrino relembra o episódio da morte de D. João II, que acabou seus dias em Alvor. Camilo Castelo Branco conta como o “Príncipe Perfeito” terminou sozinho a sua vida:

Quando a mestrança o considerou perdido, no último dos ataques, o rei tivera grandes altercações com a rainha nas Alcáçovas por causa do bastardo que D. Leonor repulsava da sua convivência, reagindo às cóleras do marido. Apartou-se então dele, e nem chamada a rogos do moribundo o foi ver a Alvor. Seu irmão, D. Manuel, também convidado pelo cunhado, desandou a meio caminho, desculpando-se com uma carta da rainha que o chamava para acompanhá-la. D. João agonizou horrendamente sem um parente à beira do leito (CASTELO BRANCO, 1958, p. 30).

Segundo Ferreira, D. Manuel tinha um carácter pusilânime, e o episódio em seu livro transcorre assim:

Preparou-se para ir ver o Rei, o primo, o cunhado. Mas sem pressa, sempre pachorrentamente. Só que perto da fronteira do Algarve, depois de se ter decidido a encetar a viagem, veio um correio a informá-lo que não chegaria a tempo... e calmamente, voltou para trás...D. Manuel voltou para trás, para a proteção das saias da irmã, mas com a sua peculiar forma de agir, preparou as desculpas...escrevendo a explicar que iria a Alcácer buscar a Rainha... Em Alcácer, a Rainha continuava sem se mexer... Não mandou fazer quaisquer preparativos para a viagem (FERREIRA, 1998, p. 302).

Na peça de Córrego, a última fala da décima primeira e última cena da primeira parte guarda uma potente força dramática, acrescida do gesto do Peregrino de erguer a cruz e dos sons de trovões, da chuva e da luminosidade dos raios, apoteoticamente. Eis sua réplica:

Ó grandezas do mundo! Fui à presença do rei João em Alvor. Estive no saimento e acompanhei o cortejo até Sines. Quatro tábuas em cima de uma mula. Meia dúzia de pessoas e quatro pazadas de latim. Só eu chorei por ele. Mais ninguém. Chovia que Deus a dava! Sabeis o que disse o rei João antes de morrer? Sabeis o que disse o rei mais poderoso da terra? Sabeis? Chamava pela Rainha e pelo herdeiro do trono – chovia que Deus a dava! – chamava por eles e dizia, por favor, por favor, não me deixes morrer sozinho como um cão! (CÓRREGO, 2004, p. 67).

A segunda parte da peça inicia na cena doze, tendo como pano de fundo o seguinte contexto histórico: D. Manuel personifica o Absolutismo em Portugal, centralizando todo o poder em si mesmo. Em vinte e seis anos de governo, deu continuidade ao plano de D. João II para a expansão marítima, fazendo de Portugal um Império onde o Sol nunca de punha. No início de sua gestão, autoriza a viagem de Vasco da Gama, que já tinha sido escolhido como comandante da frota por seu antecessor. A expedição parte do Tejo em 08 de julho de 1497 chega a Calecute em 20 de maio de 1498. Após conturbadas negociações e lutas com os Árabes, que mantinham o monopólio do comércio com a Índia, começam a viagem de volta em 29 de agosto de 1498, mas só chegam ao Tejo no verão de 1499, após a perda de um dos navios e de cerca da metade das tripulações. “A recepção revela que a importância da viagem foi imediatamente compreendida; o rei escreveu a todas as cidades e vilas notáveis ordenando a realização de procissões e festejos de congratulação” (SARAIVA, 2011, p. 147). D. Manuel hipertrofia a pequena corte de D. João II, multiplicam-se cargos e

ofícios mantidos pelo Estado:

A nobreza aumenta muito em número e em rendimento consumido, mas esse crescimento deixa de constituir um desafio para o poder do rei. É uma nobreza cortesã, funcionária dependente... Os escritores da época impressionaram-se com o desmedido aumento da corte e do pessoal remunerado pelo rei. Gil Vicente diz que até a mula de um dos almocreves da famosa sátira com este nome estava inscrita nos livros das tenças do rei (SARAIVA, 2011, p. 156).

É, pois, neste contexto que se desenvolve a cena doze, que abre a segunda parte (ou ato) da peça. O rei está furioso com a nobreza parasitária e traiçoeira. A atitude e as palavras de D. Leonor continuam demonstrando desprezo pelo rei, que considera indeciso e fraco: “Tens que decidir uma vez por todas, tens que saber primeiro o que queres” (CÓRREGO, 2004, p. 69).

Numa clara oposição à representação mental que se tem do Venturoso, a personagem de D. Manuel mostra-se pacífica e pouco propensa às aventuras e conquistas, quando diz: “Não quero sangue. O que mais detesto na vida é que haja sangue”, ou ainda: “Quero a paz para o meu reino” e “o problema é que quando saímos de nossa casa, só encontramos complicações” (CÓRREGO, 2004, p. 69).

Historicamente, sabe-se que o soberano foi um rei altamente belicoso, apoiando as atitudes violentas dos comandantes de suas expedições, desejando a todo custo acumular conquistas e tesouros.

As armadas que expedia, com uma frequência cada vez maior, destinavam-se a estudar a possibilidade de realizar essas conquistas, sem nunca perderem o ensejo, evidentemente, de regressarem carregadas de especiarias até as escotilhas (DOMINGUES, 1971, p. 172)

Há uma referência, na fala de D. Manuel, acerca da possibilidade de que o filho com D. Isabel se torne rei de toda a Península Ibérica:

D. Manuel: Mas não se mete pelos olhos dentro? O herdeiro da coroa de Castela acaba de falecer, como se previa. Não deixou descendência, o meu filho é o herdeiro natural ao reino de Castela e Aragão. (CÓRREGO, 2004, p. 70).

Ainda à guisa de contextualização histórica, D. João, o filho de D. Fernando de Aragão e herdeiro de Castela, morre devido à tuberculose em 04 de outubro de 1497, na época das bodas de D. Manuel e D. Isabel. A esposa de D. João, a princesa Margarida da Áustria, estava grávida, mas perde o bebê. Estes acontecimentos tornam o filho de D. Manuel, Miguel da Paz, herdeiro do reino castelhano e português.

Continuando nossa análise acerca da cena doze, a primeira cena da segunda parte, o diálogo entre os irmãos Leonor e Manuel gira em torno dos acontecimentos em Castela. O “enfestado do Carlos V” a que Córrego se refere (CÓRREGO, 2004, p.71) é o filho da princesa Joana, a louca, casada com Filipe da Áustria: o príncipe Carlos, o futuro Carlos V da Alemanha.

Na cena, os irmãos comentam ainda os projetos de D. Leonor, que, segundo Joel Serrão, (2004, p. 465) ordenou a criação das Misericórdias - instituições de assistência aos necessitados: “Deve-se também à viúva de D. João a edificação do lugar dos ‘banhos de Caldas’, que mais tarde veio a receber o título de vila e a proteção dispensada a Gil Vicente”.

Quanto à “rainha que transforma pão em rosas”, citada pelo dramaturgo, trata-se de uma lenda acerca da Rainha Isabel, esposa de D. Dinis:

Uma é a lenda da Rainha Santa Isabel. Que é o milagre das rosas. Portanto, a Rainha Santa Isabel, ela era casada com D. Dinis e o rei andava sempre desconfiado, por causa das intrigas lá da corte. Que, pronto... A rainha gostava muito de ajudar os pobres. Um dia, a rainha saiu e levava, prontos, na sua vestimenta, levava pães. O rei foi atrás dela e encontrou-a, lá numa vilazinha e perguntou-lhe o que é que ela levava ali. E ela disse que eram rosas. E ele disse: -“Então se são rosas, porque é que ias, ia a assegurar as rosas?” Não é? Ela entretanto deixou cair, chamemos uma espécie de avental, que levava lá na vestimenta dela e o pão transformou-se em rosas. Caíram rosas e pétalas de rosas para o chão. Foi isso, então que ficou conhecido pelo Milagre das Rosas. E que a senhora, depois, ficou como a Rainha Santa Isabel. (NASCIMENTO, 2008).

O príncipe Miguel da Paz nasce em Saragoza, em 24 de agosto de 1498, e D. Isabel morre durante o parto. A criança também não resiste e falece em 19 de julho de 1500.

Na peça de Córrego, o entusiasmo quase infantil do rei neste momento de glória é demonstrado por suas palavras e ações: “Não cabe dentro de si, todo risonho, quase infantil”. (CÓRREGO, 2004, p.75); “Obrigado, mana. Nem imaginas a ansiedade com que espero o nascimento do meu filho” (CÓRREGO, 2004, p. 76) ou “Nunca o reino subiu tão alto! Só falta o império! Mas esse não demora a cair nas minhas mãos” (CÓRREGO, 2004, p. 76).

A música acompanha o humor do rei: “O rei move-se para a saída e logo a charanga toca. O resto da cena tem esse fundo musical” (CÓRREGO, 2004, p. 76).

A seguir, quando Leonor pede proteção para Gil Vicente, o anacronismo das

datas dos Autos é novamente flagrante: “D. Leonor: Gil Vicente, aquele que fez o auto no nascimento de D. João” (CÓRREGO, 2004, p. 77). A cena acontece em 1498, enquanto se aguarda o nascimento de D. Miguel da Paz e o referido D. João (o futuro D. João III), só nascerá em 1502.

No final da cena, com mais uma antecipação ao desfecho da peça, há a insinuação ao improvável parentesco entre D. Manuel e Damião de Góis. D. Leonor está temerosa pelo destino de alguns escritores:

D. Leonor: Podes te rir, mas sabes que numa terra de cegos quem tem um olho é um inimigo a abater. Gil Vicente, João de Barros, Damião de Góis...

D. Manuel: Damião?!

D. Leonor: ... o próprio Luis Vaz, não duvides, todos os que pensam pela sua cabeça, um dia em que nós faltemos serão perseguidos e humilhados.

D. Manuel: Damião! O meu... Não é possível! (CÓRREGO, 2004, p. 80).

Novamente, a música acompanha o entusiasmo do soberano: “O rei faz um sinal e logo irrompe uma melodia muito viva e alegre. Está felicíssimo, e sai dançando ao compasso da música”. (CÓRREGO, 2004, p. 80)

Na cena treze, há uma mudança drástica no tom da narrativa, o que é evidenciado pela interrupção brusca da música e sua substituição por sons tristes e sepulcrais. A vestimenta do Arauto, antes colorida, agora fúnebre, corrobora para a percepção desta mudança.

Isabel morreu e a saúde do príncipe Miguel da Paz é motivo de preocupação. O diálogo entre o Peregrino e a Regateira insinua que o motivo da baixa resistência e longevidade da família real seja as relações consanguíneas. D. Manuel, segundo Dantas (1909, p. 89) é um doente, portador de fortes estigmas somáticos de degenerescência. Manuel e Isabel eram primos e mantinham, assim, a tradição dos casamentos consanguíneos. Isabel era tuberculosa, filha de Isabel, a Católica, irmã de Joana, a doida e neta de outra alienada, Izabel de Castela... Apressa-lhe a morte um parto difícil e D. Manuel “vê o filho morrer em convulsões, em pouco tempo” (DANTAS, 1909, p. 57):

REGATEIRA: Na hora da verdade, somos todos iguais. Deu-lhe o flato, não resistiu ao parto, coitadinha. Diz que as postas de sangue pela boca, eram assim!

PEREGRINO: Só se casam dentro da família, o resultado é este, primos e primas, tios e sobrinhas.

REGATEIRA: E o príncipe, coitadinho, diz que não bota o ano fora.

PEREGRINO: Parece que herdou da mãe o sangue fraco.
(CÓRREGO, 2004, p. 81)

Esta cena é rica em referências históricas, como Afonso Henriques, O Conquistador, que reinou de 1128 a 1185 e lutou na Batalha de São Mamede contra a própria mãe, D. Teresa, conseguindo a autonomia em relação ao domínio da Galiza; ataca terras de Leão e Castela, conquistando a independência, na Batalha de Cerneja; luta contra os Mouros e os desaloja de Lisboa, Santarém, Sintra, Almada e Palmela: “A vida de Afonso Henriques é uma batalha constante... Governou, aumentou e consolidou Portugal durante 57 anos” (CUNHA SIMÕES, 1998, p. 21).

Também é referida nesta cena, a situação interna de Portugal. D. Manuel é acusado de dar as costas ao interior do país, em prol da expansão ultramarina. É sabido que o povo sofria com a fome, a peste, a inflação. Na peça, é associada a estes fatos, a ignorância e o fanatismo religioso, que, nas palavras da Regateira, culpam os “infiéis” pelas desgraças. A conclusão da discussão indica que o mal está na intolerância do ser humano em relação aos seus semelhantes:

REGATEIRA: Fome, peste, miséria, os infiéis, quem podia atrair assim a ira divina?

PEREGRINO: São eles os culpados da peste? São eles os culpados da imundície, da sujeira, de uma latrina à porta de cada casa, a cidade inteira uma vala de despejos?

REGATEIRA: Primeiro foram os mouros, agora são estes.

PEREGRINO: O mal é que o bicho homem não suporta o seu vizinho
(CÓRREGO, 2004, p. 82).

A cena quatorze, dando prosseguimento a esse segundo ato, é a primeira em que os dois protagonistas, D. Manuel e Damião de Góis, se encontram em cena. Enquanto o primeiro vive o período de luto por sua primeira esposa, o segundo escreve em sua crônica sobre este mesmo período da vida do monarca. Enquanto o rei sofre e demonstra este sofrimento através de seus gestos, atitudes e aparência (tremores, soluços, roupa amarfanhada), Damião, em contraponto, escreve que tudo isso vai ser superado e que o tempo vai “curar todas as feridas”, numa *antecipação* que aguça o interesse do público e antevê o final, senão da peça, da própria vida de D. Manuel (CÓRREGO, 2004, p. 87).

Se na peça, o rei sofre longamente a perda de Isabel, historicamente, a recuperação de D. Manuel foi bem mais rápida. Na *Crônica do Felicíssimo rei D. Emanuel* consta que o rei, logo após a morte de Isabel, ocorrida quatro dias após o

parto, retorna de Saragoça e retoma sua vida e seus preparativos para dar continuidade às viagens ultramarinas e oficializar o príncipe D. Miguel da Paz como herdeiro dos reinos de Portugal, Aragão e Castela, através dos juramentos de ambas as partes. Joaquim Veríssimo Serrão (2001, p. 14) diz que “o monarca logo escreveu aos três estados do Reino para que se reunissem em Lisboa, no mês de fevereiro de 1499, a fim de jurarem o príncipe como herdeiro do trono”:

despediu-se com muito amor dos reis D. Fernando e D. Isabel e partiu aos oito dias do mês de setembro... Até Almeida, dali o rei foi a Coimbra e de Coimbra a Lisboa, aonde chegou aos nove dias do mês de outubro e foi recebido, com grande contentamento, por D. Beatriz, sua mãe e por D. Leonor, sua irmã, e o mesmo contentamento ocorreu por todo o reino com a notícia de seu retorno (GÓIS, 1566, p. 25).

Na peça, D. Manuel somatiza seu estado de espírito em sintomas como sede e frio. Em seus delírios, pensa que esses sintomas coincidem com aqueles apresentados por D. João II durante os últimos anos de vida. Sabe-se que o Príncipe Perfeito começou a apresentar dores abdominais, falta de forças, mãos, pernas e pés inchados, quatro anos antes de sua morte, com crises cada vez mais frequentes, até a fatal, em Alvor. O discurso de D. Manuel insinua que ele tenha tido alguma participação na doença e morte de seu antecessor:

D. Manuel: Tenho frio. Tenho sede. Nos seus últimos tempos, o meu cunhado D. João II passava os dias a beber, tinha uma sede insaciável, como se quisesse apagar o fogo atado nas entranhas. Achas que é castigo? (CÓRREGO, 2004, p. 87)

O monarca pressagia sua morte: “tenho a certeza de que hei de morrer de peste” (CÓRREGO, 2004, p. 88).

Joaquim Veríssimo Serrão relata que: “A treze de dezembro de 1521 falecia D. Manuel no Paço da Ribeira, de uma febre, espécie de modorra doença, de que naquele tempo em Lisboa morria muita gente” (SERRÃO, 2001, p. 30).

Há, na cena entre os protagonistas, o recurso da gravação em *off*, para evidenciar uma intervenção de Joana: “Tão pouco a vida é e sabe-a tanto!” (CÓRREGO, 2004, p. 88), representando que ela fala só a Damião, no seu pensamento. Esta intervenção relaciona-se com o presságio de D. Manuel e com a réplica de Damião:

Todos temos os nossos pesadelos. Quando a onda é grande demais não podemos lutar com ela, mergulhamos e deixamos que ela passe. Quando submergimos de novo, aí sabemos que Deus existe, só aí o sabemos verdadeiramente (CÓRREGO, 2004, p.88).

A reação do escritor, “sorri para longe”, (CÓRREGO, 2004, p. 88) confirma que esta observação da esposa está só na cabeça do cronista.

Corroborando para esta imagem romântica, depreciativa e alienada de si mesmo, o rei diz: “Pobre de mim, o ser mais desgraçado à face da Terra. Inútil, vaidoso, indeciso, a minha luz era ela, julgas que ela morreu? Não, não, ela vive a meu lado, ainda agora, tu não a vês?” (CÓRREGO, 2004, p. 89).

Historicamente, sabe-se que as providências de D. Manuel foram muito mais comezinhas. O rei tentou fazer seu filho D. Miguel da Paz o herdeiro do reino de Portugal, Aragão e Castela. Porém, a herdeira de Leão e Castela passou a ser D. Joana (1479-1555), irmã de Isabel e conhecida como Joana, a Louca, que deu à luz o príncipe Carlos, futuro Carlos V da Alemanha. Com a morte de D. Miguel, suas esperanças de União Ibérica através de seu filho foram aniquiladas.

A chegada de D. Leonor na cena marca a mudança do quadro. A Rainha traz a notícia da “chegada às Índias pelo Ocidente”. Na realidade, Vasco da Gama chegou a Calecute em 20 de maio de 1498. A viagem da qual fala D. Leonor é a de Pedro Álvares Cabral e sua “descoberta” do Brasil, em 1500:

É quase certo que a região já fora abordada por nautas portugueses e que a viagem de Cabral não foi de “descoberta”, mas de “reconhecimento”. Muitos autores interpretam assim a mudança que em 1494 levou a modificar a distância do meridiano de Tordesilhas (SERRÃO, 2001, p. 103).

A reação de D. Manuel, “não consegue entusiasmar-se”; “muito mole”, “ainda frouxo” e “senta-se pesadamente” (CÓRREGO, 2004, p. 92), frente às novidades que conta D. Leonor, não corresponde ao comportamento que historicamente teve o rei, que dava continuidade ao sonho lusitano de se tornar Império ultramarino:

O projeto de alcançar a Índia pela via atlântica não desviou D. Manuel de prosseguir os descobrimentos a oeste. Como escreveu Damião Peres, essa empresa realizou-se “em plano sistemático e por vezes, simultaneamente, nas terras do Atlântico ocidental, ao norte e sul do equador” (SERRÃO, 2001, p. 108).

O tom melancólico e piegas que envolve a cena, com D. Leonor tentando convencer o irmão a seguir em frente e esquecer a primeira esposa, não condiz com a objetividade que a história testemunha nas ações de D. Manuel, após sua primeira viuvez. Na peça de Córrego, o rei está relutante em encontrar outra esposa:

D. Leonor: É tempo de aligeirares o luto.
D. Manuel: Já aligeirei.

D. Leonor: É tempo de procurares uma esposa.

D. Manuel: Já tenho uma esposa. (CÓRREGO, 2004, p. 94)

Afirmando sua fidelidade à Isabel: “Fiz julgamento que não havia de amar mais ninguém, e cumprirei” e confirmando suas intenções: “Nunca, nunca, não me casarei nunca mais” (CÓRREGO, 2004, p. 95-96).

No entanto, no paradigma histórico, Joaquim Veríssimo Serrão (2001, p. 14-15) diz:

Mas D. Manuel não desistia da aliança matrimonial com a Espanha, pois a vida do príncipe era ainda uma frágil garantia para a unificação peninsular que constituía o cerne de sua política. Para o efeito, enviou Rui de Sande ao país vizinho a fim de tratar de um novo consórcio, desta vez com a infanta D. Maria, segunda filha dos Reis Católicos... Logo se aprazou o casamento, que veio a celebrar-se em Alcácer do Sal, a trinta de outubro de 1500. (SERRÃO, 2001, p. 14, 15)

A cena termina com uma longa fala de Damião de Góis, que resume os próximos anos do monarca, seus dois futuros casamentos e sua extensa prole:

Damião de Góis: [...] Que te casarás não tarda nada com a irmã da tua falecida mulher! Que só dela terás nove filhos! Se eu pudesse dizer que te irás apaixonar perdidamente pela noiva do teu próprio filho! Sim, sim, encomendaste a noiva para o príncipe herdeiro, fosse buscá-la à fronteira e ficaste louco por ela, quando chegaste a Lisboa anunciaste que a querias para tua esposa (CÓRREGO, 2004, p. 96).

Sobre a descendência de D. Manuel e D. Maria, Serrão (2001, p. 15) ressalta sua histórica importância:

Do consórcio proveio uma geração de notáveis príncipes que conheceram os mais variados destinos. Raras vezes, na história dos povos, uma árvore genealógica produziu tantos ramos que se entrelaçaram num sistema de alianças que cobriu totalmente o século XVI.

Devido a esta importância, o historiador acha relevante enumerar esta prole:

Por ordem de nascimento tiveram os seguintes filhos: D. João, nascido em 1502, que recebeu a coroa paterna; D. Isabel, que veio ao mundo em 1503, e pelo seu casamento com Carlos V foi imperatriz da Alemanha e rainha de Castela; D. Beatriz, nascida no ano imediato, e que foi esposa de Carlos III, duque de Sabóia; o segundo filho varão, D. Luís, que viu o dia em 1506 e morreu solteiro, deixando como bastardo D. Antônio, mais tarde Prior do Crato; D. Fernando, que viveu entre 1507 e 1534 e foi duque da Guarda e de Trancoso, ligando-se pelo casamento à casa de Marialva; D. Afonso, nascido em 1509, que se dedicou à vida religiosa e veio a ser arcebispo de Lisboa e cardeal do Reino; D. Henrique, três anos mais novo, que seguiu a mesma carreira e veio a herdar a coroa por morte do sobrinho D. Sebastião; e por fim, D. Duarte, nascido em 1515, que casou com D.

Isabel, filha de D. Jaime, quarto duque de Bragança, e faleceu em 1540 (SERRÃO, 2001, p. 15, 16).

Quanto ao terceiro casamento de D. Manuel, sabe-se que, ainda com intenções políticas, o rei preparava o casamento de seu filho D. João, com D. Leonor de Áustria, irmã de Carlos V. Mas o falecimento da rainha D. Maria, em 07 de março de 1517, faz o monarca mudar seus planos. Serrão refere-se ao episódio como “uma secreta manobra diplomática” (SERRÃO, 2001, p. 27). D. Leonor de Áustria tinha dezenove anos e o rei beirava os cinquenta.

Mario Domingues relata o episódio da seguinte forma:

Segundo uma das versões que correram, sucedeu que D. Manuel, vendo um retrato da que seria noiva de seu filho, ficou tão entusiasmado com a sua beleza que logo ordenou que propusessem o casamento de D. Leonor com ele, rei... Esta reviravolta na decisão do monarca português causou indignação e espanto entre os cortesãos lusitanos e parece que o príncipe D. João se mostrou desolado por ver-se preterido por seu próprio pai. O tema prestava-se a bastos comentários e escritores imaginosos fizeram romance em torno das figuras centrais do episódio, apresentando D. Manuel como velho libidinoso que, para conseguir os seus fins, não hesitou em sacrificar dois jovens apaixonados um pelo outro: D. Leonor e o príncipe D. João (DOMINGUES, 1971, p. 405).

Segundo Córrego, um dos tais “escritores imaginosos” que se inspiraram neste episódio foi Luís Vaz de Camões, no *Auto d’el Rei Seleuco*, como perceptível na fala a seguir: “Pergunta a Luís Vaz, ele vai compor uma peça com a história da tua paixão pela noiva do teu filho”. (CÓRREGO, 2004, p. 96). Há uma grande diferença entre o desfecho do triângulo amoroso Manuel, Leonor e João e aquele do Auto camoniano. Na ficção, Estratônica é a jovem esposa do rei Seleuco, cujo filho, Antíoco é apaixonado e correspondido pela madrasta. O rei abnegadamente cede sua esposa ao filho, em prol do amor verdadeiro.

Na cena quinze, há um novo interregno no transcorrer da trama principal, embora intertextualmente seja de grande riqueza. D. Leonor recebe novamente Gil Vicente. A rainha está zangada com o artista, que acusou os cardeais de venderem indulgências e que, com sua irreverência, provoca vários setores poderosos da sociedade. Sabe-se que a obra de Gil Vicente é marcada pelo teatro provocador, com caráter de crítica social importante.

Saraiva (1982, p. 244) diz que “o propósito de Gil Vicente é atacar os pregadores e os teólogos escolásticos da sua época. E como o faz? Entrando no próprio terreno dos pregadores e dos teólogos, arremedando o seu exibicionismo fútil”.

Córrego faz uma citação *ipsis litteris* do verso do poeta latino Juvenal, retórico romano e autor de *Sátiras*: “*Dat veniam corvis vexat censura columbas*” (CÓRREGO, 2004, p. 98). A frase “perdoa os corvos e mortifica pela censura as pombas” representa a condenação das injustiças. A citação é um processo de intertextualidade, no qual há a reprodução literal ou não de um texto (CORRADIN, 1998; SANT’ANNA, 2008). O objetivo da citação, neste caso, é ilustrar o caráter equivocado ou tendencioso que a justiça pode assumir mediante o poder e prestígio que tenham aqueles que são julgados.

Córrego cita a frase “antes quero burro que me leve, do que cavalo que me derrube” (CÓRREGO, 2004, p. 99) em referência ao mote da peça de Gil Vicente *A farsa de Inês Pereira*, representada pela primeira vez em 1523 a D. João III, no Convento de Cristo, em Tomar. Esta peça foi escrita a partir de um desafio lançado por pessoas que não acreditavam no talento de Gil Vicente. O autor concordou em escrever uma peça que comprovasse o provérbio popular “mais quero um asno que me carregue, que cavalo que me derrube”.

Saraiva (1982, p. 251) resume a peça assim:

Inês é uma burguesinha que sonha desposar um homem fino com ares de fidalgo; por isso recusa a proposta de um camponês rico, mas bisonho, preferindo-lhe um escudeiro faminto, mas bem-falante, cantador e tocador de guitarra. Este tenta a fortuna na guerra em Marrocos e antes de partir, como homem que se preza de conhecer as mulheres, fecha Inês em casa donde não mais poderá sair. Inês percebe o laço em que caiu e arrepende-se amargamente de sua escolha; mas a morte do marido às mãos dos Mouros, permite-lhe aproveitar a lição. Depois de ter feito a comédia da viúva inconsolável, decide-se a aceitar Pero Marques, o antigo pretendente, que volta. Este, como homem confiado, dá-lhe toda a liberdade, o que lhe permite enganá-lo disfarçadamente. Vai ao ponto de lhe pedir que a acompanhe ao local onde a espera um dos amantes.

O referido ditado aparece na última cena de *A farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, no ponto em que o marido Pero a leva nos ombros até o amante. No contexto da peça de Córrego, a frase citada na peça, “antes quero burro que me leve, do que cavalo que me derrube”, representa a recusa de Gil Vicente a ser conivente com os poderosos e sua predileção pela crítica sutil a estas pessoas, que só pensam em seus interesses particulares, em prejuízo do povo.

Nesta cena, o artista anuncia um grande projeto, que consiste em “três barcas, dois anjos e dois diabos” (CÓRREGO, 2004, p. 100). Trata-se de uma referência às peças *Auto da Barca do Inferno*, escrita em 1517 e *Auto do Purgatório*, escrita em 1518, junto com o *Auto da Glória*.

Córrego cita os primeiros versos do *Auto da Barca do Inferno*: “Ó da barca! Oulá! Que temos gentil maré!” (CÓRREGO, 2004, p. 100) e a personagem de Gil Vicente explica sua motivação para escrever a trilogia:

Gil Vicente: [...] No princípio era para ser uma barca só. Depois pus-me a pensar, esta gente aborrece-se tanto, por que não lhes ofereço três de uma virada? A barca da Glória é que deu uma trabalhadeira de mil diabos. Não havia meio de arranjar ninguém que quisesse ir para o céu! Para o inferno, foi uma carga atestada. Para o Purgatório, lá se foi arranjando. Mas para o céu? Não me digais nada, em que trabalhos me fui meter! A muito custo lá consegui aparelhar meia carga. (CÓRREGO, 2004, p. 101).

A seguir, o autor aproveita o recurso do metateatro. A personagem de Gil Vicente representa para a Rainha um trecho do *Auto do Purgatório*. Há música, há uma gravação em *off* com a fala do Anjo e há a alternância de Gil Vicente nos papéis do Lavrador e do Diabo. Este episódio da peça de Córrego ilustra o que realmente acontecia no Paço Real de D. Manuel, como explica Ivan Teixeira (VICENTE, 1996, p. 124):

Não havia propriamente palco ou cenário para essas encenações; apenas um estrado com cortina e pouquíssimos objetos, como cadeira ou mesa. Na maioria dos casos, nem mesmo havia cortina, cujo uso representou um avanço a partir de um dado momento. Além de escrever, dirigir e encenar suas peças, Gil Vicente as imprimia em opúsculos, conhecidos como cordel, dos quais poucos chegaram até nós, como aconteceu com o *Auto da Barca do Inferno* e a *Farsa de Inês Pereira*. Por coincidência, seus melhores trabalhos.

Na cena dezesseis, reaparece a personagem que representa o povo judeu. As vestes de Judite Abravanel, agora andrajosa e desgrenhada, além de sua atitude desesperada, lançando-se sobre o rei, mostra como sua condição social mudou. Historicamente, após um curto período de política tolerante em relação aos judeus, D. Manuel empreendeu uma perseguição violenta contra eles. Em abril de 1497, ordenou que fossem tirados os filhos de até catorze anos dos judeus, para que fossem educados na fé cristã.

Joaquim Veríssimo Serrão (2001, p. 17) relata que entre os judeus havia “pais desesperados que preferiram matar os filhos a perdê-los”. E ainda diz que os pseudoconversos “não podiam sair do Reino sem licença régia, nem tão-pouco fazer câmbio com os cristãos, sob pena de confisco dos bens” (SERRÃO, 2001, p. 17).

O discurso de Judite Abravanel é dramático: “Roubaram-me uma filha de colo decependo-me este braço. Porque não me mandar cortar o outro, deste lado? (Já não se dirige a ninguém, cospe para o chão o ranho e as lágrimas). Mata-me, mata-me, cão!” (CÓRREGO, 2004, p. 106).

Há uma mudança de quadro, com o reaparecimento do Peregrino e da Regateira, que discutem a legitimidade da perseguição aos judeus. Historicamente sabe-se que parte da população era contra os judeus conversos. Alguns acreditavam que os “infiéis” eram culpados pela peste e pela fome que assolavam Portugal. Na peça de Córrego, a cena termina com uma atitude solidária do Peregrino e da Regateira, que amparam Judite e a acompanham até a saída. A música de Bach colabora para o efeito final e grandioso da cena.

A cena dezessete retoma a saga de Damião de Góis. Situa-se em 1572, ano em que foi solto. Hirsch (1967, p. 256) fala sobre este período que o humanista passou no Mosteiro da Batalha:

Nada se sabe da forma com Góis passou os últimos anos no mosteiro. Talvez tivesse tido forças suficientes para se entregar aos seus estudos preferidos. De outro modo o seu destino amargo bem pode ter sido insuportável.

Sabe-se que foi um período em que o escritor ficou profundamente solitário. Ainda de acordo com Hirsch (1967, p. 262), nenhum dos parentes ou amigos de Góis lhe deu conforto ou apoio durante o tempo que permaneceu na prisão.

Na peça de Córrego, o Frade representa seu único amigo. Damião diz: “Irmão, vós fostes a única pessoa bondosa que encontrei na minha desgraça” e “Fostes meu amigo. Trouxeste-me papel e tinta para escrever”. (CÓRREGO, 2004, p. 109). Damião expressa seu temor quanto ao futuro de João de Barros (1496-1570), considerado o primeiro grande historiador português, de Luís de Camões (1524-1580), o maior poeta de língua portuguesa e de Gil Vicente (1465-1536). Historicamente, os dois primeiros acabaram na miséria. Quanto ao último, em 1536 deixou-se de encontrar qualquer referência sua.

Na cena dezoito, D. Manuel exhibe uma novidade, o relógio mecânico. Acredita-se que o relógio de bolso tenha sido inventado por volta de 1504 por Peter Henlein, na cidade de Nuremberg.

Nesta cena, passaram-se dez anos desde a morte de Isabel e a antiga paixão do rei parece ainda mais distante, o que é evidenciado no diálogo dos irmãos:

D. Leonor: Talvez sejas tu que caminhas em muitas direções. Lembra-te de quando te faltou Isabel: não quero viver, nunca mais hei de casar!

D. Manuel: Não me fales nisso, foi há tanto tempo.

D. Leonor: Dez anos, achas muito tempo?

D. Manuel: O tempo é aquilo que se vive, parece-me que foi numa outra vida.

D. Leonor: Cheguei a pensar que querias imitar o rei Afonso, vou renunciar ao trono, vou para um convento (CÓRREGO, 2004, p. 112).

No final da cena, através da fala de D. Manuel, o dramaturgo faz referência ao ensaio de Erasmo de Roterdã, *O elogio da loucura*, escrito em 1509, que trata satiricamente, dos abusos supersticiosos da doutrina católica.

D. Manuel: Deixa-me fugir, Damião de Góis disse-me que há um escritor que anda a escrever o elogio da loucura.

D. Leonor: Quem sabe? Talvez a loucura seja a única realidade – o único remédio. (CÓRREGO, 2004, p. 113)

A última cena mostra o desfecho da trama. Encontramos Damião de Góis em sua casa, onde vai dialogar com sua mulher. Hirsch fala sobre o casal e sua família:

Johanna, sua mulher, já tinha morrido por altura do processo e desse modo foi-lhe poupada a dor de ver o marido preso pela Inquisição. Se desta maneira a morte de Johanna foi um bem para ela, por outro lado parece ter sido desastrosa para o resto da família. Privada de orientação pelo encarceramento de Góis e na ausência de uma autoridade que os disciplinasse, a grande família parece ter-se desintegrado (HIRSCH, 1967, p. 260).

Na peça, Joana dá o apoio e o carinho que o escritor precisa. Há referência à filha do casal, Maria:

Damião de Góis: É o meu testemunho, percebes? Não posso ficar calado! O resto não tem importância.

Joana: Meu querido Damião, não percebes que não te perdoam teres vivido adiante do teu tempo?

Damião de Góis: Tenho de acabar o meu testamento, pode ser que a Maria consiga escondê-lo (CÓRREGO, 2004, p. 115).

Conta Hirsch (1967, p. 260) que “Damião e Johanna de Góis tinham tido sete rapazes e duas raparigas; a eles acrescentavam-se mais três filhos ilegítimos, uma das quais, Maria, passou a governar a casa do pai depois da morte da mulher”.

Após a despedida de Joana, há uma mudança do quadro, com a entrada de uma personagem que só é percebida por um vulto, a qual golpeia Damião pelas costas. Esta versão vai ao encontro dos que acreditam que Damião tenha sido assassinado. Córrego usou, como fonte, o livro de Fernando Campos, *A sala das perguntas*.

Uma agulha de gelo pareceu-me vir da porta espetar-se-me nas costas. Frinchas largas, pensei. O vento assobia, uiva, parece até pôr surdos passos no lajedo da quadra, como se alguém sorrateiro se aproximasse por detrás... Súbito temor. O coração a bater-me apressado... De novo o present..... (CAMPOS, 1998, p. 391)

Também Hirsch (1967, p. 263) escreve:

Em 1574, dois anos depois de ter sido posto em liberdade, Damião de Góis morreu em circunstâncias duvidosas, possivelmente na sua vila natal de Alenquer. O mistério que paira sobre a sua morte está evidentemente ligado à tragédia dos últimos anos (HIRSCH, 1967, p. 263).

Quando os restos mortais de Damião de Góis, foram trasladados para a Igreja de São Pedro, em Alenquer, Mário de Sampaio Ribeiro viu-lhe o crânio: “Notava-se uma violenta pancada arredondada, improvável que fosse provocada por qualquer aresta, ao cair sobre a lareira. Alguém o assassinara” (NEVES, s/d).

Fernando Campos, por sua vez, tem como fonte o livro de Sampaio Ribeiro, *O retrato de Damião de Góis por Alberto Dürer* (Coimbra, 1943)⁴⁵. A este mistério junta-se outro, ao qual Córrego também faz referência no desfecho de sua peça. Após a morte de Damião, D. Manuel chega para acompanhá-lo na travessia para a eternidade.

O romancista “apresenta dois enigmas que lhe trazem o picante do romanesco: o do nascimento e o da morte do protagonista.” (CAMPOS, 1998, p. 397). Fernando Campos conta que seu amigo Joaquim Veríssimo Serrão referiu-lhe a estranha hipótese, que tinha sido investigada por Sampaio Ribeiro até sua morte, sem que o historiador pudesse ter provado nada.

⁴⁵ O “historiador é cientista, romancista é ficcionista. Como tal, eu não tenho que provar coisa nenhuma. Limitei-me a aceitar o desafio de recriar uma hipótese que pode ter-se como verossímil” (CAMPOS, 1998, p. 398).

Na peça de Córrego, o cronista pergunta ao rei: “Sempre é verdade que és meu pai?” (CÓRREGO, 2004, p. 118), para a qual não há uma resposta direta. Porém, as atitudes e o tom de voz do monarca sugerem um carinho especial de D. Manuel em relação a Damião:

D. Manuel sorri-lhe com muita afeição

[...]

D. Manuel (o sorriso quente, de há pouco): Vamos. Temos muito tempo para falar nisso.

[...]

D. Manuel (sorri sempre, com ternura, como se o abraçasse): Vamos. (CÓRREGO, 2004, p. 118-119).

No momento final, os dois homens estão frente a frente, como espelhando um ao outro, a luz sendo reduzida lentamente, sugere um estado de paz atingido por ambos.

À guisa de conclusão desse capítulo, é relevante retomar a importância que o autor dá, através do título de sua peça, ao primeiro casamento do monarca português. Isto indica que Isabel tem suma importância no contexto criado pelo dramaturgo e no universo que ele deseja recriar. Isabel de Aragão e Castela impôs ao rei a expulsão de todos os judeus do reino de Portugal e este fato histórico, de acordo com a interpretação de Córrego, pode ter sido o início da derrocada do país. Com o povo judeu, sai de Portugal toda a riqueza possuída por eles, assim como sua força intelectual e comercial.

Cabe ainda ressaltar que Córrego gera dois fluxos temporais em sua peça. Em um deles, segue a trajetória de D. Manuel I, desde os primeiros dias de seu reinado, até cerca de dez anos após a morte de Isabel. O autor utiliza fatos históricos marcantes no reinado de D. Manuel, como a perseguição aos judeus, o “achamento” do Brasil e a era das expansões ultramarinas e do nascimento do Império Português. Em contraponto, há o seguimento dos últimos anos da vida de Damião de Góis, em sua derradeira fase, desde quando o cronista é preso pela Inquisição, até sua misteriosa morte.

O enredo da peça sugere que o objetivo do dramaturgo tenha sido amalgamar os destinos de D. Manuel I e Damião de Góis, fazendo-os pai e filho. Esta junção ocorre no desfecho da peça, quando os dois homens se encontram e a relação de parentesco é insinuada.

Córrego dialoga com suas fontes principais, ou seja, o próprio Damião de Góis, em sua *Crônica d’El Felicíssimo Rei D. Manuel I*, com Seomara da Veiga Ferreira em seu livro *Crônica esquecida d’El Rei D. João II* e com Fernando Campos, em seu

romance *A sala das perguntas*. Do cronista, Manuel Córrego captura algo da personalidade do monarca e aproveita os fatos históricos protagonizados por D. Manuel e eternizados por Damião de Góis, seu cronista oficial. De Ferreira, o dramaturgo retira as principais características da personagem que criou sobre a figura histórica de D. Manuel, que, em sua visão, foi um rei de personalidade fraca, submisso à irmã Leonor e à primeira esposa, Isabel. De Fernando Campos, Córrego retira a improvável tese de que o rei seria o pai de Damião de Góis e as circunstâncias misteriosas de sua morte.

Quanto aos anacronismos verificados em *O casamento de D. Manuel I*, é plausível que sirvam para aumentar a curva dramática da peça. Córrego ajusta, por exemplo, a apresentação do *Auto da visitação*, de Gil Vicente, que ocorreu em comemoração ao nascimento de D. João III, para o nascimento de seu primogênito com Isabel, D. Miguel da Paz, inserindo-a no contexto da peça (Cena 10). Na mesma cena, e também analisado acima, funciona de maneira análoga a referência à embaixada feita ao Papa Leão X, que historicamente ocorreu em 1514 e é inserida no enredo da peça como tendo ocorrido antes do casamento de D. Manuel e D. Isabel.

Analisando o *background*⁴⁶ de Manuel Córrego, podemos tecer algumas considerações. Córrego é um autor engajado com a política de seu país e suas peças *A revolução em directo* (1996) e *Um terraço sobre a cidade* (2007), resenhadas no primeiro capítulo, por exemplo, apresentam conteúdo político evidente. Além disso, Córrego viveu efetivamente sob a ditadura salazarista (1933-1974) e, nestas condições, pode-se depreender que sua relação com a censura tenha sido bem próxima e, como se sabe, nem sempre pacífica. Assim, inferimos que os pensamentos de Damião de Góis, expressos na peça, podem refletir muito das ideias do próprio Córrego, *vis-à-vis* o processo de criação literária e o próprio ato de escrever, uma vez que o que pode ser dito e o que deve ser calado numa época de repressão e censura são preocupações reais de quem escreve publicamente. Damião de Góis assumiu um desejo de ser fiel aos fatos, doesse a quem doesse⁴⁷, por isso, foi perseguido e teve sua obra mutilada, mas passou à

⁴⁶ “Todo tipo de informação de que se puder dispor é útil; informações extrínsecas à obra: sobre o autor, sobre a época, sobre o contexto cultural de que o texto emergiu, e assim por diante. As informações mais proveitosas provêm das outras obras do mesmo autor”. (Ball, 2009, p. 113) Convém ressaltar, no entanto, que dados biográficos ou outras informações relativas à obra do autor só podem ser consideradas relevantes quando devidamente embasados pela análise do texto que está sendo estudado, podendo colaborar para sua melhor compreensão e interpretação.

⁴⁷ “Damião de Góis: [...] Não se pode viver sempre com o medo atrás da porta. [...] Com esta censura feroz à nossa volta, a verdade para vingar tem de ser dita nas entrelinhas.” (CÓRREGO, 2004, p. 6; 11).

história com uma aura de moralidade e integridade. Córrego admira o cronista e o desenha com características de herói.

As cenas 04 e 16 trazem a personagem Judite Abravanel, como visto anteriormente, numa representação metonímica do povo judeu. São dois momentos diametralmente opostos mostrados simetricamente, de maneira espelhada, o que ressalta seu antagonismo. Num primeiro momento, Judite está feliz e agradecida ao monarca pelo apoio que D. Manuel está dando aos judeus com a política de tolerância que prometera ao subir ao trono. A mulher oferece ao rei um cofre com riquezas. Num segundo momento, desesperada e amargurada, oferece ofensas e agressões ao rei que traiu seu povo. Sendo este tema, ou seja, a política manuelina em relação ao povo judeu, o fulcro da peça, as duas cenas demonstram a importância deste assunto, contrapondo as duas situações, de maneira a deixar claro o que significou a mudança de comportamento que o rei assumiu para agradar a noiva e consumir o casamento. Tamanha é a simetria da presença da temática judaica no enredo da peça que ela pode ser observada inclusive no lugar que ocupa na sequência das cenas: na cena 04, três cenas após o início da peça, e na cena 16, três cenas antes do final.

As personagens da Regateira e do Peregrino possuem características que são próprias do coro no teatro grego.⁴⁸ Eles aparecem nas cenas 11, 13 e 16 e não têm realmente uma função dramática, aparecendo no primeiro momento, para comentar sobre o casamento de D. Isabel com D. Manuel, dando opiniões pessoais e mostrando atitudes irreverentes, porém sem interferir com o enredo. Na sua última participação, Regateira e Peregrino falam sobre a sorte de Judite e de seu povo sob a política imposta por D. Manuel. Em todas as cenas são expressas opiniões, geralmente divergentes, porém sua participação é meramente narrativa. As duas personagens apenas observam os acontecimentos e falam sobre eles.

Já na segunda cena do Peregrino e da Regateira, mais do que uma atitude contemplativa de comentário e reflexão, as personagens agem expondo episódios desconhecidos do público. As personagens contam e comentam a desgraça ocorrida com

⁴⁸ “No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo das personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão”. (ROSENFELD, 2011, p. 40) Ou ainda, o coro “torna-se uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la” (PAVIS, 2011, p. 74).

a família real, ou seja, a morte precoce da princesa, a má sorte que se abate sobre o reino, o futuro incerto de Portugal. Ainda são personagens narrativas, mas, nesta cena, Córrego acrescenta-lhes uma função de *exposição* dos fatos, além de comentá-los.

A personagem de D. Leonor, irmã de D. Manuel, contracena com o rei nas cenas 2, 5, 9, 12, 14 e 18; com João da Paz, nas cenas 5 e 7, e com Gil Vicente, nas cenas 10 e 15. Córrego vê a rainha de uma perspectiva sempre positiva, mesmo quando ela é rígida com o irmão. Ela é superprotetora e tenta garantir o futuro e a felicidade do rei e do reino, segundo sua visão do que seja melhor para ambos. Ela apresenta ações protetoras também em relação ao seu amigo e médico da corte, João da Paz, e da mesma forma em relação ao artista Gil Vicente. Durante toda a peça seu papel de “mãe de todos” é constante e positivo, mesmo quando ríspida.⁴⁹

A personagem do Frade representa o tipo *confidente*⁵⁰ em relação a Damião de Góis. Ele dá verossimilhança às falas do cronista, que pensa alto, divaga, pergunta e responde, tendo o mudo interlocutor como testemunha, apoiando-o sempre.

As personagens de Joana e João da Paz, além de acrescentar verossimilhança à trama, já que são figuras históricas relacionadas aos protagonistas da peça, possuem seus próprios conflitos e carga dramática. Joana teme pelo marido, sofre pelo futuro incerto, mas nunca deixa de apoiá-lo.⁵¹ O médico da corte emite suas opiniões sobre os acontecimentos⁵² e por fim, decide sair do reino, temendo por sua própria sorte⁵³.

⁴⁹ D. Leonor diz a D. Manuel, aconselhando-o: “não vês que estás em desvantagem? Ela para ti é a grande paixão da tua vida. Tu para ela és um mãos suadas, um empecilho, um obstáculo à sua felicidade. Se conseguires que não te odeie, nunca conseguirás que não te despreze”. (CÓRREGO, 2004, p. 18) Diz a João da Paz, prometendo-lhe proteção: “estás louco! Tu estás acima de qualquer perigo. És o meu conselheiro e médico da corte, na adolescência do rei salvaste-o daquela grande enfermidade. Em ti ninguém tocará nem com uma pluma”. (CÓRREGO, 2004, p. 51) Para proteção do comediante Gil Vicente, D. Leonor pede ao rei: “quero que lhe dêes a tua proteção. Quando a intolerância começa a mostrar os dentes, nunca se sabe onde vai parar. (CÓRREGO, 2004, p. 78)

⁵⁰ “Personagem secundária que ouve confidências do protagonista, aconselha-o e o orienta [...] raramente se eleva ao nível de *alter ego* ou parceiro total da personagem principal [...], mas a completa. Dele não se tem uma imagem muito precisa e caracterizada, uma vez que é apenas comparsa e eco sonoro daquela, não tendo geralmente conflito trágico a assumir ou decisão a tomar”. (PAVIS, 2011, p. 66)

⁵¹ Joana fala ao marido, quando este revela sua opinião sobre o rei e as duas mulheres que, segundo o cronista, dominam o monarca: “não são coisas que se escrevam, mas mereciam ser escritas” (CÓRREGO, 2004, p. 11). A esposa de Damião expressa sua admiração pelo marido, dizendo “sou eu, então, que tenho medo. Sempre te disse, as pessoas que vivem adiante do seu tempo não são felizes”. (CÓRREGO, 2004, p. 12)

⁵² “Não é uma questão de amor ou desamor, é um caso de superstição e fanatismo”, diz João da Paz, referindo-se aos motivos pelos quais D. Isabel não aceita casar-se com D. Manuel. (CÓRREGO, 2004, p. 29) Sobre a expulsão dos infiéis, ele opina firmemente: “se falo nisto é para suplicar a Vossa Alteza, ouvi a rainha, se expulsardes os infiéis, o país vai à ruína”. (CÓRREGO, 2004, p. 32)

Quanto à curva dramática da peça e seu clímax⁵⁴, devemos notar que a estase inicial, ou seja, o momento no qual há um equilíbrio entre as forças e de onde irrompe a *intrusão*⁵⁵, no lado da história que se refere a Damião de Góis, corresponde ao seu ato de escrever a crônica de D. Manuel, em sua casa (cena 1). Logo o equilíbrio é rompido por sua prisão (cena 3) e só é restabelecido quando o escritor volta à sua casa (cena 17), após ter passado pelo jugo da Inquisição. Quando Damião de Góis encontra-se desesperado, preso e abandonado por todos, só lhe restando a amizade do Frade (cena 8), as forças dramáticas que dizem respeito a esta personagem estão no auge, agindo sobre ela de maneira a movê-la de seu estado de equilíbrio. Em seguida, há um declínio na tensão, quando Damião de Góis contracenava com o rei, refletindo sobre os futuros acontecimentos da vida do monarca (cena 14).

Do lado da história referente a D. Manuel, a situação inicial apresenta um rei apaixonado e ávido por realizar seu sonho de casar com Isabel, a viúva de seu sobrinho Afonso (cena 2). A estase é quebrada quando João da Paz chega com a notícia de que Isabel não quer se casar com D. Manuel, a menos que o monarca expulse todos os infiéis de Portugal (cena 5). Na cena 9, o conflito parece solucionado, pois a princesa aceitou o casamento, mediante o cumprimento de suas exigências e o rei está feliz. O ápice desta felicidade acontece na cena 11, que marca a apoteose da primeira parte da peça. Porém, há uma reviravolta no enredo e surge um novo conflito e um novo ápice de tensão, ainda maior que o primeiro, podendo caracterizar o clímax da peça, ou seja, a morte da princesa e o luto do rei (cenar 13 e 14). Na cena 18, um novo equilíbrio é estabelecido, o tempo passou e curou as feridas, outros casamentos, muitos filhos e muitas conquistas trazem a personagem do monarca para uma situação de tranquilidade, uma nova estase é estabelecida. A última cena traça o encontro dos protagonistas, ambos apaziguados e plenos, demonstrando que se completam e que muito se admiram. A sugestão da paternidade permanece no ar, como Córrego deseja. A luz que se

⁵³ “Os oráculos dizem que coisas terríveis estão para acontecer. Subo até o Porto. Dali será mais fácil... tenho família em Nápoles e na Holanda, uma mudança de ares não me fará mal”, diz João da Paz (CÓRREGO, 2004, p. 92).

⁵⁴ Ball diz (2009, p. 127) “em algum ponto mais avançado da peça, as mais importantes forças de conflito devem-se defrontar. Essa derradeira disputa resulta na restauração de um equilíbrio – seja o equilíbrio que deu início à peça, seja um novo equilíbrio. Muitos leitores consideram-no útil para a percepção da forma inteira da peça – como uma elevação gradual, passo a passo, da intensidade, em direção ao choque, isto é, ao *clímax*, seguido de uma rápida queda da intensidade, durante a estase final”.

⁵⁵ “Intrusão é um empurrão, arremetida, compulsão [...] é aquilo que surge e acontece, libertando as forças irresistíveis que a partir desse ponto conduzirão a peça”. (BALL, 2009, p. 37; 41)

esmaece funciona como reticências, deixando a pergunta sem resposta e o público livre para decidir em que acredita.

5 Manuel Córrego e a Ficção na História

5.1 *O Casamento de D. Manuel I* e suas fontes: Diálogo Intertextual

Manuel Córrego confessa duas fontes ficcionais na construção de sua peça teatral *O casamento de D. Manuel I: Crónica Esquecida D'El Rei D. João II*, da portuguesa Seomara da Veiga Ferreira e *A Sala das Perguntas*, de Fernando Campos.

A relação intertextual entre estas obras será analisada, neste capítulo, sob a óptica dos conceitos dialógicos contemporâneos, de acordo com preceitos de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon estabelecidos em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991). Diz a autora:

A intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. (HUTCHEON, 1991, p. 166)

Hutcheon, neste livro, cita o romancista e filósofo Umberto Eco que, ao escrever sobre seu romance *O Nome da Rosa* (1980), afirma: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

O plano ao qual pertencem a peça teatral de Córrego e seus paradigmas ficcionais/históricos é o do discurso. As relações que se estabelecem neste mundo são explicadas por Hutcheon:

O “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, esta realidade empírica. É um truismo crítico contemporâneo dizer que o realismo é um conjunto de convenções, que a representação do real não é idêntica ao próprio real. O que a metaficção historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre a arte e o mundo. (HUTCHEON, 1991, p. 165)

Este microcosmo da intertextualidade é aquele da realidade literária e tratamos, portanto, do universo das palavras. O autor pode, neste universo, inconscientemente,

utilizar sua memória literária e fazer emergir suas lembranças, mimetizando-as em seu texto. Diz Júlia Kristeva:

Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por descobrir. Assim no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. (KRISTEVA, 1984, p. 98)

Porém, no caso da relação paradigmática, há a intenção do autor em estabelecer uma relação com sua fonte. É na maneira como trata o texto que serve de paradigma que reside a originalidade do autor. A noção de paródia, como entendida na pós-modernidade, amplia o texto e derruba limites:

A noção de paródia como abertura do texto, e não como seu fechamento, é importante: entre muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte da provisoriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores. (HUTCHEON, 1991, p. 166)

Confessando serem a *Crônica Esquecida d'El Rei D. João II* e *A Sala das Perguntas*, paradigmas para a criação de *O casamento de D. Manuel I*, Córrego estimula a dissecação desta relação intertextual.

No presente trabalho, esta análise será baseada, sobretudo, nos estudos da Profa. Dra. Flávia Maria Corradin, estabelecidos em seu livro *Antônio José da Silva, O Judeu: Textos versus (Con)textos* (1998).

Segundo a autora, paródia, estilização e paráfrase são modos de promover a intertextualidade:

Toda gênese da teoria da paródia, da estilização e mesmo da paráfrase parece estar no tipo de relação que se estabelece entre a forma do modelo e a forma do novo texto, entre o conteúdo do paradigma e o obtido posteriormente. (CORRADIN, 1998, p. 34)

Promovendo a diferenciação entre paródia e estilização, Corradin (1998, p. 35-36) diz que:

enquanto a paródia mantém aparentemente a essência da forma original, deformando, ou melhor, contrariando o conteúdo do modelo – “caso contrário” -, a estilização, ainda mantendo em essência a forma do modelo, promove uma inovação, isto é, uma transformação do ou no conteúdo do modelo, sem negá-lo ou impor-se a ele,

trazendo-lhe à tona o que lhe está implícito.

Já a paráfrase, segundo a definição oficial do vocábulo do dicionário de Beckson e Ganz (1965 *apud* SANT'ANNA, 2008, p. 17),

é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão.

Portanto, como afirma Corradin (1998, p. 37), “a atitude paródica, estilizadora, ou parafrásica é obtida através de mecanismos intertextuais”.

5.2 O casamento de D. Manuel I e A Crônica Esquecida D’El Rei D. João II: Mecanismos intertextuais

Antes da análise da peça de Córrego em relação às fontes, faz-se necessário arrolar quais mecanismos intertextuais serão buscados entre o texto teatral e os romances.

No seu já citado livro, Flávia Corradin estabelece como mecanismos intertextuais a supressão, o acréscimo, a supressão/acrécimo, o deslocamento, a translocução e a inversão.

Relembrando os conceitos teóricos sobre cada um deles, veremos que a *supressão* consiste “na eliminação de episódios, situações, personagens, características de personagens ou falas presentes no modelo e ausentes no texto em que ressoa a intertextualidade” (CORRADIN, 1998, p. 60), enquanto que o *acrécimo* consiste “em trazer para o espaço do novo texto episódios, situações, personagens, falas características de personagens não encontradas no texto que lhe serve de paradigma” (CORRADIN, 1998, p. 71).

Supressão/Acrécimo é um mecanismo que difere dos anteriores:

Tal procedimento difere dos anteriores na medida em que, ao suprimir episódios, situações, personagens, falas ou características de personagem, acrescenta outros episódios, situações, personagens, falas ou características de personagens no lugar do que foi suprimido. Como podemos perceber, não se trata de um mero “acrécimo” ou “supressão”, mas sim de uma espécie de substituição. (CORRADIN, 1998, p. 82-83)

O mecanismo do *deslocamento* consiste numa “transferência”, de qualquer origem, por exemplo, de época, de local, de características de personagens.

A *translocução* é uma transferência “da ou na elocução” (CORRADIN, 1998, p. 114). Convém lembrar, que através da translocução, “processa-se o mais das vezes a paráfrase resumitiva” (CORRADIN, 1998, p. 119), recurso fundamental para a adaptação de um romance a um texto dramático.

A *paráfrase resumitiva* obedece a três princípios: rubrica e/ou personagem dramática resume(m) o narrador novelístico; personagem dramática resume fala da mesma personagem novelística; personagem dramática resume fala de outra personagem novelística. (CORRADIN, 1998, p. 68, 69, 70).

Por fim, há o mecanismo da *inversão*, que consiste “no rebaixamento ou dessacralização” (CORRADIN, 1998, p. 120) que o texto impõe ao paradigma.

O Casamento de D. Manuel I abraça um período caro à história de Portugal, ou seja, o reinado de D. Manuel I e o apogeu do Império Português. As cenas 02, 04, 05, 07, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 18 são protagonizadas ou dizem respeito à história de D. Manuel, estabelecendo diálogo intertextual com o romance de Seomara da Veiga Ferreira, *Crónica Esquecida D’El Rei D. João II*.

Já as cenas 01, 03, 06, 08 e 17 discorrem acerca da história de Damião de Góis, sendo que na cena 19, última da peça, as duas personagens interagem rumo ao desfecho dramático. Estas cenas dialogam com o romance de Fernando Campos, *A Sala das Perguntas*.

Inicialmente, serão analisadas as cenas relativas ao Rei D. Manuel. A começar pela rubrica que introduz a cena 02, na qual é feita a apresentação da personagem do monarca. Indica-se que ele está com vinte e dois anos, portanto, seria o ano de 1491, já que D. Manuel nasceu em 31 de maio de 1469.

Há um discreto anacronismo, já que historicamente, o reinado de D. Manuel I vai de 25 de outubro de 1495 a 13 de dezembro de 1521. Na peça, entretanto, a personagem está despachando, já coroado rei de Portugal.

Os hábitos impostos aos subalternos: “Dois ministros, um de cada lado, vão-lhe dando os papéis, de joelhos” (CÓRREGO, 2004, p. 12) tem correspondente parafrásico no romance de Ferreira, demonstrando o caráter autoritário que caracterizou o Rei desde o início da peça e, no romance, desde o momento no qual foi lido o testamento de seu predecessor, D. João II:

Ali, no momento em que se ia ler o testamento, já exigiu que os moços fidalgos que o rodeavam o fizessem de joelhos como iria ser sempre,

ao longo da sua vida, no despacho. (FERREIRA, 1998, p. 305).

Córrego descreve o Rei, em sua primeira entrada em cena, como “um jovem alto, desengonçado, os braços enormes, revestido da imponência de um pobre fidalgo que, repentinamente, se tornou rei”. (CÓRREGO, 2004, p. 12), enquanto Ferreira diversas vezes descreve fisicamente D. Manuel. Apenas uma parte destas características foi captada por Córrego para a construção de sua personagem, exemplificando o mecanismo intertextual da supressão de características de personagem. Diz Ferreira, na voz do narrador de seu livro, Ambrosius Roiz:

Era uma criança esguia para a idade, de corpo frágil, pernas e braços roliços, muito compridos, grande cabeça excessivamente redonda, de testa enorme, abaulada. Com cabelo castanho-alourado que, mais homem, escureceu, e pele muito pálida, macilenta. O que naqueles olhos me impressionou foi a cor indefinida, aguada azul-branca, quase transparentes e que, apesar da febre não deixavam de ser totalmente inexpressivos. Um olhar vazio, quase amorfo. (FERREIRA, 1998, p. 125)

O físico débil condiz com o caráter de D. Manuel I. O dramaturgo instala, na rubrica supracitada, o que descreve o narrador de *Crónica Esquecida D’El Rei D. João II*, quando fala sobre a reação de D. Manuel na ocasião da morte de D. João II, seu antecessor:

Em D. Manuel, se conseguirmos ultrapassar a simiesca postura de seu avolumado corpo, dos seus braços roliços e compridos até quase os artelhos, das suas enormes pernas de joelhos grossos, ossudos, disformes, a luz baça dos seus olhos brancos, esverdeados, sobrepujados por aquela testa enorme, que os cabelos que, com o tempo escureceram, cobrem, nada mais podemos concluir ou sentir que perpassa através dos poros da sua carne. Apenas uma nuvem invisível de egoísmo, vaidade, fatuidade e muitos desgostos e receios reprimidos. Este é o Rei que sucedeu ao HOMEM. (FERREIRA, 1998, p. 195)

Segundo o narrador, durante o reinado de D. João II, D. Manuel era tido pelo monarca como um filho. Vivia na corte, sempre próximo ao Homem. Porém seu caráter não se fortalecia:

Ao irmão mais novo da mulher, D. Manuel, tratava-o como filho. Talvez o amasse, mas duvido. O jovem duque de Beja, com o seu ar de alforreca, a sua esfíngica personalidade, incapaz de uma opinião que não fosse sempre apoiar o Rei, de transmitir um pensamento, de emitir o fantasma de um raciocínio, era apenas o criado às ordens, colado aos calcanhares do primo, de cabeça baixa, olhar rasteiro de cão dominado seguindo, de orelha murcha e boca serrada, o seu amo e senhor. (FERREIRA, 1998, p. 205)

Sua irmã, D. Leonor, esposa de D. João II, “mimava-o, aconselhava-o, protegia-o” (FERREIRA, 1998, p. 205).

Na peça teatral, a relação entre os dois irmãos não é tão tranquila e a Rainha-Mãe trata o monarca com desprezo, por diversas vezes demonstrando sua insatisfação com as atitudes e com o caráter do irmão. Na cena 02, primeira em que D. Leonor e D. Manuel aparecem juntos, a rainha demonstra sua frustração frente à morte do filho, D. Afonso, e sua incapacidade de gerar outro herdeiro para o trono:

D. Leonor: Infelizmente não sou mãe de ninguém. Se fosse, não serias rei.

D. Manuel: Eu sei, escusas de mo estares sempre a dizer. Ninguém como eu lamenta a morte do príncipe. D. Afonso, e tenho dado provas disso.

D. Leonor: Deveras?

D. Manuel: Então, querida irmã, o que é que te deu hoje? Bem sabes que tenho feito tudo para honrar a memória do teu filho, para te honrar a ti e aos teus.

D. Leonor: Aos nossos se te apraz. E é no teu interesse. Depois do meu marido ter aniquilado a nobreza, o teu único refúgio é reabilitá-la de novo. (CÓRREGO, 2004, p. 13)

Este trecho consiste em uma paráfrase resumitiva do drama de D. Leonor no episódio da morte de D. Afonso, seu filho, que, já casado com D. Isabel (filha dos Reis de Castela, Fernando e Isabel) sofre um acidente, descrito assim no livro de Ferreira:

No dia 11 o Príncipe esteve todo o dia na companhia do pai e, quando regressou, vinha louco de saudade da mulher. E prometeu a si próprio ficar com ela no dia seguinte. Não sair mesmo de junto da noiva. E ainda por cima o calor apertava. O mês de julho apresentava-se sufocante. O Rei resolveu, pelo cair da tarde, banhar-se no rio e nadar um bocado. Além de apreciar as cavalgadas e a esgrima, o Rei, exímio nadador, adorava, em ceroulas, mostrar a sua compleição atlética e nadar para manter a forma. D. Afonso não saía de casa. O pai mandou perguntar se o queria acompanhar. O jovem escusou-se. O pai, de baixo, gritou para a janela dos seus aposentos: “Quereis, filho, vir ao rio, nadar?”. O jovem escusou-se novamente. Depois, quando o pai partiu, reconsiderou. Não desejava ferir ou ofender o progenitor. Seria que ele se afastara magoado? A união daqueles seres tão diferentes era perfeita. D. João adorava-o porque ele era o seu filho legítimo, o primeiro, aquele sobre cuja cabeça loura pousara o esquema do seu vasto Império a construir, o herdeiro da Península ... Arrependeu-se e decidiu ir ter com ele, na beira do rio. Mandou aparelhar uma mula enquanto o ajudavam a vestir. Quando desceu ainda não estava aparelhada... Depois apareceu o estribeiro-mor com um cavalo ajaezado de seda negra... D. Afonso pensou que o cavalo era mais veloz que a mula e que com ele poderia alcançar o pai a tempo do banho... Mandou o homem apear-se e montou o cavalo que

era veloz... Diz-se que o animal se assustou com o aparecimento de um garoto, outros que o corcel tropeçou e caiu... Quando deu por extensão do acidente, o Príncipe estava no chão, inconsciente, com o cavalo a espezinhá-lo. Nunca mais recobrou os sentidos. (FERREIRA, 1998, p. 229-231)

Na peça teatral, uma fala de D. Leonor descreve o acidente, através do mecanismo de translocução, transferindo a elocução do narrador para a personagem dramática. D. Leonor diz que D. Isabel, sua nora, acusa D. João II pela culpa da morte do filho. A desgraça seria uma retaliação divina, já que o monarca não teria expulsado os judeus de Portugal:

Não, não é por isso, não foi porque o pai o foi chamar naquela manhã negra, pobre criança, tão cheio de esperança e de vida, não foi porque o pai o chamou para irem juntos banhar-se no Tejo, e aconteceu aquele acidente terrível. Não foi por isso. Sabes por que ela diz que o pai foi culpado? Por não ter expulso os infiéis! (CÓRREGO, 2004, p. 19).

A amargura demonstrada por D. Leonor na cena escrita por Manuel Córrego é explicada pelo narrador de Ferreira. Nas palavras de Ambrosius Roiz, através do mecanismo da translocução, aportam, na peça, nas atitudes e falas da Rainha:

A dor pela morte de um filho é visceral, única. D. Leonor nessa noite de julho perdeu mais do que isso. Perdeu metade da sua alma. E quando tal sucede com um ser humano a visão do mundo altera-se e os aspectos peculiares da relação com os outros também. No dia 14 de julho de 1491 Portugal, sem o saber, passou a ter outra mulher como Rainha. (FERREIRA, 1998, p. 232).

A cena da conversa entre os irmãos desemboca no âmago do enredo da peça, ou seja, o casamento de D. Manuel. Apaixonado pela viúva de D. Afonso, o monarca pede o apoio da Rainha para este empreendimento. Porém, antes que os dois desenvolvam o assunto, a conversa os leva a citar a Batalha de Alfarrobeira, episódio que dá início ao romance de Ferreira, na forma de reminiscência do narrador.

Na peça teatral de Córrego, o tema da batalha é apenas citado durante a conversa dos irmãos. No romance há uma longa narrativa que relembra o período histórico do confronto.

D. Manuel: Tive de me apagar para não me cortarem a cabeça. Olha o que aconteceu em Alfarrobeira.

D. Leonor: Se o meu marido admirava alguém, em primeiro lugar estava D. Pedro. (CÓRREGO, 2004, p. 16)

No romance de Ferreira, os três primeiros capítulos do livro: “*Désir* ou o canto

do cisne”, “O cálice e a serpente” e “A morte do cisne no campo do leão” explicam o contexto histórico que culmina com a referida batalha e com a morte do infante D. Pedro (1392-1449), quarto filho de D. João I:

Foi-lhe dada sepultura, como a todos os outros seus companheiros de infortúnio, no próprio campo de batalha onde centenas de homens feridos e agonizantes se extinguíram durante três dias de tortura e horror como o exigia a cruel praxe da guerra e dos homens. (FERREIRA, 1998, p. 60)

No capítulo seguinte, “E todos os caminhos levam ao falcão da luz de maio”, Ferreira acompanha o reinado de D. Afonso V (1432-1481), filho de D. Duarte e de D. Leonor de Aragão. Convém lembrar, para a compreensão da Batalha de 1449, o que explica Hermano Saraiva:

A segunda metade do século XV, até o fim do reinado de D. Afonso V, é marcada pela identificação da política nacional com os interesses da alta nobreza: grandes doações, criação de novos títulos nobiliárquicos, enorme aumento do pessoal da corte, exercício dos ofícios régios por membros da alta nobreza, aumento das tenças e benefícios que redistribuíam as receitas da Coroa pela clientela nobre, frequentes empreendimentos militares. (SARAIVA, 2011, p. 129).

Com a morte de D. Duarte (1438), o sucessor ao trono, D. Afonso V, tinha apenas seis anos e a regência deveria recair sobre a rainha viúva, D. Leonor de Aragão. Porém, contra a vontade da nobreza e por imposição da burguesia e do povo, quem sobe ao trono é o irmão do rei, o Infante D. Pedro.

Sua regência é marcada por uma política contra os privilégios dos nobres, a favor dos descobrimentos e da expansão comercial e marítima. Quando D. Afonso completa quatorze anos, D. Pedro entrega-lhe o poder e retira-se para suas terras em Coimbra, para evitar intrigas da nobreza. (SERRÃO, 2001, p. 630).

Mesmo assim, o antigo regente e seus partidários continuam sendo perseguidos:

Em 1449, D. Pedro reuniu a sua gente e, acompanhado por um pequeno exército, dirigiu-se a Lisboa; vinha, dizia ele, justificar-se das acusações injustas que lhe eram feitas; pretendia, diziam os adversários, meter-se na capital para, com as forças populares, se sublevar contra o rei. (SARAIVA, 2011, p. 129)

Sua derrota e sua morte marcam o triunfo da nobreza e, como conclui Serrão (2001, p. 630):

A sua morte marca a suspensão temporária da política atlântico-

marítima e o recomeço da expansão no Norte de África, reflexos respectivos dos interesses da nobreza agrária e feudal e da burguesia urbana e mercantil, que era afinal o que estava em causa.

Na peça teatral, o diálogo entre D. Manuel e D. Leonor chega ao assunto do assassinato “de seus irmãos”. O diálogo entre as duas personagens é uma paráfrase resumitiva de um longo período narrativo do romance, que compreende os capítulos “A nova ordem das coisas”, “O canto do leão na terra de ninguém”, “O julgamento de Trajano e a herdeira de Kaheena”.

Nesses capítulos, é relatada a trama traiçoeira contra D. João II, da qual faziam parte dois de seus cunhados: D. Fernando II, duque de Bragança e casado com D. Isabel, irmã de D. Manuel e de D. Leonor, e D. Diogo, irmão de D. Manuel e D. Leonor.

Na peça, metaforicamente, são chamados de “nossos irmãos”:

D. Manuel: Era mais seguro ser um fidalgo como há muitos, de dia a caça grossa e de noite os jogos da corte, os jogos inocentes e os outros. Sempre a mendigar como pedintes. Livrei-me que D. João me fizesse a mim o que fez aos nossos irmãos.

D. Leonor: Ele dizia que fez isso porque não podia haver três reis no mesmo trono, e ele o mais fraco de todos.

D. Manuel: Também dizia que lhes fez um julgamento justo, mas tu nunca acreditaste nisso. (CÓRREGO, 2004, p. 16)

No romance de Ferreira, a decisão de D. João II pela retirada dos privilégios da nobreza e a reação dos Bragança é contada pelo narrador:

O Rei acedeu a tudo o que o povo lhe pediu, inclusive à entrada dos seus corregedores nas terras dos fidalgos e à revisão das inquirições e confirmações. O poderoso edifício da nobreza, que se mantinha incólume contra quaisquer investidas do poder central, tremeu... Os orgulhosos nobres, de entre eles, os Bragança, não queriam tolerar tal afronta. (FERREIRA, 1998, p. 148)

A reação da nobreza liderada por D. Fernando, cunhado de D. Manuel e de D. Leonor é descrita no romance:

o que para ele, como para as restantes cabeças da nobreza, estava em causa eram os seus privilégios que, no caso da sua Casa, quase se identificavam, pelo poder que usufruía e ministrava, com os do Monarca. Para não referir a riqueza em moeda que era imensa. A sua Casa possuía metade do País. D. Fernando era duque de Guimarães e Bragança, marquês de Vila Viçosa, conde de Neiva, de Ourém, de Arraiolos e de Barcelos, senhor de Montalegre, Penafiel e Monforte. (FERREIRA, 1998, p. 149)

O narrador Ambrosius Roiz conta que D. João II descobriu uma correspondência entre D. Fernando e Castela, a qual tratava da traição ao reino Português:

Cartas, minutas, rascunhos, elaborados pela mão de duque, para Isabel de Castela e Fernando de Aragão e muitas das respostas recebidas! Mais: os nomes de intermediários, de emissários... E o que foi mais significativo: desde 1480, mesmo antes da morte do seu Rei e “amado primo”, o duque se escrevia com Castela e lia as intrigas dos primos do país vizinho... D. João leu tudo e calou-se... O duque, talvez desde a guerra com Castela, estava literalmente ao serviço dos Reis Fernando e Isabel. (FERREIRA, 1998, p. 151-152)

O desfecho da história mostra a vingança do rei. O narrador diz que, estando o duque de Bragança em visita na Corte, o rei o teria chamado para o andar de cima do castelo para conversarem:

O duque aproveitava as tréguas para se justificar, alardear os seus honestos serviços, a sua lealdade à coroa, ao Rei. Este, sempre silencioso, pegou-lhe no braço e subiram ao guarda-roupa, escutando o discurso com um meio sorriso, complacente. Logo que aí chegou, disse-lhe muito calmo: - “Podeis ficar descansado. Vou informar-me da verdade e, para o efeito, será necessário que fiquéis aqui retido.” Imediatamente chegaram Aires da Silva e Antão de Faria a quem foi confiada a guarda do prisioneiro. Assim acabava o duque, o homem mais importante da nobreza de Portugal. (FERREIRA, 1998, p. 172-173)

O destino de D. Diogo, irmão de D. Manuel e de D. Leonor, não foi muito diferente, conta o narrador do romance: “Apressado, imaturo, D. Diogo escolheu a via mais fácil: o crime” (FERREIRA, 1998, p. 188):

Passara os meses que se seguiram à morte do duque a meditar na vingança e a embolsar o veneno da intriga até achar o momento... O Rei iria pagar. O País precisava de nova orientação, nova Lei, outra ordem, a sua. (FERREIRA, 1998, p. 188-189).

Desta vez, é o próprio Rei quem assume a dianteira da vingança ao traidor:

No dia seguinte, sábado, o Rei mandou-o chamar a Setúbal. Caía a noite quando chegou. Ia atento e atemorizado. Não sabia o que se passava, mas a ideia de que outros tempos se iriam erguer para sua glória passou-lhe, por instantes, da cabeça. Foi chamado ao guarda-roupa. A cena repetia-se? O Rei estava acompanhado por D. Pedro de Eça, que era o alcaide de Moura, Lopo Mendes do Rio e o velho Diogo de Azambuja, regressado da sua viagem, o homem da Guiné, velho soldado com o corpo pejado de cicatrizes e a sua perna coxa da batalha de Toro. O Rei foi direto ao assunto. O duque respondeu. Se foi verdade o que por aí contam, não sei, mas tanto um como outro eram jovens, e o duque mais jovem ainda embora o Rei fosse

possante. Sei que foi Diogo de Azambuja que o acabou, depois de o Rei lhe desferir três punhaladas. (FERREIRA, 1998, p. 192-193).

No drama, a conclusão do Rei D. Manuel sobre o destino de D. Fernando e de D. Diogo confronta a conduta de D. João II mostrada no romance, ou seja, que, à revelia de qualquer julgamento, teria feito prevalecer sua vontade:

D. Leonor: Ele dizia que fez isso porque não podia haver três reis no mesmo trono, e ele o mais fraco de todos.

D. Manuel: Também dizia que lhes fez um julgamento justo, mas tu nunca acreditaste nisso.

Leonor: Não há dúvida, estás a evoluir muito, e depressa. (CÓRREGO, 2004, p. 16)

Na peça de Manuel Córrego, ainda na cena 02, o assunto do casamento entre D. Manuel e D. Isabel volta à baila.

O monarca pede o apoio da irmã na sua “empresa”. A Rainha demonstra seu desprezo por D. Manuel, característica da personagem acrescida por Córrego, insinuando uma fraqueza de caráter do Rei, que teria sido sempre “hesitante” (CÓRREGO, 2004, p. 17).

No romance de Ferreira, as fraquezas de D. Manuel são multiplicadas nas palavras do narrador e a opinião de D. Leonor é expressa por Ambrosius Roiz:

Ele é covarde, medíocre, ingrato, tremendamente ingrato, vingativo e medroso. Vive da lisonja, da sorte com que o destino, injustamente, o bafejou e todo o universo se resume à sua vaidade, ao seu egoísmo quase pueril, ao diâmetro de seu umbigo. (FERREIRA, 1998, p. 194)

O diálogo entre os irmãos indica que D. Leonor odiava o marido, apesar de admirá-lo como Rei. A razão para esta raiva é explicada ao longo do texto teatral e também ao longo do romance.

De maneira parafrásica, a história de D. Leonor, bem como seus contraditórios sentimentos de amor e ódio pelo marido, é exposta por Córrego e por Ferreira, ao longo de seus textos.

D. Manuel: D. João casou o príncipe herdeiro com ela. Fez por causa disso as sesmarias. Assinou tratados. Qual é a diferença?

D. Leonor: A diferença é que o meu marido era um grande rei.

D. Manuel: Tanto o odiaste quanto era vivo, tanto o incensas, agora que ele morreu.

D. Leonor: Os grandes reis fazem tratados, mas não os cumprem. Porque têm força e talento para isso.

D. Manuel: O meu reino é o mais poderoso da Europa. E eu quero acrescentá-lo.

D. Leonor: Tu não te casas para fazeres uma aliança com Castela, tu

casas porque estás apaixonado. (CÓRREGO, 2004, p. 17, 18)

D. João II tinha uma amante chamada Ana de Mendonça, dama de D. Joana, segunda mulher de D. Afonso V, chamada em Castela de “A Beltraneja” (SERRANO, 2009, p. 166):

Joana, a Beltraneja (1462-1530), infanta castelhana, filha de Henrique IV de Castela e de Joana de Portugal e sobrinha de Isabel, a Católica. Foi excluída da sucessão ao trono castelhano por se pensar ser filha do nobre Beltrán de la Cueva, daí o seu cognome de a Beltraneja. Casou com o rei português Afonso V e depois de enviudar retirou-se para o Mosteiro de Santa Clara de Coimbra. Contudo, Manuel I chamou-a para a corte onde acabou os seus dias e onde era conhecida por “Excelente Senhora”. (DEL HIERRO, 2010, p. 308)

Ana de Mendonça retirou-se para o Mosteiro de Santos em 1508. Com ela, o Rei teve um filho, D. Jorge de Lancastre (1481- 1550), que tentou colocar como herdeiro do trono, após a morte do filho legítimo, D. Afonso.

O relacionamento entre D. João II e Ana de Mendonça é citado como afronta de Manuel a sua irmã, numa paráfrase resumitiva do paradigma:

D. Leonor: É preciso ouvir os dois lados para ser alguém. Eu não te acuso de nada, ninguém te acusa. Ficaste preso a essa boneca de porcelana quando foste recebê-la à fronteira...

D. Manuel: Aconteceu o mesmo ao rei João com Ana de Mendonça, e foi o grande amor da sua vida! (CÓRREGO, 2004, p. 38)

O primeiro encontro entre D. João II e Ana de Mendonça é relatado pelo narrador do romance de Ferreira. Ambrosius Ruiz diz que havia várias moças no séquito da Rainha:

D. João olhou uma que o fixou também e que não mais iria esquecer. Era filha de Afonso Furtado de Mendonça e, como açafta da Rainha, acompanhara-a a Toro. Descendente de subida linhagem, muito grácil e bonita, agradou ao Príncipe que, pela primeira vez, se sentiu enfeitiçado, experimentando o fulgor de um sentimento que desconhecia até então. (FERREIRA, 2004, p. 112)

Esta traição talvez explique o duplo sentimento, de amor e ódio, que D. Leonor nutria pelo marido. Diz o narrador do romance de Ferreira sobre o triângulo amoroso:

Não sei quando o Príncipe teve tempo de a encontrar de novo, mas não a esqueceu. Não conheço, igualmente, o que pensou a mulher do Príncipe, D. Leonor, jovem também, e apaixonada pelo marido. Ou não? Ao longo de toda a vida sei que o Rei esteve sempre ligado à mulher, à Rainha. Conheço até a sua dor se ela adoecia e a dor que ambos partilharam quando o destino lhes foi adverso, mas duvido que ela o tenha amado... Não sei o que D. Leonor sentia pelo marido, no

início, mas talvez fosse amor. No fim das suas vidas conheci melhor os seus sentimentos e sei que o ódio foi mais forte e o ódio é muitas vezes, também, a outra face de um grande amor. (FERREIRA, 1998, p. 115)

O ódio e o ressentimento da Rainha foram fomentados durante toda sua vida: primeiramente, por causa da humilhação da traição; em seguida, pela morte do filho e sua incapacidade de dar outro herdeiro ao trono; e, finalmente, pela possibilidade do bastardo vir a ser o Rei de Portugal.

Na peça teatral, a Rainha desabafa seu sofrimento, em uma paráfrase resumitiva, relatando como seu amor e respeito pelo marido, transformaram-se em ódio:

D. Leonor (fica interdita, colocada diante de uma verdade que só agora parece atingir): Eu nunca tive vida, vida própria, não era agora que a iria ter. Primeiro vivi para o meu marido, na sombra dele, sua amante e sua escrava, depois da morte do meu filho, vivi na ânsia de um herdeiro que nunca tive, depois no ódio de evitar que ele nomeasse um bastardo como herdeiro do trono.

D. Manuel: Eu sei, eu sei disso, mas...

D. Leonor: Um bastardo no meu trono! Saber o que isso é? (Ainda agora a ideia lhe faz pavor). Uma vez liberta, empenhei-me na luta de fazer de ti alguém. Hoje vivo para os pobres e para as misericórdias. Nunca tive vida minha, e agora é tarde para tê-la. (CÓRREGO, 2004, p. 21)

O reinado de D. João II foi muito ativo e o rei, um grande empreendedor. Lutara para garantir as rotas atlânticas e controlara a posse das zonas africanas para garantir seu caminho para as Índias. Sua grandeza é relatada pelo narrador do romance:

A mente genial de um Rei português cria o Império onde os mares são a grande estrada do futuro, mas um dia os Portugueses terão de abandonar porque incomensurável, ingovernável, passageiro como tudo na nossa pobre vida. (FERREIRA, 1998, p. 200)

A magnitude do “Príncipe Perfeito” e o respeito que nutriam D. Manuel e D. Leonor pela figura do Monarca estão presentes na peça em vários momentos. Primeiramente, na cena 02, quando D. Manuel tenta convencer a irmã a apoiá-lo no projeto de casamento com D. Isabel:

D. Manuel: D. João casou o príncipe herdeiro com ela. Fez por causa disso as sesmarias. Assinou tratados. Qual é a diferença?

D. Leonor: A diferença é que o meu marido era um grande rei. (CÓRREGO, 2004, p. 17)

Em outra ocasião, na cena 05, ainda na primeira parte da peça, quando comparam o reinado de D. João II com o do seu sucessor:

D. Manuel: D. João Segundo foi o maior rei que existiu até hoje.

D. Leonor: Se ambicionas superá-lo, não o imites. (CÓRREGO, 2004, p. 35)

As ambições de D. João II e seu poder são evidenciados no diálogo entre os irmãos D. Manuel e D. Leonor, também na cena 05:

D. Manuel: O que está em causa é dar seguimento ao que foi começado com D. João.

D. Leonor: Que tem D. João a ver com isso?

D. Manuel: Rei de Portugal e dos Algarves, Leão, Castela, Aragão, a península inteira sob o seu domínio, e ainda o reino da Sicília, não era este o sonho do teu marido?

D. Leonor: Não a qualquer preço.

D. Manuel: Disse-mo ele, oferecendo-me as chaves do reino.

D. Leonor: As chaves da Grande Porta do Oriente! Às vezes penso, por que me esforcei tanto por ti! O que é que tu vales, para além da vaidade e dessa hesitação de que não te consegues livrar?

D. Manuel: Não podes negar que era isso que ele queria, para o qual trabalhou toda a vida. Um dia – disse-me ele – quando o meu plano estiver concluído, o sol nunca se porá, haverá sempre sol em alguma parte do meu reino. (CÓRREGO, 2004, p. 36).

Grande parte do romance de Ferreira concentra-se no reinado de D. João II e em suas conquistas. Assim, após a morte de D. Afonso V, o início do reinado do Homem é narrado por Ambrosius Roiz, no capítulo “A Nova Ordem das Coisas”:

O homem de vinte e seis anos, de finas e alvas mãos, espadaúdo, bem plantado, não muito alto mas de porte gracioso, elegante, de fortes pernas esculturais e rosto no geral prazenteiro – foi assim que o vi pela primeira vez no Paço de Santo Elói, meses antes, na companhia de Mestre João – agora, frente aos representantes da nobreza e à Corte que residia em Sintra, mostrava um semblante atento, talvez mesmo perpassado por uma certa severidade que o momento exigia. Depois de três dias de luto, escondido nos seus aposentos, vestido de tecido grosseiro, a barba crescida – fora glabro até então – D. João, o segundo do nome, assinou no dia 31 de agosto o primeiro diploma com Rei. (FERREIRA, 1998, p. 141)

Seus empreendimentos ultramarinos e sua política interna, bem como suas atividades diplomáticas são relatados minuciosamente nos capítulos seguintes: “O Canto do Leão na Terra de Ninguém”, “O Julgamento de Trajano e a Herdeira de Kaheena”, “O Périplo do Mar Oceano e a Visão do Império”, “O Tálamo dos Deuses e o Cavaleiro do Cisne”, “Tu Duca, Tu Signore e Tu Maestro”, “O Sonho Derradeiro do Cisne e o Sinal do Fim dos Tempos”, “A Face do Amor e da Morte no Canto de Kaheena”, “A Terra Partida ao Meio D’El Rei D. João II e a Busca do Rei do Mundo” e “O Derradeiro Voo do Falcão”.

Neste último capítulo, é narrada a morte de D. João II e o fim de seu reinado:

Afirmou no dia 26 de outubro, num momento em que acordara do torpor da agonia, que morreria pelo sol poente e assim aconteceu. Só disse, no fim da agonia, uma palavra: “Jesus!” Só, sem ninguém da família, que já não necessitava dele, o homem que a todos fizera tremer. Só, abandonado, Falcão de asas cortadas, sem uma única palavra de conforto da mulher que, longe, esperou friamente a notícia tão ansiada. (FERREIRA, 2004, p. 303)

D. Manuel teria se encontrado com D. Isabel na fronteira entre Espanha e Portugal, quando o então Duque de Beja viera buscar a princesa para que se casasse com D. Afonso, o príncipe herdeiro do trono de Portugal. Desde este momento, D. Manuel teria se apaixonado por Isabel. O fato é citado por Córrego no diálogo entre os dois irmãos D. Manuel e D. Leonor:

D. Leonor: Ainda assim não estou arrependida. A nódoa cai no melhor pano, nos outros, não se nota. (Percebe que não há remédio e toma outro tom.) Eu compreendo o teu caso, acredita, eu sei bem que a desejaste desde o início, a primeira hora.

D. Manuel: Mas repeitei-a sempre, nunca ergui os olhos para ela.

D. Leonor: Que outra coisa podias fazer? Ela era a esposa do teu príncipe, era a nora do teu rei, à sombra de quem vivias, que outra coisa podias fazer?

D. Manuel: Sempre lhe fui leal, a um e a outro.

D. Leonor: Não tinhas olhos se não para ela, não vias outra coisa no mundo, julgas que não sei?(O rei foge dela, confessando.) Já te disse, o amor não é bom conselheiro. Ofereces tudo, eles percebem a tua fraqueza, vão exigir mais e mais.

D. Manuel: Quando casarmos dobro-a à minha vontade.

D. Leonor: O pior é que tu estás convencido disso. Que louco és, que ingênuo, não vês que é o contrário? Da outra vez ela não exigiu nada. Agora mantém-se irredutível. É isso que te devia fazer pensar. (CÓRREGO, 2004, p. 20)

No intertexto dramático, há uma supressão de características de personagem, pois no romance-paradigma há a descrição de uma personalidade que dissimula os ciúmes que D. Manuel sentiu pela prima no momento do encontro na fronteira:

D. Manuel, sempre calado, de cerviz baixa, benévolo e sem qualquer manifestação de aborrecimento ou vontade fosse do que fosse, cumpriu o mandato – foi buscar a prima à fronteira... D. Manuel levou-a para o Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, a alma já ferida do ciúme que sentia. Ninguém percebeu, a não ser a mãe e João da Paz. D. Manuel sempre conhecera a prima, estivera com ele também em Moura, vira-a amiúde, mas agora ela tornara-se numa mulher. Os seus olhos aguados pousaram-se no chão, cobriu o rosto com a aprazível máscara da comédia, receoso que alguém adivinhasse o braseiro de pensamentos e emoções que o devoravam por dentro. Apaixonara-se pela futura Rainha de Portugal. (FERREIRA, 1998, p.

218-219)

Para assegurar o casamento com seu antigo objeto de desejo, valia toda mudança de conduta. Assim foi que, no início do reinado de D. Manuel, o Monarca assumira uma política de tolerância para com os Judeus, que seria posteriormente revogada por exigência da princesa castelhana.

Na cena 04 da peça teatral, a simpatia que o rei conquistou junto ao povo judeu é demonstrada quando uma só personagem personifica a comunidade judaica que, agradecida ao Rei, oferece-lhe uma quantia de ouro.

Nesta cena, há a utilização da metonímia na substituição do coletivo pelo individual. A personagem Judite carrega, no sobrenome Abravanel, uma das mais antigas famílias judaicas que se estabeleceram na Europa, o peso da cultura desse povo, seus valores, sua nobreza, seu agradecimento ao rei:

Na peça, o encontro é descrito como segue:

(A ação volta ao Paço. A música é alegre e insinuante. O rei preside a uma cerimônia em que Judite Abravanel, uma mulher muito bela e ricamente vestida, lhe vai oferecer um cofre com peças de ouro)

Judite: Rei magnífico e venturoso, humildemente vos pedimos que aceiteis esta pequena lembrança, como homenagem e agradecimento por terdes tomado o nosso povo sob a vossa proteção. Temos sofrido muito, expulsos por essa Europa fora, perseguidos nada mais que pela fidelidade às nossas tradições e ao nosso Deus. Desde as ruínas das muralhas de Jerusalém, quando será que o nosso infortúnio vai acabar? Começais o vosso reinado, Deus queira que por muitos anos, com um gesto de clemência e promessa de uma nova vida, em que todos viveremos em paz uns com os outros e os nossos filhos poderão crescer num mundo de tolerância. Por muitos anos que possamos viver, nunca vos agradeceremos o bastante. Por isso vos suplicamos humildemente que aceiteis este presente, não pela sua valia, mas pelos sacrifícios que tivemos de fazer para o reunir. Deus salve Vossa Alteza, o rei de Portugal, o nosso rei!

D. Manuel (Toma o cofre nas mãos, abre-o e exhibe-o à volta, orgulhoso. Com um gesto magnânimo devolve-o a Judite): Sei os sacrifícios que fizestes para reunir esta fortuna. É minha vontade que o leves de volta, e diz aos chefes do teu povo que poderão confiar em mim. Doravante não haverá no meu reino diferenças de castas ou crenças religiosas, todos serão iguais perante mim que sou a lei. Vai e dá-lhes a boa nova. (CÓRREGO, 2004, p. 24, 25)

O extrato correspondente no romance de Ferreira diz:

E, entretanto, iniciou uma política de tolerância para com os Judeus. Muitos daqueles que, por não poder pagar a sua tença e a viagem de partida aos Reinos, no tempo do Rei João, estavam cativos. D. Manuel mandou libertá-los, mesmo opondo-se à revolta dos populares, pois a

população cristã odiava judeus. Estes, gratos, lá se cotizaram como puderam e resolveram gratificar o Rei pela sua ação. Com lágrimas nos olhos foram entregar-lhe o valor em moeda sonante do seu sincero reconhecimento. O Rei, magnânimo, não aceitou. (FERREIRA, 1998, p. 311).

Neste caso, o paradigma e o intertexto mantêm uma relação de paralelismo, indicando o mecanismo da paráfrase, na qual é mantida a ideia original, confirmando a forma e o conteúdo do modelo. Esta relação intertextual é explicada por Sant'Anna:

É a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão. (SANT'ANNA, 2008, p. 17)

Na peça, as negociações para o casamento continuam. O dramaturgo serve-se, neste momento, dos mecanismos de acréscimo de situação e também, no acréscimo de função da personagem, fazendo João da Paz, o físico da Corte, trazer a notícia de que a desejada noiva não aceitou a proposta. Em contraponto, no romance, a transação ocorre inteiramente via epistolar.

Na peça, o episódio transcorre assim:

D. Leonor: Mestre João da Paz tem notícias da embaixada a Castela.
D. Manuel: Mestre João da Paz
D. Leonor: Pedi-lhe que fosse ter com a comitiva, para dar o seu apoio.
D. Manuel: Ah, percebo. O teu homem de confiança?
João da Paz: Peço perdão a Vossa Alteza, vim diretamente para aqui logo que cheguei.
D. Manuel: Fizeste bem. Que notícias trazes?
João da Paz (Olha para a rainha, contrito, parece que busca nela encorajamento para falar)
D. Leonor: Receio que as notícias não sejam as melhores.
D. Manuel: Dei instruções aos embaixadores para cederem a todas exigências.
João da Paz: Receio que todas as cedências não sejam suficientes.
D. Manuel: Explica-te.
D. Leonor: A pequenina Isabel foi feliz aqui, mas teve aquela terrível experiência, é natural, eu compreendo-a, ninguém quer voltar a um lugar de más recordações.
João da Paz: Oferecemos-lhe tudo, o novo tratado para a sucessão do trono, a generosidade do dote, a magnificência da corte mais luxuosa da Europa.
D. Manuel: Falaste aos reis católicos no meu apoio militar?
João da Paz: Decerto, senhor, tal como recomendastes.
D. Manuel: E das minhas novas disposições em relação aos infiéis?
João da Paz: Tudo em vão.
D. Leonor: A questão não está nos pais da princesa, eles não podiam estar mais de acordo. (CÓRREGO, 2004, p. 26-27)

Já no romance, o que se vê é o seguinte:

D. Manuel escreveu aos Reis seus primos a pedir a mão da jovem D. Isabel, viúva ainda chorosa e da sua idade, para sua mulher e Rainha de Portugal. Para lá do desejo, da ambição, existia a razão de Estado – punha-se novamente o problema da união ibérica, o que agradava a D. Fernando e D. Isabel. A noiva não aceitou... A noiva repelia, horrorizada, o enlace. Ainda carpia o belo jovem que fora seu marido e, talvez, a visão do primo de pernas e braços longos, arqueado, de cabeça esguia, testa abaulada e olhos quase brancos, inexpressivos como os de um peixe, lhe repugnasse. Ou também – e isso é muito natural nas mulheres – ela tivesse suscitado do seu desejo, adivinhado o brutal desejo reprimido, escondido, daquele jovem desgraçado. (FERREIRA, 1998, p. 314-315)

Nesse ponto, pode-se falar de um exemplo de supressão, já que, no drama, jamais é citada a aparência de D. Manuel como motivo da recusa de D. Isabel. Além do luto, o outro motivo alegado é metafísico:

João da Paz: Não é uma questão de amor ou desamor, é um caso de superstição e fanatismo.

D. Manuel (Cresce para ele, numa fúria): Tu atreveste?

D. Leonor: Superstição e fanatismo, não há forças mais poderosas na natureza. Não percebes que é por isso que ela nos odeia?

D. Manuel: Suspende a mão que ia no ar). Nos odeia?! A quem?

D. Leonor: Meu querido irmão, já não te pergunto se estarias disposto a casar com uma mulher assim. Pergunto-te se o trono e o reino poderiam suportar uma mulher assim. (CÓRREGO, 2004, p. 29)

Mas o rei estaria disposto a ir até as últimas consequências:

O Rei insistiu. Queria-a a qualquer preço... A Princesa fraquejou, mas fez suas exigências. *La limpeza de sangre*. Ela estava convencida de que a sua infelicidade era devida à existência dos Judeus e de estes serem tratados com benevolência em Portugal. Exigia a expulsão dos danados que tinham crucificado Cristo. (FERREIRA, 1998, p. 315)

A importância social e financeira do povo judeu é citada na peça e em seu paradigma. O Rei sabe que tem muito a perder, mas seu desejo por D. Isabel é mais forte. As exigências da princesa, que foram evidenciadas pelo narrador do romance, são transpostas para as falas dramáticas de João da Paz, através do mecanismo da translocução:

D. Leonor: Poderia o reino sobreviver à expulsão de toda essa gente?

D. Manuel: Quem foi que fez mais por eles, quem foi?

João da Paz: Foi Vossa Alteza, nunca vos poderemos pagar tanta bondade. O problema é saber as consequências da mudança que exige a viúva Ne... que exige a princesa.

D. Leonor: É verdade, eles estão no comércio, na ciência, nas

finanças, no Paço. Estão em toda a parte, são eles que sustentam o país.

D. Manuel: Não há de ser tanto assim.

João da Paz: A princesa quer a limpeza de sangue. Absoluta e total. Nem um impuro em toda a península.

D. Manuel: Querida princesa, tem sofrido tanto!

João da Paz: Está convencida que todo o mal é castigo de Deus, por causa dos infiéis. Pensa que a única maneira de extirpar o mal é expulsá-lo. (CÓRREGO, 1998, p. 30)

A personagem de João da Paz apresenta, no teatro de Córrego, um acréscimo de característica de personagem, demonstrando, na cena 05, certa insolência quando chama D. Isabel de “viúva negra” (CÓRREGO, 2004, p. 28).

Este aspecto de sua personalidade não aparece no romance. Nele, a personagem do médico mostra-se sempre dedicado, fiel e discreto. Ele está presente em todo o livro, sendo amigo e mestre do narrador, Ambrosius Roiz, participa ativamente da vida do narrador e circula pela Corte durante o reinado de D. João II e de D. Manuel.

No romance, João da Paz participa do atendimento a D. Leonor, na ocasião de um aborto, mesmo antes de ser o médico oficial da Rainha:

Uma noite, a Soberana acordou com uma dor lancinante no baixo ventre e fez uma hemorragia. Os físicos acorreram. O Rei, desvairado, foi quase confrontado com a sua morte. Era um aborto, e um aborto de quase quatro meses. Mestre João, embora não fosse médico da Soberana, estava presente e também auxiliou mestre António de Lucena e os outros físicos e cirurgiões que acorreram nos primeiros momentos. (FERREIRA, 1998, p. 167).

O médico também teria socorrido o Duque de Beja, na cidade de Belas, quando este sofria de “febres da Primavera”:

Chegara a Belas prostrado, agoniado, e metera-se na cama. Mestre João disse que aquilo passava dentro de dias, mandou manter estável a temperatura da câmara, fechar as janelas e que o pobre doente bebesse muita água. (FERREIRA, 1998, p. 251)

O episódio é referido pelo médico, ainda na cena 05:

João da Paz: Lembrais-vos de quando vos curei daquela moléstia, tínheis vós dezassete anos?

D. Manuel: Tens sido bem pago por isso.

D. Leonor: Estavas desenganado dos médicos, eras um jovem fidalgo como há muitos, sem futuro que se visse, mestre João da Paz nunca te pediu nada, fui eu que o fiz médico da Corte. (CÓRREGO, 1998, p. 31)

Valentin (2007) aponta que esta família de origem espanhola, estabeleceu-se

em Portugal no final do século XV, adquirindo títulos nobiliárquicos e a mais alta dignidade social. Contudo, com a Inquisição, a família começou a enfrentar dificuldades:

Os Paz, que foram uma das mais importantes famílias de mercadores cristãos-novos a viver em Portugal, no século XVI, sobreviveram socialmente, após o estabelecimento da Inquisição, mas com pesados custos, pois foram perdendo progressivamente a sua influência social, económica, política e cultural. Porém, o nome «Paz» haveria de atravessar os séculos, sempre associado ao Santo Ofício, e à perseguição religiosa dos cristãos-novos, que ocorreram em Portugal, entre os séculos XVI e XVIII. (VALENTIN, 2007, p. 02)

Valentin aponta que João da Paz acumulava as funções de médico e cirurgia de D. Manuel. Sabe-se que João da Paz ocupou um cargo de prestígio e que o Monarca o teria beneficiado com tenças e privilégios:

numa clara tentativa de repor a antiga ordem social de que judeus radicados no reino haviam gozado durante séculos. Se foi D. Manuel, efectivamente, a baptizar mestre João, não terá sido de todo inocente o apelido que escolheu para o seu físico. O nome esconderia certamente a vontade do monarca em apaziguar os tumultos religiosos e sociais, motivados pela hostilidade aos cristãos-novos, que têm lugar naqueles anos finais do século XV (VALENTIN, 2007, p. 47-48)

Na peça teatral, perante a imposição de D. Isabel sobre a expulsão dos judeus, D. Manuel ainda pensa em algumas alternativas, que poderiam acalmar a princesa, sem destituir o reino da presença dos judeus, tão importante social e economicamente para o país:

D. Manuel: Não os expulsamos todos, só os que não abjurarem. (CÓRREGO, 2004, p. 32)

A solução alcançada pelo Rei, sob o mecanismo da translocução, corresponde parafrasicamente às palavras do narrador do romance: “Convertê-los-ia, nem que fosse pela força. Se fossem expulsos, nunca se converteriam”. (FERREIRA, 1998, p. 315)

D. Manuel e João da Paz discutem se uma suposta troca de fé pode ser genuína. Novamente, utilizando o acréscimo de característica de personagem, o médico criado por Córrego demonstra insolência correspondente à personagem no romance:

João da Paz: Tantas barbaridades se evitariam se nos colocássemos no lugar dos outros!

D. Manuel: Que é que queres dizer com isso?

João da Paz: Se nos tiram a fé o que é que nos fica?

D. Manuel: Mas tu trocaste a tua fé, tu abjuraste, tu... o vosso mal é esse, só por fora mudais, por dentro não vos emendareis nunca!

João da Paz: Exigis que os outros troquem a sua fé pela vossa. Seríeis capaz de trocar a vossa fé pela fé deles?

D. Manuel: Ah, cão, que me traíste! (CÓRREGO, 2004, p. 32-33).

D. Manuel insinua que o médico teria se convertido, mas não de forma sincera. No romance, esta ideia, pelo mecanismo intertextual da translocução, acaba na fala de Ambrosius Roiz: “Mestre João da Paz, que se fizera cristão, mas judaizava sempre que podia.” (FERREIRA, 1998, p. 165).

A desconsideração e a petulância são características acrescentadas na personagem de D. Leonor na peça teatral, já que não aparecem no romance. Ao discutir com o irmão a respeito da expulsão dos judeus, a rainha o enfrenta:

D. Manuel (É já uma justificação ou uma desculpa): O que é que querias que eu fizesse? O que é que querem vocês todos? Eu sou o rei!

D. Leonor: Nunca serás rei enquanto julgares que ser rei é a vaidade de um manto de arminho e uma coroa de ouro.

D. Manuel: Dizes-me coisas que eu não devia permitir.

D. Leonor: Claro que não devias permitir.

D. Manuel: Então por que te permitir a ti mesma?

D. Leonor: Sabes uma coisa? Amei o rei João e obedeci-lhe enquanto ele se esforçou por ser o melhor. Deixei de o amar e odiei-o, sabes porquê? Porque não lhe bastava ser o melhor. Queria ser o único. (Vai a sair mas ele vai sobre ela). (CÓRREGO, 2004, p. 33)

Na personagem de D. Manuel também são acrescentadas características negativas, como a fraqueza e a insegurança na questão dos judeus e das condições impostas por D. Isabel para o casamento. No drama, o monarca suplica: “Leonor, minha irmã, não me deixes, não me abandones. Não vês como sou infeliz?” (CÓRREGO, 2004, p. 33).

Ainda acrescentando características negativas para o Rei, Córrego o faz dependente da irmã, submisso e sem amor-próprio ou brio, como se vê no entrecho:

D. Manuel: Perdoa-me, não era isso que eu queria dizer. Preciso de ti, preciso desesperadamente que me apoies, preciso que fales à corte... a corte ouve-te e segue o que tu disseres.

D. Leonor: O que é a corte? Uma dúzia de inúteis que se julgam a elite. Por cada dez cortesãos, nove não passam de rafeiros que ladram quando têm fome, e rosnam quando estão fartos.

D. Manuel: Mas foste tu que lhes deste força!

D. Leonor: Se é que estão fartos alguma vez. (Sublinha a frase com uma saída de rompante).

D. Manuel (Vai atrás dela, suplicante): Leonor! Leonor! Leonor! Minha irmã, ouve-me por favor! (CÓRREGO, 1998, p. 21-22)

No romance, o monarca é mais forte e decidido, enfrentando inclusive o Conselho Régio:

De repente, em Muge, reuniu o seu Conselho Régio. As opiniões dividiam-se. Porquê essa aleivosia se países católicos, como a Itália, suas repúblicas e território Papal, a Hungria, a Inglaterra, a França, a Escócia, a Flandres, tantos outros os deixavam, aos filhos de Moisés, viver em paz? Mas outros opinavam que essa era a opinião de D. João... D. Manuel também sabia isso e não estava ali ninguém de senso e coragem para o avisar do que representaria de futuro, para o Reino, essa medida. De resto, o que lhe interessava? Ele desejava a mulher amada e arranjaria uma forma de contornar o problema... O Rei, manso, impávido, respondeu: - “Tenho devoção de assim o fazer e há de cumprir-se a minha vontade”. Cumpriu-se. (FERREIRA, 1998, p. 313)

As reações do Rei no drama e no romance são tão diametralmente opostas que se pode falar do mecanismo intertextual da inversão. Ao rebaixar-se frente sua irmã, a personagem dessacraliza e rebaixa o paradigma.

Na peça, D. Manuel confessa que sua paixão por D. Isabel remonta ao tempo em que fora buscá-la na fronteira para casar-se com D. Afonso. Confessa também sua lealdade ao sobrinho:

D. Manuel: Desde a primeira hora fiquei subjugado por ela, amo-a perdidamente.

D. Leonor: O que perde os reis é quererem dominar o tempo.

D. Manuel: Perdoa, sei que traí a confiança do teu filho, o meu querido D. Afonso, de quem eu tanto gostava. Mas é mais forte do que eu. Quando subi ao trono, foi nela que pensei em primeiro lugar. Não passa um minuto que ela não me venha à memória. Tão bela, tão alegre, tão senhoril! (CÓRREGO, 1998, p. 34)

Na peça, há uma supressão de características da personagem do Rei, já que, no romance, D. Manuel é bem mais dissimulado na hora do encontro com D. Isabel:

D. Manuel sempre conhecera a prima, estivera com ela também em Moura, vira-a amiúde, mas agora ela tornara-se numa mulher. Os seus olhos aguados pousaram-se no chão, cobriu o rosto com a apazível máscara da comédia, receoso que alguém adivinhasse o braseiro de pensamentos e emoções que o devoravam por dentro. Apaixonar-se pela futura Rainha de Portugal. (FERREIRA, 1998, p. 219)

Há, em *O casamento de D. Manuel I*, um acréscimo de situação quando D. Manuel e D. Leonor chegam à conclusão de que precisam apelar ao Vaticano para que D. Isabel resolva casar-se com ele:

D. Leonor: Para a convencer a ela, não basta a embaixada a Castela, temos que obter o apoio do Vaticano.

D. Manuel: Olha que isso não está mal pensado! Ela fará tudo que o Vaticano lhe disser. Tu achas que eles...

D. Leonor: O Vaticano é como outro lugar qualquer, quem mais paga

é que leva a mercadoria.

D. Manuel: Muito bem pensado, o que seria eu sem a tua ajuda? Vou já dar as ordens. (Alvorçado, na saída ainda se volta para agradecer à irmã). Obrigado, mana, nunca me hei de esquecer. (CORREGO, 1998, p. 40)

Por outro lado, há uma supressão de situação, já que na peça teatral não são detalhados os métodos do rei de Portugal em sua perseguição aos judeus.

No romance de Ferreira, os passos que dá o Rei na direção da expulsão dos infiéis são descritos em minúcias. Num primeiro momento sua decisão foi a seguinte:

Os Judeus eram expulsos do Reino. E os Mouros também. Isto, um ano depois de seu decreto de tolerância que fizera a comunidade hebraica dar-lhe o título, pela sua bondade, de “Rei dos Judeus”. Só não seriam expulsos os que se quisessem converter ao cristianismo, até fins de outubro de 1497, os outros poderiam levar seus bens e embarcar em três portos para o estrangeiro. O Rei cedia-lhes navios. (FERREIRA, 1998, p. 316)

Porém, o Rei decide ser ainda mais cruel:

No ano seguinte, iria fazer-se o casamento de D. Manuel com sua desejada Isabel, mas em abril desse ano, o Rei, de repente, achando-se em Évora, deu uma ordem que subverteu a anterior resultante do édito: no domingo de Páscoa, tirar-se-iam aos Judeus os seus filhos para os batizarem à força. Filhos até à idade dos catorze anos seriam educados na fé cristã, está claro, a expensas da Coroa. A violência caiu como um raio sobre os desgraçados... Os exactores, desvairados, perante a oposição ferrenha dos parentes das crianças, exerceram todas as violências: pancada, assassinio, violação. Houve pais que preferiram morrer e matar seus filhos. (FERREIRA, 1998, p. 318-319)

O cerco real fecha-se:

O êxodo preparava-se e acoiravam a Lisboa milhares de desafortunados, pois, à última hora, o Rei deu o dito por não dito e encerrou os dois outros portos de embarque. Aterrorizados, vendo o prazo limite quase a acabar, acorreram a Lisboa à pressa, com trouxas, sacos, muare com os poucos bens, os filhos, os criados, tudo o que possuíam. Acamparam onde puderam, nas praças, nas ruas, no Rossio, frente aos Estaus, na praia, no cais. Aglomeravam-se contra as muralhas. O outubro estava já frio, choviscava, a comida faltava, a doença alastrava e a população cristã, desejosa de os ver pelas costas, tratava-os mal. O Rei não previra sequer o mínimo apoio para amparar aquela pobre gente. (FERREIRA, 1998, p. 318)

Na cena 16 da peça teatral, que faz contraponto com a cena 04 e na qual Judite Abravanel aparece pela segunda vez, os acontecimentos relatados no romance são trabalhados pelo mecanismo da translocução.

Os fatos concentram-se, em uma paráfrase resumitiva, nas palavras de Judite

Abravanel, figura alegórica do povo judeu, agora miserável e desesperada, cuja emoção é adensada pelas palavras e gestos da personagem:

(O rei sai a passeio. Uma mulher lança-se sobre ele. Dois guardas caem sobre o vulto e tiram-lhe um punhal. Vão esquartejá-la ali mesmo, mas suspendem-se a um gesto do soberano. É Judite Abravanel, porém muito diferente da figura donairosa que conhecemos. Desgrenhada e coberta de andrajos, traz pela mão uma criança de cinco anos).

Judite: Lembras-te de mim, não lembras? (Apesar de bem segura, cospe na direção do rei). Sabes bem quem eu sou. Nessa altura frequentava a tua corte e fui a escolhida pelo meu povo para te trazer o presente em nome daqueles a quem tu chamas os infiéis. Tão bom que eras, quando subiste ao trono, que promessas nos fizeste! Uma terra, um lar, uma casa onde finalmente pudéssemos viver em paz. Mas veio essa cadela de má memória, vês esta criança? (Arroja o filho pela frente). Mata também este, cachorro! És capaz de o matar? Não, não és, dizem que não suportas ver sangue, caís desmaiado quando alguém faz um corte na ponta do dedo. Mata-o, é o único que me resta. Cinco filhos eu tinha, todos mataste, menos este. Consegui-o esconder até hoje, mas já não vale a pena, não tenho que lhe dar, não posso viver sempre debaixo da terra como as doninhas, fugida nas grutas e nas cavernas, sempre à espera do dia em que seja descoberta. (O rei dá uma ordem para a levarem, os guardas arrastam-na para fora, mas ela resiste com uma força desesperada). Não posso mais! Perdi tudo, pais e irmãos, filhos e marido, todos os bens me foram confiscados, a mim e a todos nós. Postos em pregão por um preço mil vezes menor para tu os comprares. É a melhor maneira de comemorares o grande feito. Dizem que vai começar uma nova era? Por que não sacrificas esta criança a esse mundo novo que está para vir? Que melhor queres do que uma vítima inocente? Roubaram-me uma filha de colo decependo-me este braço. Porque não me mandas cortar o outro, deste lado? (Já não se dirige a ninguém, cospe para o chão o ranho e as lágrimas). Mata-me, mata-me, cão! (CÓRREGO, 2004, p. 105-106)

O destino de João da Paz é contado pelo narrador do romance: “Em 1496, mestre João recebeu as suas armas, mas nunca mais teve entrada na Corte para exercer a profissão de físico de D. Manuel, ou mesmo da Rainha viúva”. (FERREIRA, 1998, p. 310):

Mestre João da Paz não fora incomodado nem tinha de o ser, cristão conhecido, agora nobilitado, rico – ele e a família – pronto para partir até outras terras. Já trabalhara muito e tinha direito a viver a sua velhice sem trabalhar. (FERREIRA, 1998, p. 323).

Na peça, a personagem despede-se da Rainha, prevenindo qualquer risco de possa correr diante da perseguição desvairada do Rei D. Manuel aos judeus. Desconfiado, prefere partir. Córrego utiliza a translocução, transferindo a narrativa do romance para o diálogo entre D. Leonor e o médico.

Além desse recurso, utiliza ainda o acréscimo de situação, pois no romance não há relato desse momento de despedida.

João da Paz: Beijo-vos as mãos, senhora. Peço permissão para que me dispenseis.

D. Leonor: Estás louco! Tu estás acima de qualquer perigo. És o meu conselheiro e médico da corte, na adolescência do rei salvaste-o daquela grande enfermidade. Em ti ninguém tocará nem com uma pluma.

João da Paz: Não é por mim, sei que Sua Alteza me respeita e confio em Vós. Mas tenho família, tenho filhos e netos, quem sabe o dia de amanhã?

D. Leonor: Enquanto eu estiver junto do rei, nada te acontecerá, a ti e aos teus.

João da Paz: Estou velho, na corte consegui amealhar o suficiente para viver em qualquer parte.

D. Leonor: Abandonas o país? O teu país?

João da Paz: Os oráculos dizem que coisas terríveis estão para acontecer. Subo até ao Porto. Dali será mais fácil... tenho família em Nápoles e na Holanda, uma mudança de ares não me fará mal.

D. Leonor: Coisas terríveis, dizes tu?

João da Paz: Todas as famílias estão a partir, todas as que têm posses para isso.

D. Leonor: Achas que a vinda da princesa Isabel afastará a minha influência?

João da Paz: Não digo tanto, o rei nada faz sem Vós. Mas está – perdoai! – é fraco e está possesso daquela mulher.

D. Leonor (Dá uns passos, pensativa, e fica uns momentos a olhar para fora): Só nos resta rezar. (Quando se volta, é de novo uma pessoa decidida). Adeus, João da Paz, terei saudades tuas, sempre foste um servidor leal e dedicado.

João da Paz (Agarra-se à mão da rainha, nela depositando as lágrimas de um adeus irremisso). (CÓRREGO, 1998, p. 51,52)

Nas cenas 11 e 16 da peça teatral de Córrego, há um acréscimo de personagens e de situação quando surgem os representantes do povo: o Peregrino e a Regateira, em duas situações cruciais do drama.

Primeiramente, aparecem na cena 11, no momento em que o Arauto notifica a população sobre o casamento de D. Manuel com a Princesa Isabel. Discutem a situação dos judeus, o Peregrino tendo uma postura de tolerância e de solidariedade, enquanto que a Regateira mostra-se intransigente e irascível.

Através do uso de expressões chulas e de palavras de baixo-calão, o dramaturgo adapta o vocabulário para um nível de discurso popular que ajuda a caracterizar a personagem da Regateira, individualizando-a. O efeito paródico é potencializado pela pantomima que encerra o quadro:

Regateira: Desta vez é que os infiéis vão levar uma varridela!

Peregrino: Coitadinhos dos infiéis, Deus é grande, dá para todos e ainda cresce.

Regateira: Cale-te, cale-te, não sabes o que dizes. Eles não se misturam com ninguém, por que é que a gente se havia de misturar com eles? Os direitos são iguais.

Peregrino: Agora é que disseste tudo, os direitos são iguais.

Regateira: Têm o que merecem, e cevada ao rabo.

Peregrino: Disseste tudo, o mal é que tu és daqueles que não pensam no que dizem.

Regateira: Olha ele, a armar em sabichão, ora mostra cá as partes, a ver se mijas como a gente?

Peregrino: Deito-me ao mundo e adoro ao Senhor, mas custa-me a ver perseguir quem está inocente.

Regateira: Cale-te, mas é, se alguém te ouve ainda vais a toque-de-caixa.

Peregrino: Custa-me a ver perseguir quem é tão crente como eu e como tu.

Regateira: Como eu? Ah, fideputa, que te esborracho.

Peregrino: Quantos filhos tens?

Regateira: Os meus filhos não são para aqui chamados.

Peregrino: Gostavas que tos arrancassem dos braços, levados para Cabo Verde e o diabo mais velho, abandonados nas ilhas desertar como coelhos e animais do mato, gostavas?

Regateira: Ah, cabrão, que te arranco os olhos!

Peregrino: Gostavas que te apartassem dos filhos para nunca mais?

Todos caem uns sobre os outros, o Peregrino safa-se por baixo do magote, fica um pouco a ver a cena, vira as costas e vai-se embora, aparecendo de novo junto do Arauto que, com o banquinho e os acompanhantes, está agora noutro local. (CÓRREGO, 2004, p. 65-66)

No final da cena, o Peregrino, através de uma paráfrase resumitiva, relata sua experiência como espectador dos últimos momentos de vida e também do enterro de D. João II:

Peregrino: Ó grandezas do mundo! Fui à presença do rei João em Alvor. Estive no saimento e acompanhei o cortejo até Sines. Quatro tábuas em cima de uma mula. Meia dúzia de pessoas e quatro pazadas de latim. Só eu chorei por ele. Mais ninguém. Chovia que Deus a dava! Sabeis o que disse o rei João antes de morrer? Sabeis o que disse o rei mais poderoso da terra? Sabeis? Chamava a Rainha e pelo herdeiro do trono – chovia que Deus a dava! – chamava por eles e dizia, por favor, por favor, não me deixeis morrer sozinho como um cão! (CÓRREGO, 1998, p. 67)

Em contraponto, no romance de Ferreira, o episódio é relatado em detalhes por Ambrosius Roiz. Ele conta que o Rei havia sido aconselhado a banhar-se nas águas de Monchique, vila portuguesa da região do distrito de Faro, Algarve.

O narrador diz que ouvira os médicos falarem entre si que “sua alteza não deve

submeter aos banhos. Está muito frio. Pode ser fatal.” (FERREIRA, 1998, p. 300). Mas o Rei, que sofria de hidropsia, estava esperançoso e não obedece:

D. João não ligou importância à opinião dos físicos. De resto, porque havia de ligar? Há anos que o tratavam e não o curavam. Mais, não se entendiam entre si. A sua única esperança eram os banhos. Os outros hidrópicos não se haviam restabelecido? No dia seguinte, desceu à meia encosta das termas e tomou dois longos banhos quentes e bebeu grande quantidade de água. (FERREIRA, 1998, p. 300)

No entanto, a evolução do quadro clínico do monarca não é favorável e seus últimos dias são de solidão:

Alquebrado, sonolento, mortas as esperanças nas águas, lá foi – e nós com ele – atravessar os pomares e terras de regadio até Alvor, uma aldeia de pescadores... D. João manifestava saudades da família. Mas a mulher, sempre tão frágil, doente... Fazer a viagem já quase no inverno... Porém D. Manuel podia vir. Era moço, saudável. Enviou três mensageiros a Alcácer... Tanto a Rainha como o duque de Beja não mexeram uma palha para sair de Alcácer. (FERREIRA, 1998, p. 301)

A esposa e o cunhado não fazem esforços para ir ao encontro do Rei, que morre sozinho:

A Rainha e o duque de Beja, colados um ao outro, enviavam correios sobre correios, mas não saíam de Alcácer. Esperaram pacientemente o desenlace... Quando a pressão do Rei foi maior, D. Manuel começou a ter medo... Preparou-se para ir ver o Rei, o primo, o cunhado... mas sem pressa, sempre pachorrentamente. Só que perto já da fronteira do Algarve, depois de se ter decidido encetar a viagem, veio um correio a informá-lo que não chegaria a tempo... e, calmamente, voltou para trás... Em Alcácer, a Rainha continuava sem se mexer... O Rei, em Alvor, foi enganado pelos médicos. Esperou, em vão, a chegada da mulher e do cunhado... (FERREIRA, 1998, p. 302-303)

As exéquias são relatadas pelo narrador do romance:

À meia-noite levaram o corpo, embrulhado na sua mortalha de veludo negro, que as tochas iluminavam, para a Sé de Slives, depois de o embalsamarem sumariamente. Aí ficou numa tumba improvisada junto ao altar-mor. O HOMEM morrera. (FERREIRA, 1998, p. 303).

A segunda parte da peça de Córrego começa na cena 12, em que dialogam os irmãos D. Manuel e D. Leonor. Situamos a passagem em 1498, quando o monarca já está casado com Isabel - o casamento ocorreu em outubro de 1497 - e o casal espera o primeiro filho - D. Miguel da Paz, nascido em 24 de agosto de 1498.

A peça, através do mecanismo de relação intertextual da supressão de situação, omite os detalhes do casamento de D. Manuel e D. Isabel. No romance histórico de

Seomara Ferreira, o narrador relata que “El rei conseguiu, finalmente, o seu almejado enlace com a sua apetejada noiva, em Valência de Alcântara”. (FERREIRA, 1998, p. 324):

Esperava-se a todo o transe o desenlace fatal – a morte do herdeiro do Trono de D. Fernando e D. Isabel, Reis Católicos, o Príncipe herdeiro D. João. Os pais desenganados pelos médicos não desejavam, mais uma vez, enlutar as bodas da filha que um destino adverso perseguira, pois o irmão finava-se, mas era impossível protelar mais. A impaciência do Rei de Portugal tocava as raias da loucura. (FERREIRA, 1998, p. 324).

A situação histórica é explicada no romance:

D. João estava casado com Margarida de Áustria e esta esperava um herdeiro, mas D. Manuel acreditava em sua boa estrela: queria a noiva e também as Coroas que ela lhe traria. E queria tudo o mais depressa possível. Assim, a futura sogra, D. Isabel, trouxe a filha até à fronteira portuguesa, com o luxo de uma brilhante escolta de centenas de damas e cavaleiros, enquanto o marido desiludido e choroso ficava à cabeceira do filho moribundo. (FERREIRA, 1998, p. 324)

D. João⁵⁶, príncipe de Castela e irmão de D. Isabel, morre consumido pela Tuberculose aos dezenove anos:

Foi escondida à noiva a verdade sobre o estado do irmão que morreu logo que se celebram as núpcias. As solenidades decorreram com o aparato que se exigia e D. Manuel teve finalmente a mulher ambicionada que não o amava, que talvez até por ele sentisse asco e repulsa, mas cumpriria os seus deveres de Soberana como se desejava dela e da sua educação. Logo que soube que o cunhado morrera e que a sogra fingia estoicamente nada saber nem fazer saber à Corte, o Rei de Portugal regressou com a mulher a Lisboa, desejoso de fugir das manifestações de pesar e angústia. (FERREIRA, 1998, p. 324)

A ventura do Rei permanece em seu destino:

A sua boa sorte trouxe-lhe a morte do bebê que nascera de Margarida de Áustria e, portanto convinha que ele e sua mulher fossem sagrados Reis das Coroas de Portugal, Aragão e Castela... Os Reis Católicos tinham pressa que D. Manuel e a filha partissem para Castela. Ficou como Regente do Reino D. Leonor. A 29 de março, lá partiam os Soberanos. (FERREIRA, 1998, p. 325)

Na peça teatral, há um acréscimo de situação, e a viagem a Castela é motivo de discussão entre os irmãos:

⁵⁶ Príncipe das Astúrias e Gerona, duque de Montblanc, conde de Cervera e senhor de Balanguier foi o segundo dos filhos e, dado a sua condição de varão, herdeiro dos Reis Católicos. Em 1497 casou com Margarida da Áustria, filha de Maximiliano I e de Maria de Borgonha e irmã de Filipe, o Belo. Seis meses depois do casamento, morreu de tuberculose. (DEL HIERRO, 2010, p. 311)

D. Manuel: Mas não se mete pelos olhos dentro? O herdeiro da coroa de Castela acaba de falecer, como se previa. Não deixou descendência, o meu filho é o herdeiro natural ao reino de Castela e Aragão.

D. Leonor: O teu filho ainda não nasceu, ainda não sabes se é um filho varão.

D. Manuel: Deus está conosco, Deus há de ouvir as nossas orações.

D. Leonor: Não tenhas pressa, não pressiones Isabel. Por causa do meu marido me ter pressionado é que eu perdi todos os filhos que alcancei depois que Afonso nos faltou.

D. Manuel: Tem que se bater o ferro enquanto não arrefece. Os reis católicos estão de acordo, é isso que está nos tratados. Foi para isso que trabalhamos todos estes anos. É preciso ficar decidido que D. Miguel da Paz...

D. Leonor: Não lhes dêes o nome, ainda não nasceu!

D. Manuel: Não tarda a nascer.

D. Leonor: Não disponhas do que só Deus pode dispor. Deus pode nos castigar.

D. Manuel: Ou agora ou nunca. Queres a coroa de Castela para o teu sobrinho ou para esse enfezado do Carlos Quinto⁵⁷?

D. Leonor (Passeia à volta, lentamente, como sempre que quer assentar uma decisão).

D. Manuel: Já mediste o império que lhe cairá nas mãos?

D. Leonor: É preciso ver o reverso da medalha, já imaginaste o que sucede se houver... Deus nos livre e guarde... mas até Deus às vezes escrever torto por linha direitas.

D. Manuel: Sou jovem e cheio de saúde, o meu filho será forte, como os da nossa família, que perigo pode haver? (CÓRREGO, 2004, p. 70-71).

O mau agouro de que fala D. Leonor, na peça, reflete-se parafrasicamente, no texto de Ferreira:

A Corte exultava porque a Rainha ia ser mãe, como de facto aconteceu, no dia 24. Nascera um rapaz. Orgulhoso, D. Manuel pôs-lhe o nome de Miguel da Paz e, como varão, seria Rei de Portugal, Leão, Castela, Aragão e Sicília. O orgulho do vaidoso Monarca duraria pouco. A mulher desejada morria-lhe quatro dias depois. O parto e a gestação do filho acabaram-lhe com os pulmões. Morreu a cuspir sangue e não houve Deus que lhe valesse. Levava para o túmulo apenas a certeza de ter sido uma boa cristã perseguidora da raça maldita e convicta ainda de um lugar seguro na Corte Celestial. O garoto ficou aos cuidados dos avós: D. Manuel regressou, de luto, desfeito, a Portugal. (FERREIRA, 2004, p. 325)

Há uma incongruência na fala do Rei, quando este diz que sua família “esbanja saúde”. Historicamente sabe-se, que na família real portuguesa são frequentes os casos

⁵⁷ Carlos I de Espanha e V da Alemanha (1500-1558), filho de Joana, a Louca e Filipe, o Belo, reuniu na sua pessoa os domínios de Castela, Aragão, Navarra, Sicília, Nápoles, os territórios do Ultramar e a Coroa do Sacro Império Romano-Germânico ao seu eleito imperador em 1520. (DEL HIERRO, 2010, p. 315).

de abortos, natimortos, crianças que morrem em tenra idade, neuroses, deficiências, deformações. A frequência de anomalias é a tal ponto abundante, que o médico e escritor Julio Dantas propõe uma causa genética, dependente da consanguinidade que ocorre nos casamentos reais, para esta hereditariedade multi patológica.

Para exemplificar este processo, Júlio Dantas cita o próprio D. Manuel, que era, segundo o autor “um doente, portador de fortes estigmas somáticos de degenerescência” (DANTAS, 1909, p. 89):

Um desses estigmas, a macromelia, ou seja o comprimento excessivo dos braços [...] outros estigmas [...] o prognatismo, a exoftalmia, a altura considerável do lábio superior, o lóbulo da orelha aderente (DANTAS, 1909, p. 89-90).

Mário Domingues, autor do livro *D. Manuel e A Epopeia dos Descobrimentos* (1971), cita a ascendência de D. Manuel que, além de explicar a improvável, porém legítima, coroação de D. Manuel, indica que os casamentos consanguíneos podem gerar uma prole débil e de baixa longevidade.

Seu pai, o infante D. Fernando, casara com uma prima co-irmã, D. Beatriz, filha do infante D. João e neta de D. João I. Deste matrimônio do infante D. Fernando com D. Beatriz houve nove filhos o último dos quais fora precisamente D. Manuel. Admitindo a hipótese, tão remota que então ninguém nela pensava, de que um filho do infante D. Fernando viria a ascender ao trono, D. Manuel entraria em nono lugar nesse cálculo de probabilidades. Se não, vejamos: os seus irmãos mais velhos eram, primeiro, D. Leonor, que casando com D. João II, foi rainha; depois, D. Isabel, que casou com D. Fernando II, duque de Bragança; a seguir, D. Catarina, que morreu muito jovem; D. João, que se finou solteiro; D. Diogo, que D. João II apunhalou; D. Duarte, D. Diniz e D. Simão, que todos faleceram de pouca idade e. por fim, D. Manuel. (DOMINGUES, 1971, p. 9).

A hereditariedade não deixaria de se manifestar no pequeno D. Miguel e seu destino é relatado pelo narrador do romance. Ambrosius Roiz conta como foram os primeiros dias de D. Manuel após a morte de D. Isabel:

Decidiu, dias depois, ir para o palácio da Vila, em Sintra, antes de reiniciar a sua actividade política e convocar Cortes [...] De momento, a esperança de que o filho viesse a reinar em toda a Península, fazia-o, apesar da perda da mulher e sofrimento que sentia pela sua ausência, estourar de felicidade e orgulho. (FERREIRA, 1998, p. 326).

A ventura abandonara D. Manuel: “O Príncipe Miguel da Paz, que herdara a fraqueza dos pulmões da mãe, finara-se em Granada, a 19 de julho do ano do Senhor de 1500” (FERREIRA, 1998, p. 326).

Há, neste momento, uma supressão de situação em relação ao paradigma, pois na peça não há relato sobre o destino do príncipe.

As condições da morte da Rainha também são suprimidas da peça, o que se vê é uma translocação para a voz do Arauto, que comunica ao povo o luto de seu Monarca.

Na peça, os irmãos D. Manuel e D. Leonor continuam sua discussão sobre a eterna rivalidade entre Portugal e Espanha, o que caracteriza mais um exemplo de acréscimo de situação.

Citam a batalha de Aljubarrota, quando D. Leonor usa a referência à batalha como exemplo de um milagre que teria beneficiado Portugal: “O meu único presságio é que Aljubarrota⁵⁸ foi um milagre. E os milagres não se repetem, só acontecem uma vez”. (CÓRREGO, 2004, p. 74)

O exército português concentrava-se num planalto de difícil acesso e os castelhanos quiseram evitar a batalha e se concentraram no centro do planalto. A estratégia portuguesa consistiu em cercar o inimigo pelos quatro flancos e esmagá-lo:

O exército português acompanhou paralelamente a marcha do inimigo... A frente foi protegida por um extenso sistema de defesas acessórias, compreendendo fossos e covas de lobo, que devem ter sido escavadas em duas ou três horas. Estava organizado em quatro azes (formação de combate), mas concentrados em dois grupos-vanguarda e alas junto num só corpo, e retaguarda... O ataque foi iniciado. Graças à sua grande superioridade numérica os Castelhanos romperam a frente portuguesa mas foram atacados pelo flanco pelos restantes homens da vanguarda e pelos das alas, e, de frente, pela retaguarda comandada pelo rei. Desde modo, a vanguarda castelhana sofreu isolada o impacto do exército português, e ficou esmagada. (SERRÃO, 2004, p. 51)

O drama também faz referência à grande fé de D. Leonor e seus esforços beneméritos. D. Manuel diz:

Pede-me o que quiseres. Os teus pobres, as tuas obras. Vamos construir misericórdias⁵⁹ em todo o lado, esse teu projeto para as

⁵⁸ A Batalha de Aljubarrota travou-se no dia 14 de agosto de 1383, entre os exércitos português e castelhano, comandados respectivamente por D. João I de Portugal e D. João I de Castela... Os castelhanos eram certamente em muito maior número do que os portugueses: contariam talvez 5000 lanças (cavalaria pesada), 1500 ou 2000 ginetes (cavalaria ligeira)... 5000 besteiros e 6000 ou 7000 peões. Os portugueses teriam menos de 2000 lanças, cerca de 1000 besteiros e uns 700 archeiros ingleses, e ainda 4000 peões. (SERRÃO, 2004, p. 50-51)

⁵⁹ De acordo com Serrão (2004), as Misericórdias são “instituições de assistência aos necessitados, tradicionais em Portugal desde há cinco séculos, não só na metrópole, mas em todas as províncias ultramarinas [...] Caracterizam-se pela sua eficácia e caráter humano, adaptação à vida social das épocas, aproveitamento dos ensinamentos científicos e técnicos, reunindo à sua volta pessoas de ideologias múltiplas, tolerantes e justas... D. Leonor, mulher de D. João II, criou o Hospital das Caldas, com 100

caldas, aí está, achei, serão as Caldas da Rainha, pede-me tudo o que quiseres. (CÓRREGO, 2004, p. 75)

A Rainha, no final da cena 12, pede que o Rei interceda por seu amigo Gil Vicente, temendo por sua sorte em tempos de Inquisição.

Utilizando o mecanismo de acréscimo de personagem, o dramaturgo insere em sua peça a personagem de Gil Vicente. Suas intervenções aparecem em momentos de grande intensidade dramática, fazendo um contraponto de leveza e comicidade, através da irreverência da personagem.

Em suas duas aparições, nas cenas 10 e 15, Gil Vicente conversa com D. Leonor, demonstrando um lado da personalidade da Rainha que não encontra correspondente no romance paradigmático. A irmã de D. Manuel demonstra um humor sutil e uma espontaneidade quando fala com Gil Vicente, o que, do ponto de vista dos mecanismos intertextuais, é exemplo de acréscimo de característica de personagem.

Há muitas controvérsias sobre a biografia do músico, ator, dramaturgo Gil Vicente. Joel Serrão (2004, p. 739) presume suas datas de nascimento e morte respectivamente em 1465 e 1537. Teria frequentado a Corte de D. Manuel e era prestigiado pelo Rei. Sua tragicomédia *Exortação da Guerra*,⁶⁰ que “exaltava os feitos heroicos da expansão nacional”, segundo o historiador Joaquim Veríssimo Serrão, foi representada no Paço da Ribeira, em 13 de agosto de 1513. (SERRÃO, 1988, p. 23)

Outro exemplo do prestígio usufruído pelo primeiro grande dramaturgo português consiste em que sua peça *Auto da visitação*, conhecida também como o *Monólogo do Vaqueiro*, tenha sido apresentada nos aposentos da rainha D. Maria, segunda esposa de D. Manuel, em comemoração ao nascimento de seu filho, D. João, futuro D. João III, Rei de Portugal.⁶¹

No livro *As Avis*, Joana Souza Serrano conta assim o episódio:

Eram duas horas da madrugada do dia 6 de junho de 1502 quando se

camas, destinadas aos pobres, o maior que até então houve em Portugal... O Hospital das Caldas tinha como função específica aproveitar a ação terapêutica das águas, contra o reumatismo e outras doenças. (SERRÃO, 2004, p. 571-572).

⁶⁰ A expedição de que trata a peça era destinada a Azamor (cidade situada na costa atlântica do norte do Marrocos) e visava garantir os interesses econômicos e comerciais de Portugal na região. “Não escapava a D. Manuel a vantagem dessa praça, não apenas pela valia econômica do Sul do Marrocos em cereais, peixe, tecido e cavalos, como ainda por constituir um porto de abrigo para a navegação atlântica”. (SERRÃO, 1988, p. 22)

⁶¹ Veio ao mundo em Lisboa a 06 de junho de 1502, estando ligado ao seu nascimento uma obra-prima do teatro português: o *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, que Gil Vicente representou na câmara da rainha D. Maria. (SERRÃO, 1988, p. 34).

espalhou pela cidade a notícia de que a rainha começara a entrar nos trabalhos e perigos do parto. Logo se organizou uma procissão pela cidade, com tochas e círios - dificultada pela inusitada tempestade de chuvas, coriscos e trovões -, tentando interceder junto da vontade divina para que D. Maria tivesse próspero e seguro sucesso. (SERRANO, 2010, p. 251)

A autora lembra que D. Maria deveria sofrer com a lembrança do parto de sua irmã, D. Isabel, a primeira mulher de D. Manuel:

Mas havia, por outro lado, a triste história, presenciada por D. Maria, da sua irmã mais velha, que a antecederia enquanto rainha de Portugal, e que se esvaíra em sangue no primeiro parto... (SERRANO, 2010, p. 251)

No entanto, seu primeiro parto foi bem sucedido:

Entretanto, o Paço da Alcáçova de Lisboa afadigava-se em torno da rainha, uma vez que o momento do parto régio escapava à intimidade e se tornava num acontecimento público, embora restrito, testemunhado, possivelmente, pelo rei D. Manuel, pela sogra e cunhadas da rainha e até por alguns nobres mais chegados. Para grande alegria de todos, encontrando-se D. Maria com muita saúde e boa disposição, mestre Gil Vicente apresentou na câmara da rainha o *Auto da Visitação*, surpreendendo a corte ao entrar vestido de vaqueiro, acompanhado de pastores com ofertas de mel, ovos, queijos e leite para o recém-nascido. (SERRANO, 2010, p. 251-252)

Deslocando temporalmente o episódio, Córrego situa, na cena 10, um diálogo entre D. Leonor e Gil Vicente. Na peça, esta cena se passa antes do primeiro casamento de D. Manuel, ocorrido em 1497.

Anacronicamente, a Rainha pede ao artista a reapresentação do seu *Auto da Visitação*⁶² e o artista sugere outra peça:

D. Leonor: Queria que repetisses o Auto da Visitação na festa de Natal.

Gil Vicente: Não vos parece que a assunto seja muito desviado para o Natal?

D. Leonor: Achas que consegues fazer outro tão bom?

Gil Vicente: No Natal caía melhor um Auto Pastoril. E nos reis um Auto dos Reis Magos. (CÓRREGO, 2004, p. 59)

⁶² “Nos trinta e quatro anos de carreira teatral, Gil Vicente escreveu e encenou mais de quarenta peças, em português, castelhano e saiaçuês [...] Geralmente, as encenações se davam nos salões do palácio real ou no quarto dos próprios reis (câmara), como deve ter sido o caso do *Auto da Barca do Inferno*, segundo a rubrica da edição de 1562. Não havia propriamente palco ou cenário para essas encenações, apenas um estrado com cortinas e pouquíssimos objetos, como cadeira ou mesa. Na maioria dos casos, nem mesmo havia cortina, cujo uso representou um avanço a partir de um dado momento. Além de escrever, dirigir e encenar suas peças, Gil Vicente as imprimia em opúsculos, conhecidos como cordel, dos quais poucos chegaram até nós, como aconteceu com o *Auto da Barca do Inferno* e a *Farça de Inês Pereira*. (TEIXEIRA, 1996, p. 124)

Relacionando as peças de Gil Vicente, Teixeira (1996) situa as peças citadas no drama de Córrego: o *Monólogo do Vaqueiro* e o *Auto Pastoril Castelhana* em 1502 e o *Auto dos Reis Magos* em 1503.

Na mesma cena, D. Leonor pede a Gil Vicente a participação na organização de uma empresa do Rei D. Manuel:

Gil Vicente: Posso perguntar por que me mandaste chamar?
D. Leonor: É por causa da embaixada que Sua Alteza vai mandar ao Papa. Vai ser a coisa mais vistosa que o mundo conheceu até hoje. O rei quer que o mundo fique varado de espanto. (CÓRREGO, 2004, p. 60)

Esta cena é uma paráfrase do início do capítulo “O Homem de Palha na Senda de Herodes”, no qual Ferreira fala do começo do reinado de D. Manuel e descreve a personalidade exuberante do Monarca: “O seu Reino passaria a ser a grande fábrica da ostentação semidivina que encheria o mundo de inveja, de espanto [...] Ele prometeu isso a si próprio”. (FERREIRA, 1998, p. 305)

Trata-se do episódio da embaixada enviada por D. Manuel para homenagear o Papa Leão X. Assim relata o historiador Joaquim Veríssimo Serrão:

Foi assim que nos fins de 1513 se aprestou a vistosa embaixada de obediência ao papa Leão X, que seguiu a via de Alicante e de Maiorca desembarcando no porto italiano de Hércule. Levava como chefe Tristão da Cunha, antigo governador da Índia e valido do monarca, como oradores Diogo Pacheco e João de Faria e como secretário Garcia de Resende. Muitos fidalgos acompanharam a missão que era portadora de ricos presentes em joias e fazendas e de animais exóticos que encheram Roma de espanto: um elefante do Malabar e uma onça de caça, além de um cavalo persa que era oferta do rei de Ormuz e que se fazia acompanhar de um caçador daquela região. A entrada na capital da Cristandade teve lugar a 12 de março de 1514, ocorrendo várias cerimônias que serviram de pretexto para “Louvar as grandezas e magnificências delrei dom Emanuel, e a vigilância que tinha nas cousas da Fé e guerra que continuamente fazia alvos infiéis”. A corte romana tomava real consciência da grandeza de D. Manuel, o que traduzia a consagração do ecumenismo português. (SERRÃO, 1988, p. 26)

Na peça de Córrego, o episódio exótico é parodiado, em tom cômico:

D. Leonor: Quero que colabores na organização do cortejo. Achas que és capaz?
Gil Vicente: Se sou capaz? Já estou a ver a pantera domesticada...
D. Leonor: Não é uma pantera, é uma onça!
Gil Vicente: Já estou a ver o bicho a abrir o cortejo, num cavalo ajaezado a diamante e pedras preciosas. A seguir vão os elefantes –

estais a ver? – rinocerontes, leopardos, leões, tigres – não, tigres não há, é o único animal da selva que nos falta.

D. Leonor: Manda-se vir um, uma dúzia deles, o meu irmão não quer que falte nada.

Gil Vicente: O macaquinho de Sua Alteza é o meu preferido, aqui ao ombro, faz um fitão! (O macaquinho está nos gestos dele.) A pantera também dá jeito, talvez a apresente na próxima récita no Paço, é só chegar-lhe mostarda ao rabo e vai ser a fim do mundo. (Corre, salta e cabrita para se livrar da pantera furiosa. (CÓRREGO, 2004, p. 61)

No outro momento em que contracena com a Rainha, na cena 15, mostrando suas qualidades de ator, Gil Vicente representa, alternado os papéis de Lavrador e de Diabo. Estas personagens remetem ao *Auto da Barca do Purgatório*, representado no Natal de 1518 à rainha D. Leonor no Hospital de Todos-os-Santos da cidade de Lisboa.

Comparando o trecho original de Gil Vicente com o trecho correspondente da peça de Córrego, observamos alguns mecanismos intertextuais, como a supressão e o acréscimo de palavras, frases ou expressões. Porém, trata-se efetivamente de uma paráfrase, mantendo-se a forma e o conteúdo entre o paradigma e o intertexto.

No original de Gil Vicente, lê-se:

Vem um Lavrador com seu arado às costas e diz:

Lavrador: Que é isto? Cá chega o mar? Ora é forte cagião.

Diabo: Alto sus, quereis passar? Ponde i o chaperão, e ajudareis a botar.

Lavrador: Da morte venh'eu cansado, e cheio de refrigério, e não posso, mal pecado.

Diabo: Põe eramã i o arado.

Lavrador: Porém, esse é grão mistério. S'eu trouguera mais vagar sorrira-me eu tamalavez.

Diabo: E vós vilão, quereis zombar? Se vos eu arrebatat?

Lavrador: Dou-t'eu muito de mau mês. Com'eu a morte passei, logo o medo ficou finto, enha cédula amanhei, e meus negócios deixei como homem de bom retinto. Nem fico a dever duas favas, nem um preto por pagar.

Diabo: E os marcos que mudavas, dize porque não tornavas outra vez a seu lugar?

Lavrador: E quem tirava do meu os meus marcos quantos são, e os chentava no seu, diz, pulga de judeu, que lhe dizias tu er então?

Diabo: Foste o mais ruim vilão!

Lavrador: Bofá, salvanor salvado, vós mentis como cabrão, quer me queirais mal, quer não, não dou por isso um cornado.

Diabo: Pois por que vens carregado?

Lavrador: Por que seja conhecido por lavrador muito honrado. E tenho a glória merecido, que sempre foi perseguido, e vivi mui trabalhado. Há i, pesar não de São Afício mais Fortunado?

Diabo: Pousa, pousa aí o arado.

Lavrador: Juro a São Junco sagrado que te chante um par de quedas.

Diabo: Aqui hás-d'ir embarcado.

Lavrador: Vai beijas o meu bragado antre as sedas.
 Diabo: Que vilão tão descortês!
 Lavrador: E vós sois mui deneguil! Dou eu já ora ó Decho o freguês.
 Diabo: Dom vilão, comigo ires onde estão de vós dez mil.
 Lavrador: E vós Dom rosto de funil, cuidareis que sois alguém?
 Anjo: Vinde cá, homem de bem; pera onde quereis ir?
 Lavrador: Queria passar além, pera a glória do Senhor. Samicas de lá seres?
 Anjo: E vens tu merecedor?
 Lavrador: E que fez lá o lavrador, pera andar cá ó través?
 Anjo: Pode seu mui austinado, e não querer-se arrepender.
 Lavrador: Bofá, Senhor, mal pecado, sempre é morto quem do arado há-de viver. Nós somos vida das gentes, e morte de nossas vidas; a tiranos, pacientes, que a unhas e a dentes nos tem as almas roídas. Pera que é parouvelar? Que queira ser pecador o lavrador; não tem tempo nem lugar nem somente d'alimpar as gotas do seu suor. Na igreja bradam com ele, porqu'assoviou a um cão; e logo excomunhão na pele. O fidalgo maçar nele, até o mais triste rascão. Se não levam torta a mão, não lhe acham nenhum direito. Muito atribulados são! Cada um pela o vilão per seu jeito. Trago a propósito isto, perque veio a bem de fala. Manifesto está e visto que o bento Jusu Cristo deve ser homem de gala. E é razão que nos valha neste serão glorioso, que é grão refúgio sem falha. Isto me faz forçoso, e não estou temeroso nemigalha.
 Anjo: Que bens fizeste na vida, que te sejam cá guiantes?
 Lavrador: Ia ao bodo da ermida cada santa Margáida, e dava esmola aos andantes; benzia-me póla manhã, levava o Credão até o cabo.
 Diabo: Depois tomavas a lã, da melhor e a mais sã, e davas ao dízimo a do rabo, temporã. E o mais fraco cabrito, e o frangão ofegoso, com repetenado esp'rito. (VICENTE, 1999, p. 35-36)

O intertexto da peça de Córrego é bastante semelhante ao paradigma, como veremos a seguir. Na rubrica, explica-se que o mesmo ator fará os papéis do Lavrador e do Diabo e a voz do Anjo sairá de um gravador. É um episódio de teatro dentro do teatro⁶³.

Gil Vicente divide-se nas personagens do Lavrador e do Diabo, necessitando utilizar recursos cênicos e de interpretação para que as duas personagens sejam identificadas por D. Leonor e pelo público de Córrego. É um momento épico dentro da representação teatral, quando o espectador tem consciência da representação.

A cena que dialoga com o Auto de Gil Vicente corre assim:

Lavrador: Que é isto? Cá chega o mar? Ora é forte cagião.
 Diabo: Ponde i o chaperão e ajudareis a botar.
 Lavrador: Como eu da morte passei logo o medo ficou finto enha

⁶³ “Teatro dentro do teatro é um tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (PAVIS, 2011, p. 385).

cédula amanhei e meus negócios leixei como homem de bô retinto. Nem fico a dever duas favas nem um preto por pagar.

Diabo: E os marcos que mudavas. Dize: por que o nam tornavas outra vez ao seu lugar?

Lavrador: E quem tirava do meu os meus marcos quantos são? E os chentava no seu? Dize pulga de judeu que lhes dizias tu er então?

Diabo: Foste o mais ruim vilão.

Lavrador: Ah, fi de puta, cabrão! Juro ao corpo verdadeiro que tu te podes gabar nem casado nem solteiro não anda mais vil banqueiro sobrelas águas do mar. Juro a sam Junco sagrado que te chante um par de chedas.

Diabo: Aqui hás d'ir embarcado.

Lavrador: Vai beijar o meu bragado entre'as sedas.

Anjo: Vinde cá homem de bem pera onde quereis ir?

Lavrador: Queria passar além pera a glória do Senhor samica de lá seres.

Anjo: E vens tu merecedor?

Lavrador: Bofá senhor mal pecado sempre é morto quem do arado há de viver. Que queira ser pecador o lavrador nem tem tempo nem lugar nem somente d'alimpar as gotas do seu suor. O fidalgo maçar nele até o mais triste rascão. Se nam levam torta a mão nem lhe acham nenhum direito muito atribulados são cada um pela o vilão a seu jeito.

Anjo: Que bens fizeste na vida que te sejam cá guiantes.

Lavrador: Ia ao bodo da ermida cada santa Margarida e dava esmola aos andantes benzia-se póla manhã levava o credo at'ò cabo.

Diabo: Depois tomavas a lâ da mais pura e a mais sã e davas ò dízimo a do rabo temporã.

Lavrador: Ó fi de puta maldito triste avezimau tinhosos lano pecador e errado nam, vai, não me dezimei? Dize, sabujon pelado.

Diabo: Tornaste tu o mal levado?

Lavrador: Si tornei. E de tudo fiz aquesta.

Anjo: Digo que Andes assi purgando nessa ribeira até que o senhor Deos queira que te levem para si nesta bateira.

Lavrador: Ó mundo mundo enganado vida de tam poucos dias tam breve tempo passado tu me trouveste enganado e me mentias. (CÓRREGO, 2004, p. 101-104)

Com ironia e humor, em ambos os textos vemos o trabalhador, que apenas cometeu em vida pequenos delitos, “ganhar” o direito de sofrer mais um pouco no Purgatório antes de alcançar o Paraíso.

A relação de proteção entre a Rainha e o dramaturgo é indicada pela historiadora Joana de Souza Serrano (2010, p. 201):

Uma das figuras mais proeminentes da literatura do início do século XVI foi o dramaturgo Gil Vicente, cujos textos se ligavam intimamente à protecção e às sugestões da rainha – dois exemplos eloquentes são o *Auto da Alma*, encomendado por D. Leonor e representado no Paço da Ribeira, perante D. Manuel e a corte, que aludia às confrarias de misericórdia fundadas pela rainha, ou ainda o *Auto de Deos Padre e Justiça e Misericórdia*.

Vimos que a personagem de D. Leonor, protetora de Gil Vicente, é construída por Córrego como portadora de uma personalidade forte, que domina as atitudes do monarca D. Manuel. Sabe-se que a vida conjugal de D. Leonor foi conturbada:

Após três anos de vida em comum, D. Leonor deu à luz um filho, que foi batizado com o nome do avô, o rei D. Afonso V. O nascimento de um varão saudável parecia auspiciar a descendência do jovem casal, uma vez que a princesa tinha apenas dezassete anos. (SERRANO, 2010, p. 181)

A dedicação ao filho é evidenciada por Serrano: “Ao contrário da prática habitual na época entre as famílias nobres, D. Leonor não entregou o filho para ser criado por uma ama e amamentou ela própria o príncipe D. Afonso”. (SERRANO, 2010, p. 182)

Visando obter a paz definitiva entre os países Ibéricos, foi assinado o tratado de Alcáçovas:

Para assegurar a paz, o Tratado de Alcáçovas deveria selar-se com o casamento do infante D. Afonso, herdeiro do trono português, com a infanta D. Isabel de Castela, ainda crianças, e que deveriam permanecer em terçarias, ou seja, sob custódia de uma pessoa idônea, até que ambas as partes cumprissem as várias cláusulas. Ficava definido que os infantes seriam confiados à infanta D. Beatriz, na vila raiana de Moura... Os príncipes herdeiros de Portugal, D. João e D. Leonor, entregavam o filho de cinco anos aos cuidados da avó, para que pudesse vir a concretizar-se a tão ambicionada paz com Castela. (SERRANO, 2010, p. 184)

A infelicidade da futura rainha de Portugal começara aí:

D. Leonor não lograra ainda dar mais descendentes ao marido, pelo que os anos em que D. Afonso permaneceu em Moura foram tempos de provação para a princesa, que sofria também com o afastamento de D. João, que já se encarregara de gerar um bastardo a D. Ana de Mendonça, moça fidalga muito formosa, familiar de vários membros da Ordem de Santiago, de que o príncipe era governador. (SERRANO, 2010, p. 185)

D. Jorge, o filho bastardo de D. João, nasceu em agosto de 1481 e foi entregue à infanta D. Joana⁶⁴, irmã do príncipe, para que o criasse como filho de rei no Mosteiro de Aveiro, onde vivia santamente.

⁶⁴ Filha de D. Afonso V ficou órfã de mãe, a rainha D. Isabel, aos três anos de idade. Embora contrariando a vontade do reino conseguir permissão do rei para entrar no convento de Odivelas donde transitou para o de Aveiro. Pelas muitas virtudes que exerceu em vida e pela santidade com que foi venerada depois de morta foi canonizada em 1756. (SERRÃO, 2004, p. 430).

Juntam-se a estas decepções, as mortes do cunhado D. Fernando e do irmão D. Diogo, acusados de traição ao rei D. João II. Estes acontecimentos levaram a rainha ao desespero. Segundo Serrano (2010, p. 189), “exaltado com a atitude da esposa, D. João mandou dizer-lhe que se continuasse com esse comportamento seria acusada de cúmplice, o que a obrigou a silenciar a sua dor”.

Em relação a D. Manuel, no entanto, o monarca mostrava simpatia e sentimentos protetores:

O jovem D. Manuel foi agraciado com a herança da Casa de Viseu, passando a ostentar o título de duque de Beja. Seria o único duque em Portugal até ao final do reinado de D. João II, que o indicou como sucessor ao trono, imediatamente após a posição ocupada pelo príncipe D. Afonso. (SERRANO, 2010, p. 190)

A bondade da rainha foi testada quando morre D. Joana, a irmã do rei D. João II e tutora de seu filho bastardo, D. Jorge. O rei queria que o filho fosse criado na Corte: “Pedi à rainha consentimento para trazer o filho, garantindo que as antigas paixões pela mãe de D. Jorge estavam já desvanecidas”. (SERRANO, 2010, p. 192). D. Leonor assentiu ao pedido do marido e passou a encarregar-se “de todos os assuntos ligados à sua criação e ensino” (SERRANO, 2010, p. 192).

No romance de Ferreira, o episódio é relatado pelo narrador:

O bastardo D. Jorge veio para a Corte um mês depois da morte da tia. Se D. Leonor se sentiu ofendida, nunca ninguém o soube. Se ainda acreditava nos zonzuns dos que afirmavam que El Rei ainda visitava a amante e só deixou de o fazer após a morte do filho legítimo, nunca fez menção disso... A Rainha, essa, que sentimentos experimentaria? Ou secara qualquer forma de emoção para não avivar a agonia que experimentara no passado? (FERREIRA, 1998, p. 209-210)

D. Leonor teria cumprido estoicamente o seu papel de Rainha, aceitando acolher na Corte, o filho bastardo do marido.

O Bispo do Porto, a quem foi entregue o garoto, trouxe-o, por mando d’El Rei, para Évora. Fora da cidade, como ficara decidido, esperavam-no o herdeiro do trono, D. Manuel, duque de Beja, o marquês de Vila Real e outros senhores. Os dois irmãos olharam-se e, bem ensinado, D. Jorge apeou-se para beijar a mão do herdeiro do trono. Este não consentiu. Abraçou-o e, de mãos dadas (o pai assim lho dissera), regressaram à cidade... D. João foi sempre homem de fortes sentimentos para com seus rebentos! A Rainha, essa, que sentimentos experimentaria? ... Nunca ninguém, até 1491, a pudera acusar de não cumprir as determinações do marido, os seus deveres de mulher e de Rainha. (FERREIRA, 1998, p. 210).

Na peça de Córrego, no entanto, esta reação compreensiva é suprimida, os sentimentos da rainha para com D. Jorge são de rancor e de raiva durante toda a peça. Várias falas de D. Leonor exemplificam este ressentimento:

Leonor (Fica interdita, colocada diante de uma verdade que só agora parece atingir): Eu nunca tive vida, vida própria, não era agora que a iria ter. Primeiro vivi para o meu marido, na sombra dele, sua amante e sua escrava, depois da morte do meu filho vivi na ânsia de um herdeiro que nunca tive, depois no ódio de evitar que ele nomeasse um bastardo como herdeiro do trono. (CÓRREGO, 2004, p. 21)

Leonor: Um bastardo no meu trono! Sabes o que isso é? (Ainda agora a ideia lhe faz pavor). Uma vez liberta, empenhei-me na luta de fazer de ti alguém. Hoje vivo para os pobres e para as misericórdias. Nunca tive uma vida minha, e agora é tarde para tê-la. (CÓRREGO, 2004, p. 21)

Leonor: Dizia-te isso, e secretamente fazia tudo para colocar no trono o filho bastardo. E tinha-o conseguido, se não fosse eu. Cala-te, sempre foste um ingênuo, orgulhoso e fátuo. (CÓRREGO, 2004, p. 37)

Até que ponto chegaria a Rainha, traída e humilhada? Córrego dá indícios de que, mais do que se contrapor à vontade de D. João II de fazer o filho bastardo seu herdeiro no trono, D. Leonor teria sido responsável pela morte do marido. Não há indicações explícitas da participação da Rainha, sabe-se apenas que ela se considera responsável pela coroação de D. Manuel:

Manuel: Não me venhas com isso, outra vez. Sei o que te devo, sei que sem a tua ajuda eu seria apenas o pobre e apagado Duque de Évora. (CÓRREGO, 2004, p. 15)

D. Leonor: E tu parece que os que morreram até aqui não te são nada. A vida só começou quando foste coroado. Ainda por cima não lutaste por isso, limitaste-te a esperar. Fui eu que te pus a coroa na cabeça. (CÓRREGO, 2004, p. 19)

D. Leonor: Ainda assim não estou arrependida. A nódoa cai no melhor pano, nos outros, não se nota. (CÓRREGO, 2004, p. 20)

D. Leonor: Fiz e desfiz muitas coisas, porque às vezes os caminhos de Deus são tortuosos. Fiz o que tinha de ser feito, e agora só me resta carregar os meus pecados.

D. Manuel: Deves ter muitos, porque só os santos têm pecados. Dedicar a vida a Deus e aos pobres, é um rol que nunca mais acaba.

D. Leonor: Eras o nono na escala da sucessão, e os obstáculos foram se resolvendo um a um. Tantas coincidências que parece impossível, e quase ia sendo. Só faltava um obstáculo, o último, e tudo estava a ponto de se perder. Por que não havíamos de ajudar a Providência se a

Providência nos queria ajudar a nós? (CÓRREGO, 2004, p. 57)

Há também indícios de uma cumplicidade entre a Rainha e o médico João da Paz. Primeiramente, quando João da Paz volta da empresa que visava convencer a princesa Isabel a se casar com D. Manuel:

D. Leonor: Mestre João da Paz tem notícias da embaixada a Castela.

D. Manuel: Mestre João da Paz?

D. Leonor: Pedi-lhe que fosse ter com a comitiva, para dar o seu apoio.

D. Manuel: Ah, percebo. O teu homem de confiança! (CÓRREGO, 2004, p. 26)

Em outra ocasião, a Rainha relembra que foi ela que o tornou médico da corte:

João da Paz: Lembrai-vos de quando vos curei daquela moléstia, tínheis vós dezassete anos?

D. Manuel: Tens sido bem pago por isso.

D. Leonor: Estavas desenganado dos médicos, eras um jovem fidalgo como há muitos, sem futuro que se visse, mestre João da Paz nunca te pediu nada, fui eu que o fiz médico da corte. (CÓRREGO, 2004, p. 31)

Há uma sugestão de que algo sombrio, no passado, uniu a Rainha e o médico:

D. Leonor: Nos tempos que correm – julgas que estou em desacordo contigo? – nos tempos de hoje não se distingue uma máscara de uma cara lavada.

João da Paz: As mesmas palavras servem para justificar um crime ou canonizar um santo, depende de que lado estamos.

D. Leonor: E tu, de que lado estás?

João da Paz: Houve tempo em que não houve palavras, entre nós. Foi preciso agir e calar. Nesse tempo não me perguntavas de que lado eu estava.

D. Leonor: (Levanta-se e vai junto dele, apaziguadora). É preciso sobreviver, meu amigo, tão simples como isso.

João da Paz (Baixa a cabeça, resignado)

D. Leonor: Foi por isto que lutamos, não foi? Temos o rei que... o rei que escolhemos, sim, ia a dizer e digo bem, temos o rei que nomeamos, tu e eu, que mais quereis? (CÓRREGO, 2004, p. 50-51)

No romance de Ferreira, no capítulo “Tu Duca, Tu Signore e Tu Maestro”, a divisão entre D. Leonor e D. João II a respeito da sucessão ao trono começa a delinear-se após a trágica morte de D. Afonso:

O Rei via nesse quadro futuro de salvação nacional, D. Jorge, filho de D. Ana. A Rainha via a outra face do sonho – mas do dela – D. Manuel, o linfático, esfíngico e hipócrita duque de Beja. D. Afonso, no seu eterno sono do túmulo da Batalha, jamais voltaria a dizer como Dante ao poeta *Tu Duca, Tu Signore e Tu Maestro*, mas D. Jorge não teria sequer tempo, ele, tão jovem, tão culto e inteligente, de sonhar

como o futuro senhor de Portugal e da Guiné porque o seu destino seria todo tecido por mãos alheias como sucede muitas vezes mesmo quando pensamos que fomos nós a enredar os fios da sua trama e a manobrá-los para nosso prazer e consumação de uma vida plena, feliz, ambicionada. (FERREIRA, 1998, p. 235)

Paradigma e intertexto relacionam-se neste episódio de maneira parafrásica, a cumplicidade entre o físico e a Rainha é sugerida pelo narrador.

Ambrosius Roiz diz que inicialmente o Rei resolveu manter o filho bastardo longe da corte e “proibiu que mestre João e os físicos da Rainha tratassem do rapaz” (FERREIRA, 1998, p. 237).

A reação do médico não foi boa: “João da Paz ficou danado. Queixou-se amargamente aos amigos e à Rainha, que o apoiou e aconselhou discrição. Não era necessário. Mestre João sempre soube muito e viveu disso muito bem” (FERREIRA, 1998, p. 237).

A luta de D. Leonor para evitar a legitimação de D. Jorge é explicitada no romance:

D. João sabia também da posição de apoio integral dos “irmãos” dos Reinos vizinhos a D. Manuel, duque de Beja, e das múltiplas acções de sua própria mulher, a Rainha D. Leonor, que organizara e estabelecera um complicado corropio de espiões com Castela, para que eles continuassem a opor-se à legitimação de D. Jorge. (FERREIRA, 1998, p. 260)

O clima de desavença constante entre D. Leonor e D. João II é narrado por Ambrosius Roiz:

A ambiência da Corte, no que respeitava às relações entre os Soberanos, toldou-se a partir do início do Verão. As zaragatas atingiram uma ferocidade tal que os gritos entre os esposos eram escutados longe, fora da câmara. A razão era apenas uma, D. Jorge. A Rainha, obstinada, recusava qualquer compromisso. A violência chegou a atingir tal amplitude, que o Rei se sentiu mal, chegando quase a desmaiar. (FERREIRA, 1998, p. 293)

Há tempos que o Rei manifestava sinais de doença: “os músculos tornavam-se-lhe flácidos e desmaiava com facilidade” (FERREIRA, 1998, p. 243) e mais de uma vez “tornou a falar-se de ‘pestança’ de veneno” (FERREIRA, 1998, p. 243). Mas não há explicitamente no romance uma confissão da culpa de D. Leonor pelo envenenamento.

No livro de Ferreira, é Ambrosius Roiz o culpado pelo golpe final, o que ocorre quando o Rei está se sentindo melhor, após banhar-se nas águas de Monchique:

El Rei mandou-os calar e decidiu assistir à caçada aos porcos monteses que se tinham refugiado, perto das instalações das termas, no mato. Que se agasalhasse bem, que não fosse... Era perigoso. O Rei foi. Cobriu-se de capas, peles, protegeu a cabeça com barrete justo e chapéu e lá foi para a floresta a gotejar humidade, seguido de duas vintenas de homens. Eu fui também, incógnito, como sempre, com qualquer dos outros cujo nome o Rei nem conhecia. A meio da caçada teve sede. Olhou à volta. Aproximei-me e retirei da cinta a bexiga de porco cheia de água das fontes. Ele bebeu. O seu olhar negro pousou por segundos no meu, indiferente e calmo... Ainda hoje não sei se valeu a pena. Apercebi-me que nele a morte já traçara firmemente o seu caminho... Mas os dados estavam lançados e já não se podia voltar para trás. Descobri também, para grande espanto meu, que nem sequer já o odiava ou sentia o que quer que fosse. Ele era-me indiferente e o acto que acabara de praticar – se foi decisivo, pois nunca terei a certeza – não representava nada para mim... Uma hora depois, tremendo de frio, cheio de dores no abdômen, ele teve de regressar. (FERREIRA, 1998, p. 300-301)

O narrador nutre um sentimento de vingança desde que sua esposa Ruth falecera:

Quando abandonei o quarto onde ficava Ruth, entregue ao sono do esquecimento e da morte, tive consciência absoluta que a não abandonava, a não deixava só. Aquele que eu fora encontrava-se deitado a seu lado, sereno e vazio como ela, já distante de mim porque a morte levava-o também para auxiliar a atravessar o escuro túnel de sombras que leva à grande planície das almas, na direcção da Eterna Luz... Não chorei, não rezei, não pensei... Caminhei pelo vale durante léguas... Quando, uma manhã, regressei e olhei, frente a frente, mestre João, os amigos, a família, nem o sulco do desgosto marcava já, tenuamente, a minha face. Não fiz perguntas e ninguém mas fez. Eu morrera e renascera. Alguém teria de pagar por esse nascimento brutal e prematuro. E uma terrível serenidade apossou-se de mim. (FERREIRA, 1998, p. 269-270).

Ambrosius Ruiz admirava seu Rei, porém odiava o homem. Ele justifica sua ação:

Pode pensar-se como é possível que eu, que tanto o compreendia, seja o monstro de cinismo que, no Algarve, o acabou. É. Uma coisa é o Rei, o grande Monarca, outra, o homem. Eu soube fazer a destriça, pelo menos na altura. Nem estou arrependido. Penso mesmo que o destino me escolheu, mesmo antes de termos nascido – eu e ele – para completarmos o nosso ciclo através dessa experiência única. Se é que ela resultou... Não é por cobardia, mas ainda hoje não sei nem penso que alguém mais possa saber, se fui eu ou se o ferrete da morte o já marcara para Alvor. (FERREIRA, 1998, p. 274)

Em um caso de supressão de personagem, o intertexto teatral ignora este que seria, no romance, o pivô da morte de D. João II, deixando apenas a dúvida sobre a

culpa de D. Leonor e seu médico, João da Paz.

Voltando à saga que representou o primeiro casamento de D. Manuel I, vê-se, na peça, o anúncio ser feito pela personagem do Arauto, que substituiu, nesse momento, o narrador do romance de Ferreira, exemplificando um caso de translocução. A cena 11 começa assim:

Arauto: Pregão que manda fazer Sua Alteza D. Manuel, o primeiro, rei de Portugal e dos Algarves, Ilhas de Descoberta e Partes de Além. O rei anuncia ao povo o seu casamento com a princesa D. Isabel, filha primogênita dos reis fidelíssimos D. Fernando e D. Isabel de Castela. O feliz enlace foi realizado em S. Pedro de Alcântara, era do Senhor de mil quatrocentos noventa e sete. Na Sé de Lisboa terá lugar um Te Deum em acção de graças. O cortejo sairá dos Paços da Ribeira. A abrir irão charamelas com arcabussas, seguidas pelos trazidos de África, negros, elefantes, leões, leopardos, chimpanzés, símios de todas as espécies e aves de falcoaria, gaviões, açores e falcões. Serão distribuídas moedas de ouro, e no largo da Sé haverá boi assado, pão e vinho. Durante três dias e três noites serão autorizados jogos e danças, todos hão de mostrar folgança e alegria, com muitos vivas e preces em louvor de Suas Altezas e do seu ajuntamento. (CÓRREGO, 2004, p. 64)

Esta descrição das bodas é exemplo de acréscimo de situação, já que, no paradigma, o episódio do casamento resume-se a: “Depois de hesitações e longas esperas, El Rei conseguiu, finalmente, o seu almejado enlace com a sua apetecida noiva, em Valência de Alcântara” (FERREIRA, 1998, p. 324).

Fazendo contraponto a este momento de alegria, o Arauto comunica ao povo, na cena 13, a morte de D. Isabel e o luto do Rei.

Arauto: Ninguém pode sair à rua com a cabeça destapada, todos andarão em silêncio e o rosto coberto de cinza. Ninguém cantará em público, ninguém poderá rir ou folgar, durante quarenta dias as imagens estarão tapadas por panos negros, as bandeiras e pendões ficarão recolhidos, em sinal de luto. Em todas as paróquias do reino se rezarão missas e sufrágios por alma da rainha D. Isabel, esposa amantíssima de Sua Alteza o rei D. Manuel, que Deus foi servido chamar à sua santa glória. (CÓRREGO, 2004, p. 80)

Novamente através do mecanismo da translocução, Córrego substitui a voz do narrador pela do Arauto. No romance, o falecimento da Rainha é relatado assim: “A mulher tão desejada morria-lhe quatro dias depois” (FERREIRA, 1998, p. 325). D. Isabel morreu após o nascimento de D. Miguel da Paz, em 24 de agosto de 1498, Saragoça, Espanha.

O pesar de D. Manuel e os dias posteriores à viuvez são descritos no romance:

D. Manuel regressou, de luto, desfeito, a Portugal. Quando chegou a Lisboa, um emissário do palácio explicou-lhe que a mãe, a infanta D. Beatriz, se achava instalada, com o seu pessoal e parte da Corte na Alcáçova, no castelo. Obviamente que sendo, como sempre foi, o paço bastante reduzido de proporções, e a irmã, a Rainha-viúva, ocupando o de S. Martinho, o Rei instalou-se junto à porta d'Alfôfa, nas casas de Pedro d'Alcáçovas, um velho servidor, escrivão da fazenda. Além de tudo, os paços estavam em obras de ampliação. Não quis perturbar a mãe, desejava refugiar-se algures, mais solitário do que no meio da Corte que, mesmo em luto oficial, o molestava. (FERREIRA, 1998, p. 325-326)

Na peça de Córrego, a narrativa acima é substituída, através do mecanismo de supressão/acréscimo. Na cena 14, que se passa entre Damião de Góis e D. Manuel, ficamos sabendo como o Rei enfrentou os primeiros tempos de viuvez.

Damião de Góis redige a Crônica do Monarca, o que historicamente ocorreu por volta de 1558, quando foi escolhido pelo Cardeal D. Henrique para esta tarefa. O Monarca lamenta a morte de sua primeira esposa, fato ocorrido em 1498. A sobreposição das situações é indicada pela rubrica:

Damião de Góis escreve sobre o triste acontecimento. A um canto, numa luz progressiva, D. Manuel é um homem amarfanhado, tremendo e soluçando incontroladamente. Damião fala para o que escreve e para o vulto com naturalidade, de vez em quando anota o que o rei diz, como se tivesse uma ideia que não quer perder. (CÓRREGO, 2004, p. 87)

O escritor consola o Monarca:

Damião de Góis: Se neste momento te dissesse que ainda hás de rir e folgar, isso havia de soar aos teus ouvidos como um insulto, uma impossibilidade tão grande que a alegria futura seria agora uma dor imensa, uma ofensa que te faziam. Não és feliz e não o queres ser, não podes, o teu espírito não tem arrimo, o teu corpo é um cepo decepado. Só o tempo. A noite e o dia, a chuva e o sol, só eles te hão de curar. Então, quando rires de novo, o pasmo é de como conseguiste ser tão infeliz. (CÓRREGO, 2004, p. 87)

Ao despertar de seu sonho/delírio pela chegada de sua irmã, D. Leonor, D. Manuel recebe um choque de realidade no drama de Córrego, que tem seu correspondente quase parafrásico, no paradigma. Na peça, o diálogo corre assim:

D. Leonor: Chegamos! Chegamos! Chegamos à Índia!
 D. Manuel: Está louca? Há dois anos que Vasco da Gama chegou a Calecute.
 D. Leonor: Pedro Álvares chegou às Índias por ocidente!
 D. Manuel: Por ocidente?
 D. Leonor: A partir de agora a terra é redonda, percebes? Podemos

chegar a qualquer parte da terra partindo do mesmo sítio?

D. Manuel: Isso é verdade? As notícias são seguras?

D. Leonor: O sonho de D. João realizou-se. A terra cresceu, é mais do triplo de quando D. Henrique foi para Sagres, a terra é maior e é redonda, chegamos às quatro partes do mundo! (CÓRREGO, 2004, p. 90-91)

No romance, o narrador conta o que aconteceu após a morte do príncipe D. Miguel da Paz, ocorrida em 19 de julho de 1500:

Cerca de quatro meses antes, Pedro Álvares Cabral, na viagem preparada, como a de Vasco da Gama, por D. João II, chegara a um vasto continente do outro lado do Atlântico cuja existência os cosmógrafos suspeitavam há muito tempo, mesmo antes de Cristóvão Colombo propor sua viagem mirífica para a sua Índia nublada pelos seus sonhos de vaidade e ambição e também justos, porque não? (FERREIRA, 1998, p. 326)

Num exemplo de acréscimo de situação, Córrego mostra um rei desmotivado e disposto a manter seu luto indefinidamente, acontecimentos que não são tratados no romance:

D. Leonor (Repara na dor do rei e isso fá-la mudar de atitude): Meu irmão, tudo tem uma medida, é tempo de deixares de te lamentar.

D. Manuel: Não tenho cumprido as minhas obrigações?

D. Leonor: É tempo de aligeirares esse luto.

D. Manuel: Já aligeirei.

D. Leonor: É tempo de procurares uma esposa.

D. Manuel: Já tenho uma esposa.

D. Leonor: O reino precisa de um herdeiro.

D. Manuel: Já tive um herdeiro.

D. Leonor: Mas perdeste-o. (CÓRREGO, 2004, p. 94)

No romance, a história de D. Manuel termina neste ponto, porém na peça, através da personagem de Damião de Góis, no final da cena 14, há um resumo da próxima fase da vida do Rei, recomposto do luto e assegurando sua descendência ao trono de Portugal.

Damião de Góis (Estava sentado à mesa, escrevendo vertiginosamente, enquanto a cena decorria): Ao menos és sincero, generoso e sincero, ao menos isso. Se eu te pudesse dizer que serás tu o rei com maior geração que houve até hoje. Que te casarás não tarda nada com a irmã da tua falecida mulher! Que só dela terás nove filhos! Se eu pudesse dizer que te irás apaixonar perdidamente pela noiva do teu próprio filho! Sim, sim, encomendaste a noiva para o príncipe herdeiro, foste buscá-la à fronteira e ficaste louco por ela, quando chegaste a Lisboa anunciaste que a querias como esposa. Até parece pauta de música, mas é verdade, o príncipe D. João nunca mais te poderá ver pela desfeita que lhe fizeste! Se eu te pudesse dizer isso e muito mais, tu serias o primeiro a não acreditar. Só o tempo, pouco a

pouco, tu não acreditas, mas o tempo é o maior sábio que existe. Perguntas a Luís Vaz, ele vai compor uma peça com a história da tua paixão pela noiva do teu filho. (Acentua bem a frase.) Por que será que os homens de muitas mulheres amam-nas todas como se fosse a única? (CÓRREGO, 2004, p. 96)

O segundo casamento de D. Manuel I ocorreu em agosto de 1500 e a noiva era D. Maria de Castela, irmã de D. Isabel, primeira esposa do Monarca:

A morte de Isabel acabaria por traçar definitivamente o destino de Maria: casaria com o viúvo de sua irmã e tornar-se-ia rainha de Portugal.

Não era a primeira vez que se colocava a hipótese desta união, pois já quando D. Manuel subira ao trono, ainda solteiro, os Reis Católicos lhe tinham oferecido D. Maria em casamento. O rei, porém, preferiria Isabel, a mais velha, que já conhecia e que estava em idade de poder dar-lhe mais rapidamente um herdeiro. (SERRANO, 2010, p. 244).

O período de viuvez não fora longo:

O casamento realizou-se sem festa nem cerimônia, na altura em que se completavam dois anos sobre a morte de sua irmã Isabel e apenas um mês sobre a morte do seu sobrinho – o príncipe Miguel. (SERRANO, 2010, p. 246).

A prole do casal real D. Manuel e D. Maria foi numerosa: D. João (1502), D. Isabel (1503), D. Beatriz (1504), D. Luís (1506), D. Fernando (1507), D. Afonso (1509), D. Maria (1511), D. Henrique (1512), D. Duarte (1515), D. Antonio (1516). Sobre esta fecundidade, diz Serrano:

Assim, e sem contar com eventuais abortos espontâneos (que não foram registrados pelos cronistas), as datas de nascimento dos infantes atestam que, durante os quase dezasseis anos de casamento, D. Maria esteve grávida dez vezes, o que corresponde praticamente a metade do tempo do casamento. (SERRANO, 2010, p. 255).

A morte da Rainha deu-se em consequência do último parto:

Durante os seis meses que se seguiram ao nascimento do último filho, a rainha sofreria em silêncio, nunca revelando a sua enfermidade senão quando já não tinha remédio. À indisposição acrescentaram-se gravíssimas dores, vindo D. Maria a falecer nos Paços da Ribeira a 7 de março de 1517, quando ainda não completara os 35 anos. (SERRANO, 2010, p. 263)

D. Leonor de Áustria, filha de Filipe, o Belo, e de Joana, a Louca, casou em 1519 com D. Manuel de Portugal e, em 1530, com D. Francisco I, de França, depois da morte do rei português em 1521. A paixão de D. Manuel por D. Leonor é relatada pela historiadora María Pilar Queralt Del Hierro, em seu romance histórico *As mulheres de*

D. Manuel I.

Neste livro, Diogo da Silva, amigo de D. Manuel, quer consolá-lo após a morte de D. Maria e aconselha-o a negociar o casamento do príncipe D. João, herdeiro do trono, com D. Leonor, que segundo ele “Poderia ser uma excelente rainha de Portugal no futuro”. (DEL HIERRO, 2010, p. 236).

O plano seria complementado com a união de D. Carlos, irmão de D. Leonor, com D. Isabel, filha de D. Manuel. A dupla união reflete um interesse político, como explica D. Manuel:

Como sabeis, quando morreu o rei Fernando, bem chamado o Católico, o meu sobrinho Carlos de Habsburgo foi proclamado rei de Castela e Aragão com os territórios correspondentes e em união com sua mãe, a minha cunhada Joana, que como sabeis permanece no seu retiro em Tordesilhas, incapaz de governar... Pois bem, no dia em que desaparecer o seu avô paterno, Maximiliano, reunirá na sua pessoa a maior extensão de territórios que já se viu sob a autoridade de um único soberano – fez uma pausa. – Tem só mais três anos do que a minha filha Isabel. Não achais que poderia ser um casamento proveitoso para Portugal?...

Vou propor-vos algo mais, senhor. Com D. Carlos viajará para Espanha sua irmã Leonor. É uma bela jovem, apenas quatro anos mais velha do que o príncipe D. João. Poderia ser uma excelente rainha de Portugal no futuro e, se se realizar o casamento de Dona Isabel com Carlos de Habsburgo, conseguiríamos uma dupla aliança muito proveitosa para todos...

[...]

Tomei a liberdade de trazer uma miniatura de D. Leonor que me enviou o nosso embaixador na Flandres... Diogo entregou ao rei um estojo que retirou da sua bolsa de viagem. Manuel abriu-o e contemplou o pequeno esmalte emoldurado em marfim e pérolas. Surpreendido, Diogo da Silva reparou que a expressão do rei mudava. (DEL HIERRO, 2010, p. 236-238).

A paixão do rei ocasionou uma mudança radical de planos:

Quando chegarmos não esqueçais de avisar Flandres de que mudamos de planos. Leonor não será princesa herdeira, nem terá de esperar pela maioridade do marido para ser rainha. Sê-lo-á no dia do seu casamento porque vou casar com ela. (DEL HIERRO, 2010, p. 238)

O terceiro casamento de D. Manuel I ocorreu no dia 13 de julho de 1518 e não agradou a todos, mas desagradou principalmente ao príncipe D. João:

O assunto foi amplamente discutido na corte e por todo o reino, pois havia muito quem discordasse da decisão do rei, já que não havia necessidade de outro casamento para gerar herdeiros, e a sucessão ficaria mais garantida com netos do que com novos filhos. As vozes contrárias à decisão de D. Manuel apontavam também a generosa

dotação da nova rainha e de seus futuros filhos, exigida pelo rei de Espanha. Para mais, o príncipe herdeiro ficou desgostoso e nunca se mostrou satisfeito com o casamento do pai com aquela que sempre fora pretendida como sua noiva. (SERRANO, 2010, p. 279)

Carlos, o primeiro filho de D. Leonor e de D. Manuel nasceu em 18 de fevereiro de 1520 e veio a falecer com quinze meses de idade. Maria, a segunda filha do casal nasceu em 8 de junho de 1521.

A sequência da prole foi interrompida pela morte do Rei: “D. Manuel, habitualmente tão prudente e temeroso em relação às epidemias, optara por manter a corte em Lisboa, apesar de uma febre que assolava a capital, acabando por adoecer mortalmente”. (SERRANO, 2010, p. 283)

A peça de Camões à qual Córrego faz referência neste trecho é o *Auto d’el Rei Seleuco*, escrita em 1545 e publicada pela primeira vez em 1616. Na peça de Camões, o rei Seleuco cede, de forma altruísta, sua esposa, a rainha Estratônica a seu filho, o Príncipe Antiocho, que dela estava enamorado e sofrendo por amor. (CAMÕES, 1912, p. 443-475).

A cena 18, a última na qual contracenam os irmãos Leonor e Manuel, não tem precedentes no paradigma, tratando de um caso de acréscimo de situação. A referência temporal consiste num objeto que D. Manuel exhibe para a irmã:

D. Manuel exhibe um aparato orgulhosamente.
D. Leonor: Quase único?
D. Manuel: Quase único sim, no mundo inteiro.
D. Leonor: Para que é que serve?
D. Manuel: Para dar horas.
D. Leonor: Temos muitos relógios de sol.
D. Manuel: Esta conta as horas de dia e de noite.
D. Leonor: Para que precisamos das horas de noite?
D. Manuel: Divide as horas em não sei quantas partes, basta olhar para o mostrador, queres saber que hora são?
D. Leonor: Prefiro ver as horas no sol e nas estrelas.
D. Manuel: Quando te habituares não queres outra coisa. O tempo até parece que anda mais depressa.
D. Leonor: Não gosto que o tempo ande mais depressa.
D. Manuel: A invenção do relógio vai modificar o mundo.
(CÓRREGO, 2004, p. 111)

A cena situa-se em torno de 1508, dez anos após a morte de Isabel, e a peça termina enquanto D. Manuel vive o apogeu de seu poder e saboreia o gosto de seu Império Ultramarino.

Estes foram áureos anos, marcados pelo domínio português no Oriente. Em 1503, Vasco da Gama retorna de sua segunda viagem à Índia:

O navegador entrou no paço precedido por um pajem que trazia numa bacia dois mil meticais de ouro das páreas do rei de Quiloa, o tributo exigido em nome de D. Manuel, e que mestre Gil Vicente transformaria na Custódia de Belém. (SERRANO, 2010, p. 253).

As homenagens ao poderoso rei continuam: “No verão, Afonso de Albuquerque chegou do Oriente trazendo para o rei dois cavalos da Pérsia, os primeiros que daquelas partes vieram a este reino”. (SERRANO, 2010, p. 253).

As vitórias e conquistas sucedem-se, chegando o poder de D. Manuel ao Norte da África, com a conquista de Azamor, em 1513.

A personagem de D. Manuel I na peça *O casamento de D. Manuel I* progride em segurança e firmeza, utilizando a metáfora do relógio: “O tempo está aqui, na minha mão, é uma roda contínua, a girar sempre no mesmo ritmo e à mesma velocidade”. (CÓRREGO, 2004, p. 112).

O reinado de D. Manuel foi opulento e marcado pelas conquistas ultramarinas, objeto da expansão imperial de Portugal e também a causa de sua derrocada:

Portugal, o pequeno reino no Ocidente da Península, alargava os seus domínios aos confins do Mundo, procurando em terras longínquas negócios que ajudassem à subsistência, em tempos de escassez e de grandes fomes entre os povos. Durante o reinado de D. Manuel atravessou-se uma época de estabilidade e também de paz, uma vez que o monarca evitou os conflitos na Península e na Europa. As guerras travavam-se, é certo, mas em cenários distantes, no Oriente e em Marrocos. (SERRANO, 2010, p. 258)

5.3 O casamento de D. Manuel I e A sala das perguntas: Mecanismos intertextuais

Em contraponto com a história do monarca português, a peça de Manuel Córrego traz à baila a personagem de Damião de Góis, baseada na figura histórica do cronista oficial de D. Manuel I.

Logo na cena de abertura da peça, vê-se o historiador em sua mesa de trabalho, dialogando com sua esposa Joana. Os episódios referentes ao humanista Damião de Góis dialogam intertextualmente com o romance de Fernando Campos, *A Sala das Perguntas*.

O enredo deste livro é explicado por seu autor: “este romance – e não mera biografia – apresenta dois enigmas que lhe trazem o picante do romanesco: o do nascimento e o da morte do protagonista”. (CAMPOS, 1998, p. 397).

O primeiro enigma referido por Fernando Campos trata da hipótese de Damião de Góis ser filho de D. Manuel I. As origens desta teoria são explicitadas pelo autor:

Num memorável dia de há quase dois anos atrás, em noventa e seis, reencontrei após quase meio século que a vida de cada um nos havia separado, o meu querido amigo Joaquim Veríssimo Serrão, velho companheiro dos bancos universitários de Coimbra. Querendo saber que estava eu a escrever, ao ouvir que sobre Damião de Góis, o grande historiador referiu-me a estranha hipótese, mais ou menos nestes termos: Sampayo Ribeiro⁶⁵ perseguia a ideia e, pouco antes de falecer, dissera-lhe: “Investiga, procura, que acharás”... ele procurara, investigara e nada... historiador, tinha de ficar calado, mas romancista... (CAMPOS, 1998, p. 397)

Vimos que a hipótese de D. Manuel I ser pai de Damião de Góis, aventada por Campos, foi semeada por seu amigo Joaquim Veríssimo Serrão, que por sua vez ouvira a suposição de Sampayo Ribeiro. Porém, o autor de *A Sala das Perguntas*, fonte de Córrego, admite que não há prova nenhuma que tal tese seja verdadeira e que sua obra é, portanto, ficcional.

Se as “provas” ajuntadas por Luciano Ribeiro (*A Figura de Damião de Góis*, Lisboa, 1961) – que não cita nenhum autor e apenas fala por si, embora, julgo, tenha bebido a hipótese em Sampayo Ribeiro (*O Retrato de Damião de Gois por Alberto Dürer*, Coimbra, 1943) – não chegam para provar coisa nenhuma, no entanto impressionam. Mas, até no campo de bibliografia, a “atoarda” é misteriosa: no século XIX, Edmundo Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant Le XIXe. Siècle*, Bruxelas 1882/1888, afirma a bastardia de Góis por a ter lido em Cornélio Callidius, *Illustrium Germaniae Scriptorum Catalogus*, Mogúncia, 1581, segunda edição 1582 (isto é, cerca de oito anos depois de Góis ter falecido); o nosso bibliógrafo Francisco Leite Faria (*Estudos Bibliográficos sobre Damião de Góis e a sua Época*, Lisboa, 1977) afirma que em Callidius não vem tal afirmação, Sampayo Ribeiro desconfia; “Não há fumo sem fogo”... e eu acrescento: Viu Leite Faria as duas edições de Callidius ou só uma?

Historiador é cientista, romancista é ficcionista. Como tal, eu não tenho que provar coisa nenhuma. Limitei-me a aceitar o desafio de recriar uma hipótese que pode ter-se como verossímil. (CAMPOS,

⁶⁵ Mario de Sampayo Ribeiro é autor de *Damião de Goes na Livraria Real de Música* (1935): “Mário de Sampaio Ribeiro, espírito tão inquieto quanto determinado, deixou uma longa obra em domínios tão variados como a música, a arqueologia, a olisipografia e a história. Extremamente rigoroso nos seus trabalhos e exigente consigo e com os outros, nunca abordava um assunto sem o desbravar até onde lhe fosse possível, nem fazia cedências a facilidades ou conveniências. Polemista vigoroso, não deixava de brandir a sua espada em defesa dos princípios e valores em que acreditava e de teses que levantaram grande celeuma no seu tempo.” (VIEIRA, 2006, p. 1).

1998, p. 397-398)

O segundo mistério diz respeito à morte do cronista: “Mais sólida é a argumentação que alicerça o segundo mistério: o de Góis ter sido assassinado, porque existe aquele crânio que, exumado, apresentava moesa produzida por violenta contusão” (CAMPOS, 1998, p. 398).

As circunstâncias da morte de Damião de Góis não são unanimidade. A possibilidade de assassinato foi aventada mediante as escavações feitas pelo arqueólogo Luciano Ribeiro, em 1941, na Igreja de Santa Maria da Várzea, onde Damião teria sido sepultado em 1574 e que são descritas em seu artigo, “Damião de Góis e a sua sepultura em Alenquer”, publicado no Boletim da Junta da Província de Estremadura IX, série 2.

Os restos mortais de Damião de Góis e de sua esposa seriam trasladados para a Igreja de São Pedro, também situada em Alenquer. Luciano Ribeiro e seu colega, o arqueólogo Hipólito Cabaço realizam as escavações. No livro *A Sala das Perguntas*, Campos dá sua versão sobre o episódio:

- Do velho templo de Santa Maria da Várzea – acudia a explicar Hipólito Cabaço – em que Damião foi sepultado, quase nada existe. Arruinou-se de tal modo que a freguesia foi anexada à de Nossa Senhora da Assunção, de Triana. Em fins do século passado deu-se em Alenquer um movimento para o reedificar... Estava ali sepultado o “mártir da liberdade de pensamento”, a “vítima do jesuitismo”. Diligências, donativos... e a dois de outubro de mil oitocentos e noventa e sete, foguetes, beberete e tilintar de brindes, a inauguração das obras. Apesar de avançados aí por mil e novecentos e um, nunca chegaram a concluir-se... Deixaram os trabalhos por terminar e transformaram em oficina de serralheria a igreja paroquial de Triana. E aqui tem, amigo Luciano. O sítio retirado e ermo fez o resto. (CAMPOS, 1998, p. 20-21).

No romance, após encontrarem várias ossadas que não correspondiam à de Damião, deparam-se com um esqueleto próximo a uma moeda de D. Sebastião e concluem, devido à contemporaneidade entre Damião e o Rei, serem estes os ossos do cronista.

Após examinar o crânio, Luciano Ribeiro exclama:

- Este homem foi assassinado. – exclamou – Este homem... Damião foi assassinado!
Levantou-se Hipólito, já outros rodeavam Luciano.
- Vede. Aqui. Aqui, no occipital, reparaí.
- Santo Deus! – benzeu-se o padre.
- Forte pancada! Considerava Hipólito.

- Com objeto de ferro.
- Atrás, no lado esquerdo, alastrava a massa arredondada, côncava, e no centro dela a fenda da fratura.
- A percussão foi tão grande que os parietais estalaram, olhai, em toda a periferia do crânio quase de ouvido a ouvido. A cal, com o sangue derramado, aderiu ao longo da brecha e com o tempo operou a soldagem.
- Damião foi atacado por detrás...
- ... alguém sorrateiro... (CAMPOS, 1998, p. 23-24)

Mario de Sampayo Ribeiro, em seu livro *Damião de Goes na Livraria Real da Música*, refere-se à morte de Damião desta maneira: “uma tradição diz morto violentamente por mão misteriosa...” (RIBEIRO, 1935, p.38).

Sampayo Ribeiro, no livro *O retrato de Damião de Góis por Alberto Dürer* (1943, p. 211) aponta que “conquanto não haja notícia concreta e positiva, é tido por certo que a morte de Damião de Góis ocorreu em circunstâncias invulgares”.⁶⁶ Este autor recebeu informações de Hipólito Cabaço e do Dr. Luciano Ribeiro acerca dos achados de uma escavação feita por eles em 27 de agosto de 1941, onde foi encontrada uma ossada junto a uma moeda da época de D. Sebastião, o que lhes assegurava ser aquele o esqueleto de Damião de Góis:

Todos os ossos dos membros superiores e inferiores, bem como as vértebras e as costelas, estavam inteiros e relativamente bem conservados [...] mas a caveira estava partida – os ossos do rosto separados da caixa craniana – e faltava por completo o maxilar inferior. A falta de dentes (alguns bastante cariados), a espessura dos ossos e outros pormenores mostrava tratar-se de um velho. No occipital, sobre o lado esquerdo, via-se perfeitamente funda massa côncava, resultante de violentíssima pancada de percussão, como fizera estalar os parietais em toda a periferia do crânio – sensivelmente de ouvido a ouvido. [...] Em face do verificado parece poder afirmar-se sem receio de mentir que Damião de Góis foi assassinado. [...] A não existência do maxilar inferior talvez possa confirmar a tradição que diz ter sido encontrado meio-queimado na

⁶⁶ “A sentença dos inquisidores condenou-o a prisão penitencial perpétua [...] passaram certidão que o solicitador do Santo Ofício, Rui Fernandes, entregara Damião de Góis ao prior e mais padres do mosteiro da Batalha. [...] Não obstante, pouco mais de um ano depois, o padre Luís Velho, ao tempo prior de Santa Maria da Várzea, de Alenquer, lavrou-lhe o assento de óbito de cujo teor se verifica ter ele falecido na linda vila entremenha, sendo enterrado na capela-mor da igreja paroquial, onde fizera jazigo, em 30 de janeiro de 1574. É de ver que sua saída do mosteiro da Batalha não pode ter sido da exclusiva responsabilidade do prior e mais frades [...] a estada dele em Alenquer seria do conhecimento do Inquisidor Geral e teria sido officiosamente autorizada por ele. [...] Há que admita suposta comutação da pena, o que não me parece crível, por não constar do processo. A meu ver, o fato de Damião de Góis ter morrido em sua própria casa pode explicar-se desde que ele estivesse sob custódia. [...] Transitória ou definitiva a sua permanência na vila natal, parece certo que a morte lhe sobreveio inesperada e desastrosamente. Tê-lo-iam encontrado morto, não se sabe se vitimado por *ictus* apoplético, se estrangulado por criados na mira de o roubarem.” (RIBEIRO, 1943, p. 211-212)

manhã seguinte – o fogo tê-lo-ia calcinado ou posto em tal estado que, com o tempo, se pulverizaria. (RIBEIRO, 1943, p. 215-216)

Ribeiro indaga pelo assassino ou mandante do assassinato e suas razões, porém afirma que estas são perguntas fadadas à eterna falta de resposta, embora ainda aponte um suspeito: “Todavia, uma voz cá de dentro insinua-me que deve ter andado no caso dedo daquele alma-danada que era o genro, Luís de Castro, cujo ódio e cuja ação marouvaz e perversa ainda esvurmam do processo da Inquisição”. (RIBEIRO, 1943, p. 216-217)

Damião de Góis foi, *avant la lettre*, um defensor da igualdade entre todos os seres humanos

Góis, como muitos erasmistas, não só propagou uma fé “humana” mas também o diálogo com os Protestantes e com as Igrejas do Oriente. Essa atitude indicava uma posição acima das linhas deste ou daquele grupo religioso. Embora tivesse quem a admirasse, também era vivamente criticada e classificada de irrealista, de falta de integridade espiritual ou de fraqueza de carácter. No entanto, perante aquilo a que assistimos hoje, essas censuras, que eram dirigidas especialmente a Erasmo, têm que ser revistas. Não há muito tempo certos sectores católicos e protestantes reconheciam o facto de que a verdade religiosa tem muitos rostos. (HIRSCH, 1987, p.268)

Como cronista e historiador, Damião de Góis fazia “narrativas factuais de modo analítico, sem procurar interpretar os factos” (HIRSCH, 1967, p. 241). Objetivo e imparcial, cultivou assim muitos desafetos:

Para muitos historiadores humanistas escrever a história oficial era um convite para lisonjear reis, príncipes e outras figuras de destaque. No prólogo à *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel* Góis avisava o leitor que iria distribuir louvores ou censurar apenas conforme o mérito. Góis afirma este princípio sem rodeios. Não tinha a menor intenção de tratar cautelosamente acontecimentos susceptíveis de afectar a reputação de vivos ou mortos. O seu esforço por ser verdadeiro em todas as circunstâncias fez com que se levantasse uma celeuma de protestos à publicação das crônicas, em especial a de D. Manuel... Góis fez um extenso relato da conspiração dos Braganças na *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*, e a verdade é que poucos cronistas oficiais se arriscariam a ofender os detentores do poder. (HIRSCH, 1987, p. 244)

A realidade lusitana em 1571, quando Damião de Góis enfrentou o Tribunal de Inquisição, refletia a decadência portuguesa e em nada lembrava a opulência da Corte de D. Manuel I:

o pequeno país parecia esgotado pelo esforço imenso de tantos anos

para continuar as navegações, as conquistas e as guerras além-mar. Os campos, muitos deles abandonados, não produziam trigo suficiente para alimentar a nação e sucederam-se as épocas de fome. O tesouro real estava vazio e a economia mais instável do que nunca. (HIRSCH, 1987, p. 249)

O descaso com as terras portuguesas, em detrimento às navegações e suas glórias, é simbolizado no livro de Campos:

Sigo jornada para Coimbra. Não tarda que na modorra do andar se erga a voz de um dos meus moços a bandurrear:
 - Nem todo o cravo e pimenta
 Chegaria para pagar
 Alta torre da moimenta
 Que não se ergue no ar...
 Festejado pelos parceiros, comentei-lhe:
 - Tens razão, Rodrigo. É esse o preço da nossa glória. Olha essas terras incultas, onde mal se vê campo de trigo amanhado, olival varejado, leira arroteada. (CAMPOS, 1998, p. 196)

A visão crítica de um Portugal que abandona seu povo e sua terra está presente em outras passagens de *A Sala das Perguntas*. Aqui, Damião de Góis descreve o que vê quando é obrigado por D. João III a retornar a viver em seu país de origem:

dava conta do desleixo e lentidão das pessoas, dos casebres térreos, pobres, de telha vã e pedra insonsa, dos campos da miséria e incultura... E surpreendia-me a ver as coisas circundantes, não com os meus olhos de mero português, mas com os do humanista viajado... (CAMPOS, 1998, p. 310-311)

Fernando Campos esclarece a culpa do rei D. João III pela situação precária de Portugal. Damião fala sobre o que vê em seu país:

- O reino está deserto, todo ele é pousio, brejo, tremedal. A viuvez, a orfandade, o desamparo, o adultério, a fome e a miséria são o nosso império...
 - A verdade não se deve esconder. Doa a quem doer. Nem que seja ao rei...
 - A desgraça da nação, é o que é. Necessário reconhecê-lo. El-rei adormecido na glória e na falsa riqueza...
 - Mas deitar o reino a perder-se... Por má visão, mau governo...
 - A cidade cheia de pão importado que não dos nossos campos desarroteados. E não há lojas para o acomodarem. Apodrece no cais. (CAMPOS, 1998, p. 315)

O estado de abandono, a supremacia dos interesses particulares e a corrupção são chagas detectadas no reinado de D. João III:

A expansão europeia repercutiu-se profundamente nas mentalidades e na ideologia. Mudavam-se os tempos e as vontades, atropelavam-se os códigos da moral, mudavam-se as ideias, mudava-se a própria

mudança.

A febre da riqueza consumia largos extratos da sociedade. Todos os dias arriscavam a vida não só pela sobrevivência mas pela busca de riquezas; todos os dias se exercitavam os diferentes modos da arte de furtar. O dinheiro medrava sobre o serviço, como escrevia ao rei D. João III, em 1533, o vigário-geral da Índia: os que andavam a ganhar dinheiro têm-no e levam muito boa vida e depois pedem as mercês; e os que servem são pobres e pobres vivem. Tudo se comprava e vendia até os cargos públicos, as viagens, os soldos, os corpos. (TENGARRINHA, 2001, p. 101)

Neste contexto, um homem como Damião de Góis destoa e até mesmo corre perigo:

Se examinarmos o conjunto dos escritos históricos de Góis até 1544 encontramos duas inspirações fundamentais. O vasto alcance das descobertas feitas pelos Portugueses abriram a Góis tantas veredas para novas formas de pensamento como o estímulo intelectual por ele recebido dos contactos e estudos humanísticos... O patriotismo e o cosmopolitismo partilharam entre si o terreno seminal do seu pensamento. O orgulho de Góis pelo seu país natal podia ter-se tornado numa preocupação excessiva se não tivesse sido temperado pelo seu espírito aberto e pela benevolência com que examinava as outras nações e os seus costumes. Procurava ser um observador imparcial... Além disso, Góis lutou por uma Cristandade unida, não num espírito de conformismo, mas, antecipando-se a posições modernas, procurando a unidade na diversidade. (HIRSCH, 1987, p. 191-192)

Foi este patriota, de ideias justas e mente equilibrada que acaba vítima da Inquisição:

Tem-se dito que Góis foi o causador da sua própria infelicidade por dizer o que pensava com demasiada liberdade. Conquanto possa haver alguma verdade nisso, com certeza que a principal razão da sua ruína não foi a sua natureza impulsiva. É visível a desconfiança nas actas das demoradas audiências e ela parece basear-se numa total incompreensão da personalidade de Góis. Em consequência da longa estadia no estrangeiro, Góis tinha passado a ser um estranho na sua própria terra; tinha adquirido um modo de viver e de pensar marcado por maneiras e costumes europeus, que eram desconhecidos de muitos Portugueses. (HIRSCH, 1987, p. 257)

Voltando à peça, na primeira cena, Damião está escrevendo a *Crônica de D. Manuel I*. Sabe-se que foi o Cardeal D. Henrique⁶⁷, em 1558, quem escolheu Damião de

⁶⁷ Sobre o Cardeal, Joel Serrão (2004, p. 376) diz: “Filho do rei D. Manuel e da segunda mulher deste, D. Maria, foi o quarto na ordem varonil dos filhos daquele rei. A sua educação foi orientada para a vida eclesiástica, recebendo sólida cultura [...] fora nomeado, em 1539, inquisidor-geral do reino [...] foi defensor extreme de princípios religiosos que concebia de forma altamente conservadora. A sua

Góis para este trabalho. Córrego utiliza-se do recurso de supressão de situação e não mostra o encontro entre Damião e D. Henrique, onde o convite teria sido feito.

No romance, é narrado o possível encontro dos dois, assim como a relutância com que Damião aceita o encargo, esclarecendo sua vontade de escrever a verdade, porém já enfrentando resistência do Cardeal:

- Sei que estás preparado.
- Considera Tua Alteza que estas pessoas, de que tanto se esperava, não fizeram, em tempo de trinta e sete anos que há desde o falecimento de el-rei Emmanuel coisa que respondesse ao merecimento de tal negócio. E. sem te lembrares de quão fraco eu devo ser para tamanho peso, mandas-me agora que daquilo com que muitos, como em coisa desesperada, se não atreveram, tome eu cuidado...
- Já deste provas. Proverei que te sejam entregues os papéis. Creio que balbuciei algumas razões soltas: a verdade histórica... o cronista juiz sereno mas severo... nunca vergar a louvaminhas...
- Não quero desmerecer da tua confiança ao escolheres-me para a empresa da glorificação desse reinado...
- Assim o espero.
- mas terás de confiar em mim o mais substancial que no escrever das crônicas requer...
- E que é...
- ... com a verdade dar a cada um o louvor ou a repreensão que merece.
- Repreensão?
- Monarcas, cortesãos, todos aqueles que caíam sob a alçada da história. Verdade, não mero encômio. Glória, valor, amor da pátria, sacrifício, serviço, muito bem. Mas igualmente erros, defeitos, ganância, egoísmo, traição... (CAMPOS, 1998, p. 348)

O Tribunal do Santo Ofício ou Inquisição aterroriza a esposa de Damião, Joana. Os temores de Joana encontram um paralelismo entre o romance e a peça. No romance, os hábitos de Damião, capaz de se esquecer de ir à missa para dedicar seu tempo inteiramente ao trabalho, preocupam a mulher.

Joana queixava-se:

- Somes-te lá para a tua concha e ninguém te enxerga. És um deus inacessível.
- O que eu era era um escravo, um monge, desde que luzia a alva até pela noite adentro. Esquecia-me de comer, descurava o meu corpo, o meu trajar, os meus amigos, os meus serões de música... Esquecia-me de ir à missa...
- Qualquer dia vais preso – advertia Joana, quando subia à torre (não queria confiar essa devoção a criadas) a trazer-me alguma iguaria. –

importância política começa a sobressair durante a menoridade de D. Sebastião, tendo sido regente de 1562 a 1568 [...] Nos primeiros anos após a maioridade de D. Sebastião, D. Henrique é o seu principal orientador [...] Subindo ao trono após o desastre de Alcácer Quibir”.

As pessoas reparam. A tua sobrinha outro dia perguntou-me: “O tio não é misseiro, pois não?” (CAMPOS, 1998, p. 349).

Na peça teatral, Joana mostra preocupação com o conteúdo da crônica e com o quanto a verdade pode incomodar os poderosos e ser perigosa ao futuro do marido:

Joana: Encontraste o que procuravas?

Damião de Góis: Encontrar, encontra-se sempre. O problema é dizer tudo o que se encontra.

Joana: Bem te avisei que não devias tomar conta desse encargo.

Damião de Góis: Não se pode dizer tudo, mas sempre se encontra maneira de dizer alguma coisa.

Joana: Avisei-te eu e avisaram-te os teus amigos.

Damião de Góis: Avisei-me eu, a mim próprio. Mas há ocasiões em que um homem tem que lançar a pedra ao lago.

Joana: Não consigo evitar, tenho medo, Damião. (CÓRREGO, 2004, p. 5).

Os temores de Joana são mostrados por Córrego ainda no primeiro ato, como presságios do destino do cronista, lançando mão, enquanto autor, do recurso da *antecipação*:

Joana: Nos tempos que correm, até cuidado devemos ter com os nossos pensamentos. É perigoso pensar em voz alta. Todos querem ficar no retrato. E se o retrato não lhes agrada, não fazem mais que rosnar e mostrar os dentes.

Damião de Góis: A quem o dizes! Se lhe deitamos incenso às mãos cheias, por maior exagero que haja, acham pouco.

Joana: Se lhes dizes a verdade, a mais pequena crítica é um insulto imperdoável. (CÓRREGO, 2004, p. 7)

Damião está escrevendo sobre o primeiro casamento de D. Manuel I e em sua opinião, aí se origina o lado negativo da história de Portugal. Córrego fala de D. Leonor e de D. Isabel:

Damião de Góis: Uma ofereceu-lhe o trono e moldou-lhe o carácter. A outra causou ao reino tanto mal que não falta quem diga que isso foi o início de todas as desgraças, as que vieram e as que estão para vir.

Joana: Não são coisas que se escrevam, mas mereciam ser escritas.

Damião de Góis: Um dia alguém o dirá, mais tarde ou mais cedo. Eu estou demasiado perto e o tempo ainda não chegou. Com esta censura feroz à nossa volta, a verdade para vingar tem de ser dita nas entrelinhas.

Joana: Tem cuidado, Damião.

Damião de Góis: Não te preocupes, o mais importante é estarmos em paz com a nossa consciência. Tudo o resto... (CÓRREGO, 2004, p. 10-11).

Curiosamente, já que Córrego admite não ter tido contato com a peça de Helder Costa *Um homem é um homem – Damião de Góis* (1981), há, nesta peça, uma cena quase parafrásica à peça de Córrego.

No trabalho de Helder Costa, Damião conversa com Joana e amigos sobre o convite para escrever a crônica de D. Manuel I. Fala de outros escritores que recusaram a tarefa:

Damião de Góis: Foi convidado [Dr. António Pinheiro]. E aceitou. Mas teve sete anos sem lhe tocar. Até que alguém percebeu que ele não queria fazer aquilo... [...] Força e capacidade não lhe faltam. O que lhe falta é coragem para escrever o que é preciso escrever.

Joana: Damião, tem cuidado.

Damião de Góis: Tem cuidado, tem cuidado. Caramba, tenho passado a vida a ouvir isso. Parece que já chega. Já tenho 56 anos. Se não fosse considerado, e, principalmente, se não precisassem de mim, não me pediam para eu escrever a Crónica... E não te esqueças que o Cardeal D. Henrique é o Inquisidor-Mór... achas que não estou bem protegido? (COSTA, 1981, p. 87-88)

A História, bem como a Ficção, provará que Damião não estava protegido das malhas da Inquisição.

O protagonista do romance de Fernando Campos escreve suas memórias de dentro do Mosteiro da Batalha. Toda sua vida é retomada em forma de narrativa, num momento em que Damião já está encarcerado.

A personagem da peça teatral de Córrego, já em sua segunda aparição, na cena 03, está igualmente em sua cela, no monumento edificado por ordem de D. João I, em 1386, em honra da Virgem Maria, em agradecimento à vitória na Batalha de Aljubarrota.

O casal Damião e Joana demonstra preocupação mútua e os sentimentos do cronista pela esposa são de carinho e amor. Ele diz: “Minha querida Joana, o que seria de mim se não estivesses a meu lado!” (CÓRREGO, 2004, p. 8). Porém, Córrego, através do mecanismo de supressão de situação, omite os preâmbulos deste casamento. Campos, entretanto, narra o primeiro encontro dos dois.

Damião teria vindo a Lovaina para estudar humanidades. Conheceu Splinter, irmão de Joana: “Era quase da minha idade, rapaz alto, espadaúdo, cara quadrada sardenta, cabelo cor de cenoura, sorriso cândido, católico firme como toda a família” (CAMPOS, 1998, p. 146). Tornam-se amigos.

Num feriado, Splinter convida Damião a ir à sua casa:

- Estão aí as Férias de Páscoa – disse-me. – Vem comigo até o campo, nos arredores da Haia. Ficarás em minha casa e conhecerás os meus pais e meus irmãos.

Aceitei. Foi assim que conheci a irmã de Splinter...

Suspende-se-me aqui a pena, comovida. Escrever dos Splinter é revocar-me ao meu próprio sangue, pois eu viria a casar com Joana que me deu seis filhos e agora, desta minha prisão, viuvez e velhice, recordo com saudade. Eram seus pais Matilde Vander Duin e André van Hargen... da mais alta nobreza da Flandres...

A casa dos Splinter, um misto de granja e palacete, rodeava-a um bosquezinho de faias e olmeiros, carvalhos e freixos. Velejavam na paisagem lentos moinhos altaneiros e nos longos canais vogavam barcas carregadas de lenha, sacas de trigo, tabuleiros de queijaria, cabazes de flores, canastradas de arenque e barricas de cerveja...

Joana teria nesse tempo uns quatorze anos, menina sábia e aplicada, que, além da própria língua, falava latim, francês e castelhano. (CAMPOS, 1998, p. 148-149)

O reencontro ocorre anos depois, quando Damião, tendo concluído os estudos na Universidade, retorna à casa dos Splinter, acompanhando o amigo:

- Pois és tu Joana? – estacava eu mais uma vez a olhá-la.

- Quem havia eu de ser?

- Meu Deus, que linda és! Uma mulherzinha feita! Deixa-me ver-te bem.

- Pensavas que eu iria ficar sempre uma criancinha? As pessoas crescem, lembra-te disso.

E eu estendi-lhe as mãos como para apreciar melhor e ele oferecia-me as suas e deixava-se contemplar...

- Estás satisfeito *mi Caballero português*?

- Fascinado. Nem sei que diga. Assim tão bonita, tens noivo, claro.

- Nem claro nem escuro – respondia-me rindo... (CAMPOS, 1998, p. 273)

Numa supressão de característica de personagem, a peça teatral deixa de evidenciar quão vanguardista e voluntariosa seria Joana. Este lado de sua personalidade é evidenciado no romance, quando Joana decide entregar-se ao homem que ama, antes do casamento, ferindo assim, os dogmas da Igreja:

Não são para se escreverem as páginas da intimidade, cujo infólio é a saudade no coração. Mas deseja deixar aqui, nesta almofada de minha cabeceira tumular, o que uns dias antes do casamento, ia dezembro no fim, me aconteceu com Joana... Passeávamos sozinhos pela campina, tínhamos falado e rido muito sobre os nossos projectos de vida, de mãos dadas ou pegados em beijos e abraços infindos, que Joana talhava fugindo em revoada... Alcançava-a eu pela cintura, virava-a para mim, pegava-lhe na cabeça, os dedos embebidos no oiro dos cabelos, e beijava-a na boca, nos olhos luminosos, na alma... Caímos ofegantes, à sombra de um ulmeiro, sob pífaros de melros e trilos de pintassilgos. Muito sérios, penetrava-se-nos o olhar, os corpos

estreitaram-se e o cavaleiro e sua dona conheceram-se... (CAMPOS, 1998, p. 274)

A cumplicidade do casal vislumbrada na peça encontra eco no romance, no qual se vê a origem dessa mútua confiança. Joana mostra-se uma mulher esclarecida, dona de ideias próprias e capaz de discutir com profundidade assuntos polêmicos para a Igreja Católica:

- És feliz? – perguntou.
 - Sou feliz. E tu?
 - Sabes? Foi melhor assim...
 Parei a abafar-lhe a fala num beijo:
 - Foi melhor assim?
 - Foi.
 Enfiou o braço no meu e prosseguimos o passeio.
 - Uma coisa detesto nas cerimônias de casamento.
 - Qual?
 - É bom que Deus santifique a união de homem e mulher. Mas a Verdadeira união de homem e mulher é o que nos sucedeu. Tu acabas de me receber por tua mulher e eu a ti por meu homem. Tu és o meu marido.
 [...]
 Começos de trinta e nove. O casamento foi festivo e pomposo como convinha à estirpe de ambos (CAMPOS, 1998, p. 275- 276).

O casal morou em Lovaina até o episódio da mudança para Portugal. Na peça teatral, através de uma paráfrase resumitiva, há a menção desta mudança e da primeira reação de Joana, que foi desgostosa:

Joana: Quando me obrigaste a abandonar o meu país...
 Damião de Góis: Eu não te obriguei, Sua Alteza é que me obrigou a mim.
 Joana: Podíamos ter ficado na Holanda, se quisesses, mas um de nós teria que viver num país estranho, e fiz que não percebi o pretexto que o rei te deu para regressares. (Sorri, numa admoestação carinhosa). Tive-te uma raiva que nem podes imaginar!
 Damião: Minha querida mulherzinha! Nunca to disse, mas estive quase a desistir.
 Joana: Foi melhor assim. O dia em que cheguei a Lisboa foi o mais infeliz da minha vida! Mas depois deitei raízes, o clima suave, as ruas largas, as pessoas risonhas...
 Damião: Anda cá, como foi isso de me teres uma raiva de morte?
 Joana: ... a tua dedicação, os nossos filhos, isso transformou a paisagem, tudo se tornou maravilhoso, não há sol igual em todo o mundo. Se não fosse a sujidade e os maus cheiros, Lisboa seria o lugar perfeito para viver. (CÓRREGO, 2004, p. 8-9)

O romance conta detalhadamente que o casal foi, a princípio, morar em Lovaina, “rua Namur, junto da Igreja de São Quintino” (CAMPOS, 1998, p. 279). Num período de paz, Damião e Joana esperam o primeiro filho:

Essa noite, recostados no leito, conversámos longamente:
 - Se for menina... – sonhava Joana.
 - Se for menina - respondi – há de chamar-se Isabel.
 - Isabel?
 - ... do nome da minha mãe.
 - E se for rapaz? – perguntou Joana.
 - Emmanuel. (CAMPOS, 1998, p. 281)

Fernando Campos continua sua narrativa acompanhando as atividades que Damião exercia em Lovaina, o crescimento da família com o nascimento do segundo filho, a quem chamou Ambrósio, e chega até o episódio da primeira prisão de Damião, que ocorreu em 1542, durante a invasão francesa em Flandres.

Damião é incumbido de negociar com os franceses e é capturado e preso como refém. Seus pares na Universidade de Lovaina não se esforçam para o resgate e o tratam como traidor. Quando finalmente é solto, desiludido, resolve voltar a Portugal.

O rei D. João III é fundamental neste retorno:

El-rei João, com quem amiúde me carteava, sabendo do envolvedouro inamistoso em que eu vivia, com os bons ofícios da rainha veio em meu socorro, mandando-me chamar ao reino para exercer o cargo de mestre e guarda-roupa do príncipe herdeiro João, de oito anos de idade. Não me assistiram na conjuntura aúspices que me dissuadissem de partir, que outro pior destino ao longe me esperava. Mas eu não soube atender a eles. A Joana repugnava a ideia da partida para tão longe da sua terra e dos seus costumes:
 - Queres desarreigar-me?
 - Não, minha querida.
 - Sou salgueiro da ria, álamo que bebe a vida à borda dos canais da planície.
 Procura animá-la com a sugestão da amenidade do nosso clima:
 - É mais azul o céu e a água da minha terra. O Tejo é rio mais vasto que o Escalda. O Inverno lá é mais brando que o teu Verão. As andorinhas chegam mais cedo. (CAMPOS, 1998, p. 309)

Pelo mecanismo da translocução, as palavras de Damião, exaltando sua terra, são transpostas para Joana, na peça de Manuel Córrego. A personagem demonstra que Portugal tornou-se um ambiente acolhedor para ela e sua família, que crescia.

Na cena 03, Damião já está preso no Mosteiro da Batalha . Há uma supressão de acontecimentos em relação ao paradigma. No romance, é narrado que, num primeiro

momento, Damião fica preso nos Estaus (1571), para apenas posteriormente ser transferido ao Mosteiro. “E depois, uma noite, veio o doutor Diogo da Fonseca, da casa de el-Rei e corregedor do crime, com seus meirinhos e levou-me preso...” (CAMPOS, 1998, p. 336)

Eu conhecia bem o paço dos Estaus do tempo em que era ainda pousada de reis e embaixadores. Nele tivera moradia algum tempo el-rei João terceiro, o regente cardeal infante Henrique, o príncipe Sebastião antes de tomar posse do governo do reino. Muitas vezes percorrera eu aquelas salas. Ali estava a fachada, massa a negrejar mau agouro... Dois guardas levam-me por escadas escuras e fedor a bafio, corredor em que mal cabemos, portas de um lado e outro. De algures, das fundezas do antro, chegam-nos ruídos de mecanismos que rangem, gritos de dor imensa. Chegamos a uma porta. Pesado ferrolho grincha no trinco. Lufada de ar podre. Os brandões alumiam-me a quadra. Ao canto a cama de palhas sobre estrado.

- Farás bem em te deitar – diz-me um deles.

Vão-se, abandonam-me no vazio e na escuridão. (CAMPOS, 1998, p. 357-358)

Este período durou quase dois anos. Campos narra depoimentos aos quais Damião é submetido, sem saber do que era acusado ou quem o teria denunciado:

- Venho ante Vossas Mercês solicitar me digam minhas culpas por que fui preso. Conhecendo-as saberei se fui preso em causa ou sem ela...

- O estilo do Santo Ofício não é dizerem-se culpas a nenhuma pessoa, mas, primeiro que se prenda alguém, fazer-lhe saber que se lhe examinam bem as culpas. O mesmo se fez no teu caso.

- Parece então haver aqui contradição, visto que primeiro me prendestes e agora quereis examinar minhas culpas.

- Os inquiridores apostólicos contra a herética pravidade e heresia acharam-te culpas obrigatórias a prisão.

- Como assim, se não fui ouvido? Ou será que fui denunciado? Dais fé, sem mais, à alegação de um delator? (CAMPOS, 1998, p. 359-360)

A tortura psicológica, e mesmo a ameaça de tortura física, fazem com que Damião escreva uma carta aos inquisidores, implorando o perdão:

Senhores, pelas cinco chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo! Despachai o meu negócio, que está concluso. Passa de ano e meio estou preso, com muita perda e detrimento de minha honra e fazenda. Havei respeito à idade e qualidade de minha pessoa e ao desamparo de minha casa e família. Tão menoscabado estou que, sobre setenta anos de idade, muito mal disposto, em tanto que quase não tenho forças para me sustentar sobre as pernas, tão cheio de vertigo, usagre e sarna que em todo o corpo não há coisa sã... Tendes-me aqui preso há já dezassete meses, com vos ter de minha livre vontade confessado os erros em que, sendo mancebo, andei, e dito como me deles tirei há trinta a quarenta anos... O que tudo visto, peço-vos me despacheis,

para a pouca vida que me resta ir acabar em serviço de Deus...
(CAMPOS, 1998, p. 383-384)

A decisão do Santo Ofício foi implacável:

visto como o réu, usando de melhor conselho, confessou suas culpas e pediu delas perdão e misericórdia, com sinais de arrependimento [...] recebem o réu à reconciliação e união da Santa Madre Igreja [...] e em pena e penitência deles o condenam a cárcere perpétuo naquela parte que lhe foi assinada por Sua Alteza (CAMPOS, 1998, p. 385)

Damião desespera-se:

Estava-me a vida acabada! Não mais veria a minha casa, os meus filhos, as minhas coisas, a minha terra. Perpétuo, cárcere penitencial perpétuo. Suas excelências absolviavam-me condenando-me [...] Para onde me enviarão?

[...]

Que mais há para dizer? Para desabafar? Dez dias depois o meirinho Rui Fernandes, com seus guardas, entregava-me no Mosteiro da Batalha ao superior frei Francisco Pereira e a frei António Nogueira na presença dos demais padres. E para aqui estou, à espera de que Deus se amerceie e me acuda com a paz da morte. (CAMPOS, 1998, p. 385-387)

A cena 03 é introduzida por uma didascália que descreve a cela e apresenta a personagem do Frade:

Damião está na sua cela do Mosteiro da Batalha. Uma mesa de pinho, uma cadeira escalavrada e uma bilha de água em cima de um mocho. Passou tempo, o que se nota nas cãs e na atitude. O cronista vira a folha e fica suspenso, em grande aflição. Vem um frade de capuz com uma escudela e uma infusa de água. Traz também uma candeia que coloca sobre a mesa. O Frade está sujeito à regra e nunca proferirá uma palavra, mas possui uma grande riqueza expressiva. (CÓRREGO, 2004, p. 22)

A mudez é uma característica acrescida pelo dramaturgo na caracterização de sua personagem. O paradigma traz um frade discreto, porém falante. A descrição da cela mostra que romance e peça teatral portam uma relação parafrásica, sendo bastante semelhantes:

Aqui estou, com a minha velhice, doente, preso e despojado de tudo. Rogara me deixassem escrever ao cardeal-infante, negaram; me emprestassem um livro em latim, qualquer um à escolha deles, negaram. A mesma roupa do corpo tiraram, vestido com a estamena da penitência. Encostado à porta, olho o pequeno espaço da cela, o janelo estreito, o buraco da sentina, o catre escasso, a mesa e o mocho de pinho, em cima da mesa um pão tosco e uma púcara com água, o crucifixo na parede. (CAMPOS, 1998, p. 27)

O frade entra: “Não se lhe via o rosto, mas a voz inculcava jovem” (CAMPOS, 1998, p. 28). O intertexto não refere nada sobre a idade do frade, sendo exemplo de supressão de característica da personagem:

- Psiu! – indicador exangue na boca do capuz. – Não fales – da manga do hábito retirava um embrulho -, esconde bem.
 - Porque fazes isto? Por muito menos podes ser queimado vivo.
 - Ninguém saiba quem to deu... – e desaparecia fechando a porta.
 Meus olhos nem acreditavam no que vêem. Será possível? Em cima da mesa há papel, penas, tinta! (CAMPOS, 1998, p. 28-29)

Na peça teatral, o episódio da entrega dos papéis e da tinta para o prisioneiro é contada de maneira parafrásica. O sentimento de gratidão está presente, bem como o temor pela sorte do novo amigo:

Damião de Góis: Meu Deus, o papel acabou, não tenho mais papel, o que há de ser de mim?
 Frade (Faz um sinal vivo para que se cale, olhando amedrontado para o sítio por onde entrou.)
 Damião de Góis: Ah! Perdão! (Ele próprio receoso)
 Frade (Das dobras do hábito retira algumas folhas de papel, que coloca em cima da mesa, sempre espiando quem vem, como escondendo um grande pecado.)
 Damião de Góis (Esconde as folhas, e põe-se a mexer a escudela, como quem disfarça): Obrigado, irmão, são anos de vida que me dais.
 Frade (Pergunta gestualmente se pode beber um pouco de água.)
 Damião de Góis: À vontade, irmão, peço-vos que estejeis à vontade. Vós fostes a única pessoa bondosa que encontrei no cativo, já lá vão quase dois anos.
 Frade (Bebe sofregamente, está morto de sede.)
 Damião de Góis: Por que sois tão bondoso para mim?
 Frade (Olha para fora, visivelmente amedrontado.)
 Damião de Góis: Por que me trazeis papel para eu poder escrever?
 Frade (Sorri como resposta.)
 Damião de Góis: As ordens são expressas, sabeis o risco que correis, há quem por muito menos tenha sido executado. (CÓRREGO, 2004, p. 22-24)

No romance, o frade aparece ainda uma vez, reinterando sua personalidade discreta e soturna:

No refeitório, a que já me permitem descer, torno a ver o fradezinho que me deu papel e pena para escrever. Sei que é ele por não saber quem ele seja, paradoxo que pareça. Aos outros, com o tempo, vou-lhes conhecendo os rostos, os nomes... Este é o único que esconde a cara no capuz. Traz às mesas as caçoilas com feijão e couves... Na concentração das fomes, ninguém se dá conta do sinal que aceno ao irmão, com o indicador um remedar de rabiscos no tampo da mesa. Entenderá ele a mensagem de que preciso de mais penas, tinta, papel? (CAMPOS, 1998, p. 231)

Paralelamente, na peça teatral, a segunda aparição do Frade dá-se na cena 06. A solidariedade é manifestada por suas mudas ações. Córrego utiliza-se do recurso chamado *acréscimo de situação*, ao dramatizar um momento entre Damião e o Frade:

Damião de Góis levanta os olhos da escrita e fica a esfregar o pulso direito. O frade entra com mais folhas de papel.

Damião de Góis: Obrigado, irmão. Pensais em tudo, não imaginais a grande esmola que me fazeis.

Frade (Dá sempre resposta ou reage de modo expressivo, mas não fala.)

Damião: Como é incerto o destino das pessoas! Fui um dos grandes do mundo, e eis-me reduzido à esmola de umas folhas de papel. (Afaga as folhas amorosamente.) A única riqueza que tenho, mas tão grande que sem elas eu não podia respirar. (CÓRREGO, 2004, p. 40-41)

Nesta cena, Damião reflete sobre a tortura psicológica que sofreu, através de uma paráfrase resumitiva: “Nos interrogatórios, à vista da tortura – sempre tive horror pela dor física, irmão!” (CÓRREGO, 2004, p. 41)

No romance, interrogatórios e descrição das torturas sofridas pelas vítimas da Inquisição são explícitos. Na “sala das perguntas”, Damião era forçado a confessar crimes dos quais não tinha nem conhecimento. O inquisidor e o acusado digladiam-se, num combate desleal:

Eu negava. Nunca em Portugal tal coisa passara por mim e quem quer que o dissera o dissera falsamente e no rosto eu lho lançaria se pudesse. Insistiam: pelos autos constava o contrário. E ameaçavam com a publicação de um artigo acumulativo de acusação. Eu tornava a negar. Jurava pelos Santos Evangelhos: tudo era falso e não fizera tal e a testemunha era falsa. Insistiam. Eu dizia que não me lembrava. Pedia que me declarassem o lugar e o tempo em que foi, para recorrer minha memória... E me era respondido: lugar onde acontecera? Algures na cidade ou no termo dela, havia já muitos, muitos dias... Eu dizia que não podia lembrar-me de o ter feito ou dito... Insistiam e o promotor fiscal aparecia e lia o tal artigo acumulativo. Eu teimava: se me lembrasse... Embrulhavam de nuvens o cenho: apelasse à memória e viesse confessar, senão... (CAMPOS, 1998, p. 380)

Quando descontentes com o resultado do interrogatório, passavam à tortura física:

Uma madrugada, com grande arroído fizeram-me levantar da cama, vestir estaménha negra, enfiar na cabeça uma loba aguçada, apenas dois buracos para espreitarem os olhos, e obrigaram-me a sair da cela descalço. Em breve pelo estreito corredor um cordão de penitentes, igualmente vestidos, aí uns dez, saídos das outras celas. Em silêncio o cortejo de fantasmas segue os guardas... Aonde me levam? Pés gelados no chão viscoso. Labareda de archotes. Escuridão e luz. Bailam duendes e sombras pelas paredes... Que gritos, que uivos são

aqueles? A casa das torturas. Aí paramos. Meus olhos, meus ouvidos, minha alma para sempre maculados. A fera humana. Único animal que põe a imaginação ao serviço do mal. Invenções diabólicas. (CAMPOS, 1998, p. 380-381)

Campos descreve com detalhes o aparelho chamado potro, usado na época medieval para torturar os hereges:

Grossas cordas em argola lhe atam os tornozelos, as coxas, pulsos e braços, ligadas a tornos que os algozes vão torcendo a mando do inquisidor sentado em seu estrado diante de uma mesinha, notário ao lado, protecção do crucifixo.

- Confessa.

- Ui, meu pai!... Nada tenho que confessar.

Aceno aos algozes. Mais um esperto nos torniquetes. Começam a alargar-se as tábuas do cavalete, a estender-se e, com elas, se vão desconjuntando os ossos daquele corpo, esticando a espinha, deslocando do encaixe dos ombros os braços, da bacia as pernas...

- Ai, ai, ai, eu morro!...

- Confessa.

- Parai. Eu confesso, padre.

- Diz.

- Até agora – arfava esgares – eu acreditava...

- Ah!

- ... mas agora sei... vejo... ele não existe...

- Que dizes desgraçado?

- ... Deus não existe... que te não vem fulminar, cão... não vem castigar tanta maldade...

Aceno e mais aceno. O esqueleto desune-se. O paciente desmaia. Um dos algozes escuta-lhe o coração:

- Está morto.

Sangra-me a alma. A meu lado um companheiro desfalece e derrama-se no chão. (CAMPOS, 1998, p. 381)

Seguindo a cena 06, Damião vai dialogar com Joana, ou melhor, Damião tem um delírio com a esposa, porque ele ainda se encontra na prisão. Trata-se de um acréscimo de situação em relação ao paradigma. O carácter espectral da mulher é identificado pela falta de percepção de sua presença pelo Frade:

Joana está junto do marido, sorrindo bondosamente com toda a naturalidade. É notório que o Frade não se apercebe, só sabe que o detido se refugia de novo nas suas recordações. Acaba de beber e sai discretamente. (CÓRREGO, 2004, p. 42)

O restante da cena consiste em uma paráfrase resumitiva de grande parte da vida de Damião. As personagens falam sobre os grandes trabalhos que o escritor executou durante a vida, suas viagens e, principalmente, seus encontros com Erasmo de

Roterdão e Martinho Lutero, considerados hereges pela Igreja Católica e que, em última instância, fizeram parte dos motivos que levaram Damião à prisão:

Joana: Eu compreendo que um homem que correu mundo, que conheceu as Europas como a palma da mãos e comeu à mesa de Erasmo e de Lutero – a trindade luminosa, Erasmo, Lutero, Damião de Góis! – eu percebo que tivesses relutância em te exilares para a província, mas podias ter feito um esforço, ao menos um esforço, e nada disso teria acontecido. (CÓRREGO, 2004, p. 44)

As viagens de Damião são descritas, no romance, a partir do capítulo “Às portas do mundo”. Com vinte e um anos, em 1523, parte para Flandres. No capítulo seguinte, “Utopia”, vai para Londres e conhece Thomas Morus.

Damião continua viajando, conhece a Dinamarca, Polônia e, no capítulo chamado “... com tão desencontrada paixão”, chega à cidade de Lubeque, na Alemanha, onde ocorre o encontro com Lutero. Os dois trocam impressões sobre suas convicções:

- Que pensas das indulgências? – perguntou Lutero.
- Condeno-as. Mas não sois só vós a pensar assim...
- Tudo o que eu faço e prego – disse Lutero – é a bom fim. Regressar à primeira pureza cristã, reduzir este povo à verdade, para se salvarem as almas que andam airadas e perdidas. (CAMPOS, 1998, p. 103)

A visita à casa de Lutero citada na peça teatral aparece com detalhes no romance:

A casa de Lutero era uma casinha de rés-do-chão e um sobrado, muito arrumada e limpa. Catarina, a mulher dele, tinha bom semblante. Sem afectação convidou-nos a sentarmo-nos à mesa. Estendeu uma toalha, foi dentro e ela própria nos serviu as iguarias, avelãs e maçãs. (CAMPOS, 1998, p. 106)

As viagens continuam, até que Damião chega a Friburgo de Brisgóia e procura a casa de Erasmo de Roterdão, autor de *O elogio à loucura* (1509). Este livro é colocado em discussão por Campos através da personagem Grapheus, mestre de latim de Damião:

Dias antes, falando com Grapheus a propósito do *Louvor da Loucura*, ia-lhe dizendo:

- Quando Erasmo louva a loucura...
- ... ele, travando-me do braço, interrompeu:
- Não a *loucura*, mas a *Loucura* com letra grande, quer dizer, a deusa Loucura...
- Seja. Mas no livro é Erasmo que veste as roupas da Loucura, como os comediantes, como os truões...
- Sim. No fundo do artifício há um desígnio sério...
- Antes, porém, que vamos adiante, quero, como teu professor de latim, chamar-te a atenção para um importante particular gramatical a propósito do título *Laus Dementiae*, *Louvor da Loucura*. Tu disseste

“Erasmus louva a *loucura*”, eu corriji “a *Loucura*”. Diz-me Damião amigo: se, como sabes, *louvor* é a acção de louvar, quem louva quê? Será Erasmus que louva a Loucura ou quererá antes ele apresentar a Loucura como sujeito do louvar e portanto do louvor? Em termos gramaticais: *Dementiae, da Loucura*, é genitivo subjetivo ou objetivo?

- Não tinha pensado nisso.
- Por outras palavras: é a Loucura que pratica a acção de louvar, que faz o louvor? Ou, pelo contrário, alguém, neste caso Erasmus, faz o louvor dela?
- Ora deixa-me ver...
- Tu leste o livro. Quem é que fala?
- É isso, mestre. É a Loucura em pessoa que fala.
- Então é ela quem faz o louvor. E o louvor de quê?
- De si própria. Eureka! O genitivo subjetivo é aí também genitivo objectivo.
- Isso mesmo, Damião.
- A Loucura faz o louvor de si própria – magicava eu. (CAMPOS, 1998, p. 68-69)

Erasmus recebe Damião para a ceia: “Comia pouco e devagar com longas pausas, a comida a meio caminho da boca, a escutar-me” (CAMPOS, 1998, p. 154).

A amizade entre Damião e Erasmus fazia do cronista um conivente das ideias humanistas e o tornava alvo para a Igreja Católica intolerante. Um encontro entre pensadores da época mostra, no romance de Campos, exemplos destas ideias:

- Grande século é o nosso – afirmou Hitlodeu. – Não pequeno contributo para esta nova visão das coisas, do mundo, da vida – costumes, crenças, diferenças de raças, cor da pele, pensar -, trouxeram os descobridores da Terra a esta nascente idade. Julgo que só se pode compreender este quadro com os olhos do mundo... no tempo e no espaço...
- E este gosto, este renascer do mundo antigo grego e romano? Perguntei em minha ingenuidade. – Não. Não posso concordar contigo. Seria um paradoxo...
- Paradoxo aparente – interveio Erasmus. – Este renascimento significa o desejo de que nada ficará como estava e o homem há de ocupar de novo o seu lugar de centro da cultura e da vida. Não é a isso que se chama humanismo?
- Queres dizer que o homem está a destronar Deus? Mas Bosch...
- Bosch, como Dante, sem destronar Deus, porque a sua visão é religiosa, está tentando alongar a vista mais ao largo – e Erasmus fixando-me fundo nos olhos murmurou: -... como se ambos fossem deuses, o próprio Deus, a olhar o mundo dos homens...
- Mas isso soa a grande...
- Blasfêmia? Heresia? Tens medo das palavras? Só o pode ser aos olhos desses espíritos fechados dos senhores da verdade... Ah, amigo! A verdade está aí tão clara e eles insistem nos dogmas criados por eles próprios. Entalaram Deus em fôrmas humanas que constroem e limitam a divindade. Lutero, pretendendo mudar as coisas e arejar a fé, está caindo nos mesmo erros. Não me admirarei nada, se um dia

também eles, os luteranos e aderentes resvalarem para a intolerância e a direcção de consciências e a perseguição em nome de Deus...

- sombra, luz e cor, o crer e o pensar, medos e pavores de um tempo que chegou ao fim...

- Tudo em mudança, tudo posto em causa. Os dogmas vacilam. O homem novo repensa tudo... (CAMPOS, 1998, p. 74-75)

A próxima cena na qual interagem Damião e o Frade é a cena 08. Ela começa por um monólogo, no qual o prisioneiro reflete sobre sua situação:

Damião: Quem foram os meus delatores? Não sei. De que crimes me acusam? Não sei. Os meus delatores não têm rosto, pode ser o médico, o confessor, o amigo mais íntimo, alguém para se livrar de uma acusação igual à minha. Pessoas que se introduziram na minha família para descobrirem ou inventarem segredos e os delatarem. Como penitente, não é dado conhecer quem me acusa e quem me defende. Posso ficar na prisão meses e anos, a vida inteira. Se me acontecer a morte, nem isso me livra do julgamento, serei condenado e queimado depois de morto. Com que provas? Ninguém sabe. Faltas reais ou imaginadas, tudo serve de pretexto. Basta uma voz anônima ou uma denúncia. Uma vingança. Isso ou a confissão sob tortura ou sob a ameaça de que os meus filhos pagarão por mim. Quando nem isso é o bastante, os inquisidores fingem que se enternecem, fazem-se muito amigos, prometem-me a liberdade e a restituição dos meus bens, bajulam-me e fazem-se sedutores, até que o bicho que há em mim tenha um momento de fraqueza e confesse o que fiz e o que não fiz. Metem as pessoas nas masmorras e só depois fabricam as provas, muitas vezes a sentença é dada por pecados praticados na prisão. (CÓRREGO, 2004, p. 53)

Córrego utiliza-se do recurso da supressão de personagem e, assim, não identifica o principal delator de Damião, Simão Rodrigues.

No romance, o primeiro encontro entre Damião e seu acusador ocorre em Paris. O escritor passeia com amigos:

Chegamos a um pátio em que conversavam, em grupos, muitos escolares.

- Frequentam este colégio, a quem el-rei presta ajuda, como sabes, inúmeros estudantes portugueses. Olha, ali está um, o Simão Rodrigues...

Agora que o tempo passou, recordo sem ódio, a primeira vez que me encontrei com aquele que viria a ser um dos meus primeiros algozes. (CAMPOS, 1998, p. 180)

Neste encontro, Simão Rodrigues mostra-se belicoso e invejoso frente ao cargo de tesoureiro-mor do rei que Damião exercia.

No segundo encontro, Simão hospeda-se na casa de Damião:

Desejo aqui acrescentar que a estada dele na minha casa de Pádua constitui a origem das minhas desventuras actuais.

Homem meão, magro dos jejuns, o branco das mãos e da cara a sobressair da sotaina preta até os pés, a caveira sem cabelo sobre o comprido, os olhos febris, negros, severos, a barbicha aparada a descer-lhe das orelhas e a dar a volta pelo queixo, o bigodinho a escorrer-lhe do lábio e a enrugar-lhe ao canto esquerdo da boca desprezo e cinismo. Simão Rodrigues era a esfígie do fanatismo.

Não tardou que rebentasse discussão. Foi à mesa. Roque saboreava um naco de carne, interpelou-o Simão:

- Então não sabes que hoje é defeso comer carne?

Roque suspendeu junto à boca a perna de coelho e olhou-o:

- E quem és tu para mo defenderes?

- Não sou eu quem to defende, mas a Igreja.

- Qual Igreja?

- Ah! Temos aqui um protestante!

- No nosso grupo, Simão, há católicos e há simpatizantes das diversas seitas protestantes. E todos somos amigos.

- Eu não posso ser amigo de herejes.

Aí vem borrasca, pensei. Como dono da casa, julguei ser meu dever intervir:

- Escuta, Simão, e procura ter calma. Sou daqueles que tem buscado entender o que se passa no pensamento de homens doutos e honestos da cristandade dividida... conversei, almocei e travei amizade com Lutero....

- Tens então autoridade entre os luteranos. Folgo em saber.

- Conheço muitos. Sou amigo de alguns. Se tenho autoridade, não sei. Fui discípulo e hóspede de Erasmo, conheço e sou amigo e correspondo-me com altas figuras do pensamento protestante, tal como conheço, sou amigo e me correspondo com as mais altas personalidades do pensamento e da hierarquia católica. Em Roma fui recebido pelo papa Paulo... Não te diz nada isto?

- Mas também comes carne, tu, em dia defeso.

- Quanto a isso, se queres a autoridade, cito-te a palavra de Cristo: “não é o que entra pela boca que mancha”...

- Arrogas-te o direito de interpretar a teu bel-prazer os santos Evangelhos? És protestante acabado. (CAMPOS, 1998, p. 258- 259)

O clima de acusação e intolerância vai aumentando entre os dois:

Um dia Simão perguntou-me:

- Se tu, Damião, voltares a Portugal, que farás? Vais à missa? Cumprirás os outros preceitos como os mais cristãos fazem?

- Queres tirar nabos do púcaro? Fica sabendo que me considero mais católico do que tu.

- Tu, católico?

- Irei à missa, sim. Não como os outros, que vão bater no peito sem saber o que fazem. No coração me ficará e terei o que hei de ter. (CAMPOS, 1998, p. 260)

As provocações de Simão culminam em ameaça franca a Damião e seu amigo

Roque de Almeida:

- És um herege, tu e Damião.

- Alto aí, Simão Rodrigues. Herege, eu?

- Deixa-o falar – dizia Roque.
- Deixa-o falar? – continuava Simão. – Hereges, sim.
- Hereges sois vós – atirou-lhe Roque -... Andais por aí a inventar Cristo a toda a hora, como se fosseis o Espírito Santo.
- Queimados vivos é o que mereceis.
- Tu sabes o que estás a dizer? Em minha própria casa? Se não fosses meu compatriota, punha-te na rua. Estou habituado a debater ideias serenamente. Vê se te acalma e não sejas fanático. Deixa os outros pensarem e sentirem diferentes de ti.
- Repelentes luteranos! – saiu da nossa beira Simão, a espumegar arrenegos. (CAMPOS, 1998, p. 261)

O monólogo da cena seis da peça de Manuel Córrego é uma paráfrase resumitiva dos episódios que, no romance de Fernando Campos, mostram a angústia do prisioneiro e seus esforços para sua absolvição.

No capítulo “A sala das perguntas”, vê-se o autoritarismo da Inquisição e as condições dos interrogatórios:

- Desejo saber porque me prendem.
- Não é comigo.
- Com quem então?
- Com os inquisidores. Terás de pedir audiência.
- Estou a pedir audiência... (CAMPOS, 1998, p. 359)

Várias audiências seguiam-se, com questões redundantes e humilhações que visavam fatigar o réu e minar sua resistência:

- Estamos à espera de que fales sem demora – dizia o inquisidor presidente:
- Desalentado. Não havia outro caminho?... Mas tão temível julgamento... Juízes dispostos a torturar e matar em nome de Deus. Essa noite eu ouvira gritos, gemidos, ais, rancos, uivos de dor que ressoavam pelas abóbadas da cave, para as bandas onde os esbirros se encaminhavam sobre os corpos dos desgraçados que haviam cometido o crime de pensarem por suas cabeças... (CAMPOS, 1998, p. 361)

Utilizando-se do recurso de acréscimo de situação, Córrego amplia o desespero que assola a vida de Damião e também acrescenta à personagem do Frade qualidades como a empatia e a benevolência:

- Damião de Góis: Perdoa-me, irmão, posso fazer uma pergunta?
- Frade (Decerto que sim, vivamente).
- Damião de Góis: Deus e o diabo podem viver juntos na mesma casa?
- Frade (Suspende-se, interdito e estupefato).
- Damião: Perdoai, estava a pensar o que passei nas masmorras dos Estaus, ao menos agora vejo a luz e ouço os ruídos, nem podeis imaginar a importância dos ruídos, as aves, o vento, as vozes das pessoas, mesmo longe e sem as perceber, os passos no claustro, os sinos do Mosteiro e os cânticos dos fiéis.

Frade (Consegue respirar, finalmente, suspirar de alívio).

Damião de Góis: Peço-vos perdão porque sois indulgente e puro, a pergunta que fiz não me sai da cabeça... (CÓRREGO, 2004, p. 54-55)

Na cena 17, Damião vai finalmente ser libertado:

Damião de Góis olha para fora, antecipando o Frade que vem a entrar. Este vai para junto do cronista e, sem falar mas com grande expressividade, dá-lhe notícia de que vai ser transferido.

Damião de Góis: Vou sair daqui?

Frade (Que sim, vivamente)

Damião de Góis: Para onde?

Frade (Faz um som, de contente, mas logo tapa a boca, ia transgredindo a regra).

Damião de Góis: Para minha casa?

Frade (Nunca se viu ninguém tão feliz).

Damião de Góis: Não pode ser!

Frade (Aponta os papéis, para que os enconda).

Damião de Góis (Num entusiasmo, abraça o frade, erguendo-o e fazendo-o saltar).

Frade (Corresponde ao abraço e pula de contente, mas subitamente pára, olha para fora e faz-lhe sinal de prudência). (CÓRREGO, 2004, p. 107-108)

Em uma paráfrase resumitiva, o dramaturgo concentra os acontecimentos do capítulo “A sala das perguntas”, que corresponde à época da prisão de Damião:

Damião: Para casa, depois de tudo o que passei! Nem quero acreditar! Faz quase dois anos que me levaram de minha casa para os Estaus. Durante dias infintos estive numa masmorra sem luz nem ar, os ratos como única companhia, só saía dali para os interrogatórios e para a tortura. Tive que fazer uma confissão para não me mandarem para a fogueira, já imaginastes o que é morrer numa fogueira? Tive que inventar pecados que não cometi para que me condenassem apenas em prisão perpétua. Quando me enviaram para o Mosteiro da Batalha nem queria acreditar. Depois para Alcobaça, sempre a mudar para não criar amigos, para não falar com ninguém. (CÓRREGO, 2004, p. 108).

No romance, Campos atribui a D. Sebastião a libertação de Damião:

Alcobaça, quatro de abril de quinhentos e setenta e três. Faz dois anos que fui preso em Lisboa. Torno a pegar destes apontamentos para registar a minha jornada da Batalha para minha casa, enfim libertado. Após a partida de el-rei D. Sebastião, permaneci ainda alguns dias no mosteiro, à espera que chegassem de Alenquer os meus criados a buscar-me com cavalgaduras e um carro tirado a mulas, dado que eu não estava em condições de cavalgar...

Alenquer, vinte e nove de janeiro de setenta e quatro. Como as águas da ribeira se foram escoando os meses, desde a minha chegada. Todo entregue ao prover da fazenda, havia quase esquecido estes apontamentos. A invernia brama lá fora na noite regelada. Sento-me à lareira a escrever. Esperei que todos se fossem deitar para ficar em meu sossego. (CAMPOS, 1998, p. 392)

Na peça teatral, Córrego utiliza-se do acréscimo de situação, introduzindo um diálogo imaginário entre Damião e sua esposa, após sua volta para casa:

Damião de Góis está sentado junto da lareira, de cuja chama se notam os reflexos no seu rosto. Lê um livro pousado numa prancheta situada nos braços da cadeira. Levanta os olhos do livro e fixa-se num ponto onde Joana se vai colocar.

Damião de Góis: Tão jovem e bela! Ainda me conheces?

Joana: Sou como tu me recordas. Quando estás feliz e queres partilhar comigo, quando és infeliz e precisas de ajuda.

Damião de Góis: Deixaram-me vir para casa. Imagina! (CÓRREGO, 2004, p. 113-114)

Sabe-se, pelas fontes históricas, aquilo que Córrego deixa subentendido: que Joana já se encontrava morta quando Damião de Góis foi solto pela Inquisição. O momento da morte de Damião ocorre de maneira parafrásica entre paradigma e intertexto:

Damião de Góis: A minha situação é o que tu vês, já foi melhor, já foi pior, daqui para o destino que cabe a todos. Mas queres saber? Não trocava a minha vida por outra qualquer. O que fiz, está feito, o que não fiz... sabes bem a distância que vai do sonho à realidade. (Ergue os olhos para a mulher, mas ela já ali não está.) Adeus, faz-me sempre bem falar contigo. (Esfrega os olhos, cansados, massageia o pulso que lhe dói, logo retorna à escrita.)

Um vulto surge por detrás dele, pé-ante-pé.

Damião de Góis (Sem se voltar, familiarmente.) És tu? Que horas são? Não há resposta. O vulto avança e com uma massa desfere-lhe um golpe na nuca. A cabeça descai-lhe para o peito e fica imóvel. O vulto espera, o rosto talhado pelos reflexos da lareira. Verifica que o ancião está morto, certifica-se que não há ninguém à volta, e sai com as cautelas que tinha usado ao entrar. (CÓRREGO, 2004, p. 116)

No romance, enquanto Damião escreve:

Uma agulha de gelo pareceu-me vir da porta espetar-me nas costas. Finchas largas, pensei. O vento assobia, uiva, parece até pôr surdos passos no lajedo da quadra, como se alguém sorrateiro se aproximasse por detrás... Súbito temor. O coração a bater-me apressado... De novo o present..... (CAMPOS, 1998, p. 391)

A peça teatral termina com o recurso do acréscimo de situação. O utópico encontro entre D. Manuel e Damião, no momento da morte do cronista. Este diálogo evidencia o segredo que os une:

D. Manuel: Joana não quis ver, está à tua espera.

Damião de Góis (Levanta-se, a voz vem agora directa e firme): E tu, porque vieste?

D. Manuel: Eu?

Damião de Góis: Ensinar-me o caminho.
 D. Manuel (Sorri-lhe com muita afeição). Custou-te muito?
 Damião de Góis: Agora que perguntas, acho que não. O mais difícil...
 D. Manuel: Sei.
 Damião de Góis: O mais custoso é a passagem.
 D. Manuel: Vamos, então.
 Damião de Góis: Sempre é verdade que és meu pai?
 D. Manuel: Que interessa isso, agora?
 Damião de Góis: Gostava de saber.
 D. Manuel: Já não sabes?
 Damião de Góis: Queria ter a certeza. És meu pai?
 D. Manuel (O sorriso quente, de há pouco): Vamos. Temos muito tempo para falar nisso.
 Damião de Góis: Joana está à espera?
 D. Manuel: Sempre esperou por ti.
 Damião de Góis: Como tu.
 D. Manuel: Como eu. (Sorri sempre, com ternura, como se o abraçasse.) Vamos. (CÓRREGO, 2004, p. 118-119)

No texto teatral, Córrego havia dado pistas sobre a paternidade de Damião de Góis. Por exemplo, na cena 01:

Damião: Ninguém consegue ouvir essa palavra... peste... sem sentir um calafrio. Olha o rei D. Manuel, o homem das mil venturas, tinha tudo, tudo herdou, caiu-lhe um império nas mãos sem ele saber como, e vê tu, em menos de duas semanas veio a pestança e o levou.
 Joana: Gostava muito de ti, ele que nunca gostou de ninguém. Há mistérios tão fundos que nem o tempo consegue decifrar.
 Damião: Se é mistério, o melhor é permanecer como está.
 Joana: Por que não falas? Por que não dizes quem és?
 Damião de Góis: Não tenho a certeza. E achas que fazia alguma diferença? Talvez fosse pior (CÓRREGO, 2004, p. 9)

Também na cena 12, quando D. Leonor teme pelo futuro de homens que pensam e veem mais longe, desagradando poderosos que prezam a mediocridade:

D. Leonor: Podes rir, mas bem que numa terra de cegos quem tem um olho é um inimigo a abater. Gil Vicente, João de Barros, Damião de Góis...
 D. Manuel: Damião?!
 D. Leonor: O próprio Luís Vaz, não duvides, todos os que pensam pela sua cabeça, um dia em que nós faltemos serão perseguidos e humilhados.
 D. Manuel: Damião! O meu... Não é possível! (CÓRREGO, 2004, p. 79)

No romance de Fernando Campos, as pistas estão espalhadas por todo o texto. O “segredo” aparece logo no primeiro capítulo, quando Ana de Macedo, mãe de Camões no romance, recebe da amiga Maria do Céu a revelação de um fato

extraordinário: “Há quase vinte anos que me queima a alma um segredo muito grande” (CAMPOS, 1998, p. 10):

A aia segredou junto à orelha de Ana e os olhos de Ana iam-se abrindo, abrindo de tão medonha coisa.

Nos dias que se seguiram desfilaram no espírito de Ana imagens antigas. A irmã Inês a sair da casa de Santarém, corria a era de mil e quatrocentos e noventa e dois, a casar com Rui Dias, um jovem de Alenquer, descendente dos senhores de Góis... Rui Dias era neto de Gomes Dias, criado de el-rei Fernando e depois de el-rei João, o da boas memória. Casou com Brites Vaz de Lemos de quem teve Lopo Dias. Este Rui Dias que aí vai a casar com minha irmã é o primogênito de Lopo Dias... *Guapo rapaz, boa estatura de corpo, mais delgado que grosso, a cabeça sobre o redondo, cabelos castanhos, a testa larga desanuviada deles, olhos de um verde claro, alegres, alvo, bem-assombrado, risonho nas covas da face e na comissura dos beijos, braços carnudos, tão compridos que as mãos lhe passavam abaixo dos joelhos, as pernas proporcionadas ao corpo, a voz um tanto enrouquecida...* Inês morria do parto do filho Francisco, cunhado casava segunda vez, com uma prima dele, Filipa, de quem teve o filho Fruitos; falecia a segunda mulher, volta a contrair matrimônio, agora com Isabel Vieira que se finou de peste sem lhe dar geração; e pela quarta vez com Isabel Gomes de Limi que gerou cinco filhos: primeiro Rui, como o pai, falecido ainda no berço, o segundo Manuel e depois Damião, Baltazar e Antónia... Em mil e quinhentos e onze, Isabel viu-se viúva. Foi então que o menino Damião – nascera em mil e quinhentos e dois como o príncipe João... – após o saimento do pai levou-o para a corte, ainda na idade do eixo e do pião, o meio-irmão Fruitos. (CAMPOS, 1998, p. 10-11, [grifo nosso]).

Observe-se a semelhança da descrição de Rui Dias, pai de Damião, acima destacada, com as descrições de D. Manuel na crônica de Damião de Góis, no romance de Seomara da Veiga Ferreira e na peça de Manuel Córrego, todas já citadas neste trabalho. Campos tece uma rede a fim de confirmar a semelhança, por exemplo, quando Damião encontra o rei D. Manuel pela primeira vez:

Damião, num dobrar de joelhos, os olhos cheios de lágrimas, beijou a mão do rei.

- Estás espantado, moço? Nunca viste um rei? Que se passa com teu irmão, Fruitos?

- Senhor, nosso pai foi a enterrar. E ver-te agora... a tua parecença com ele...

- Vá, meu filho – disse o rei afagando a cabeça do menino – enxugame essas lágrimas. Serei para ti um pai, verás. (CAMPOS, 1998, p. 12)

Campos remarca que as semelhanças entre D. Manuel e Rui Dias extrapolam o físico:

as mesmas feições, a mesma estatura, tamanho de braços e pernas, cor do cabelo e dos olhos, o sorriso, a não ser... não, aquela voz clara e bem entoada não era a voz de Rui Dias. Mas havia outra coisa em que eram parecidos: ambos haviam casado uma porção de vezes e, se bem que o cunhado fosse ligeiramente mais velho que el-rei, casamentos e nascimentos de filhos seguiram quase a par. (CAMPOS, 1998, p. 13)

Ana guarda o segredo por muito tempo, até que um dia, adoentada e temendo a morte, resolve contá-lo ao filho:

- Vou chamar a físico.
 - Não. Espera. Não saias agora de ao pé de mim.
 Luís sentou-se na beira da cama com a mão de Ana entre as suas:
 - Como escaldas, minha mãe!
 Sorriu-lhe a mãe:
 - Assim estou bem. Vai fechar aquela porta, que tenho de falar-te.
 Luís levantou-se e fechou a porta.
 - Cola o teu ouvido à minha boca. O que te vou dizer nem o ar pode ouvir... – e Ana de Macedo confiou o segredo ao filho, fazendo-o jurar que o não comunicaria a ninguém. (CAMPOS, 1998, p. 15-16)

O “segredo” é revelado para Damião em julho de 1523, pelo guarda-mor do rei João III, Nuno Manuel:

Tão espantosa coisa me contava que julguei estar a sonhar. Recomendava-me o guarda-mor que eu aferrolhasse tal notícia no escrínio mais secreto do meu ser e não a referisse a ninguém nunca jamais em nenhuma circunstância.
 Subiu-me do peito uma onda de raiva:
 - Então porque mo contam? Não seria mais caridoso deixarem-me na ignorância? (CAMPOS, 1998, p. 34)

A partir daí várias menções diretas ou indiretas são feitas ao “segredo”.

Ao falar com seu amigo Rui Fernandes, Damião diz: “Ainda meu... ainda el-rei Emanuel era vivo.” (CAMPOS, 1998, p. 51)

Quando encontra na Inglaterra, em embaixada diplomática de D. João III, o rei D. Henrique VIII:

- El-rei de *Portingal* não me envia uma qualquer pessoa. Bem-vindo, Damião.
 Embora este acatamento me incomodasse por me dar a entender que o rei sabia de mim mais do que o conveniente, augurou-me, no entanto, o bom fim da minha embaixada. (CAMPOS, 1998, p. 55)

Damião encontra Carlos V, o imperador do Sacro Império Romano-Germânico, casado com Isabel de Portugal, filha de D. Manuel e de D. Maria:

- És Damião de Góis? – volta-se um pouco o imperador Carlos.
 - Sim, Majestade.

- Tinha curiosidade em conhecer-te. A imperatriz minha mulher falou-me de ti...

Julgando que ele iria avançar aquilo que não deveria ser avançado dá-se-me o coração em bater açodado... mas o imperador calou-se. (CAMPOS, 1998, p. 137)

O cronista devaneia: “e dava então comigo a voar ao passado, àquela manhã em que do guarda-mor Nuno Manuel ouvi o que não deveria ter ouvido...” (CAMPOS, 1998, p. 142).

O encontro com Isabel, esposa do imperador Carlos V, faz Damião recordar-se da infância:

mais uma vez soavam aos meus ouvidos as palavras do guarda-mor Nuno Manuel e o segredo que tenho de guardar até à morte... Dias da infância, as horas desprendidas nos paços... Lisboa, Sintra, Almeirim, Évora... era-me dado estudar e brincar com as infantas filhas de el-rei Emanuel. Se Isabel, que veio a casar com Carlos quinto, revelava beleza senhoril, a irmã Beatriz, que seria duquesa de Sabóia, era a doce formosura que não podiam esquecer os poetas da corte. (CAMPOS, 1998, p. 159-160)

Há momentos dúbios, nos quais a relação de proximidade entre Damião e as filhas de D. Manuel, Isabel e Beatriz, pode ser interpretada como consanguinidade ou simplesmente de proximidade pela infância compartilhada na corte de D. Manuel.

Quando Beatriz, duquesa de Sabóia está morrendo, Damião vai ter com ela:

Meados de dezembro recebo a triste notícia. Beatriz, duquesa de Sabóia, está gravemente doente. Ponho-me a caminho de Nice. O ducado agora é posse da França, que o anexou vai para dois anos.

Quando cheguei e me fiz anunciar, não tardou que o duque Carlos em pessoa descesse a acolher-me. Abraçou-me consternado, sem palavras, e levou-me à câmara da duquesa. A criadagem reunia-se chorosa junto à porta e aos pés do leito encontravam-se os filhos com as aias. Beatriz estava deitada, muito branca, os olhos fechados, a respiração mal sentida. O marido inclinou-se a segredar-lhe ao ouvido. Abriu os olhos e olhou-me. Sorriu, estendendo-me a mão:

- Querido Damião, meu irmão.

Faleceu algumas horas depois. Daí a dias assisti às exéquias e regressei a Pádua. (CAMPOS, 1998, p. 262)

Damião acabara de se casar com Joana e começavam a arrumar sua casa em Lovaina:

Com que gosto se entrega minha mulher ao amanhã da casa. A sua boa disposição e a lhanza de trato logo conquistaram a amizade da governanta e dos serviçais e todo o ar que se respirava naquele lar de concórdia e bondade, que me adoçaram alguma da amargura e aspereza que eu trazia no coração com a notícia, súbito chegada, do falecimento de Isabel. Se a Espanha, a Alemanha, a Flandres

choravam a morte da imperatriz, se os poetas e os artistas o apagamento de um raio de beleza, eu sentia-me, após a perda tão próxima de Beatriz, órfão de duas irmãs. (CAMPOS, 1998, p. 280)

O relacionamento com os infantes, filhos de D. Manuel fora muito fraternal:

Pela amizade que me dedicavam estes infantes, desconfiava eu que também conheciam o segredo do meu nascimento. Ou seria a atracção do sangue? Mostravam-se comigo mais irmãos que superiores e, quando de mim solicitavam algum serviço, faziam-no como pedindo favor e não dando ordens. (CAMPOS, 1998, p. 345)

Com o conhecimento do “segredo”, Damião compreende certos fatos de sua infância:

Quantas vezes me lembrava da minha infância, de minha mãe, de meus irmãos, da casa de Alenquer, dos cães a saltarem à nossa volta, dos patos a grasnarem, do tanque grande onde as moças, cantando, sob o dossel da parreira, lavavam a roupa... Mas havia qualquer coisa que... Porque é que ele, tão amigo dos outros filhos, não gostava de mim? As crianças são como os cães: adivinham em pormenores subtis quem gosta ou não gosta de si. Minha mãe também o sabia, que procurando compensar-me, acabava por ser injusta com os outros filhos, em meu benefício de beijos e abraços e palavras carinhosas e alguma guloseima escondida. (CAMPOS, 1998, p. 280)

Em entrevista com o rei da França, Francisco I, então casado com a Leonor, que fora a terceira esposa de D. Manuel, o monarca diz:

- Então és tu o famoso Damião de Góis? – exclamou com boa disposição. – Humanista, escritor, nobre cavaleiro português e outras partes que me constam, mais segredadas... e defensor de Lovaina. (CAMPOS, 1998, p. 305)

No capítulo “Um auto em Alfama”, Campos mostra que durante toda a vida Damião cruzou com o tal “segredo” que lhe assombrava a existência:

Crê uma pessoa que tem resguardado o cofre de seus segredos e aqui e ali, ao longo do caminho, topa com sinais de que mais alguém é senhor deles... Certo é que não passam de tênues insinuações, meias palavras, olhares oblíquos, como não querendo revelar à luz do dia a verdade nua e crua. Sigilo é tal que nem no meu íntimo o deixo alumiar, sequer balbuciar... e de repente, para grande angústia e espanto meus, ali em Lisboa, naquele pátio, naquele teatro... Como foi possível?...

O *Amphitruo* de Plauto sempre mexera comigo quando o estudava em Antuérpia... Agora vejo a comédia traslada, representada em vivo e aportuguesada, sobre as tábuas de um estrado, por um grupo de comediantes. Ouvi dizer que quem guarda um segredo, ao assistir a representações dramáticas se perturba vendo o arremedo dela em cena. (CAMPOS, 1998, p. 313)

Damião vai assistir ao *Auto dos Enfatriões*, de Camões⁶⁸. O cronista fica sabendo que o autor do auto é filho de Ana de Sá de Macedo, irmã de Inês, a primeira esposa de seu pai, Rui Dias. Durante a encenação, Damião recorda fatos ocorridos em 1501, um ano antes de seu nascimento. A longa e complexa história serve para isentar a honra da senhora Limi, mãe de Damião, do peso da traição.

D. Manuel teria visitado Alenquer. A aia da senhora Limi, cujo marido estava ausente, ao assistir a passagem do rei, teria notado a incrível semelhança deste com seu patrão, Rui Dias. Ao mesmo tempo, encantara-se com o mordomo de D. Manuel, Nuno Manuel. Desejando o rei caçar e não tendo roupas adequadas, o belo mordomo teria pedido à aia, Maria do Céu, que emprestasse as roupas de Rui Dias para D. Manuel:

Essa noite, depois da ama se recolher, deitou-se a aia e ficou a sonhar de olhos abertos até altas horas. Às tantas sentiu ruído e o trinco da porta de baixo. Levantou-se a espreitar. Viu subir o patrão em traje de caça, com passo cauteloso. Mas o patrão não estava para Coimbra? Que surpresa para a ama, tantas saudades do marido!... Mas atrás do patrão subia outro vulto. Ah! Bem te conheço! Bate-lhe o coração à pobre aia. É o seu namorado, o mordomo do rei!... Súbito, à alegria sentida sucede-se o pânico, a revolta. A aia compreende. Aquele não é o patrão. É o rei que se faz passar por ele. Param à porta do quarto da senhora Limi... A aia punha-se à escuta.

- A tua dona está deitada... – dizia o mordomo em voz baixa. – Não te esqueça: coloca a candeia longe, de modo a que apenas sejas visto na penumbra...

- Assim farei... E se ela me fala?

- Disfarça a voz. Finge-te rouco, constipado... (CAMPOS, 1998, p. 322)

Assim justifica-se a concepção de Damião, isentando-se, porém, Isabel de Limi de toda a culpa:

Isabel de Limi, minha mãe, estava inocente de adultério. Era virtuosa. O rei compreendera-o, remordera-se da sua má façanha e dispôs que se fizesse o mais rigoroso silêncio desse passo clandestino. Rui Dias, desconfiado de alguma coisa, quando a mulher ficou prenhe, apertada com a aia e obriga-a a confessar, compreende a honestidade da esposa e, por amor a ela, cala também... (CAMPOS, 1998, p. 327-328)

Ao travar conhecimento com Camões, Damião tem dúvidas se o dramaturgo está a par do “segredo”:

⁶⁸ “*Anfitriões* inspira-se no *Amphytruo*, de Plauto, cujo núcleo de ação trata do estratagema de Júpiter e de Mercúrio de tomar as aparências humanas do guerreiro Anfitrião e de Sósia, seu criado, com o propósito de Júpiter poder amar Alcmena, a fiel esposa de Anfitrião”. (SILVEIRA, MOGELLI, CUNHA, 1993, p. 80).

Luís olhava-me nos olhos, muito calado, como a pretender furar o meu íntimo. A ideia, clara, surgiu-me no espírito. Ele sabia, mas desconhecia que eu sabia. Mais: desconhecia que eu sabia que ele sabia. (CAMPOS, 1998, p. 329)

Damião faz perguntas a Camões, tentando descobrir se ele realmente conhece o “segredo”:

- Um alvo na mira?
 - Digamos que sim.
 - Calculei isso.
- Silêncio embaraçoso.
- E posso perguntar-te qual?
- Um esgar e disse:
- Acabas de me ser apresentado e logo és tu que pões o dedo na ferida?
 - Ferida? Desculpa se te molestei. Se é coisa íntima, secreta, livre-me Deus de bisbilhotar. Conheço a natureza humana.
 - Não, mas...
- Decido-me a ir mais longe:
- É que me pareceu desejares atingir el-rei Emanuel.
 - El-rei Emanuel? – o espanto de Luís não podia ser maior. – Que sabes tu?
 - Soa que teve uma aventura amorosa. Como Júpiter na pele de Anfitrião. Nascera um bastardo que ele quis esconder... É isso?
 - Damião de Góis – disse com ar muito sério, quase doloroso -, não te posso responder a essa pergunta.
- Tinha eu agora a certeza de que ele conhecia o segredo:
- Portanto é isso – respondi. (CAMPOS, 1998, p. 330)

A amizade entre Damião e Camões solidifica-se e o cronista passa a frequentar a casa do poeta e dramaturgo. É Ana de Sá, a mãe de Camões, quem lhe conta a história de Maria do Céu. Sempre visando proteger a honra de Isabel de Limi.

Em contraponto, na peça teatral de Manuel Córrego, não há em nenhum momento esta preocupação, caracterizando o recurso intertextual de supressão de situação:

Estava eu proposto a dar por acabado o negócio, quando ela própria, sem eu o requerer, um dia que a fui visitar veio a colação e revelou-me a história da aia Maria do Céu. Apenas alguma miudeza me surpreendeu em cotejo com o relato primeiro que o mordomo-mor Nuno Manuel me havia feito.

- O que eu peço a Deus – rematava a boa senhora – é que tu estejas em paz contigo e guardes muito pura no teu coração a memória de tua mãe. O mais deixemos ao julgamento supremo. (CAMPOS, 1998, p. 343)

Desta forma, analisamos a relação intertextual entre *O Casamento de D. Manuel I*, de Manuel Córrego, e seus paradigmas: *Crônica Esquecida d'El Rei D. João II*, de Seomara da Veiga Ferreira e *A Sala das Perguntas*, de Fernando Campos.

A análise baseou-se teoricamente no livro de Flávia Maria Corradin, *Antônio José da Silva, o Judeu: Testos versus (com)textos* e pretendeu evidenciar os mecanismos intertextuais utilizados pelo dramaturgo Manuel Córrego na composição de seu texto.

Considerações Finais

O português Manuel Pereira da Costa, nascido em 1932, é conhecido no meio literário pelo pseudônimo de Manuel Córrego. Sua obra envereda pela ficção e pela dramaturgia, tendo seus romances e peças teatrais laureados diversas vezes em seu país. A propósito, a peça teatral estudada neste trabalho, *O casamento de D. Manuel I*, recebeu o Grande Prêmio INATEL do Concurso INATEL/TEATRO – Novos Textos 2003.

Em sua obra, observamos relações intertextuais, ora com expoentes da literatura, como Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz, ora com personagens da história de Portugal, como Oliveira Salazar, D. João II e D. Manuel I.

Concentrando-nos na seara teatral, mais precisamente na chamada Trilogia dos Descobrimentos, percebemos que esta dialoga com a História, exaltando o fascínio que o autor demonstra por esta matéria, que recentemente tem sido encarada como “uma ciência da mutação e da explicação da mudança” (LE GOFF, 2005, p. 15).

A Trilogia abraça um período muito caro aos lusitanos, entre os séculos XV e XVI, período no qual Portugal atingia o *status* de Império Ultramarino, desbravando o “mar-oceano” e trazendo de terras distantes riqueza e poder aos seus soberanos, em nome da expansão da fé católica.

Relembrando, a primeira peça da Trilogia, *O Testamento de D. João II*, engloba o reinado do “Príncipe Perfeito”, com sua política expansionista e centralizadora, preparando o terreno para o enredo da segunda peça, *O Casamento de D. Manuel I*, mote deste trabalho. O conjunto se encerra com a peça *A Rainha e o Cardeal*, que transcorre no reinado de D. Sebastião I, antes de seu desaparecimento em Alcácer Quibir.

Neste período relativamente curto, que vai do início do reinado de D. João II (28 de agosto de 1481) até o final do reinado de D. Sebastião I (27 de agosto de 1578), Portugal conheceu seus apogeu e derrocada históricas.

Sob o cetro do “Príncipe Perfeito”⁶⁹ são fincados os pilares para a construção

⁶⁹ Filho de D. Afonso V, subiu ao trono em 1481 [...] Na linha dessa política surge o tratado de Toledo, em que D. João II aceitando a partilha das terras do Atlântico pelo paralelo das Canárias, afasta a concorrência da Espanha em África e protege a mais tarde chamada rota do Cabo. Durante o seu reinado toda a costa ocidental da África foi navegada, dobrou-se o Cabo da Boa Esperança [...] Em 1494, assina-

do Império Lusitano. Sabe-se que no reinado de D. João II foram assinados tratados que asseguraram a primazia de Portugal na conquista de novas terras.

Portugal utilizou a arte da navegação, que se iniciara com o Infante D. Henrique, membro da Ínclita Geração e considerado o impulsionador da expansão ultramarina portuguesa, para conquistar territórios na África e Ásia e “descobrir” terras no Novo Mundo, inclusive permitindo que o Brasil assumisse as dimensões que possui.

Além disso, o sonho de uma Monarquia Ibérica foi alimentado por D. João II através do contrato de casamento de seu filho, D. Afonso, com a primogênita dos Reis Católicos, D. Isabel.

A política interna de D. João II desagradou à nobreza e culminou com o assassinato de seus cunhados, D. Fernando, Duque de Bragança, e D. Diogo, Duque de Viseu, em circunstâncias explicadas anteriormente. Sua política orientou-se no sentido da centralização e fortalecimento do poder real, tendo reprimido duramente as conjuras dos nobres e abatido o poder das grandes casas do reino.

Porém, D. João II morreu sem ver o apogeu deste Império, que apenas começava a desenhar-se. Sua morte, decorrente talvez de envenenamento, porém sem que desta suposição tenha-se alguma prova concreta, deixa o trono sem um descendente direto, pois o único filho legítimo havia morrido alguns anos antes, num acidente. Vários desaparecimentos foram necessários para que “O Venturoso” chegasse ao trono, porém, como verificado nos capítulos anteriores, a sucessão foi legal e legítima. Havia a possibilidade que D. Jorge, filho bastardo de D. João II, assumisse o trono, mas a Rainha Leonor impôs sua vontade e conseguiu que seu irmão, D. Manuel, recebesse a herança real.

A peça estudada neste trabalho, portanto, está no miolo da Trilogia de Córrego: *O Testamento de D. João II*, *O Casamento de D. Manuel I* e *A Rainha e o Cardeal*. Corresponde historicamente ao reinado de D. Manuel I, o “Venturoso”, período entre 1495 e 1521.

Retomando, a alcunha seria fruto de algumas benesses que D. Manuel recebera ao longo da vida, como o fato acima mencionado, de ter ascendido ao trono, apesar de ser o nono na escala de sucessão do Rei D. João II e de ter recebido deste a

se o tratado de Tordesilhas, dividindo-se a terra em duas zonas de influência, a atribuir a Portugal e à Espanha. Dentro da zona de influência portuguesa ficava o Brasil, o que permite supor que o monarca tinha conhecimento da existência dessas terras. (SERRÃO, 2004, p. 433).

infraestrutura pronta para dar continuidade à expansão ultramarina portuguesa.

Considerado pela história um rei absolutista e centralizador, D. Manuel I herdou o impulso dos descobrimentos e a política de monopólio da navegação e do comércio. Sob a égide da expansão da fé católica, alcançou lugares tão distantes quanto China, Índia ou Brasil.

Mas toda esta grandeza tem seu preço, e o Império Português não foi capaz de administrar tamanho poder. Violentas guerras com os dominados, corrupção, falhas na administração das colônias fizeram com que Portugal começasse sua derrocada. As vitórias e as intempéries de seu reinado foram avaliadas na parte do trabalho que se refere ao esboço biográfico e à imagem de D. Manuel I aos olhos de alguns historiadores.

Manuel Córrego, autor contemporâneo e engajado com os problemas de seu país, levanta, com suas peças, algumas questões que clamam por uma resposta: Teria sido D. Manuel o culpado pelo fracasso português? A memória lusitana teria legado a História uma imagem irreal do famoso monarca?

De maneira geral, a História o isenta dessa culpa, mostrando-o como o rei mais poderoso e rico do seu tempo, paradigma do absolutismo, soberano, vivendo no fausto e na riqueza decorrentes de suas conquistas. Há quase unanimidade na hipótese de que o início do declínio seria imputado a seu filho e sucessor, D. João III.

Córrego mostra que a derrocada já começa no reinado de D. Manuel e, mais especificamente, no seu primeiro casamento, com D. Isabel, herdeira dos Reis de Castela e viúva de seu sobrinho D. Afonso. A personagem monárquica é traçada como um homem fraco e submisso a duas mulheres, sua irmã, D. Leonor e sua primeira esposa, D. Isabel.

Como verificado no decorrer desta dissertação, esta visão não é compartilhada pela maioria dos historiadores consultados. A representação mental de D. Manuel I é marcadamente a de um homem forte e, como foi dito, um paradigma do absolutismo.

Falando em intertextualidade, observamos que Manuel Córrego utiliza como fonte para construção de sua personagem real, o romance histórico *Crônica Esquecida D'El Rei D. João II*, de Seomara da Veiga Ferreira.

No romance, o monarca guardaria uma paixão por D. Isabel e a todo custo queria casar-se com ela. D. Manuel teria, em nome desta paixão, ordenado a expulsão

dos judeus das terras portuguesas, condição imposta pela princesa para a realização do casamento.

Historicamente, este ato marcaria o início da derrocada lusitana, já que a perda do capital e da mão de obra dos judeus trouxe grande ônus para a corte portuguesa. Este fato, associado à dificuldade da administração de tão vasto império, teriam culminado com a decadência da pátria de Camões e Fernando Pessoa. O primeiro cantara o risco de tão altas pretensões lusitanas no discurso do “Velho do Restelo”:

- Ò glória de mandar! Ó vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
C’uma aura popular que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles *exprimentas* (CAMÕES, 2001, p. 164)

E Pessoa, no “Nevoeiro”, fez um balanço dos dividendos obtidos por Portugal após seu passado glorioso e imperial, cujo apogeu se deu sob a égide de D. Manuel:

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer –
Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fátuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quer,
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ânsia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro... (PESSOA, 1995, p. 107).

Outro aspecto que determina o caráter da personagem de D. Manuel é sua dependência e submissão à irmã, D. Leonor. Viúva de D. João II, a “Rainha Velha” aparece na peça como tendo personalidade forte e dominadora. No paradigma, D. Leonor mostra determinação quando evita que D. João II legitime o filho bastardo e o coloque no trono.

A representação mental de D. Leonor transmitida pela história é a de uma mulher sofrida com a perda precoce do filho, D. Afonso, e cuja maior luta foi evitar que D. Jorge de Lencastre, filho bastardo de D. João II, subisse ao trono.

Se D. Leonor teria ido às últimas consequências e causado a morte por envenenamento do marido, não está comprovado pela história, havendo mais conjecturas do que provas.

A propósito, Córrego isenta-se de comprometimento com a realidade, nomeando-se eminentemente um ficcionista, portanto, solucionar este dilema não faz parte de seus propósitos. Aliás, como estudado no capítulo sobre História e Ficção, a Nova História isenta o próprio historiador de uma ligação total e absoluta com os fatos, que são sempre parciais e relativos.

Como foi evidenciado no referido capítulo, os meios acadêmicos atualmente tendem a aceitar que o profissional que estuda e escreve História assuma uma porcentagem de ficção na composição de seu texto. Ele investiga os fatos, utilizando os monumentos históricos de que dispõe e completa as lacunas com sua motivação e experiência pessoais.

Assim, História e Literatura possuem certo grau de verdade e certo grau de ficção. A peça de Córrego não é diferente. Como ele mesmo gosta de dizer, à moda de Eça de Queiroz, cobre “a nudez crua da verdade com o manto diáfano da fantasia”⁷⁰.

Se Eça, no século XIX, postulava este pensamento, o inverso dele emergiu na criação de José Saramago. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), refletindo sobre o ato de escrever e sobre os dogmas pré-estabelecidos, lê-se:

Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas do sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações, por exemplo, Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parecia clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar. (SARAMAGO, 1984, p. 62).

Manuel Córrego, escritor contemporâneo, interage com as duas proposições, que apesar de parecerem paradoxais, acabam por se complementarem, evidenciando o quão ampla pode ser a margem de interpretação para as “verdades absolutas”.

Córrego acredita numa espécie de função pedagógica da história:

⁷⁰ De acordo com correio eletrônico enviado por Manuel Córrego em 21 de outubro de 2011.

Sou atreito a encarar a história como um processo dinâmico em que o presente é continuamente um ponto de chegada e de partida. Não raras vezes a história repete-se, avisando do que deve ser feito ou evitado, outras mostrando que afinal pouco mudou.⁷¹

Ao lado da figura de D. Manuel I, a personagem de Damião de Góis assume extrema importância na peça estudada. Ele representa os ideais de verdade e de honestidade através de suas ideias humanistas e ainda pode ser considerado avatar de todos os escritores e homens de ideias que sofreram durante períodos de ditadura ou repressão, seja em Portugal, seja em qualquer parte do mundo.

Córrego quer enfatizar a importância de Damião de Góis na história de Portugal e a violência que enfrentou em seus últimos anos de vida, por conta de suas ideias e ideologias, sendo finalmente, vítima da Inquisição:

Acho, na verdade que a história (a memória) é que define um povo. Talvez por isso, também (mas que sei eu?) o rei Manuel não terá sido senão um pretexto subconsciente para falar de Damião de Góis, figura de primeiro plano na história do país – e por isso trucidado pelos poderes instituídos. Ontem como hoje, como o povo diz e Eça de Queirós passou traslado: um país pequeno é pequeno em tudo, até para julgar os grandes homens. Talvez também, quem sabe, não pude resistir à bomba de rabiar que seria a revelação de que Góis seria filho do rei Manuel. Mas juro que não inventei nem forcei nada. Foi ainda mais dubitativo do que a fonte que reputo fidedigna, como é o caso do notável e muito sério historiador romancista Fernando Campos.⁷²

Vimos que as circunstâncias do nascimento e da morte de Damião de Góis são questões extremamente interessantes e passíveis de infindáveis discussões, porém, desvendar estes mistérios está fora do alcance do presente trabalho. Limitamo-nos, portanto, à comparação dos livros *A Sala das Perguntas* e *O Casamento de D. Manuel I* do ponto de vista intertextual, encarando-os como produções eminentemente ficcionais.

A motivação de Córrego frente a esta figura ímpar na História de Portugal justifica-se plenamente, pois a vida do cronista representa o que poderia acontecer a um homem de ideias em plena época da Inquisição, e, porque não dizer, também em outras épocas da História marcadas pelo autoritarismo e pela falta de liberdade de expressão.

Damião de Góis foi do céu ao inferno durante sua vida. Transitou da mais alta confiança da Corte, no reinado de D. Manuel e de D. João III, para a condenação fatal da Inquisição durante o reinado de D. Sebastião e a Regência do Cardeal D. Henrique.

⁷¹ De acordo com correio eletrônico enviado por Manuel Córrego em 21 de outubro de 2011.

⁷² De acordo com correio eletrônico enviado por Manuel Córrego em 21 de outubro de 2011.

Damião foi um homem à frente de seu tempo e pagou caro por este vanguardismo. Viajou e conheceu outras culturas e religiões, investiu no desejo de ampliar seu conhecimento sobre o ser humano, independentemente de crenças ou dogmas, pregando, em pleno século XVI, uma política de tolerância frente à diversidade humana, que é tão valorizada nos dias de hoje.

Analisando a criação de suas personagens e o enredo da peça teatral, observamos que os protagonistas, D. Manuel I e Damião de Góis, são criados de maneira parafrásica em relação aos modelos paradigmáticos.

Retomando os conceitos estabelecidos por Corradin, lembramos que na paráfrase há em relação às ideias contidas no paradigma e no intertexto, uma “mútua e pacífica convivência” (CORRADIN, 1998, p. 52).

A personagem de D. Manuel, tanto física quanto intelectualmente, segue as descrições de Seomara da Veiga Ferreira em sua *Crônica Esquecida d’El Rei D. João II*. Não esquecendo que a descrição física do rei é, em última instância, inspirada na descrição que Damião de Góis faz do rei em sua crônica, como foi visto anteriormente. A paixão por Isabel e a dependência de Leonor também estão presentes no romance de Ferreira.

A composição da personagem de Damião de Góis também segue o seu modelo paradigmático, ou seja, aquele contido em *A Sala das Perguntas*, de Fernando Campos. Damião de Góis é retratado como um homem íntegro, que simboliza os ideais humanistas.

No entanto, percebe-se que as personagens que circulam os protagonistas da peça as enriquecem e provocam sua superação em relação ao modelo. Tratamos, aqui, de um processo de estilização:

A estilização, ainda mantendo em essência a forma do modelo, promove uma inovação, isto é, uma transformação do ou no conteúdo do modelo, sem negá-lo ou opor-se a ele, trazendo-lhe à tona o que lhe está implícito. (CORRADIN, 1998, p. 36)

Interagindo com a irmã, D. Leonor, vem à tona a fraqueza e a insegurança que Córrego quer imprimir ao D. Manuel de sua criação. Observamos no desenvolvimento desta dissertação vários exemplos desta relação de dominação por parte da Rainha, chegando ao cúmulo de humilhar o rei.

Embora não apareça em nenhuma cena, a simples menção de Isabel, em

réplicas como “Eu não posso viver sem ela!” (CÓRREGO, 2004, p.37), ou em outras situações criadas durante a peça, reafirmam a paixão avassaladora que impelia o rei a tomar atitudes que potencialmente prejudicariam o reino, como foi o ato de expulsão dos judeus e junto deles toda sua riqueza material e cultural .

Quanto à personagem de Damião de Góis, a interação com Joana e com o Frade enriquece sua caracterização, dando-lhe consistência e profundidade:

Na peça, o discurso da personagem de Damião extrapola aquele do paradigma, tomando um caráter político intenso. Córrego aproveita para universalizar as ideias do cronista extravazando o que poderia ser dito por qualquer vítima da opressão e da injustiça e que reverbera até a atualidade:

Damião de Góis: Desculpa, sei que tens toda a razão, não te quero contrariar, mas deixa-me ao menos imaginar o que seria o mundo se não fosse dirigido por analfabetos e imbecis, quando não são desonestos e corruptos até à medula.

[...]

Damião de Góis: Vi grandes homens, é certo, mas quase todos perseguidos, exilados, ou com uma pá de esquecimento por cima. Quem vence, minha querida, são aqueles que puxam para trás. Por cada político de valor que aparece, logo se segue um cortejo de nulidades infindáveis. Por cada homem de talento, há uma quantidade enorme de pavões que não valem as penas com que se disfarçam. (CÓRREGO, 2004, p. 45)

Sobre a censura, diz à sua falecida esposa Joana:

Damião de Góis: Feliz de ti que não a viste nascer. E contudo, haverá qualquer coisa mais contrária à natureza? Maior prova de fraqueza e decadência? A censura, por muitas e variadas formas que tenha, anuncia sempre o fim do poder que a sustém. Tu julgas que eles ouvem isso? O poder julga-se eterno. Sobretudo o poder dos fracos, e os fracos são aqueles que não têm senão a força para se afirmar. (CÓRREGO, 2004, p. 46)

Outro recurso usado na peça e que inova os paradigmas, amalgamando-os, é o de colocar frente a frente D. Manuel I e Damião de Góis. Num primeiro momento, na cena 14, enquanto Damião está escrevendo sua crônica sobre o rei, D. Manuel está vivendo sua história. Enquanto este sente a angústia do desconhecido futuro e a dor pela perda de Isabel, aquele já conhece este futuro e sabe que ele não será tão funesto assim. Damião assume uma posição de orientador, é ele o pai neste momento. Aconselha-o, enquanto o rei está frágil com a perda da amada.

O outro encontro dos dois acontece na última cena, logo após o assassinato de

Damião. Agora é a vez de D. Manuel assumir o papel de pai, no sentido de orientador, mostrando o caminho a Damião:

D. Manuel: Vamos!
 Damião de Góis: É longe?
 D. Manuel: Temos tempo. (CÓRREGO, 2004, p.117)

A dúvida sobre a paternidade não é sanada literalmente, mas Córrego deixa indícios sobre ela:

Damião de Góis: Sempre é verdade que és meu pai?
 D. Manuel: Que interessa isso, agora?
 Damião de Góis: Gostava de saber.
 D. Manuel: Já não sabes?
 Damião de Góis: Queria ter a certeza. És meu pai?
 D. Manuel (O sorriso quente, de há pouco.) Vamos. Temos muito tempo para falar nisso. (CÓRREGO, 2004, p.119)

Verificamos que, em se tratando de dramaturgia, o diálogo de Córrego com seus paradigmas e também com a História de seu país segue os mecanismos definidos pela metaficção historiográfica. Os textos analisados “são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. (HUTCHEON, 1988, p. 21)

Desta feita, o escritor serve-se de material histórico, apropriando-se de alguns elementos sociológicos, psicológicos, biográficos, criando o ambiente em que viverão as suas personagens. Finalmente, preenche as lacunas com o material inerente de sua experiência ou motivação, almejando contar a sua própria história. O processo culmina com a retomada do passado, com elementos de crítica, revendo o que foi feito e tendo a montante uma visão ideológica do autor.

A Nova História aproxima-se muito desta visão da Ficção, ambas tendo como substrato a linguagem, o texto. Repudia-se a ideia de que qualquer verdade possa ser absoluta e se admitem teorias, hipóteses, cosmovisões diferentes, vindas quer de um dramaturgo, quer de um historiador.

Córrego seguiu estes passos para compor sua peça *O Casamento de D. Manuel I*, servindo-se dos modelos ficcionais *Crônica Esquecida d’El Rei D. João II* e *A Sala das Perguntas*, respectivamente de autoria de Seomara da Veiga Ferreira e Fernando Campos, acrescentando fatos e circunstâncias históricas de Portugal e complementando com sua própria visão ideológica e idiossincrasias de português contemporâneo. O resultado foi sua premiada peça teatral, que provoca reflexões e acrescenta, à cultura

portuguesa, a voz de um autor engajado e consciente de seu tempo.

Voz de um país que entoa fados melancólicos e azuleja suas fachadas, Manuel Córrego diz: “não sou historiador, sou ficcionista”. Assim, desvencilha-se da “monotonia da realidade” e singra vagas da literatura, gozando de sua liberdade de criador. Representante de um povo que repousa seu olhar num horizonte localizado na popa de sua nau, o autor constrói sua versão do recorte da História de Portugal, e sendo uma versão, propõe-se – por definição – a ser mais interessante que o próprio fato.

A insólita e histórica aventura colonialista portuguesa gerou sua maior obra de ficção. Assim, Camões retrata, em *Os Lusíadas*, a essência histórica do período imperial de Portugal. Período que, segundo Lourenço, não foi tão interessante pelo que fez ao povo português, mas o foi principalmente pelo que *não* fez dele.

Onde se cruzam os caminhos da História e da Ficção? Seriam linhas quase paralelas tal e qual um par de olhos levemente estrábicos cujos olhares tendem a ser encontrar no infinito?

Córrego carrega o peso de um país que se conheceu como Império Ultramarino e que viu seus membros serem dolorosamente amputados, até o ponto de restar-lhe um tronco imobilizado por forças internas, que o faz permanecer queto num mundo medieval em pleno século XXI. E assim, a visão de Manuel Córrego encontra-se com a de Pessoa, quando este diz:

*“A nossa grandeza de outrora é uma auréola
ao redor da nossa actual pequenez.”*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Manuel Córrego

CÓRREGO, Manuel. *Perpétuas-roxas e o Lá de Schumann*. Coimbra: Temas Originais, 2010.

_____. *As sonatas de Amadeus*. São João da Madeira: O Regional Edições, 2007.

_____. *A Rainha e o Cardeal*. Lisboa: INATEL, 2006a.

_____. *Cem anos de uma valsa*. Lisboa: Campo das Letras, 2006b.

_____. *Anilde*. São João da Madeira: O Regional Edições, 2004a.

_____. *O casamento de D. Manuel I*. Lisboa: INATEL, 2004b.

_____. *Nem putas nem ladrões*. Lisboa: Campos das Letras, 2003a.

_____. *O general e o ditador*. São João da Madeira: O Regional Edições, 2003b.

_____. *Sobre um tema de Rachmaninov*. São João da Madeira: O Regional Edições, 2003c.

_____. *Diz-me a quem amar e serei salvo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. *Campo de feno com papoilas*. Porto: Campo das Letras, 2000.

_____. *EQ Trilogia Queirosiana*. São João da Madeira: O Regional Edições, 1999.

_____. *O testamento do Rei D. João Segundo*. Lisboa: INATEL, 1998.

_____. *Chuva de Verão*. São João da Madeira: O Regional Edições, 1997.

_____. *A Revolução em Directo*. São João da Madeira: O Regional Edições, 1996.

Outras obras

ANTÓNIO, Manuel. “Manuel Córrego apresenta romance queirosiano”. *O Regional*, publicado em 23 de dezembro de 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 2010.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- BARATA, José Oliveira *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARROS, Diana P. S.; FIORIN, José Luiz (ogs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *L'Effet de Réel*. In: *Communications*, n. 11. Paris: École Pratique des Hautes Études, 1968.
- _____. *História ou literatura?* In: BARRENTO, João (org.). *História literária – problemas e perspectivas*. 2ª.ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986.
- _____. “O discurso da história”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *História ou literatura?* In: BARRENTO, João (org.) *História literária – problemas e perspectivas*. 2ª.ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986.
- BELL, Audrey F. G. *Um humanista português – Damião de Góis*. Lisboa: Editorial Império, 1942.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: *Magia e Técnica, arte e política*. Obras Escolhidas V. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ltda., 2002.
- BOGATYREV, P.; et al. *O signo teatral*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CALVINO, Ítalo. *Os níveis da realidade em literatura*. Congresso Interdisciplinar sobre “os níveis da realidade”. Florença, 1978.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta ao Rei D. Manuel*. Belo Horizonte: Crisálida, 2002.
- CAMÕES, Luiz de. *Os Lusíadas*. Cotia: Ateliê editorial, 2001.
- CAMPOS, Fernando. *A Sala de Perguntas*. Viseu: Editora Difel, 1998.
- _____. *A Esmeralda Partida*. Viseu: Editora Difel, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio; et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Narcóticos*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1958.
- CHIAPPETTA, Angélica. *Não diferem o historiador e o poeta... O texto histórico como instrumento e objeto de trabalho*. São Paulo: Língua e Literatura, n. 22, p. 15-34, 1996.
- COELHO, António Borges. *Os argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séculos*

- XV-XVI). In: TENGARRINHA, José (org.). São Paulo/Lisboa: UNESP/Instituto Camões, 2001.
- CORRADIN, Flávia Maria. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus con(textos)*. Cotia: Íbis, 1998.
- COSTA, Helder. *Um homem é um homem – Damião de Góis*. Coimbra: Centelha, 1981.
- COSTA, Joana Gomes. “Manuel Córrego apresentou ‘Vento de Pedra’ aos sanjoanenses”. *O Regional*, publicado em 26 de junho de 2008.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CRUZ, Duarte Ivo. *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo, 1983.
- D’ALESSIO, Márcia Mansor. *Reflexões sobre o saber histórico*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- DANTAS, Julio. *Outros Tempos*. Lisboa: Companhia Editora, 1909.
- DÉCOTE, Georges; SABBAAH, Hélène. *Itinéraires Littéraires*. Paris: Hatier, 1991.
- DEL HIERRO, Maria Pilar Queralt. *As mulheres de D. Manuel I*. Lisboa: A esfera dos livros, 2010.
- DOMINGUES, Mario. *D. Manuel I – A epopeia dos descobrimentos – Evocação Histórica*. Lisboa: Romano Torres, 1971.
- DUBY, Georges. *A História continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FERRAZ, Oséias Silas. “Nota Preliminar”. In: CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta ao rei Dom Manuel*. Belo Horizonte: Crisálida, 2002.
- FERREIRA, Marina Couto. “Para além do Cerco: Uma (Re)leitura da História por José Saramago”. In: *A Margem - Estudos*. Uberlândia/MG, ano I, p. 77-85, jan./jun. 2008. Disponível em <http://www.mel.ileel.ufu.br/amargem/amargem1/estudos/MARGEM1-E40.pdf>. Acesso em 15 de janeiro de 2013.
- FERREIRA, Seomara da Veiga. *Crónica Esquecida D’El Rei D. João II*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- FERREIRA, Serafim. “Manuel Córrego – ou o realismo pícaro e poético”. In: *A página da Educação*. Lisboa, Arquivo Vivo, n. 98. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=98&doc=8284&mid=2>>. Acesso em 23 de junho de 2010.
- GALVÃO, Arminda Rodrigues. *El Príncipe Constante: do nobre infante ao infante*

santo. 2006. 115f. Tese (Mestrado em Estudos de Literatura). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/409/1/Letras-Dissert-ArmindaGalvao.pdf>>.

Acesso em 12 de fevereiro de 2013.

GAMA, Angélica Barros. “As Ordenações Manuelinas, a tipografia e os descobrimentos: a construção de um ideal régio de justiça no governo do Império Ultramarino português”. *Revista Navigator*, v. 7, n. 13, 2001, p. 21-35. Disponível em <http://www.revistanavigator.com.br/navig13/dossie/N13_dossie2.pdf>. Acesso em 23 de junho de 2013.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

GARCIA CANCLINE, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GARNIER, Christine. *Férias com Salazar*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1952.

GINZBURG, Carlo. São Paulo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Schwarcz Ltda., 2011.

GÓIS, Damião de. *Crônica do felicíssimo Rei D. Manuel*. Coimbra: 1955.

GUINSBURG, J.; et al (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na História*. São Paulo: Centauro, 2001.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HIRSCH, Elisabeth Feist. *Damião de Góis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva. Série Estudos, 1975.

HORÁCIO. *Arte Poética*.. In: *A Poética Clássica*. (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981.

HUGO, Victor. *Préface de “Cromwell”*. Paris: Librairie Larousse, 1949.

HUTCHEON, Linda. *Ironie et parodie: stratégie et structure poétique*. Paris, Seuil, n. 36, p. 467 – 477, Nov.1978

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1988.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. *O Signo teatral*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

- JENKINS, Keith. *A História repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.
- JESUS, Virgínia Maria Antunes de. *Miguel Rovisco: o teatro da história*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- KRISTEVA, Júlia. *O texto do Romance - Estudo Semiológico de uma estrutura discursiva*. Porto Alegre: Horizonte universitário, 1984.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação de obra literária, vol. II*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1968.
- LEFEBVRE, Georges. *La naissance de l'historiographie moderne*. Paris: Flammarion, 1971.
- LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MACMILLAN, Margaret. *Usos e Abusos da História*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras editores s/a, 1999.
- MARQUES, Antônio Salvador. "A pedra verde". *Painéis de S. Vicente de Fora*. Disponível em <http://paineis.org/INDICE.htm>. Acesso em 23 de janeiro de 2013.
- MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. *Entre a história e a ficção: A escrita de um novo olhar em Seara de Vento e Levantado do Chão*. Disponível em <<http://www.artistasgauchos.com/conexao/01/michele.pdf>>. Acesso em 23 de julho de 2013.
- MINDEL, Nissan. "Isaac Abravanel (1437-1508)". *Beit Chabad – Biblioteca*. Disponível em: <<http://www.chabad.org.br/BIBLIOTECA/artigos/abravanel/home.html>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2013.
- MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

- MOUNIN, Georges. *Introduction à la semiologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970.
- NASCIMENTO, João. João Nascimento: depoimento [2008]. Entrevistadora: Catarina do Nascimento. Faro: Arquivo do CEAO (Recolhas inéditas) 2008. APL 2437: “Milagre das Rosas”. Disponível em <http://www.lendarium.org/narrative/milagre-das-rosas/?category=84>, acessado em 28/09/2014.
- NEVES, Orlando. “Damião de Góis: Escritor, humanista (1502-1574)”. *Vidas lusófonas*. Disponível em: http://www.vidaslusofonas.pt/damiao_de_gois.htm. Acesso em 10 de fevereiro de 2013.
- OLIVEIRA MARQUES, Antônio Henrique. *História de Portugal*. Lisboa: Palas Editores, 1974.
- PALOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspetiva, 2011.
- PEREIRA, Eliane Fittipaldi. *Personagens femininas do Realismo: uma retórica da paixão*. 1996. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Editora Núcleo, 1995.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.
- PINTO, Júlio Pimentel. “De história e de ficção”. *História Viva*, edição 29, março/2006. Disponível em <http://www2.uol.com.br/historiaviva/artigos/>. Acesso em 16 de abril de 2013.
- PIRES, Francisco Murari. “O espelho de Heródoto”. *Revista de História*, n. 140, 1999, p. 109-116.
- PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio (org.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Relíquia*. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 1997.
- _____. *Alves & Cia*. Porto Alegre: LP&M, 2008.
- _____. “A tragédia da Rua das Flores”. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1884.
- _____. *O Conde de Abranhos*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1963.
- _____. *O Crime do Padre Amaro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica Editora, 1969.
- _____. *Os Maias*. São Paulo: Editora Escala, 2008.

RAMALHO, Américo da Costa. *Para a História do Humanismo em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 1994.

REIS, Cláudia. Literatura: Manuel Córrego vence prêmio Literário Miguel Torga. *Jornal i*. Publicado em 28 de junho de 2010. Disponível em <www.ionline.pt/conteudo/66729>. Acesso em 16 de dezembro de 2010.

RIBEIRO, Aquilino. *O romance de Camilo - Volumes I e II*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1961.

_____. *Abóboras no telhado*. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

RIBEIRO, Mario de Sampayo. *Damião de Goes na Livraria Real da Música*. Lisboa: Associação dos arqueólogos portugueses, 1935.

_____. *O Retrato de Damião de Goes por Alberto Dürer*. Coimbra: Publicações do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1943.

RIBEIRO, Rejane de Almeida. “Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno”. *Scientia FAER*. Olímpia/SP, ano 1, v. 1, jul-dez/2009, p. 74-81. Disponível em: http://www.f aer.edu.br/revistafaer/artigos/edicao1/74-81__rejane_de_almeida_ribeiro%5B1%5D.pdf. Acesso em 14 de janeiro de 2013.

RIBEIRO JUNIOR, W. A. *Tucídides*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0366. Acesso em 15 de maio de 2013.

RODRIGUES, André. “Charles-Victor Langlois (1863-1929) e Charles Seignobos (1854-1942): Escola histórica francesa”. In: *História em Perspectiva* [blog da internet]. São Paulo, 2012a. Disponível em: <http://www.historiaemperspectiva.com/2012/01/charles-victor-langlois-1863-1929-e.html>. Acesso em 24 de janeiro de 2013.

RODRIGUES, André. “Leopold Von Ranke (1795-1886): o pai da História Positivista”. In: *História em Perspectiva* [blog da internet]. São Paulo, 2012b. Disponível em: <http://www.historiaemperspectiva.com/2012/01/leopold-von-ranke-1795-1886-o-pai-da.html>. Acesso em 24 de janeiro de 2013.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARAMAGO, José *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984

_____. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2008.

- SARAIWA, António José. *Para a História da Cultura em Portugal, Vol. II, 5. ed.* Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- _____. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SARAIWA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2011.
- SPANG, Kurt. *El Drama Histórico*. Navarra: Line Grafic s/a, 1998.
- SERRANO, Joana Bouza. *As Avis*. Lisboa: A esfera dos livros, 2010.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal (1495 - 1580)*. Lisboa: Editorial Verbo, 2004.
- SERRÃO, Joel. *Pequeno Dicionário de Portugal*. Lisboa: Figueirinhas, 2001.
- SILVEIRA, Francisco Maciel; MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros; CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*, São Paulo: Editora Atlas S.A., 1993, v. 2.
- _____. *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*. São Paulo: Editora Atlas s/a, 1993.
- _____. *Palimpsestos: Uma história intertextual da Literatura Portuguesa*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1997.
- SIMÕES, Cunha. *História de Portugal (1907 - 1998)*. Lisboa, s/a.
- TALENS, Jenaro *et al.* *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1988.
- TAVARES, Manuel. "Romance Apresentado". In: *Jornal O Regional*. Lisboa, s/d. Disponível em: <<http://www.oregional.pt/vento+de+pedra+manuel+tavares>>. Acesso em 05 mai. 2010.
- TENGARRINHA, José; *et al* (org.). *História de Portugal*. São Paulo/Lisboa: UNESP/Instituto Camões, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TRABULO, António. *O diário de Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001.
- VALENTIM, Carlos Manuel. *Uma família de cristãos-novos do Entre Douro e Minho: Os Paz: reprodução familiar, formas de mobilidade social mercancia e poder (1495-1598)*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2007. Faculdade de Letras.
- VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1996.
- _____. *Auto da Barca do Purgatório*. In: *História e Antologia da Literatura*

Portuguesa: século XVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

VIEIRA, João Martins. *Mário de Sampaio Ribeiro: o primeiro Mestre Cantor-Mor de Polyphonia Schola Cantorum*. Lisboa: 2006. Disponível em polyphonia.no.sapo.pt/Textos_Textos/MSR_JMV.pdf. Acesso em: 13 de maio 2014.

WIKIPEDIA. *Manuel I de Portugal*. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_I_de_Portugal. Acessado em 19 de agosto de 2012.

ANEXO A

Entrevista com Manuel Córrego

1. PARA O SENHOR, QUAL É A MISSÃO DO ESCRITOR COMO TESTEMUNHA DO TEMPO EM QUE VIVE?

Sou atreito a encarar a história como um processo dinâmico em que o presente é continuamente um ponto de chegada ou de partida. Não raras vezes a história repete-se, avisando do que deve ser feito ou evitado, outras mostrando que afinal pouco mudou. Para a loucura e completo desastre que foi a expedição do rei Sebastião à África, ele cedeu os rendimentos futuros de vinte anos a um juro ruinoso e apoderou-se do Fundo da Pensão dos Órfãos que era uma coisa sagrada. Agora, na imensa crise econômica em que Portugal mergulhou, a ministra das finanças antecipou rendimentos a um preço vergonhoso e levantou fundos de Pensões da Caixa Geral de Depósitos, que é banco do país. O Rei Sebastião foi avisado por toda gente para a ruína em que o país mergulharia pelos gastos que não podíamos fazer e para a tragédia que seria a morte do soberano na batalha, como viria a acontecer. Desde então até agora Portugal não deixou de gastar mais do que aquilo que tinha. Várias vezes a falência nos bateu à porta. Hoje estamos a braços com uma crise de tal ordem que foi preciso a União Europeia dar ordens precisas e diretas para medidas de saneamento das contas públicas, coisa que todos sabiam, mas que ninguém pôs cobro, nada mais que por interesses políticos imediatos. A História (a memória) é o que define um povo.

2. O LEITOR PODE PERCEBER QUE O CASAMENTO DE D. MANUEL I NÃO É O VERDADEIRO MOTIVO DRAMÁTICO DA PEÇA. COMO ESCRITOR, QUAL FOI A FORÇA PROPULSORA DA OBRA ESCONDIDA ATRÁS DO “CASAMENTO”?

Eis uma observação muito interessante. É de certo uma deficiência que se deve talvez ao meu pendor para que nem tudo seja explicitado, num apelo ao leitor para que seja também criativo. Agora que revi o livro, acho que tem razão. O ponto é que estava tão convencido que nem me ocorreu a necessidade de ser mais explícito. Talvez também o convencimento de que o título fosse suficiente para mostrar essa importância. Isso é

delicadeza do assunto. Não do casamento em si mesmo (o rei Manuel teve mais casamentos e uma revoada de filhos legítimos e ilegítimos), mas das consequências terríveis que dele advieram. O rei Manuel, embora culto, era um homem fraco e hesitante. Deixou-se apaixonar pela mulher do príncipe Afonso, não resistiu a casar com ela quando ficou viúva e aceitou todas condições que ela impôs (talvez com reserva mental como fez o rei João, mas esse tinha força e gênio natural para se impor), desde logo no que respeitava ao problema dos judeus. Para além de uma enorme desumanidade, a perseguição e expulsão dos judeus foi um rude golpe para a economia, pois a “gente de nação” detinha a banca, o comércio, as artes e a iniciativa. A criação do conceito de cristão-novo, feita embora com boa intenção, foi um desastre total que aumentou a injustiça, a luta de classes, a tortura e a morte, baseadas na simples diferença de opinião ou de fé, de tal modo que a sanha da Inquisição durou até o fim do séc. XVIII. Talvez lhe seja útil e interessante consultar a parte histórica do livro do Dr. Francisco, “Concerto Barroso às Obras do Judeu”.

3. DO SEU PONTO DE VISTA, EM QUE MEDIDA O CASAMENTO DE D. MANUEL (OU OS CASAMENTOS) TERIAM CONCORRIDO PARA O DESTINO DE PORTUGAL?

Na resposta anterior adiantei-me a esta questão.

4. O SENHOR CONCORDA COM O PERFIL DE D. MANUEL TRAÇADO POR SEOMARA DA VEIGA FERREIRA (UM POLTRÃO INDECISO)?

Sabemos isso por via de Seomara da Veiga Ferreira, catedrática da Faculdade de Letras – e talvez o maior talento no romance histórico de Portugal.

5. O SENHOR ACHA QUE A RAINHA LEONOR ERA A VERDADEIRA FORÇA POLÍTICA, POR TRÁS DE SEU INDECISO IRMÃO D. MANUEL?

O Rei Manuel nunca correu riscos. Sempre foi indeciso e foi a irmã que o colocou no trono. A Rainha Leonor (para o bem e para o mal) foi uma mulher de uma força fora do comum. A luta que travou com o marido foi determinante para a coroação de um pretendente acomodado e que ocupava o nono lugar na escala da sucessão. Exceto no tempo de Isabel de Aragão (primeiro casamento do rei Manuel), D. Leonor foi influente

na corte. Creio que isso é visível nas obras pias e projetos de grande alcance como a criação de hospitais e as Termas da Caldas da Rainha. Protegeu as artes e creio pessoalmente que se não fosse o patrocínio e, mais do que isso, a proteção que prestou a Gil Vicente, ele não teria deixado a obra que deixou. Basta ver que quando a rainha faltou, o fundador do teatro português foi perseguido, expulso da corte e exilado. A figura da rainha Leonor está desenhada com algum desenvolvimento (e oxalá com justiça) na peça O Testamento do Rei João Segundo, primeiro volume da Trilogia. Também aqui a ação da peça anda à roda de um fato determinante para as lutas que custaram ao rei o amor da mulher, a paz – e talvez a vida.

6. QUAIS AS DIFICULDADES QUE O SENHOR ACREDITA QUE DAMIÃO DE GÓIS TENHA ENFRENTADO CONTRA A CENSURA PARA TER A SUA OBRA A CRÔNICA SOBRE D. MANUEL PUBLICADA?

O Cardeal Henrique sucedeu no trono ao rei Sebastião e, na qualidade de Inquisidor-Geral da Inquisição, nunca escondeu a sua animosidade por Damião de Góis. A teoria de que Damião de Góis seria filho bastardo do rei Manuel foi desenvolvida por Fernando Campos na obra A Sala das Perguntas. A verdade é que o rei sempre deu apoio, benesses e proteção ao filósofo e historiador, chamando-o para o seu lado, apesar da perseguição que nessa altura se fazia aos “estrangeirados”, pessoas de grande cultura que ficaram na história, e que se tinham exilado pela perseguição que lhes movia pelo Santo Ofício. Logo que o monarca fechou os olhos, o processo suspenso nos gabinetes da Inquisição vieram ao cima e Góis foi preso e torturado, acabando morto e sepultado com grande secretismo. A Crônica sobre D. Manuel, de início bem recebida e publicada, não foi mais do que um pretexto para a perseguição que o Santo Ofício moveu ao humanista, após a morte do rei Manuel.

7. VERIFICAMOS NA OBRA CERTOS ANACRONISMOS, QUAL A RAZÃO DELES?

Não sou historiador e tiro da história figuras ou épocas que me impressionam e que desenvolvo sob o ponto de vista dramático em que, tal como no romance histórico moderno, há um aligeiramento ficcional para quebrar um pouco a monotonia da realidade – um pouco à moda de Eça de Queirós que “cobria a nudez crua da verdade

com o manto diáfano da fantasia”, ou Charles Chaplin quando dizia truth is boring. Deve ser por isso que não tenho a consciência dos anacronismos que achou, pelo que seria para mim enriquecedor se falássemos nisso em concreto. Ficar-lhe-ia muito grato agora que estou a preparar a revisão da Trilogia para a publicar num só volume.

ANEXO B

Correspondência eletrônica com Manuel Córrego⁷³

Correspondência 1

De: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Para: Mlwaberski@hotmail.com

Título: Projecto

Data: 20 de Dezembro de 2010

Maria Lúcia,

Uma vez que o seu trabalho diz respeito ao rei Manuel, talvez não interesse as apreciações críticas à ficção. O porém é que o teatro é um parente pobre, e só me lembro de recensões de Carlos Porto e de Jorge Listopad (críticos e homens de teatro que muito apreciei). Tratando de uma apreciação do estilo, talvez não seja perda de tempo passar os olhos por isso. Vou procurar e mandar-lhe-ei de seguida.

Vi os dois trabalhos que mandou. Não me pronunciei porque acho que não devo interferir, o mínimo que seja, na sua tarefa, tanto mais num trabalho de muita e notável investigação.

Direi apenas duas coisas:

1.

As três peças da Trilogia dos Descobrimentos não são independentes entre si, mas pretendem ser um todo que tenta perceber como um povo de pescadores à Xávega e lde servos feudais, foi capaz de duplicar o tamanho do mundo e se tornou a corte mais rica da Europa e, num espaço incrivelmente curto (menos de cinquenta anos) mergulhou numa crise brutal (à letra, coisa de brutos) que se estendeu até hoje.

2.

Quando no Teatro da Trindade se representaram algumas cenas do rei Manuel (na altura do Prémio Inatel), o encenador encarou a cena entra Damião de Góis e a Mulher, como se ela fosse um fantasma. A Maria Lúcia, na sua tese, fala do “espectro” de Joana. Alguma coisa me escapou, porque eu desejaria tudo menos uma cena à moda do Além,

⁷³ A correspondência aqui anexa não diz respeito à totalidade de trocas de mensagens entre a mestrande e o autor, sendo escolhidas apenas aquelas mensagens que tenham alguma relevância para a pesquisa ora apresentada.

à moda de Shakspeare. E fico triste por ser culpado de ter feito o exacto contrário do que queria – a recordação viva, leve, amorosa, bem humorada e quente de um homem que foi grande (filho do rei), caído em tal desgraça que só lhe resta a recordação da mulher amada.

Acho que vai ser um magnífico trabalho que a honra a si e aos professores. Tenha um Bom Natal. Faça-me o favor de ser feliz. M.

Correspondência 2

De: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Para: Mlwaberski@hotmail.com

Título: Projecto

Data: 21 de Dezembro de 2010

Aqui a crítica Jorge Listopad de que falámos.

Ainda no que respeita à sua dissertação, o erro na data do Auto Pastoril de Gil Vicente está muito bem observado. Ainda bem que notou isso. Estou a rever os três livros da Trilogia, para a publicar num só volume. Se encontrar mais tolices desta – chute. Sempre grato, M.

Correspondência 3

De: Mlwaberski@hotmail.com

Para: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Título: Góis

Data: 07 de Maio de 2011

Sr. Córrego

Durante uma das aulas de pós, sobre o livro de Helder Costa, Um homem é um homem, surgiu a dúvida se Damião de Góis teria realmente sofrido censura e se haveria mais de uma versão de sua Crônica sobre o rei D. Manuel. O senhor teria alguma informação a respeito disso? Obrigada por qualquer comentário que puder fazer sobre isto. Abraços

Correspondência 4

De: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Para: Mlwaberski@hotmail.com

Título: Góis

Data: 08 de Maio de 2011

Ainda bem que é domingo, Maria Lúcia, porque assim respondo-lhe de pronto.

Com o devido respeito par Hélder Costa, um nome ilustre na dramaturgia e na encenação, sigo Fernando Campos, que dedicou a sua vida ao estudo da história como ponto de partida para vários romances históricos, designadamente “A Sala das Perguntas”, dedicada a Damião de Góis. Segundo ele, não só a “Crónica” foi objecto de censura, como foi o ponto de partida para a sua prisão pelo Santo Ofício e, logo que libertado, da sua morte. A páginas 281 vem tratado o tema que refere. O livro é contado na primeira pessoa e o autor põe na boca do próprio Damião:

Vi-me coagido a aceitar no texto cortes e emendas de tudo o que não agradou àqueles senhores. (Gente da corte e do Cardeal-Infante, futuro rei D. Henrique, na altura Inquisidor-Geral do Santo Ofício.)

A edição já impressa da primeira parte foi destruída.

Chegaram ao ponto de me revistar a Torre, não fosse eu ter por lá alguma exemplar. (Na realidade Damião tinha-se antecipado com o envio secreto de um exemplar ao amigo Sá de Meneses.)

De Junho de sessenta e seis a Julho do ano seguinte foram saindo as folhas emendadas da segunda edição da primeira parte, e a conclusão da segunda parte já visionada pelos censores.

Ajudou à censura Pêro de Andrade Caminha, ave agoirenta e poeta invejoso de Luís Vaz.

Oxalá os dados tirados de Fernando Campos possam responder à sua questão.

Tudo de bom, M.

Correspondência 5

De: Mlwaberski@hotmail.com

Para: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Título: Góis

Data: 23 de Dezembro de 2010

Sr. Córrego, encaminho a pergunta feita pela prof. Francisco.

De: fmsilveira@usp.br

Para: mlwaberski@hotmail.com

Data: 22 de Dezembro de 2010

Título: Re: FW: Projecto

Maria Lúcia, cheque a fonte (fidedigna?) onde Córrego tirou a informação de que Damião de Góis era filho de D.Manuel.

Correspondência 6

De: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Para: Mlwaberski@hotmail.com

Título: Projecto

Data: 23 de Dezembro de 2010

Não é redondamente fidedigno, no sentido de haver várias fontes confirmadas. Fernando Campos (como lhe disse, a meu ver, a par de Seomara, um dos nomes principais do romance histórico), encontrou uma fonte e colocou isso no livro “A Esmeralda Partida”. As razões que aduziu são muito convincentes. Por isso a pus no livro, com reservas – página 118 e 120. Bom Natal, M.

Correspondência 7

De: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Para: Mlwaberski@hotmail.com

Título: Mestrado

Data: 24 de setembro de 2011

Estimada Maria Lúcia, envio-lhe uma espécie de currículo, acreditando que possa corresponder ao que solicitou.

Dentro de dias receberá os últimos livros que publiquei, que lhe serão enviados por uma pessoa de família que esteve cá de visita.

Depois de uma época de trabalho intenso, acho que fico agora mais disponível para tudo o que necessitar de mim.

Sei que fará um bom trabalho e desejo-lho ainda melhor. Grato, M.

Correspondência 8

De: manuelteatrocorrego@sapo.pt

Para: Mlwaberski@hotmail.com

Título: Livros

Data: 03 de junho de 2012

Maria Lúcia, Boa tarde e bom dia.

Dou andamento ao assunto dos livros, pedindo desculpa pelo atraso. Quando suceder a falta de resposta pronta, peço me avise, que neste lastro de papéis em que vivo, volta e meia não sei a quantas ando.

Mudei há cerca de cinco anos de computador, e verifico agora que não fiz o transporte das gravações antigas para aqui (o sistema é diferente). Apesar de irem de avião os livros demoram a chegar. Por isso mando-lhe por mail os poucos que consegui encontrar. Logo irão os livros pelo correio normal.

Hoje vai Anailde, que com outra peça compõe um livro, mas de que só encontro este registo. Anailde é uma palavra composta com os nomes de minha mulher (Ilda) e minha filha (Ana), por uma espécie de romantismo poético que se nota na figura central da peça.

Pelo correio vai o livro, que contém essa peça e Um Desenho na Face, peças de combate, para onde na altura estava virado por causa do problema de Timor. Vai também o volume com Um Nó na Cauda e Chuva de Verão, que foi levada à cena no Teatro da Comuna, em Lisboa – talvez por se tratar de uma peça Anticavacista (Na altura Cavaco era primeiro-ministro e agora é presidente da república –sempre com minúsculas – a meu ver).

Vai também Um Gira-discos na Floresta, lembranças da minga estada em Malange, Angola, e que foi o primeiro grande prémio que recebi.

Três horas e um Quarto, terei de mandar por esta via por que foi um conto pedido pela Editora Campo das Letras (a mim e outros nove autores) para um volume comemorativo do seu aniversário, do qual me foram entregues dez livros que, naturalmente, voaram. Na feira do livro, que vai abrir agora, vou ver se encontro isso.

Todo prazer neste diálogo, M.