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

Virgínia Maria Antunes de Jesus

Miguel Rovisco: O Teatro da História

**São Paulo
2008**

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

Virgínia Maria Antunes de Jesus

Miguel Rovisco: O Teatro da História

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras**

Orientador: Professor Doutor Francisco Maciel Silveira

**São Paulo
2008**

Janus

Universidade de São Paulo

RELATÓRIO DE DEFESA

Aluno: 8150 - 3033506 - 2 / Página 1 de 1

Relatório de defesa pública de Tese do(a) Senhor(a) Virgínia Maria Antunes de Jesus no Programa: Letras (Literatura Portuguesa), do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 03 dias do mês de outubro de 2008, no(a) Salão Nobre realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Virgínia Maria Antunes de Jesus, apresentada para a obtenção do título de Doutor intitulada:

"Miguel Rovisco: o teatro da história"

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 Unidade	Resultado
Francisco Maciel Silveira	Presidente	FFLCH - USP	Aprovado
Lilian Lopondo	Titular	FFLCH - USP	Aprovado
Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin	Titular	FFLCH - USP	Aprovado
Elaine Cristina Prado dos Santos	Titular	UPM - Externo	Aprovado
José Maria Rodrigues Filho	Titular	UMC - Externo	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

Por tratar-se de significativa contribuição para os estudos da dramaturgia portuguesa contemporânea, a banca indica o trabalho para imediata publicação depois de cuidadosa revisão, o que não invalida o fato de a tese, por seu pioneirismo e consistência de pesquisa, merecer distinção e louvor.

Eu, Regina Celi Sant Ana _____, chefe administrativo, lavrei o presente relatório, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 03 dias do mês de outubro de 2008.

Lilian Lopondo
Lilian Lopondo

Elaine Cristina Prado dos Santos
Elaine Cristina Prado dos Santos

Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin
Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

José Maria Rodrigues Filho
José Maria Rodrigues Filho

Francisco Maciel Silveira
Francisco Maciel Silveira
Presidente da comissão julgadora

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

O título foi homologado pela Comissão de Pós-Graduação em 06/10/2008 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutor em Letras obtido no Programa Letras (Literatura Portuguesa) - Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Paulo Roberto
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

A

Meus avós:

Arnaldo, pela literatura, pela música lírica e pelo idioma italiano.

Virgínia, por tudo isso mais o dialeto napolitano.

Meus pais, Lina Ignês e Antônio, por tudo e sempre.

Meus tios: Lela e Américo Buffolo, meus padrinhos e segundos pais.

Meu tio Leo: pelo carinho na infância e no tempo em que esteve aqui.

Miguel Rovisco, pelo talento.

A

Elias, meu companheiro de sempre.

Leda, minha irmã e toda a família Balduzzi.

Rosa, minha cunhada e toda a família Muaccad,

Thomé pela admiração recíproca.

Meus primos Enio e Ernani Buffolo, mais que irmãos.

Rosana, sociamiga e toda a família Weg Fernandez.

Sr^a Maria José Rovisco Garcia, pela solicitude e

momentos de emoção.

Francisco, mais que perfeito orientador, grande amigo.

*Pedras no caminho? Guardo todas,
um dia vou construir um castelo.*

Fernando Pessoa

Resumo

Miguel Rovisco: O teatro da História

Miguel Rovisco é um poeta e dramaturgo português nascido em Lisboa em 1959, onde faleceu em 1987, atirando-se sob um vagão de trem. Apareceu no cenário artístico em 1984, recebeu vários prêmios de teatro como melhor autor de textos dramáticos em 1987 e, postumamente, em 1988.

Dramaturgo com uma linguagem inovadora e vigorosa já foi comparado, na época das premiações, a Bernardo Santareno e é, indubitavelmente, um nome a ser analisado, encenado e inserido definitivamente no mundo das letras.

Este estudo tem como objetivo, portanto, apresentar sua obra, cuja temática dialoga, essencialmente, com episódios e personagens marcantes da História de Portugal. Por meio da análise de *O Bicho*, peça que retrata o período e a figura do marquês de Pombal (1755 – 1777), buscamos examinar a gênese de seu procedimento criativo: a partir do conceito intertextualidade (procedimentos intertextuais, dialogismo e polifonia) examinamos como são articulados os mecanismos intertextuais que estabelecem relações e conexões entre História e Ficção para a criação do que denominamos Teatro da História.

Palavras-chave: Miguel Rovisco. Intertextualidade. Dialogismo. Polifonia. Teatro da História.

Abstract

Miguel Rovisco: The theatre of History

Miguel Rovisco is a Portuguese poet and playwright. He was born in Lisbon in 1959, and died in 1987, throwing himself under a train wagon. He made his artistic debut in 1984, and he was awarded several prizes for best author of dramatic texts in both 1987, and after his death, in 1988.

Endowed with an innovative and vigorous language, Rovisco has been compared to Bernardo Santareno, and assuredly is, a name to be rehearsed, staged and remembered in the world of letters.

Thus, the present study intends to present Rovisco's work, whose theme has a dialogue – essentially – with facts and remarkable personages from Portugal History. Through the analysis of the play *O BICHO* that reproduces the Pombal marquis figure and period (1755 – 1777), we will investigate the genesis of his creative procedure. From the concepts of intertextuality (intertextual procedures, dialogism and polyphony), we will examine the intertextual mechanisms articulation that determine relations and connections between History and Fiction to create what we call the Theatre of History.

Keywords: Miguel Rovisco. Intertextuality. Dialogism. Polyphony. Theatre of History

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO	9
II.	PRÓLOGO	14
III.	DO EMBASAMENTO TEÓRICO	42
III.1.	Narrativa Histórica e Discurso Literário para uma Leitura de Miguel Rovisco	43
III.2.	O Marquês de Pombal em seu Tempo e o Tempo em Miguel Rovisco	76
IV.	DA PEÇA	110
IV.1	O Bicho: a Peça que Miguel Rovisco Pregou na História	111
IV.2.	<i>O Bicho</i> em Cena	197
V	CONSIDERAÇÕES FINAIS	241
	Primeiras, Segundas e Terceiras Intenções	
	REFERÊNCIAS	264

I. INTRODUÇÃO

Miguel Rovisco é o nome de um dramaturgo que surgiu no cenário cultural português, especificamente em Lisboa, em 1984, recebeu em março de 1986 o Prêmio Nacional do Teatro – Prêmio Garrett - com *Trilogia Portuguesa*; em 1987, postumamente, obteve mais dois Prêmios Garrett: Melhor Peça para a Infância e Juventude, com *A História de Tobias* e a Melhor Peça Inédita com *Retrato de Uma Família Portuguesa*. Essas obras premiadas e o roteiro de um seriado televisivo denominado *Cobardias* constituem seu acervo, até hoje, editado.

Em sua brevíssima passagem pela dramaturgia e literatura portuguesas, Rovisco deixou ao todo dezoito peças teatrais, esse roteiro para a série televisiva, oito cadernos de poemas a que intitulou *Romance de Poesia* e alguns textos infantis dedicados ao sobrinho e afilhado.

Com formação densamente humanista, Miguel Rovisco é conhecedor, pesquisador e questionador da literatura portuguesa e universal, da filosofia, da religião e das artes em geral. Dialoga com fatos, mitos, ficção, personagens, autores, atores, músicos, pintores, e, especificamente, com a História de Portugal.

Lusitanamente saudosista seu espaço é sempre o solo pátrio, especialmente Lisboa; seu tempo, o tempo português. Relê o *Velho Testamento*

por meio de um texto não canônico: *A História de Tobias*; percorre a Idade média com Herculano em *Eurico, o Presbítero*; homenageia o teatro renascentista e Sá de Miranda numa releitura de *Os Vilhalpandos*; re-significa a Restauração Portuguesa em quatro textos: *Trilogia dos heróis* (*O Homem da Pluma Azul*, *Um Homem dentro do Armário* e *Um Homem para Qualquer Pátria*) e *O Ano de 1641*; com as figuras de Pombal, Leonor de Távora e Dona Maria I da *Trilogia Portuguesa* (*O Bicho*, *A Infância de Leonor de Távora* e *O Tempo Feminino*) reavalia o Despotismo Iluminado; foge com Dom João VI e algumas famílias da aristocracia portuguesa para o Brasil em *Retrato de Uma Família Portuguesa*; com Camilo Castelo Branco em *A Lua Desconhecida* (adaptação de *A Queda dum Anjo*) e Almeida Garrett em *O Arco de Sant'Ana* perpassa o idealismo do Romantismo; em *Os Velhos e Mefistófeles* retrata o capitalismo de sua década (1980) pela mão de Dom João da Câmara; com Júlio Lourenço Pinto faz uma caricatura do determinismo naturalista num melodrama *Casamento e Morte*, adaptação de *O Senhor Deputado*; assim, retorna ao século XX, “este século de ressaca nacional e escombros domésticos”¹ com peças de temáticas próprias: *Mulheres Infelizes* (1986), *A Felicidade do Jovem Luciano* (1987) e *Cobardias* (1987), a questionar a evolução da situação da mulher e a estrutura familiar do início do Novecentos ao período pós-ditatorial; em *Quatro Entremezes e Dois Dramas Breves* (1984) representa alegoricamente problemas de relacionamentos humanos.

Toda a sua obra vem refletir o presente de um Portugal extemporâneo, não apenas fora do tempo, mas também do espaço europeu; essa sua leitura do mundo e / ou releitura via outros autores ficcionistas ou historiadores trazem um tom fatalista de seres que se detêm/interrompem ou são detidos/interrompidos. A

¹ Uma parábola de Portugal neste século de ressaca nacional e escombros domésticos é o subtítulo da peça *A felicidade do jovem Luciano*.

morte, sempre presente, seja como fim inexorável seja como transformação, está no núcleo da ação ou é a solução dos conflitos.

Lendo-se as sinopses das peças em anotações do autor e em cartas enviadas ao amigo Mário Viegas, famoso ator e encenador que foi depositário de seu espólio², podem-se perceber os títulos e os argumentos das obras, que já revelam a temática recorrente em Rovisco: a releitura crítica do tempo português, da História de Portugal. Dessa maneira, pelo diálogo com autores e / ou textos consagrados, procura re-significar o verdadeiro itinerário do povo e da Nação Portuguesa, redimensionar fatos e feitos, enfim, traçar o “verdadeiro” perfil de sua raça, e assim, escrever o teatro da História.

Sendo tão notório o diálogo inter(con)textual da obra rovisquiana com episódios e personagens marcantes da História de Portugal, nossa tese buscará examinar, a partir das relações e conexões entre História e Literatura, o diálogo travado pela peça *O Bicho*, de Miguel Rovisco com a vida e obra política do Marquês de Pombal, num período que basicamente vai de 1755 até a morte do estadista.

Nesse diálogo, a ficção relê e se apropria da História, dois modos de conhecimento da realidade, com natureza, objetivos e discursos que se pretendem próprios. Quais, então, os limites entre ficção e História? Será que os discursos se distinguem claramente ou se interpenetram?

No diálogo com o período e a figura de Pombal, a peça de Miguel Rovisco, para sua releitura e apropriação, elege como paradigmas *A História de Portugal* Volume VI (1750 – 1807) de Joaquim Veríssimo Serrão e *Memórias*

² Mário Viegas faleceu em 1996, hoje o espólio está sob responsabilidade da SPA (Sociedade Portuguesa de Autores).

secretíssimas do marquês de Pombal, uma coleção de textos escritos pelo primeiro ministro de Dom José I. Trata-se de um diálogo entre textos cuja análise, remetendo ao conceito de intertextualidade, se fará considerando procedimentos e mecanismos intertextuais, a fim de detectar as intenções do autor, ler sua versão da “verdade” ao trazer o fato e os acontecimentos históricos para a ficção.

A leitura dessa interlocução da narrativa histórica com narrativa ficcional será feita a partir do foco narrativo gerador das vozes (emergentes ou sufocadas) do discurso e sua significação em *O Bicho*, primeira peça de *Trilogia Portuguesa*, visto que a escolha dos paradigmas vai permitir vários níveis de pontos de vista, a determinar as várias linhas que se cruzam na narrativa dramática, especialmente articuladas pelo jogo temporal criado pelo autor.

Determinar o *corpus* não foi tarefa fácil, uma vez que quase todas as peças são muito bem estruturadas e ricas em referências históricas. Decidimos, então, trabalhar uma primeira seleção entre aquelas editadas, cujo acesso estaria facilitado aos leitores. Miguel Rovisco teve publicados pela editora Rolim os textos com os quais foi premiado (*Trilogia Portuguesa*, *Retrato de Uma família Portuguesa* e *A História de Tobias*) e, pela Ática, o guião encomendado pela RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) para o seriado denominado *Cobardias*.

Descartamos *A História de Tobias*, apesar de editada em 1987 e encenada em 2000, já que todas as suas referências inter(con)textuais estabelecem diálogo com o texto bíblico e não com a História objetivamente. Preterimos a série televisiva, constituída por treze capítulos e levada ao ar logo após a morte do autor em outubro de 1987, ano em que teve seu auge, por um critério semelhante: o texto foi adaptado para a televisão e, apesar de retratar a evolução da condição feminina no cenário histórico dos finais da década de trinta ao início

dos anos oitenta, não dialoga diretamente com nenhum fato histórico. Assim, o *corpus restringiu-se* ao “teatro da História” propriamente dito: peças que, publicadas e encenadas, dialogam objetivamente com o segmento da História de Portugal que vai de 1750 a 1807, exatamente o período que o volume VI da coleção *História de Portugal* de Joaquim Veríssimo Serrão abrange.

Trilogia Portuguesa compõe-se das peças: *O Bicho*, que apresenta fatos e feitos do homem e estadista Marquês de Pombal (1699 – 1782); *A Infância de Leonor de Távora* (1750 – 1759), cuja personagem viveu um papel destacado no episódio do atentado a Dom José I, reapresenta o fato, salientando, num jogo temporal entre passado e presente, as marcas que a convivência e os papéis que teve de representar na corte, especialmente com a crueldade do marquês, deixaram em sua personalidade; e *O Tempo Feminino*, a retratar a loucura de Dona Maria I (1734 – 1816), que sucede ao pai, demite, julga e condena o ex primeiro ministro, com quem sempre cultivou animosidades.

Retrato de Uma Família Portuguesa questiona o patriotismo da aristocracia portuguesa, tão desautorizada por Pombal, na véspera da vinda de Dom João VI e da família real para o Brasil.

Ao fim e ao cabo, todas essas peças acabam sendo determinadas, mais ou menos direta e objetivamente, pela figura do Marquês de Pombal: *O Bicho* é o tempo pombalino; *A Infância de Leonor de Távora*, um evento dentro desse tempo, o espectro do marquês é personagem de uma cena; *O Tempo Feminino*, onde o primeiro ministro de Dom José é várias vezes citado, até como uma das causas dos desvarios da rainha; e *Retrato de Uma Família Portuguesa*, sua seqüência imediata, embora o cenário seja um importante acontecimento da História de Portugal, suas principais personagens são fictícias, mas caracterizam

a atitude do rei e da alta nobreza quando da vinda da família real ao Brasil em 1807.

Assim, naturalmente, a seleção conduziu a determinação do *corpus* para a primeira peça de *Trilogia Portuguesa: O Bicho*, cujo protagonista é uma das figuras mais controvertidas da História de Portugal: o Marquês de Pombal, que por sua dimensão histórica acaba por abranger as demais.

Dessa interlocução entre História, ficção, realidade, verdade, fato, episódio, enredo e re(a)presentação, buscaremos desvendar qual a intenção de Miguel Rovisco, bem como os resultados obtidos do processo de criação: desqualificação do discurso histórico? Aquele que a instituição “Escola” nos apresenta, ou, pelo menos, apresentava? Ou, ainda, uma boa ou má (re)visão crítica? Enfim, o que se pode ler nesse diálogo temporal.

Para além desta Introdução, o trabalho apresentará um Prólogo dedicado à apresentação da vida e obra de Miguel Rovisco, visto que sua passagem pela cena portuguesa na década de 1980, foi significativa e intensa, entretanto meteórica, tendo ele deixado um nome pouco conhecido do público e mesmo de intelectuais. Ao Prólogo seguem quatro capítulos, dois dedicados ao embasamento teórico deste estudo: noções, relações e evolução dos conceitos de História e Literatura / ficção e intertextualidade; e dois dedicados à obra em si, sua análise e sua encenação em 1988. O último capítulo corresponde às considerações finais, onde se objetiva recolher as informações disseminadas nos capítulos anteriores e desvelar as intenções do autor com esse diálogo entre textos, para assim podermos relevar o *corpus*, pelo que ele representa no conjunto da obra, dentro dramaturgia e da Literatura Portuguesas.

II. PRÓLOGO

BIOBIBLIOGRAFIA DE MIGUEL ROVISCO

Miguel Rovisco foi um cometa que atravessou o céu do nosso teatro e deixou obras perturbantes, que sobressaltaram aqueles poucos que leram o seu espólio.

Artur Ramos

Nuno Miguel de Rovisco Garcia Pedroso nasceu em Lisboa em 9 de dezembro de 1959 e aí faleceu em 3 de outubro de 1987, com 28 anos incompletos, atirando-se sob um vagão de trem, numa passagem de nível dos caminhos-de-ferro em Belém.

Uma personalidade controvertida e contraditória a desse católico praticante que suicida, precisamente, quando começava a ganhar notoriedade, e escreve à mãe “vou tranquilo”; que vive, assiste e representa sua vida via seus escritos; sua óptica é sempre mediada pelo ato da escrita em si, somada ou não ao diálogo com outros autores ficcionistas ou historiadores, visão de segunda mão, inter(con)textual, posto que não teria tempo cronológico real para viver toda a sua memória autobiográfica; que se a(re)presenta no palco do teatro Dona Maria II todo de negro com uma corda ao pescoço, para não aceitar seu prêmio (Garrett de 1986) de trezentos contos: um protesto, à Egaz Muniz, pela honra dos autores, atores, encenadores, enfim pelo teatro genuinamente português tão negligenciado, segundo ele, pelos órgãos governamentais (in)competentes.

Conforme datação e escritos do próprio autor, podem-se observar quatro anos de intensa produção literária, de 1984 a 1987, que a seguir apresentamos:

Eurico, o Presbítero (escrita em 1984). O texto tem como subtítulo “*uma peça de teatro como um libreto de ópera*” e seu paradigma, o romance homônimo de Alexandre Herculano, é a recriação da história do Cavaleiro Negro e Hermengarda, numa releitura das aventuras do herói medieval e do Romantismo. Conforme o autor, foi um “exercício de teatro” concebido como um grande espetáculo musical: “em vez de cavalos, coros”. Vai, gradativamente, modificando o original até a construção de um final diferentemente trágico: todas as cenas terminam em morte de personagens, com exceção da segunda cena do primeiro ato em que os árabes brindam à vitória, não há morte de personagem, mas o indício de uma “morte maior”, a de toda uma nacionalidade; desmancha, desarticula o texto numa refuncionalização, a relevar o absurdo de um enredo extemporâneo, que, segundo Rovisco, já não teria sentido no século VIII, no XIX e, muito menos, no XX.

Quatro Entremeses e Dois Dramas Breves (escritos em 1984), são eles: 1º) *Entremez do Bigode*, que tem como argumento a punição de um pretenso adultério; 2º) *Entremez do Pó Milagroso*, que conta as agruras de um charlatão e sua mulher, sempre a enganar as pessoas; 3º) *Entremez do Biombo*, onde a indecisão, a ingenuidade e a oportunidade acabam invertendo o destino de duas solteironas; 4º) *Entremez dos Doentes*, cujo argumento é a desconfiança, resistência a mudanças, mesmo que para melhor, da condição das personagens.

Os dois dramas breves são: 1º) *Os Assassinos do Imperador – Drama Chinês*, onde um sábio e um poeta “precisam” matar o imperador ditador para realizar seus ideais; o diálogo das personagens trabalha os conceitos de liberdade, essência e aparência, potência e impotência entre outros; no 2º) *História do Novo Anfitrião – Drama Doméstico*, retoma-se a figura do Anfitrião

e abordam-se os temas da metamorfose e da conformação (tomar a forma/função de alguém) no relacionamento familiar, dando especial relevo à imagem do pai e às funções paternas.

Os Quatro Entremeses e Dois Dramas Breves foram encenados em 1988 pelo *Grupo Persona*, em Lisboa, com direção de Guilherme Filipe, sob o título *O Circo dos Desenganos*. Eis a capa do programa:

Trilogia Portuguesa foi editada em 1986 quando, com ela, Miguel Rovisco conquistou seu primeiro Prêmio Nacional do Teatro. Encenada em

fevereiro de 1988 no Teatro Nacional de Dona Maria II, é constituída por textos independentes, escritos entre 1984 e 1985, que têm em comum personagens notórios da História de Portugal: o Marquês de Pombal a determinar e ou influenciar o destino dos Távora, o de Dona Maria I e o da aristocracia portuguesa no tempo de Dom José I.

A primeira peça da trilogia, *O Bicho*, escrita em 1984, é um drama em dois atos, baseado livremente em cartas, decretos e avisos do primeiro ministro de D. José I de Portugal, Sebastião José de Carvalho e Melo. Tem como argumento a dissecação da figura do Marquês de Pombal, ascensão e queda do controverso estadista.

A segunda, *A Infância de Leonor de Távora*, escrita em 1985, é um drama em três atos sobre a Marquesa de Távora, mulher do Marquês de Távora, a cuja família foi imputada a culpa de um atentado ao rei D. José I, forjado ou não, a história ainda discute o fato, pelo Marquês de Pombal. Entretanto o regicídio não é o tema principal, mas sim o tempo de confinamento da dama na prisão a aguardar seu julgamento. O cenário é uma cela onde a Marquesa está esperando o que lhe reserva a sorte. Num jogo entre presente e passado, o que se vai revelando é o sofrimento de toda uma vida e no papel da mulher que nasce aristocrata.

O Tempo Feminino, drama em um ato, é a terceira peça, também escrita em 1985. Ambienta-se na segunda metade do século XVIII e a situação de cena explora as alucinações, a fragilidade, os medos, enfim, a loucura de Dona Maria I, rainha de Portugal.

A Lua Desconhecida, escrita em 1985, é baseada em *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco. Relê com os olhos do século XX os costumes de um Portugal decadente dos fins do século XIX. Conserva o enredo do ingênuo e anacrônico provinciano Calisto Elói, o anjo que cai do idealismo na realidade,

TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS

subsidiado pela Secretaria de Estado da Cultura

APRESENTA

Ciclo de Autores Portugueses

A LUA DESCONHECIDA

MIGUEL ROVISCO

com

Santos Manuel, Anna Paula, Lia Gama, Zita Duarte, Fernanda Neves, Filomena Gonçalves, João Vasco, António Marques, Luiz Rizo, Paulo B., Sérgio Silva, João Baião, Teresa Corte-Real, Alexandra Diogo, Marcantónio Del-Carlo, António Cerdeira, Pedro Reinhardt, Mário Godinho, Diogo Caldeira Cabral e a participação especial da cantora Maria Cristina de Castro, acompanhada ao piano por Afonso Malão

MÚSICA ORIGINAL
Luís Pedro Fonseca

GUARDA-ROUPA
Anahory

SÓ ATÉ 27 MARÇO

Terça a Sábado 21.30 horas
Domingos às 17 horas
maiores 12 anos

LEANDRO: REI DE HELÍRIA

ALICE VIEIRA

com

João Vasco, Teresa Corte-Real, Manuela Santos, Paula Fonseca, Luiz Rizo, Paulo B., Sérgio Silva, João Baião e António Cerdeira

MÚSICA ORIGINAL
Carlos Zingaro

SUPERVISÃO E COORDENAÇÃO
DE GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS
Fernando Alvarez

CENOGRAFIA

José Manuel Castanheira

ENCENAÇÃO

Carlos Avilez

SÓ ATÉ 27 MARÇO

Terça a Sexta 14.30 horas
Sábado às 16 horas
maiores 6 anos

TEATRO MUNICIPAL MIRITA CASIMIRO
CRUZEIRO -- MONTE ESTORIL
TELEFONE: 4670320

DIA 27 DE MARÇO / DIA MUNDIAL DO TEATRO
ENTRADA LIVRE

Às 16H sessão de lançamento do livro da escritora Alice Vieira (com a presença da autora)
Leandro Rei de Helíria, iniciativa conjunta da Editorial Caminho – Cãm. Mun. Cascais
Teatro Experimental Cascais, seguindo-se às 17H da representação da peça com o mesmo título.

Dias 28, 29 e 30 de Março às 21.30H, «Foi Como É!!», pela Companhia de Teatro Sintra – Chão do Oliva.
Dia 26 de Abril, «O Pecado de João Agonia» de Bernardo Santareno.

CÂMARA MUNICIPAL DE CASCAIS
apoios

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

JUNTA DE TURISMO DA COSTA DO ESTORIL

Banco Comercial Português

ROBBIALAC

CONTUBOS
CONSTRUÇÕES TUBULARES, LDA.

pelas tentações viciosas da Capital. Modifica praticamente apenas o final, ao dar diferentes destinos às personagens.

Rovisco, em anotações pessoais, diz ter feito a “adaptação” em duas tardes apenas. *A Lua Desconhecida* foi encenada em 1991, em comemoração ao Dia Mundial do Teatro, pelo TEC – Teatro Experimental de Cascais, com direção de Carlos Avilez, como mostra o cartaz da página anterior.

A História de Tobias (escrita em 1985, editada em 1987). Adaptação do episódio bíblico homônimo do Antigo Testamento, é a louvação da fé, da persistência de Tobite e seu filho que sofrem uma série de percalços e não perdem a confiança em Deus. A peça foi dedicada ao Padre Miguel Ponces de Carvalho, seu confessor. Rovisco alcança com esse texto, postumamente, o

TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS

Companhia subsidiada pelo Ministério da Cultura

de MIGUEL ROVISCO

Prémio para a Melhor Peça para a Infância e Juventude. Foi encenada no primeiro semestre de 2000 em Lisboa, pela companhia do Teatro Experimental de Cascais, também com direcção de Carlos Avilez.

As duas ilustrações, a da página anterior e esta – capa e primeira página do programa - referem-se à encenação de *Retrato de Uma Família Portuguesa.*,

PORTUGAL

Miguel Rovisco

RETRATO DE UMA FAMÍLIA PORTUGUESA

Encenação Artur Ramos

Prémio Garrett 1987 para melhor texto

COM

Mário Jacques Afonso
 Estrela Novais Helena
 Fernanda Lapa Mariana
 Alexandra Leite Júlia
 Pedro Loureiro Nicolau
 Isabel de Castro Tia Bernarda
 André Maia António
 Filipe Ferrer Professor Seabra
 Canto e Castro Padre Martins
 Lucinda Loureiro Maria Seráfica
 Benjamin Falcão Onofre Gusmão
 Ângela Pinto Mademoiselle
 Ana Enes Isabel

Espaço cénico e figurinos António Alfredo
 António Casimiro
 Francisco Ferreira de Almeida
Consultor musical Mário de Carvalho

Co-produção Radiotelevisão Portuguesa
 Secretaria de Estado da Cultura

Esta peça deveria ter sido escrita nos finais do século passado: como o não foi, oitenta anos depois eu escrevi-a — em homenagem. Será talvez a minha obra mais clássica: tudo nela se encontra como deve ser (...). O terceiro acto é-me especialmente querido.

MIGUEL ROVISCO

A acção da peça desenrola-se num momento dramático da vida portuguesa, quando as tropas de Junot já estão às portas de Lisboa e a corte embarca a toda a pressa para o Brasil.

O cenário é o átrio de um palácio do século XVIII, atravancado de arcas e trastes vários. Os membros da *Família Portuguesa* que ali reside, bem como os seus amigos e aderentes, degladiam-se quanto à atitude a tomar: partir com o Rei, ficar e resistir, alinhar com as «novas ideias». Esta a trama da peça que se desenvolve numa única noite de chuva torrencial, num ambiente apocalíptico de «Finis Patriae».

Antigo Colégio de Sto. António-o-Novo (H. S. José)
 20, 22, 23, 24 de Abril 21.30 H. 21, 25 de Abril 18 H.
 Duração 2 H. 2 intervalos 15 m

L I S B O A

Bilheteira no Teatro Nacional de D. Maria II

É um drama em três atos escrito em 1985 e editado em 1987. Passa-se na Lisboa de 1807, quando o General Junot está prestes a invadir Portugal e o rei Dom João VI a fugir para o Brasil. Uma família portuguesa, a de Afonso Vaz Botelho, como tantas outras da nobreza, prepara-se para acompanhá-lo. O conflito é gerado pelas ações, contradições e indecisões dos familiares: seguir o rei, resistir à invasão, que fazer? A partir da célula familiar, o autor faz uma análise dos valores do povo português. O confronto entre patriotismo e anti-patriotismo, honra e desonra, valores individuais e a exaltação da raça são os temas abordados.

Com essa peça Rovisco alcança, também postumamente, por unanimidade e sob pseudônimo, o primeiro lugar do Prêmio Garrett para a Melhor Peça Inédita, relativo ao ano de 1987. Foi encenada em 1991, em co-produção da RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) e SEC (Secretaria do Estado da Cultura) no Festival Internacional de Teatro, com direção de Artur Ramos.

O Arco de Sant'Ana, escrita em 1986, baseada no texto homônimo de Almeida Garrett, é mais um diálogo com o Romantismo, especificamente com Garrett. Uma vez que faz uma inversão do enredo, Rovisco transcria o fato histórico em que Dom Pedro, o Justo, procura punir um bispo raptor de uma jovem que lhe resistia ao assédio e cujo marido havia viajado.

Com essa peça o autor conclui seu projeto de uma “*Trilogia Juvenil*” dedicada a Herculano, Camilo e Garrett. Não as agrupa, pois, segundo ele, não queria ser considerado o criador de trilogias, visto que já escrevera duas outras: a dos heróis e a portuguesa.

Mulheres Infelizes, escrita em 1986, é uma tragédia passada “alguns anos depois - não muitos – de 25 de Abril de 1974”, tem como argumento acontecimentos que ocorrem na tarde do enterro do marido de uma das mulheres. Todas elas vão se revelando infelizes numa alegoria do relacionamento familiar, que se pode redimensionar nos conceitos de nação, morte e liberdade.

Uma Comédia de Quinhentos (escrita em 1986). Baseada em *Os Vilhalpandos* de Sá de Miranda. É uma homenagem aos quinhentos anos do nascimento do introdutor da comédia clássica em Portugal. A adaptação atualiza a linguagem quinhentista, numa releitura parafrásica do argumento da bela cortesã que, orientada pela mãe, explora seus apaixonados, e acaba por ser devidamente punida, sendo desmascarada e perdendo todos os seus bens. A peça é ambientada no mesmo século XVI, entretanto o cenário muda de Roma para “uma cidade”, certamente de Portugal. Dá-se mais uma vez um diálogo entre séculos, com o aproveitamento de um tema sempre atual, com que Miguel Rovisco vai além das personagens mirandianas, para recuperar quase todos os tipos da comédia latina.

Trilogia dos Heróis constitui-se de peças (farsas, como as denomina o autor) autônomas escritas em 1986, mas com intratextualidade evidente. Todas as três passam-se na mesma madrugada de 1º de dezembro de 1640, dia da Restauração da Independência Portuguesa, entretanto numa, o céu mostra-se limpo, na outra chove e na terceira há nevoeiro intenso: três versões e visões de um mesmo fato, a caracterizar três “heróis”. Assim, as personagens constantemente se tocam, invocam umas às outras, citam ou são citadas em seus respectivos textos; agem no mesmo tempo, tendo como núcleo um mesmo conflito, embora em diferentes espaços de Lisboa. Por meio de situações pretensamente cômicas, apresentam-se, pois, as características dos heróis portugueses.

Em *O Homem da Pluma Azul*, farsa em três atos e um prólogo, quarenta nobres devem apoiar o Duque de Bragança, futuro Dom João IV, na conjuração que libertará a Nação Portuguesa do jugo espanhol. Custódio de Barbosa Penalva e Ramalhete é um deles, o nobre homem da pluma azul, que, como os demais, deve estar vestido com uma capa e um chapéu de plumas, símbolo da adesão à causa. O “herói”, pressionado pela mãe, pela noiva, pelo medo e pela memória dos valorosos ancestrais, acaba morrendo sem sequer sair de casa.

Um Homem dentro do Armário é uma farsa em três atos. Foi escrita após o autor ter recebido seu primeiro Prêmio Nacional do Teatro; a peça apresenta como personagem central o secretário de estado Miguel de Vasconcelos, um herói pretensamente astuto e inteligente, que acaba por ter um fim desastroso: procurando construir uma rota de fuga, caso não desse certo a conjuração, é ludibriado por um simples carpinteiro.

Um Homem para qualquer Pátria, a terceira peça, é uma farsa em três atos e um epílogo, que tem como personagens: Leopoldo de Torriais, Marquês de Bemposta, sua esposa Guiomar e seu cunhado Gil, (os dois irmãos são primos do secretário Miguel de Vasconcelos, protagonista do texto anterior). O herói representa a exaltação de uma nobreza sem pátria, sem qualquer resquício de honra e valentia, que fica a aguardar os acontecimentos para decidir a que facção apóia.

Foi a primeira peça do dramaturgo a ser representada, e a única a que teve oportunidade de assistir, em 10 de junho de 1986 sob direção de Mário Viegas na cidade do Porto no FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica.

Esta, uma foto do acervo do ator Mário Viegas:

O elenco do T.E.P

Os Velhos e Mefistófeles (escrita em 1986). É uma glosa a *Os Velhos* de Dom João da Câmara. Numa transcrição bastante livre, Rovisco suprime todas as mulheres, personagens essenciais no original, e insere um Júlio (“mocinho/herói” em Dom João da Câmara) como o diabo goethiano. Assim, dá novo rumo à solução do conflito do texto original, em que o casamento da ingênua provinciana e o jovem funcionário dos caminhos-de-ferro simboliza a possibilidade de conciliação da tradição (apego a terra) e do progresso (ferrovia). No texto de Rovisco as personagens vendem-se, e barato, ao capital simbolizado por Mefistófeles.

O Ano de 1641, escrita em 1987, é um drama em três atos. A peça é dedicada ao ator Mário Viegas; passa-se oito meses após a Restauração e tem como argumento uma conspiração frustrada contra o duque de Bragança, agora D. João IV, rei de Portugal.

A Felicidade do Jovem Luciano, escrita em 1987, é, conforme Rovisco caracteriza no próprio texto, “uma parábola de Portugal ‘neste século de ressaca nacional e escombros domésticos’”. E como também afirma na sinopse “não é uma obra dramática de leitura fácil – muito menos agradável - , descobrindo-se a sua beleza numa representação em palco”. É uma peça de pormenores, uma vez que ultrapassa a simples palavra escrita. Como está classificada, é uma parábola de uma Nação, representada por uma pensão decadente, em que Rovisco se dilui nas personagens que a habitam. É, também, premonitoriamente autobiográfica, já que duas das personagens morrem atirando-se à frente de comboios. O jovem Luciano é um rapaz com tendências homossexuais que acaba por conquistar sua liberdade, sua “felicidade” com a morte da mãe.

Casamento e Morte (escrita em 1987). É o último texto que Miguel Rovisco escreveu para o teatro. O próprio autor caracterizou-o como um melodrama em seis pequenos atos. Baseada em *O Senhor Deputado* de Júlio Lourenço Pinto, faz uma releitura bastante livre do original e transforma em melodrama a obra de um dos teóricos do Naturalismo português. O argumento centraliza-se numa mulher ingenuamente fútil e preocupada com as aparências, que se casa, desilude-se com a rotina da vida e com o marido bêbado. Depois, mais experiente e oportunista, acaba por levar o esposo ao suicídio e por matar a tia para amasiar-se com o tio e o dinheiro dos dois.

Cobardias, escrita em 1987 é um roteiro para uma série televisiva em treze episódios, editado pela Ática, cuja exibição já estava sendo preparada, quando de sua morte. O título original, que era *O Nome de Francisca*, foi mudado pela direção e produção da RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) e apresentado aos sábados à noite nesse mesmo ano.

É uma crônica sentimental de uma família portuguesa, em que, discutindo a “evolução” da condição feminina no século XX, abordam-se temas caracteristicamente rovisquianos: liberdade, amor, paixão, medo, coragem, esperança, tempo e morte. O argumento principal é a gravidez de uma jovem, cujo namorado não assume a responsabilidade da paternidade e desaparece no dia do casamento. O texto surgiu, segundo apontamentos do autor, do argumento de um romance que tinha a intenção de escrever.

Os quatro primeiros episódios são passados no final dos anos trinta, os quatro seguintes no final dos anos cinquenta e os cinco últimos, no princípio dos anos oitenta.

Lendo anotações de seu espólio, descobrimos duas outras peças: *Esta Coisa da Vida* (1986) e *Um Antidrama: Os Patriotas* (1987), dois textos que Miguel Rovisco parece ter destruído. Esta última seria sobre a relação dramaturgo / ator / espectador. Inserimos, neste capítulo que serve de prólogo, as fotocópias da primeira versão das sinopses das peças, manuscritas pelo dramaturgo e, logo a seguir, os originais datilografados, corrigidos e acrescidos pelo próprio autor a interpretar, a resumir os enredos, a justificar suas escolhas, a indicar suas intenções, enfim, a escrever sobre sua peças. Usando sua própria terminologia, a “desocultar-se” pelas próprias palavras, num procedimento metalingüístico que será abordado no desenvolvimento do trabalho.

Trilogia Fantástica

- Eurico o Presbítero - foi a minha primeira peça em prosa e deu-lhe a uma aposta: "tudo é possível de se pôr num palco: até o Eurico!"
O diálogo nasceu de algumas emendas, evitando repetições de palavras.
- Alus Descolocados - Nunca me interessei adaptar romances, mas sim escrever peças minhas. "A capital é um vilarejo de farras sem comunicação" - (amigo Carlos Branco uma emenda esta frase, assim como muitas outras. É urgente que o português desrespeite os seus ~~próprios~~ ^{próprios} literários para poderem enfim começar a lê-los e a amá-los - ou seja, a ter-lhes verdadeiro respeito.
- O Arco do Futuro - Uma peça perfeitamente representável: de custo e de figurantes elevados quanto os dramas hitman de Shakespeare, por exemplo.

Trilogia Pastoral

- O Bicho - escrita com 24 anos. Bosta que é engraçada, é inteligente, para que o protagonista não se seja jogado a "empresas" todas aquelas frases, emendas de pontos e vírgulas ;;; ...
- A Infância de Jesus de Nazaré - escrita em janeiro de 1985, entre valium e terços, segundo os princípios do teatro. Um período perigoso da minha vida. A voz do Cordeiro D'ouro - a mais bela das coisas portuguesas - soava bem como a fugitiva e espectral... mas o -elho não as galinhas! (Dante me veio uma ideia, ainda o esta para saber!)
- O Tempo Fervido - a minha profecia. Escrita em Maio de mesmo ano, em dia de grande felicidade. A Exercício Novo, evidentemente!
Atenção: em nenhuma peça de teatro se deveu mais música. O mínimo tem forosamente de ser vilanismo e sublinho. (De um modo geral, sou contra essa sua coisa do brincar como que por encanto... se eu quisesse guitarras e cantadores - fosse em que peça fosse - enverei-lo-ia no papel.)

Trilogia dos Heróis

- O Homem da Placa Azul - 1986, Fevereiro, em plena preparação interior para a minha entrada no Seminário. Logo início: ao fim de 15 páginas, láquei a escrita numa via de choro; não podia mais ler o Evangelho de a Exercício. Dois dias depois, escrevi-a de uma só tirada. (Nunca levei mais de 4 dias a escrever uma peça; 3 a emendá-la e 2 a pô-la à mão prima - eu odio emendas!) "Custódia" é a única personagem minha que eu inventei, ou seja, tirei a sua personalidade de alguém e eu arbei e de quem fui - infelizmente - muito amigo.

"O Retrato" é, tal como as outras trilogias, aquilo que eu chamaria uma obra de RESISTÊNCIA". (Haverá alguma vítima já não faz que, para poder que algo e mais, quero pela ~~possibilidade~~ possibilidade de uma existência?) lindo, apito.

"Esta Coisa da Vida" - escrita um mês antes de "Um Homem Para Qualquer Patrão". Para o papel da "Elisa" imaginei a Irene Cruz - se é que ela é aquela atriz que eu penso: uma pequenina, hunk, com franja lisa descolhada (?) e com uma voz que vale por vinte gestos? Não para a "Elisa" um pouco mais e gestos! Trata-se de um drama por falar - verdadeiramente, a minha única peça com exército - , passado em meados do século. As únicas gráças não eu simpatizo com a humilhação!

Se daria um bom argumento para um filme? Daria - mas foi escrito para o palco. Pode e deve ser um lindo espetáculo.

Mulheres Infelizes - Novembro de 1986. A 1ª de - há duas peças finais, significativamente, passou depois de 25 de Abril, e é uma tragédia. Credo que a minha escrita das minhas atinge aqui o máximo perfeito. Se eu fosse atriz, gostaria de não mais sentir representado toda a sua papel feminino.

"O orgulho de ter um apelido entre os cativos de Alcazar Quinh" - escrit em dois dias (eu estava entre de férias), de manhã em meia hora via-me obrigada a pôr o meu, tal a intuição de empoeirar no meu peito. Uma tragédia ~~plástica~~ de luz e de sombra, a ser encenada por um grupo (ou alguém com talento).

Os Velhos e Mefistófeles - a última das últimas e, no entanto, uma comédia. Também Verdi acabou a sua obra fazendo as o espetáculos. Não que eu duvide a volta: é Mefistófeles quem se ri de nós; dali Portugalinho que constitui "a terceira metáfora da Europa". Uma boa actriz - antes de 40 anos, não ainda sei a tempo. Há, de ser o meu 1º grande Mefistófeles - poderia fazer desta peça aquilo que, até ver, ela é: a melhor comédia escrita em português.

e ainda:

4 Entretezes ("A Mulher da Bivota", "O Bisnabo", "O Po-Milanesco", "Os Doentes", e 2 peças em um quarto de hora ("Os Assassinos do Imperador" e "A Nova História de Anfitrião"). Se é verdade que estas duas peças são umas boas doações, o entremes... oh, não o que há de melhor e provar - a quem estiver nisso interessado - q, eu tenho jeito para escrever teatro, apesar do título.

1984

EURICO, O PRESBITERO - Tudo começou com uma aposta: impossível pôr num palco um drama como este. O desafio estava lançado e em quatro dias a minha ópera - pronta a estrear-se ! Digo "ópera" por duas razões: 1) O meu amor pelo teatro veio-me da música - muito aprendi com a leitura de libretos e muito me custou mais tarde a desaprender. 2) A adaptação do romance de Herculano - que magnífico romance ! - foi concebida como um grande espectáculo musical: em vez de cavalos, coros.

O BICHO (Trilogia Portuguesa) - O meu primeiro drama histórico. Com ele aprendi que o teatro é um grande inimigo da História com letra grande: a sua verdade é outra - daí que tentamos de distinguir época/tempo. A época em que decorre a peça deve estar bem visível através do cenário e do guarda-roupa; quanto às personagens, contrariamente: elas movem-se naquilo que eu chamo "um tempo ambíguo"; não se encontram retidas no século XVIII - ou XVII. Tão pouco se encontram para além do tempo, como figuras mitológicas: muito simplesmente vivem na actualidade graças à arte das suas palavras. Por isto o meu primeiro ministro é Sebastião Júlio e não José: assim recusa-se a entrar em cena com a sombra de um leão passeando ~~em~~ nos bastidores. Se a sua época passou, a verdade mantém-se actual: várias pessoas têm-me piscado o olho ao julgarem compreender que a peça se refere a um ditador mais recente: "O Pombal é o Salazar, não é ?"

QUATRO ENTREMEZES E DOIS DRAMAS BREVES - O que as duas peças têm de maçador - "Os Assassinos do Imperador" e "História do Novo Anfitrião" - contrasta com a alegria e a curiosidade dos entremezes. "O PÓ MILAGROSO" continua a ser uma das minhas obras preferidas.

Foi com estes exercícios que eu aprendi a escrever teatro.

1985

A INFÂNCIA DE LEONOR DE TÁVORA (Trilogia Portuguesa) - Escrita em Janeiro sob o efeito de muitos Valium's: o mundo negava-se-me. Fechei-me no quarto como numa verdadeira cela - eu negava-me ao mundo; estas coisas sempre me fizeram confusão - e criei a minha marquesa. Que daquela que terá vivido há duzentos anos, nunca soube nada a seu respeito; unicamente que no dia da sua morte levava um vestido azul. Não faço a menor ideia de como ela terá reagido à desgraça da sua família; o primeiro ministro do reino nunca a visitou - se a sua cela dava ou não para um pátio com galinhas :

Há quem considere este drama demasiado intelectual e há quem se admire perante a sua dramaticidade - conseguida à custa de meios tão pouco espectaculares.

A LUA DESCONHECIDA - Fiz a adaptação da novela de Camilo "A Queda de um Anjo" em duas tardes; creio ter sido a minha peça mais rápida, já que em média levo quatro dias - cinco nunca; que eu me lembre, nunca. Como em todas as outras adaptações, usei a liberdade dramática que o respeito pela obra me merecia e abusei dessa mesma liberdade segundo as exigências do espectáculo teatral.

^F
O TEMPO FEMININO (Trilogia Portuguesa) - Obra escrita num período muito alegre da minha vida - muito jovial, o contraste -, sendo a sua última cena uma das minhas preferidas.

Em pequeno, lá em casa, tínhamos um tapete com flores, não sei se herdado de alguma sala da minha bisavó: antigo era ele - a minha mãe sempre me falou de uma rainha portuguesa, zaluca, que regava as flores dos tapetes com um regador. Assim, contrariamente ao sucedido com as outras duas figuras históricas da Trilogia, D. Maria I era uma velha minha conhecida por quem eu sempre sentida curiosidade e compaixão.

A HISTÓRIA DE TOBIAS - Uma maré de jovialidade saída da Bíblia? (Mais tarde, na série dramática que escrevi para a televisão eu resumiria o sentimento com que esta obra foi criada: "Creio ter encontrado a felicidade. Em todo o caso, se Deus não fôr feliz - então é porque Deus não existe".) Uma peça para termos natais e páscoas falados em português: duas épocas do ano em que a nossa língua, em Lisboa pelo menos, é banida por completo.

RETRATO DE UMA FAMÍLIA PORTUGUESA - Esta peça deveria ter sido escrita nos finais do século passado: como o não foi, oitenta anos depois eu escrevi-a - em homenagem. Será talvez a minha obra mais clássica: tudo nela se encontra como deve ser, o ~~que~~^{que} num palco pode resultar num aborrecimento enorme ou, pelo contrário, numa lição sobre o modo como se escreviam antigamente dramas teatrais. O seu terceiro acto é-me especialmente querido.

1986

O ARCO DE SALT'ANA - A melhor maneira de aprender a escrever teatro é fazendo adaptações: esta deu-me imensa alegria e imenso trabalho. Mas Garrett, por quem eu sinto uma ternura transbordante, merece o nosso esforço: no papel, no palco - o meu "Arco" foi escrito para um palco - ou na televisão.

Com esta obra concluí o meu projecto de uma "Trilogia Juvenil" dedicada a Herculano, Camilo e Garrett. Se não agrupei as três peças sob este título foi porque a palavra "trilogia" - Trilogia Portuguesa, Trilogia dos Heróis - confunde as pessoas, que formam de imediato uma ideia assustadora de seis a sete horas seguidas de espectáculo... nada disto! Duarte Ivo Cruz, referindo-se à obra de Eugene O'Neil "O Luto Convém a Electra" - que em português aparece com o título "Electra e os Fantasma", o que dá uma boa ideia do nosso rigor teatral - afirma a dada altura: "Trata-se de três peças que poderão ser representadas separadamente, desde que haja possibilidade de situar, em cada uma delas, a acção antecedente". Esta afirmação serve para qualquer das minhas duas - apenas duas - trilogias.

O HOMEM DA PLUMA AZUL (Trilogia dos Heróis) - Esta farsa foi escrita num período milagroso da minha vida: um grande amor e vésperas de entrada para o seminário. Uma segunda-feira às cinco horas da manhã peguei na caneta... - dez minutos depois desistia. Desistia não só de escrever a farsa planeada como de escrever mais teatro. Veio terça-feira... nada. Mas quarta-feira voltei a pegar na caneta e o primeiro diálogo de Custódio com a sua mãe saiu-me com toda a facilidade.

UMA COMÉDIA DE QUINHENTOS - Faz esta década quinhentos anos que nasceu o introdutor em Portugal do teatro em prosa - Sá de Miranda - com as comédias "Estrangeiros" e "Vilhalpandos". Representar hoje qualquer destas ~~duas~~ peças tal como elas chegaram até nós parece-me uma forma cruel de acrescentar mais um epitáfio à literatura dramática nacional. Por isto escolhi os "Vilhalpandos" - coisa difícil: adaptar teatro para teatro - e a fim de criar uma comédia quinhentista. Sempre foi um sonho meu ver esta peça representada ainda na década de 80, como homenagem a um amigo distante.

O HOMEM DENTRO DO AFMÁRIO (Trilogia dos Heróis) - Ganho o Prémio Nacional de Teatro de 1986, tudo me parecia possível: "Vou escrever uma obra que seja toda ela produto da inteligência!" Com este optimismo, que não teria bom fim, nasceu o Miguel de Vasconcelos - esse optimista inteligente com um fim desastroso. Da sua vida autêntica ainda hoje ignoro tudo: se casado, se viúvo; a idade, a educação, os desejos... - houve já quem me garantisse que se tratava de um grande alcoolico: não faço ideia. Também a não faço em relação à Duquesa de Mantua: na minha cabeça criei três duquesas antes de descobrir a definitiva (de todo o meu teatro, tratou-se da única personagem que não explodiu perfeitamente logo à primeira, antes de passar ao papel).

ESTA COISA DA VIDA - Numa carta ao encenador João Lourenço explico a razão de ser desta peça: pôr em cena uma história bem contada. Aliás, era meu costume afirmar que se tratava - até àquela data: Junho de 1986 - da minha única peça com enredo.

UM HOMEM PARA QUALQUER PÁTRIA (Trilogia dos Heróis) - Nem amor nem inteligência optimista: as grandes primeiras desilusões do prémio Garrett. Estávamos em finais de Julho e esta peça foi escrita apenas para concluir-se a nova trilogia: sempre antipatizei com ela precisamente porque nunca pude deixar de ser-lhe solidário.

(Um facto notado pelos mais observadores: numa farsa o céu mostra-se limpo, noutra chove e noutra ainda está nevoeiro - na mesma madrugada de primeiro de Dezembro de 1640. Isto tem a ver com o meu conceito de trilogia: embora estreitamente unidos, os elementos que a formar gozam de independência entre si.)

MULHERES INFELIZES - Uma tragédia. Na minha adolescência escrevi para cima de quinze ~~novelas~~ policiais, um romance "A Casa dos Três Tempos" - as suas personagens femininas não cessam de visitar as minhas peças - e um conto "A Infância de Sebastião". Neste, uma criança de oito anos espreitava pela janela da sua casa a chegada da família que tinha ido ao enterro do seu pai.

Todas estas obras adolescentes foram rasgadas por mim anos depois. Mas - sete anos ^{uma} passados - recuperei mentalmente "A Infância de Sebastião" para fazer dela ~~uma~~ tragédia. Com grandes alterações, evidentemente. Esta é a minha única peça desenrolada de facto depois do 25 de Abril de 1974: no máximo a sua acção decorre num dia à escolha até finais da década de 70. É o meu testemunho sobre uma época dolorosa e muito bela, que hoje apenas pode ser recordada.

"Mulheres Infelizes" trata-se de uma obra cuja beleza apenas resultará plenamente num palco: só aí se compreenderá o seu diálogo fechado - de leitura desagradável - e se pode tirar partido dos contrastes de luz e de sombra a fim de criar um ambiente verdadeiramente espectral. Convém encená-la não como um ~~peça~~ drama - as coisas são aquilo que são - ,mas como uma tragédia.

OS VELHOS E MEFISTÓFELES - Trabalhar a meias com D. João da Câmara é reconhecer o seu talento dramático e o seu respeito pela arte das palavras. Ambos tentámos uma comédia inteligente: cinco homens numa barbearia e pronto ! Depois de escrevê-la eu decidi com toda a consciência abandonar a dramaturgia. Bastava de teatro ! Oito meses passados ~~em~~ - "Os Velhos e Mefistófeles" foi escrito em Dezembro de 1986 - , considero esta comédia como tendo sido ~~uma~~ efectivamente o ponto final de uma obra que eu tentei que fosse o mais variada possível e genuinamente portuguesa. Nunca pretendi renovar o nosso teatro, mas que a partir das minhas peças tivesse início um novo comportamento teatral entre os portugueses: um uso correcto da memória.

1987 - ESPÓLIO

Na escrita destas quatro últimas peças havia da minha parte uma absoluta consciência de fim. Ou seja, não se tratava de um dramaturgo a escrever uma obra a mais: em qualquer dos casos tinha lugar uma despedida. Daí possivelmente esta característica comum a todas elas: a beleza dramática das suas personagens não lhes vem da forte personalidade com que enfrentam a simples existência do mundo ou as suas ameaças - Leonor de Távora, Miguel de Vasconcelos, José Matias... - , mas antes de um grande desgaste físico e mental em que elas próprias se confundem e se vão diluindo perante a impotência dos espectadores. Esta fraqueza interior, embora já presente nas peças escritas antes deste abismal 87, tornou-se assim na última protagonista do meu teatro.

O ANO DE 1641 - Escrita em Janeiro, esta peça é dedicada ao grande aventureiro do teatro português, o actor Mário Viegas - pois foi passeando-me em sua companhia pelas ruas de Lisboa e subindo e descendo as escadas da Sociedade Portuguesa de Autores que eu concebi duas das suas personagens principais: António Garcia e D. Rodrigo Machado. Tendo já escrito dramas e farsas no género dramático, chegara o momento de uma peça de aventuras: é assim que eu hoje aprecio "O ANO DE 1641". Pela época em que decorre a acção, pelo colorido de certas personagens e jovialidade das situações, esta obra poderá ser uma grande festa do teatro português: coisa raríssima ! Porventura - ou por aventura - a sua estreia num palco ocorrerá em 1991, trezentos e cinquenta anos depois dos factos históricos que lhe servirão de pretexto.

A FELICIDADE DO JOVEM LUCIANO - Escrita em Abril, esta obra foi lida por um amigo meu - aquele com quem eu pude contar até ao fim e cuja opinião sempre tive em grande conta. A crítica: "Irrepresentável. Má literatura, péssimo teatro. Nem é arte, sequer." Evidentemente reli a peça - para emendar-lhe apenas o termo com que de início a classificara: de "Drama Burguês" para "Parábola". Acrescentei-lhe ainda, tendo em consideração as pessoas que mais dificuldade tivessem em compreender as personagens, parte de uma conhecida carta de Antero de Quental (a respeito, muito a propósito, de uma obra considerada na altura repulsiva).

1 - "A Felicidade do Jovem Luciano" não é uma obra dramática de leitura fácil - muito menos agradável - , descobrindo-se apenas a sua beleza numa representação em palco. Só aí

a habilidade do seu diálogo — de harmonia com uma iluminação, um cenário, um guarda-roupa cuidados até ao pormenor: trata-se de uma peça de pormenores — ultrapassará a impressão de torpeza sem finalidade causada pela simples palavra escrita. (No segundo acto há dois diálogos simultâneos — entre Adélia/Prof. Loureiro e Luciano/Dr. Lobato — que apenas em cena mostrarão todo o seu efeito teatral. O mesmo sucede no segundo acto de "Casamento e Morte".)

2 - Se para esta peça o autor propositadamente escolheu um assunto reles, com personagens reles num ambiente reles — a excessiva temperatura, as baratas mortas pela cozinha, a calda demasiado doce da torta de laranja... — a tarefa do encenador deverá ser de desocultação da beleza apesar de tudo persistente. "Qual a cor das paredes desta sala, por trás do papel de parede?" Com o maior rigor possível, com a maior sensibilidade. Nunca se deverá esquecer que a inteligência da bomba é superior à do bombista, ou seja: o essencial não reside na grosseria de certas expressões ou atitudes — não nos encontramos num espectáculo de revista onde a vulgaridade obriga a palavra forte a ter o valor do seu efeito imediato. Essencialmente dramática é a descoberta do belo e do trágico humanos no mundo em que as personagens se encontram enjauladas. (Um actor jamais se deve confundir com a sua personagem: se Amália da Benavente é incapaz de tomar consciência da sua "jaula" — já que não pode deixar de ser quem é —, isto implica que a actriz no desempenho deste papel jamais se esqueça do belo e do trágico referidos acima, como essência da arte teatral.)

3 - Embora o primeiro acto acuse um descontrolo no ritmo dramático — devido por certo à série televisiva escrita semanas antes —, logo os dois actos seguintes parecem-me perfeitos neste aspecto, salientando-se no segundo a declamação poética feita por Luciano vestido de noiva — a meu ver uma das cenas ~~de~~ visualmente mais conseguidas do meu teatro. Muito diferente dos anteriores, com demorados silêncios, com significativos gestos silenciosos — note-se que pela primeira vez a sala da pensão aparece vazia —, o terceiro acto desta parábola exige um rigor ainda mais pormenorizado da parte de todos os participantes.

UM ANTIDRAMA: OS PATRIOTAS - A relação dramaturgo/actor/espectador.

ACTRIZ - (...) O improvisado é a única contribuição em liberdade que nos é permitida, a nós actores.

ACTOR - Nunca! A verdadeira arte não se improvisa: aprende-se. Mesmo que o papel que me caiba em sorte seja o de um tirano, num palco eu

terei de começar pela aprendizagem da liberdade que existe dentro de mim. Só partindo do princípio de que eu sou livre é que me posso transformar num tirano. Por isto cada palavra decorada, cada gesto que depois será renovado — e não repetido — serve-me de libertação. (Pausa.) Se o homem, mesmo sob as ameaças da mais feroz tirania, não nascesse com um destino de liberdade, o teatro jamais seria possível. Tirania, eu sou livre !

CASAMENTO E MORTE — Sempre foi meu desejo escrever um drama — estrangulamentos, facadas, venenos, desastres, infidelidades, paixões e morte... — à maneira daqueles que Garrett critica nas suas "Viagens" inesquecíveis. Se é certo que o enredo da peça resultou na sua maior parte de uma leitura do romance de Júlio Lourenço Pinco "O Sr. Deputado", há que ter presente o seguinte: não pretendi de modo nenhum fazer uma adaptação teatral da obra deste romancista, limitando-me com toda a consciência e lealdade a plagiá-lo sempre que tal me pareceu enriquecedor para as minhas — e não suas — personagens. (Caso este melodrama receba algum interesse, não deixará de haver quem leia a obra referida de Lourenço Pinto: muitas vezes a arte do plágio serve para descobrirmos um autor do olvido.)

Enquanto criava o primeiro acto, que me deu imenso prazer — eu pensava que o teatro não mais me daria um prazer tão grande —, decidi que esta seria a minha derradeira obra dramática: por isto tem finalmente lugar em cena um suicídio.

COBRADIAS — Série dramática em treze episódios, para a televisão. Escrita em dois meses — coisa à pressa, sem tempo para emendas —, esta obra por vezes muito bela substitui o grande romance que eu gostaria de ter escrito um dia. Considero-a parte integrante e essencial do meu teatro.

Agosto de 1987

NOTA: Em Setembro do ano "abismal" de 1987, Miguel Rovisco releu todas as suas peças. A impressão com que ficou é-nos revelada numa carta: "Que miséria ! Como pude eu escrever tão mau teatro — tanto e tão mau ? Durante três anos julguei-me não o maior dramaturgo português deste século — que vem a ser isto ? —, mas o mais responsável. Afinal, quase nada se salva."

Com esta consciência de inutilidade, o autor destruiu três peças suas: "O Ar-

Virgínia Maria Antunes de Jesus

MIGUEL ROVISCO: BIOBIBLIOGRAFIA

co de Sant'Ana", "Esta Coisa da Vida" — cuja personagem masculina principal era o José Matias referido no "Espólio" — e ainda "Um Antidrama: Os Patriotas". Muitas outras peças teriam tido o mesmo fim se não fosse a intervenção desse amigo com quem o autor sempre pôde contar. Estas algumas das peças destinadas a serem queimadas: "Eurico, o Presbítero", "Mulheres Infelizes", "Os Velhos e Mefistófeles", "A Felicidade do Jovem Luciano".

Na carta citada acima, Miguel Rovisco conclui: "O meu uso correcto da memória resultou num fracasso. De tudo quanto escrevi recordo apenas o grito desesperado de António Garcia diante do cadafalso: "Eu quero o meu rei ! Eu quero o meu rei !!" Isto a que eu chamo o meu teatro vale ~~desta frase.~~ desta frase."
pelo engano

Essa a obra e alguns dados da biografia de Miguel Rosvisco, pessoa extremamente religiosa, que assistia à missa todos os dias e morreu com o missal entre as mãos. Dizia, sempre, à mãe: “vou morrer cedo, não passo dos trinta e três anos, antes disso mato-me, porque não quero morrer nem de doença, nem de velhice e quero escolher o dia da minha morte, quero morrer num sábado chuvoso.”

E assim, matou-se, em 3 de outubro de 1987, com a gabardine do pai a conotar o sábado chuvoso.

Miguel Rovisco parece ter feito de si um projeto literário, uma representação, ensaiou cenas de sua vida e o final apoteótico do suicídio e morte. Viveu e morreu sempre perdendo os limites entre sua própria História e a ficção de sua Literatura.

III. DO EMBASAMENTO TEÓRICO

III.1 NARRATIVA HISTÓRICA E DISCURSO LITERÁRIO PARA UMA LEITURA DE MIGUEL ROVISCO

A História é o lugar de encarnação da palavra poética.

Octavio Paz

...O Miguel lia a História com os olhos da alma.

Guilherme Filipe³

A essência da obra de Miguel Rovisco ratificada por uma declaração do autor, em 1987, a Jorge Listopad em um programa da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) denominado *Vida Teatral*⁴, leva-nos a abordar, neste capítulo, um tema que está muito presente nos debates atuais, a saber, os limites e as relações entre o texto histórico e o texto literário.

E eu, geralmente, quando faço teatro histórico, não me limito. **A base do enredo é histórica⁵**, mas misturo-lhe três componentes: a parte autobiográfica, que entra em todas as minhas peças; **a parte verdadeiramente histórica, para a qual me documento quer na Biblioteca Nacional, quer comprando alguns livros**; e a parte que foca os problemas de Portugal atual, com suas hesitações, as suas dúvidas quanto ao rumo a seguir.

Assim, o autor deixa claro seu trabalho de pesquisador, daquele que se preocupa com a informação, com os fatos e com a veracidade. O ponto de partida das peças rovisquianas é a História documentada. Mesmo quando não está trabalhando com os fatos históricos diretamente, faz deles cenário ou referência.

³ Ator e encenador contemporâneo a Miguel Rovisco.

⁴ A entrevista completa será apresentada no próximo capítulo (p.94-95).

⁵ Os negritos são nossos.

Em carta de 5 fevereiro de 1987 ao encenador e ator Mário Viegas, mais uma vez, Miguel Rovisco demonstra reconhecer e ser reconhecido pelo seu apego à temática histórica, quando transcreve o que lhe disse Duarte Barroso, na época, funcionário graduado da Secretaria de Cultura: “Segredou-me [...] que no caso de eu concorrer ao próximo concurso Garrett: com um drama histórico logo se suspeitará de quem a autoria”.⁶

A partir dessas afirmações do dramaturgo, mesmo não sendo a relação entre História e Literatura o problema central desta tese, faz-se necessária uma abordagem do tema, visto que a evolução dos conceitos de história e de literatura determinará, na análise do *corpus*, a classificação dos paradigmas selecionados pelo autor, a polifonia, o nível e os procedimentos e mecanismos de intertextualidade e a articulação do foco narrativo da peça *O Bicho*.

É explícita a apropriação do texto histórico pelo discurso literário em *O Bicho*, por isso apresentar-se-á uma série de concepções referentes à História e à Literatura, que vêm desde a Antigüidade, passando pelo século XIX do romance histórico tradicional (fonte de Miguel Rovisco para a composição de sua *Trilogia Juvenil*) até constatações relativamente consensuais que caracterizam a contemporaneidade na transição do século XX para o XXI, ou seja, das concepções platônica e aristotélica à crise dos modelos de análise da realidade, da extinção de verdades absolutas à inter(trans)disciplinaridade das duas formas de conhecimento.

História e Literatura são disciplinas que pretendem explorar, discutir e conduzir a capacidade do homem na apreensão da realidade, contudo têm suas especificidades e pertencem a áreas diferentes da teoria do conhecimento: Ciência e Arte, respectivamente. Arte, Religião, Filosofia e Ciência são as

⁶ Nos concursos aos prêmios Garrett, as peças são inscritas anonimamente.

grandes áreas do conhecimento, formas de explicar o enigma existencial: de onde viemos, para onde vamos, qual nossa função no tempo de vida que nos é concedido. Assim, buscam responder a essas perguntas, visto que o homem é o único animal que pode lidar com sua verdade fundamental e pode ter consciência do seu destino: é um ser para a morte.

Em seu livro *Literatura: mundo e forma*, o professor Massaud Moisés escreve:

O mistério do *ser* é, pois, a fonte e alimento de todo escritor, sobretudo poeta: para dizê-lo, ou tentar decifrá-lo, busca os demais verbos, que nele se incorporam formando um todo que não se define como a soma das partes, mas como unidade indestrutível e indevassável, a não ser pelas vias indiretas da metáfora e dos outros verbos. A sensação de um limiar que se dilata à medida que o poeta sonda o enigma decorre precisamente de indagar o mistério do *ser*, único mistério que, afinal, lhe preenche os dias de alguma luz e de muita sombra. Fosse o *ser* desenigmático, o poeta não teria razão de ser, assim como o romancista, etc. (MOISÉS, 1982, p. 189)

Arte e Religião geram um conhecimento com bases mais simbólicas e subjetivas, Ciência e Filosofia pretendem-se lógicas e objetivas. Literatura é arte manifesta pela *littera*, é a arte do verbal por excelência; História é uma ciência, mas, porque ciência humana, passa a compreender o subjetivismo. O que as duas disciplinas têm em comum? O *logos*, a palavra, a linguagem verbal específica, que, mesmo associada a outros signos que não os verbais, garantem a transmissão do conhecimento e determinam o progresso, enquanto evolução do saber humano.

Cabe, aqui, a referência ao lingüista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899 - 1965) que divide as linguagens em duas categorias: as limitadas, como as linguagens artificiais da matemática, e as não-limitadas - as linguagens naturais; e, assim, define suas funções em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*:

A linguagem - a fala humana - é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador. Antes mesmo do primeiro despertar de nossa consciência, as palavras já ressoavam à nossa volta, prontas para envolver os primeiros germes frágeis de nosso pensamento e a nos acompanhar inseparavelmente através da vida, desde as mais humildes ocupações da vida quotidiana aos momentos mais sublimes e mais íntimos dos quais a vida de todos os dias retira, graças às lembranças encarnadas pela linguagem, força e calor. A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, ela é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho. Para o bem e para o mal, a fala é a marca da personalidade, da terra natal e da nação, o título de nobreza da humanidade. O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas. (HJELMSLEV, 1975, p.1 - 5)

História e Literatura servem-se da mesma linguagem e, conforme o tipo de texto literário, até do mesmo gênero - o narrativo - para expressão de seus conteúdos. Portanto, a narrativa histórica e a narrativa literária podem ter a mesma macroestrutura: uma ação narrada em todos os seus níveis (personagens, ação, tempo, espaço, modo, causa e consequência), sob um ponto de vista, a determinar as escolhas do autor para a representação da realidade.

Quando a Literatura se apropria da matéria histórica, pode acontecer a perda total dos limites entre Ficção e História. Vejamos os excertos seguintes:

Capítulo IV – O Terremoto

A natureza physica domina e senhoreia a humanidade. Os destinos sociaes enlaçam-se intimamente com os phenômenos.

A História tem por seu commentario em cada pagina as alterações que foi successivamente padecendo nosso globo. N'esta grande representação, que se chama a vida humana, o theatro modifica o drama. Os actores têm de accommodar à cena a ação que representam.(COELHO, 1905, p.50)

Tudo desmorona e oscila em volta dele: a terra, o mar, as casas mais humildes e os mais soberbos palácios. E ele, como junco flexível, curva-se sob a tempestade, para se erguer logo em seguida, mais aprumado, mais resoluto e apto para o combate. ... Em poucas horas as múltiplas e terminantes ordens estavam dadas e começava a obra gigantesca de ressurgimento da capital. As providências partem das sua mãos como raios de luz donde surgirá a salvação de muitos. (MENDES, 1935, p. 46)

Teve lugar essa esta catastrophe espantosa na manham do dia 1º de novembro de 1755. O maior abalo da terra não durou mais de 2 minutos; o segundo às 11 horas e o terceiro às 3 da tarde; mas os effeitos, que se seguiram, foram realmente terríveis, porque às mutações do solo vieram juntar-se um violento incêndio e a invasão repentina do mar. Não repetiremos muito detalhadamente a descrição d'esta lastimosa catastrophe, que nossos leitores tem visto de certo feita por mais hábeis penas que a nossa. (SOTTO-MAYOR, 1905, p. 60)

– O que há-de agora fazer-se? – ‘ Enterrar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos’ – respondeu o marquês de Alorna... O ministro na sua posição oficial fez o que lhe cumpria. Não fugiu de Lisboa. Nenhum dos seus colegas fugiu... Permanecendo entre as ruínas, ou, mais literalmente, na barraca da Ajuda, onde se não sentiam os grandes abalos, cumpriu o seu dever, demais a mais com a satisfeita complacência de quem nada perdera no terramoto. (BRANCO, s/d, p. 99 - 100)

Um gabinete no Paço Real em Lisboa... Vindos de fora, ouvem-se desmoronamentos, madeiras a estalar, gritos de pânico... Ouve-se um estrondo imenso vindo de fora. As paredes tremem, a janela bate. (Rovisco, 1987, p. 9 - 11)

O terramoto foi o que tirou Sebastião José da sua marginalidade. “Uma calamidade pública, de ordinário, reúne os corações e os

espíritos” – escreve o ministro no seu Discurso político sobre as vantagens que o reino de Portugal pode tirar de sua desgraça por ocasião do Terramoto do 1º de novembro de 1755... O terramoto produziu um assombramento e um terror que não foi assunto de inspiração que os textos literários reproduzissem em toda a sua grandeza. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 89)

Mas, no momento em que se preparava para fechar as suas pastas, antes de tocar para que o criado negro viesse vesti-lo, sentiu o chão fugir-lhe debaixo dos pés. Precisou de se agarrar à esquina da mesa, enquanto uma pilha de papéis se espalhava. Irritado, agarrou as folhas que escorregavam para o tapete, ouviu um tinir de vidro quebrado, notou que o reposteiro carmesim deslizara ao longo do varão de cobre e que o chá se entornava, afogando a chama azul da lamparina de porcelana.

Apesar da confusão que reinava nas cavaliariças, a sua carruagem estava pronta a sair.

“Que fazer?” Balbuciou (o rei), de mão na cabeça.

Sebastião José medira a extensão do desastre e, simultaneamente, a terrível responsabilidade que tinha de assumir sem tardança. A voz não lhe tremeu ao responder:

“ Senhor, sepultar os mortos e cuidar dos vivos”. (CHANTAL, s/d, p. 25 e 26).

O primeiro excerto citado é de Latino Coelho um conceituado historiador, cujo livro *O Marquez de Pombal*, editado pela Empresa da História de Portugal Sociedade Editora em 1905, é uma Grande edição popular – adornada de noventa ilustrações, Homenagem à Comissão Executiva do Monumento ao Marquez de Pombal.⁷; o segundo foi retirado de *Pombal O Ministro Soberano. Administração Pombalina 1750-1777*, Coleção Portugal Histórico - volume VII de 1935, do historiador Fernando Mendes; o seguinte é, também de 1905, do historiador Dom Miguel Sotto-Mayor do livro *O Marquez de Pombal – Exame e História crítica da sua administração*; os seguintes são respectivamente dos escritores Camilo Castelo Branco, Miguel Rovisco e Agustina Bessa-Luís; o último é de Suzanne Chantal, que com *A Vida Quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*, título do original *La vie quotidienne au Portugal après le*

⁷ As informações foram retiradas do livro consultado.

tremblement de terre de Lisbonne de 1755, recebeu o Prêmio História da Academia Francesa; não está datado, mas pela ortografia parece ser recente.

Citamos apenas alguns excertos da vasta bibliografia disponível sobre o Marquês de Pombal e a época do Despotismo Iluminado a que tivemos acesso; todavia, a partir dessa amostra, já podemos questionar: como diferenciar a atividade dos autores sem as devidas referências? Todos parecem ser literatos a demonstrar nitidamente seu ponto de vista, sua admiração ou aversão pelo estadista. Qual, então, a realidade e objetividade que se pede do historiador? Elencamos algumas definições e conceitos de História, a partir da explicação básica do significado nos dicionários, a fim de melhor compreendermos a interlocução Ficção *versus* História.

Acepções encontradas no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, História é:

1. conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade, segundo o lugar, a época e o ponto de vista escolhido.
2. ciência que estuda eventos passados com referência a um povo, país, período ou indivíduo específico.
3. a evolução da humanidade ao longo de seu passado e presente; seqüência de acontecimentos e fatos a ela correlatos.

Acepções encontradas no *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, História é:

1. narração ordenada, escrita, dos acontecimentos e atividades humanas ocorridas no passado.
2. ramo da ciência que se ocupa de registrar cronologicamente, apreciar e explicar os fatos do passado da humanidade em geral, e das diversas nações, países e localidades em particular.
3. fatos do passado da humanidade registrados cronologicamente.

4. exposição de fatos, sucessos ou particularidades relativas a determinado objeto digno de atenção pública.

Para Heródoto (484? - 420 a.C.) o papel da História é “preservar aquilo que deve sua existência aos homens, [...] para que o tempo não o oblitere”. Seu objetivo é salvar os feitos humanos, conferindo-lhes um caráter de imortalidade em oposição ao ciclo vital do homem de nascimento e morte, pela *mnemósine* (recordação).

As primeiras manifestações do interesse pela história adoptam na Grécia a forma de *périplos* (narrações de viagens) e *anais* (relações de acontecimentos). Mas o primeiro escritor que dá categoria literária à história é Heródoto. A totalidade da sua obra reúne-se nas *Histórias*, divididas pelos estudiosos alexandrinos em nove livros. Nela, Heródoto, grande viajante, narra o confronto de gregos e persas com a agilidade e o sentido da observação de um bom repórter. Não limita o seu interesse aos acontecimentos políticos e bélicos, mas estende-se sobre o padrão de vida dos diferentes povos, suas instituições, seus costumes alimentares e sexuais, etc. Independentemente da exactidão das suas narrativas históricas, procedentes, na generalidade, de testemunhos orais, a sinceridade e a fidelidade à verdade de Heródoto não dão lugar a dúvidas.

O modo de narrar deste pai da história alia a grandeza e a simplicidade. Os seus relatos, de linguagem musical e frase bem estruturada, são ricos de anedotas e estão cheios de vida. A sua obra denota uma filosofia da história em que as vicissitudes dos homens estão sujeitas à força incontestável do destino. Neste sentido, o universo de Heródoto está próximo do da tragédia.” (VIDAS lusófonas. *On line*, 16 jan. 2006).

Vejamos alguns outros conceitos de historiadores, escritores e filósofos das mais diversas épocas e tendências ideológicas:

- 1 - O que é a História? É a ciência dos Homens no tempo. Marc Bloch (1886 – 1944)⁸.

⁸Frase famosa de Bloch, considerado por muitos estudiosos o maior historiador do século XX, um dos responsáveis pelas inovações do pensamento histórico. Propõe uma reflexão na construção da História como um todo entre o Homem a Sociedade e o Tempo, a desconsiderar uma mera datação e enumeração de fatos.

2 - A história é um profeta com o olhar voltado para trás. Pelo que foi e contra o que foi e anuncia o que será. Eduardo Galeano (1940 -).

3 - Não há história pura, não há história imparcial. Toda história serve à vida, testemunho e compromisso. José Honório Rodrigues (1913 - 1987).

4 - A história é um processo dinâmico, dialético, no qual cada realidade traz dentro de si o princípio da sua própria contradição e que gera a transformação constante na História é a luta de classe. Karl Marx (1818 - 1883).

5 - A História é a substância da sociedade. Agnes Heller (1929 -).

6 - Há a História (a realidade histórica), História (o discurso dos historiadores) e história (a narrativa, a fábula, o mito). Pierre Barbéris (1929-).

7 - História é a possibilidade de atingir novos mundos. Helena Boescu.

Cotejando os conceitos e as considerações desses pensadores de períodos diversos, podemos inferir que História são as marcas que os homens deixam no tempo e no espaço, ou seja, é o sujeito que tem por objeto o homem como ser social no tempo e no espaço:

A história é uma dialética da duração, por isso e graças a isso, a história é o estudo do social, de todo o social, sendo, pois, o estudo do passado, como também do presente, ambos inseparáveis, é quase inegável que, freqüentemente, a história e a sociologia se aproximam, se identificam, se confundem. (BRAUDEL *apud* MOISÉS, 2005, p. 132)

Na citação acima, Braudel aproxima a História da Sociologia. Contudo, não é apenas com a Sociologia que a História se pode associar, uma vez que, conforme o objeto de estudo, muitas outras disciplinas auxiliares se lhe podem agregar, por exemplo: antropologia, arqueologia, paleografia, filosofia, teologia e outras mais.

Entretanto, não é da História da Literatura que se objetiva tratar neste capítulo, mas sim, da relação entre as duas disciplinas, que mesmo autônomas se podem confundir no procedimento narrativo.

Um historiador que fosse mau escritor dificilmente alcançaria persuadir o leitor mesmo quando tivesse em mãos uma fatura de documentos carregados de subsídios inéditos, capazes de propiciar interpretações até então fora do alcance dos pesquisadores. E a recíproca é verdadeira: um historiador com excelente domínio da língua e excelente bom gosto não lograria resultado positivo se o seu material de base não apresentasse novidade em matéria de fontes ou de hermenêutica. Não basta possuir um estilo brilhante, nem só o apuro documental, atingido com a pertinácia análoga à do cientista no laboratório. E preciso que as duas condições sejam respeitadas. Não se perca de vista, neste particular, que ambas pressupõem a interação da sensibilidade ou da imaginação e do bom senso ou da lógica. (...) Daí que a História não seja apenas ciência, nem apenas arte, ainda que possa ou deva ter algo das duas: não há história sem ciência ou sem arte. (MOISÉS, 2005, p.133)

Assim, tangencia-se a gênese do processo criativo rovisquano: repertório amplo e denso, pesquisa histórica sistemática e domínio da Língua Portuguesa.⁹ Em seus textos, Miguel Rovisco serve-se do conteúdo histórico para a prática da narrativa dramática. É o caso da peça *O Bicho*, cuja análise é o problema central desta tese pelo seu diálogo integrativo dos dois tipos de narativa: a literária e a histórica por via de dois paradigmas historiográficos. Exemplificamos a seguir, na peça:

Carvalho (Continuando)... de vossa excelência etc. etc. data: dia 7, sete, de Novembro de 1755. O edital! (Para o empregado 1, enquanto os dois feridos saem. (...)) **“Manda el-rei nosso senhor... a quem Deus permitiu que conservasse vida e saúde (invente essa parte), aos oficiais comandantes de todas as fortalezas que não deixem sair deste porto nem passar para a banda de além navios ou barcos alguns, sob pena de morte”**. Data...Sebastião Júlio... dê-me isso que eu assino já – depois você escreve o resto. (Assina.) (ROVISCO, p. 26-27)

Em um dos textos paradigma, *Memórias secretíssimas do marquês de Pombal*, o edital original a que se refere é o seguinte:

⁹ Quase todas as pessoas entrevistadas para nossa dissertação de mestrado disseram de sua ótima formação e vasta cultura.

Edital para os comandantes das torres impedirem a saída deste porto a
todas as embarcações

Manda el-rei nosso senhor aos oficiais comandantes a todas as fortalezas, que não deixem sair deste porto, nem passar para a banda de além, navios ou barcos alguns, sob pena de morte.

Belém, a 3 de Novembro de 1755.

Sebastião José de Carvalho e Melo

(CARVALHO E MELO, p. 76)

Dá-se notadamente a apropriação literal do texto histórico pelo dramaturgo.

Outro exemplo que pode servir para demonstrar seu procedimento de pesquisador homólogo¹⁰ àquele do historiador, é a pesquisa no texto do historiador Veríssimo Serrão, onde colhe dados para a representação da tentativa do regicídio de Dom José I. Na peça:

Carvalho: Ótimo! Vejamos agora: alterações no plano?

Informador: Nenhumas.

Carvalho: Na noite de vinte e sete de Setembro, então?

Informador: Quando sua majestade percorrer a calçada da Ajuda¹¹. Segundo as contas...

Carvalho: Deles.

Informador: ... a carruagem real deve passar aí perto da meia-noite.

Carvalho: Embora a corte esteja de luto pelo falecimento da rainha da Espanha, irmã do nosso soberano, este (e está no seu pleno direito, pois que tudo pode) continua a ter encontros nocturnos a horas impróprias. Muito, muito bem.

Informador: Confirmei que se farão três esperas, como estava combinado.

Carvalho: Prossiga.

Informador: Na primeira ficará o guarda-roupa e um criado de estrebria do sr. marquês de Távora. Têm por missão balear o cocheiro de el-rei.

Carvalho: Isso na primeira espera. Prossiga.

Informador: Na segunda teremos o marquês de Távora com um dos seus filhos: dispararão as armas contra o espaldar da carruagem e, se

¹⁰ Homólogo, pois os procedimentos de pesquisa têm a mesma natureza.

¹¹ Esse caminho, o mesmo que conduzirá a Marquesa de Távora ao sacrifício, é também o mesmo que o autor percorre para o suicídio. Assim, mais uma vez, temos os caminhos da História influenciando vida e morte de Miguel Rovisco.

possível, um deles tentará disparar pela janela do carro real, à queima roupa.

Carvalho: (Ousado) próprio de um nobre de sangue nobre e de nobre linhagem. A aristocracia e o duque de Aveiro? Prossiga: a terceira espera.

Informador: Nela estará o duque com o outro filho do marquês, para caso de serem precisos mais disparos. Não houve alterações dos planos desde a semana passada. Já apenas se aprontam as coisas, sem as modificar.

Carvalho: A aristocracia é indispensável numa sociedade: impede-nos de cair no ridículo, dá-nos o exemplo da diferença. Eu... desprezame, os tolos! (Levanta-se.) Nada faça para impedir os livres movimentos dos conspiradores; se possível até, facilite-lhes os passos; ofereça-lhes todas as oportunidades para um bom sucesso – mas vigie-os sempre; mas traga-os acorrentados ao seu olhar noite e dia.

(ROVISCO, p. 54-55)

É importante notar no excerto seguinte o parágrafo intermediário, totalmente digressivo, onde o historiador busca determinar o objeto e o caráter pretensamente científico da História, mas também, procura justificar uma possível imprecisão ou inverídica interpretação dos fatos, pela complexidade de vozes e pontos de vista. Assinale-se, ainda, que as fontes (minuciosa e intensamente citadas nas notas de rodapé), do historiador Joaquim Veríssimo Serrão são sempre “documentais”, a saber: arquivos oficiais, jornais, documentos originais e outros historiadores de diferentes épocas.

Vejamos, então, o paradigma serraniano da História utilizado por Miguel Rovisco neste exemplo:

Tentativa de regicídio

Na história do reinado de D. José I, marcada por tantos sucessos ainda por esclarecer, não existe um problema tão complexo, pela sua

trama e consequências, como o do atentado de 1758 que deu origem à chamada “questão dos Távoras”. Nivelando as razões políticas com os factores emocionais, muitos autores têm confundido as duas faces do problema, assentando juízos de valor que impedem a sua justa apreciação. Uns elevam a marca do estadista que defendeu o império da lei contra os grupos da nobreza rebelde, enquanto outros censuram o

despotismo do ministro que, por marcado sentimento de ódio, condenou inocentes ao patíbulo. Dois séculos passados sobre a tragédia, exige a história que se proceda à clara destrição entre a conjura destinada a assassinar o rei e o processo acusatório que lhe serviu de remate.

Não aspira o presente trabalho a resolver o intrincado assunto, pelos variados problemas que envolve de história política, jurídica e social. Sem a divulgação do processo original dos Távoras, o campo da pesquisa continua envolto em sombras e dúvidas, apesar da válida contribuição de muitos historiadores, para apenas referir Pedro de Azevedo, José Cassiano Neves e Guilherme de Oliveira Santos. Tão-pouco se deve encarar o tema no clima de paixão que o confunde nas suas vastas implicações. No referido processo há uma causa política, uma componente de direito e uma situação que toca na sensibilidade do historiador. Por isso temos de encarar em ângulos distintos o que respeita ao atentado, ao processo judicial e à execução da sentença, não baralhando o triplo aspecto da mesma realidade histórica.

Ao começo da noite de 3 de Setembro de 1758 D. José I foi atacado no Alto de Belém por um grupo de desconhecidos, que o feriram com tiros de bacamarte no braço e na anca direita. Voltava o monarca de sege, ao Palácio Real da Ajuda, de um encontro amoroso que depois se afirmou ter sido com a marquesa nova de Távora. Deu ordem pronta ao cocheiro para se dirigir a casa do cirurgião-mor, no bairro da Junqueira, onde recebeu o primeiro curativo. Perante a mudez do Paço, no dia seguinte já corriam rumores de que o rei fora vítima de um atentado, pois tinham-se ouvido tiros no mesmo local e hora do acidente, falando-se na autoria de membros ou apaniguados da família Távora e na suposta conivência da Companhia de Jesus.

A corte estava de luto pela morte de D. Maria Bárbara, rainha de Espanha. Daí que o isolamento do monarca não causasse de momento qualquer surpresa. (SERRÃO, p.38-39)

A partir desses exemplos, que serão analisados mais detalhadamente no quarto capítulo, fica clara a fragilidade e mesmo a falta de limites entre a História e a Literatura no processo criativo de Rovisco.

Voltemos, então, aos conceitos que justificam nosso tema, o teatro da História de Miguel Rovisco.

Conforme Collingwood (1987, p.28 - 29):

No ano 700 a.C. a cronologia humana começa a ser contada, e nesse contexto surge Heródoto, um estudioso da história Grega que faz um logo percurso até a Pérsia para colher fontes documentais e depoimentos sobre as guerras Médicas. Seu discípulo, Trucídides dá continuidade ao seu trabalho, publicando mais trabalhos sobre a história da Grécia, influenciando assim significativamente a historiografia do Império Romano, quando os historiadores romanos e biógrafos dos imperadores começam a quebrar o gelo da semi-história começaram lá na antiga Grécia, dando base para os cronistas medievais e modernos, até chegar ao século XIX.

Vimos, anteriormente, que com Heródoto, pai da História, primeiro escritor historiador que dá categoria literária à História pelo nível e correção de linguagem em suas narrativas, surge o estudo historiográfico de cunho científico, pois documental, ponto de partida para o conceito tradicional de História–narrativo–literária, cujo objeto era o estabelecimento do fato histórico, sua canonização, periodização e arquivos, enfim, o acontecimento estabelecido como produto, sem reflexões, relações ou conexões com as disciplinas que lhe são auxiliares e afins, sem a troca de conhecimentos entre o sujeito e o objeto.

Esse é o conceito de História que perdura, praticamente até o século XIX, quando o mundo passa a se desenvolver, muito rapidamente, influenciado pela revolução industrial e as novas tecnologias. Nesse contexto pós-iluminista, dar-se-á a valorização das ciências, dentre elas a da História, que ganha o caráter científico como já preconizara Heródoto: o fato histórico só é aceito se comprovado por documentos e relatos.

Essa é a postura tradicional da História que chega à metade do século XX, quando os “novos historiadores” franceses da década de 70 buscam novos modelos de explicação histórica, bem como as formas de tradução na escrita de tais paradigmas, porquanto se dá a divisão interna da História em “fatos menores”, não apenas com a aproximação ou associação a outras disciplinas,

mas também, com a integração e a apropriação das ciências às manifestações artísticas em geral, em especial, da literatura.

Surge, então, o novo conceito de História: a História-problema, vista como processo a contrapor-se à História tradicional, cujo objeto era o estabelecimento do fato histórico, sua canonização, periodização e arquivos, enfim, o acontecimento estabelecido como produto. Daí, transformam-se métodos, objetos e objetivos para o exercício da operação historiográfica¹².

A revolução eletrônica e, em seguida, a eletroeletrônica trazem novos problemas: como fazer a documentação? Como registrar a História do passado e do presente? O que é fato da história dentro da nova perspectiva? Dentro da instantaneidade e simultaneidade acessíveis, possíveis e plausíveis de informações da atualidade, a partir dessa nova linguagem, que abole o documento e o distanciamento espaço-temporal, para ceder lugar ao testemunho?

Já testemunháramos, mesmo que não em tempo real e segundo conveniências ideológicas, a morte do presidente Kennedy, depois a Guerra do Golfo; hoje assistimos ao vivo à explosão de um terrorista árabe, o atentado às torres gêmeas, a invasão do Iraque e a destruição do Líbano; vemos a realidade, mas qual a verdade a ser estabelecida pela História? Aquela da cultura oriental ou a da ocidental?

Esse sujeito História, fragmentado no que diz respeito a seu objeto, a partir da crise dos gêneros, será (re)pensado por autores na relação que mantém com suas áreas de atuação, e, também, com a ficção, dessa maneira, adentrando nitidamente o campo literário.

¹² “Nome dado por Michel de Certeau (1925 – 1986) ao conjunto de ações implicadas na combinação de um lugar social de práticas científicas e da escolha de uma forma de representação.” (Olinto, 2004, p.15).

Como a História, a Literatura veio sofrendo mudanças em sua conceituação e ao seu objeto através do tempo. Então, o que é Literatura?

Segundo o poeta e crítico norte-americano Ezra Pound (1885-1972), em seu *A B C da literatura* (1970, p. 32), “literatura é a linguagem carregada de significado. Grande Literatura é a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.

Podemos encontrar respostas dicionarizadas como: são características peculiares de um determinado autor ou que é a disciplina que engloba características de um movimento literário. Obviamente, mais eficazes são as respostas dadas pelas correntes que fazem o estudo interno da própria Literatura, a gerar o conflito entre Teoria da Literatura – que se serve de teorias estranhas a ela como a sociologia, a estética, a psicologia e outras – e a Teoria Literária, um estudo intrínseco da obra.

Platão já atentara para uma concepção dualista – arte e moral - da representação artística. A arte só seria útil se moral, pedagógica, se propagasse os preceitos da República, que impunha um julgamento de valor entre narrar (atitude que se tinha com relação a ações de homens menos nobres, portanto inferiores) e imitar (com relação a ações de homens de bem, então superiores). Todavia, pela idéia de mundo sensível e inteligível, a representação do inteligível não passava de simulacro, imitação da aparência, *mimesis* de segundo grau, sempre pejorativa porque distorção da realidade. Na República não havia lugar digno para a poesia, é tratada nos livros I e II como parte da educação musical, ministradas aos “guardiões” da República.

Aristóteles vem redimir o escritor-poeta, quando diz ser possível imitar pela simples narrativa ou pela introdução de um terceiro elemento, o narrador, com o foco narrativo em terceira pessoa. Assim, a imitação pode ser revelação das essências. O filósofo faz, ainda na *Poética*, a distinção entre historiador, que

narra o que realmente aconteceu, e poeta, que narra o que poderia ter acontecido. Comparando as duas atividades, releva o verídico e o verossímil, dando total liberdade ao poeta e conferindo à ficção a categoria de conhecimento válido. O *logos* pode, então, ser válido: é possível representar a realidade pela palavra.

[...] não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa, diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibiades fez ou que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1981, p. 443)

Já na Idade Média, há a predominância dos conceitos contidos em *Arte Poética* de Horácio, uma conciliação de Platão com Aristóteles, onde a estética define os modelos literários e concede ao clássico o sentido de Perfeição.

No Renascimento dá-se o ressurgimento de Aristóteles, mas com os conceitos da Retórica, não mais essencialmente da Poética. As normas são as do escrever bem, corretamente, fazer literatura é escrever conforme os cânones da correção.

O século XVII vê com Descartes (1596–1650) o surgimento do “moderno” movimento racionalista gerador da pesquisa filosófica e científica. Seus conceitos liberaram as ciências físicas e naturais da escolástica e da religião, abrindo caminho para a modernidade. “Nunca aceitar qualquer coisa como verdade se essa coisa não pode ser vista clara e distintamente como tal” é seu princípio essencial e pode-se afirmar que a dúvida cartesiana será fundamental ao desenvolvimento das idéias iluministas nos séculos XVIII e, depois, no século XIX, quando há a predominância de conceitos da escola de

filosofia alemã e a Literatura é confundida com a Estética, uma matéria da Filosofia. Esse é o período da história intelectual ocidental designado *Aufklärung*, (tornar claro em alemão)¹³, instrumento para, através de fatos passados, esclarecer a memória e entender o momento contemporâneo.¹⁴

Nos séculos XVIII e XIX, predominam as idéias de Kant (1724 – 1804), talvez o último dos “esclarecedores” e, na opinião de muitos estudiosos, o mais importante pensador a influenciar o mundo moderno.¹⁵ *Crítica do Juízo* (1790) divide-se em "Crítica do juízo estético" e "Crítica do juízo teleológico". Na primeira parte, o filósofo trata das noções de beleza e de arte. A teoria kantiana do belo compreende a faculdade de julgar a finalidade da forma, também denominada finalidade subjetiva, por meio do sentimento de prazer ou desprazer se pode chegar à união do mundo da natureza ao mundo moral, onde deve reinar a liberdade. Com método abrangente e sistemático em teoria do conhecimento, ética e estética, Kant influenciou toda a filosofia subsequente, especialmente as várias escolas alemãs do Kantismo e Idealismo, cujo método é a análise reflexiva, o “criticismo”.

No século XX a tese construtivista de base fenomenológica segue o pensamento kantiano (*quando imagino um Deus como causa do mundo, afasto-me da experiência, pois só o mundo é objeto de minha experiência*), em que Deus é apenas uma idéia, portanto, insuficiente para provar a existência da realidade, por conseguinte o mundo empírico é produto apenas do intelecto humano. Portanto, para o Construtivismo Fenomenológico, a realidade surge

¹³ Em inglês *Enlightenment*, em italiano *Illuminismo*, em francês *Siècle des Lumières*, em espanhol *Ilustración*.

¹⁴ O *Aufklärung* tem três “momentos” que seguem um processo exteriorização da racionalização: o Iluminismo (luz de dentro, mística), a Ilustração (erudição, cientificismo) e Esclarecimento (a abolição dos mitos para análise). Informação verbal (anotações em curso do professor Willi Bole na PUC SP, 1979).

¹⁵ Dentre as obras mais importantes do filósofo alemão estão: *Crítica da Razão Pura* (1781) contém, conforme suas próprias palavras, “um estudo sobre os limites do conhecimento”; o *Fundamento da Metafísica dos Costumes* (1785) e a *Crítica da Razão Prática* (1788), expõem os conceitos kantianos de moral; e a *Crítica do Juízo* (1790).

definida como mera construção humana e tantas as realidades que impossíveis de serem captadas pelo *logos*, não se acredita mais na “ingenuidade aristotélica” da adequação perfeita das palavras às realidades.

Em consequência desses conceitos, em Literatura surgem correntes que, objetiva e conscientemente, buscam estudar a Literatura em si mesma. A partir de sua natureza verbal e lingüística, criam uma metodologia para uma análise imanente dos textos. Assim, o texto literário passa a ser concebido como articulação de linguagem, a cujo processo de construção não importa o contexto do autor. Tais metodologias de análise serão consideradas importantes, mas não essenciais por outros autores e correntes. Citamos as mais importantes:

Ao Formalismo Russo (1915-30), representado por Jakobson, Shklovsky, Propp, Tynianov, Todorov entre outros, interessa a “forma”, os elementos constitutivos do texto narrativo, apenas o inerente à literatura, sem levar em conta problemas sociais e históricos tão essenciais aos marxistas. Leon Trotski, em seu artigo *A Escola Poética Formalista e o Marxismo*, escreve: “Os formalistas crêem que no princípio era o verbo; nós, por outro lado, cremos que no princípio era a ação, e a palavra acompanhou-a, como sua sombra fonética” (1973, p. 147).

Na mesma linha do Formalismo Russo, a Escola Morfológica Alemã, especialmente com André Jolles, vai estudar sementes do texto narrativo, os impulsos da obra literária. O *New Criticism*, depois de 1945, com Richards, Brooks, Wimsatt, Wellek e Warren, parte da temática do fenômeno literário, para daí chegar a seus elementos constitutivos, à sua unicidade e individualidade.

Como todo o ser humano, cada obra de literatura tem as suas características individuais; mas compartilha também de propriedades comuns a outras obras de arte, tal como cada homem tem traços

comuns a toda a humanidade, a todos aqueles que pertencem ao seu sexo, à sua nação, à sua classe, à sua profissão, etc. Podemos assim generalizar, a respeito de obras de arte, teatro isabelino, todo o teatro, toda a literatura, toda a arte. Tanto o criticismo literário como a história literária visam caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período, de uma literatura nacional. Mas esta caracterização só em termos gerais e com base numa teoria literária pode ser realizada. A teoria da literatura, como um *organon* de métodos, e a grande necessidade da formação literária de hoje. (WELLEK e WARREN, 1962, p. 20)

Surgem, na década de sessenta, as idéias do Estruturalismo francês e europeu, com base etnológica e antropológica nos estudos de Claude Lévy-Strauss e lingüística nas teorias de Saussure. Benveniste, Lacan, Foucault, Althusser e Derrida:

[...] na estrutura não há apenas a forma, a relação e a configuração. Há também a solidariedade; e a totalidade, que é sempre concreta. [...] Totalidade da forma e do sentido, pois então se trata do sentido repensado na forma, e a estrutura é a unidade formal da forma e do sentido. [...] O relevo e o desenho das estruturas tornam-se mais visíveis quando o conteúdo, que é a energia viva do sentido, se encontra neutralizado). (DERRIDA, 1971, p. 20),

Todavia Barthes e, depois, seu discípulo Todorov (radicado na França desde 1963) acabam catalisando o movimento especificamente com a publicação das revistas *Tel Quel*, *Change* e *Communication*. Todos os conceitos são baseados na estrutura da língua e a narrativa é vista como uma extensão da frase, a explorar as inter-relações - estruturas - por meio de que se produz o significado dentro de uma dada cultura.

Assim escreve Roland Barthes (1976, p. 22 – 23):

É evidente que o próprio discurso (como conjunto de frases) é organizado e que por esta organização ele aparece como mensagem de uma outra língua (*langue*), superior à língua (*langue*) dos lingüistas: o discurso tem suas unidades, suas regras, sua “gramática”: além da frase e ainda que composto unicamente de frases, o discurso deve ser naturalmente o objeto de uma segunda lingüística [...] embora

constituindo um objeto autônomo, é a partir da lingüística que o discurso deve ser estudado se for necessário dar uma hipótese de trabalho a uma análise cuja tarefa é imensa e os materiais infinitos, o mais razoável seria postular uma na medida em que uma mesma organização formal regula de maneira verossímil todos os sistemas semióticos quaisquer que sejam suas substâncias e dimensões: o discurso seria uma grande “frase” (cujas unidades não precisariam ser necessariamente frases), tudo como a frase, mediante certas especificações, é um pequeno “discurso”.

Complementa-se o conceito, citando o discípulo:

Mas surpreende um pouco ver o termo “história aplicado a esse gênero de estudos. Pois descrever uma obra literária “em si” é precisamente extraí-la do tempo, desligá-la de sua dimensão histórica, O postulado inicial de toda reflexão atual sôbre a literatura, que nos vem dos formalistas russos, mas que se encontra hoje até no campo mais oposto aos estruturalistas, consiste, com efeito, em dizer que um elemento da obra só recebe sua significação no interior dessa obra, onde entra numa rede complexa de relações. (TODOROV, 1971, p. 100)

Ainda com base nas estruturas lingüísticas, buscando a partir do código do signo verbal em si mesmo chegar ao fenômeno literário, temos a Semiologia, cuja evolução, a acompanhar a revolução tecnológica, desemboca na Semiótica, que estuda a correlação entre sistemas de códigos variados, não mais apenas o verbal.

Fica evidente que as diversas teorias e correntes de crítica literárias surgem em função da evolução da própria Literatura e das outras formas de apreensão da realidade, especialmente da História, que por sua vez são determinadas primordialmente pela evolução da tecnologia da informação, e, em verdade, os problemas não se resolvem, reformulam-se. Na Idade Média o registro manuscrito de uma Bíblia poderia levar aproximadamente oitenta anos, envolvendo de três a quatro gerações; depois de Gutemberg e suas experimentações tipográficas (1450), feita a composição, em um dia poder-se-iam imprimir pelo menos dez, e assim progressivamente, com o constante aprimoramento tecnológico. O livro impresso e a linearidade da linguagem

verbal foram a principal fonte produtora e difusora da cultura do século XV ao XIX, apenas quebradas por ilustrações e, já na Idade Moderna, pela fotografia que impõe a instantaneidade e simultaneidade do visual no verbal.

Com a primeira Revolução Industrial, implanta-se a mecanização e a conseqüente multiplicação, produção em massa de livros, a gerar a “cultura de massa”. Em seguida, vem o cinema, a televisão, a fotocopiadora, o videocassete dentre outros meios de comunicação, que vão desembocar na fluidez de conteúdo e processo de estruturação da linguagem da cultura digital.

Se até o século XIX a natureza era o modelo da arte, segundo Aristóteles a *mimesis* da realidade física, hoje a arte pode ser gerada por meio de números – conversão do analógico ao digital, por computadores, conforme Santaella (2001, p.28):

Se, no século passado, a natureza – antiga fonte de inspiração dos pintores paisagistas - já havia virado cartão-postal, hoje ela pode ser gerada através de números nos programas de computadores. Não há quase nada de natureza real, artificial, simulada ou fictícia que o imaginário numérico não dê conta de colocar nas telas dos monitores. Tudo pode ser manipulado eletronicamente e em um infinito número de combinações e variações... Além de crescerem na medida exata em que cada novo veículo ou meio é inventado, as linguagens também crescem através do casamento entre meios.

Quando MacLuhan afirmou “o meio é a mensagem”, foi questionado e mesmo refutado por vários outros autores. É evidente que o meio é importantíssimo no processo de comunicação, uma vez que acaba incorporando a mensagem e, assim, criam-se as diversas linguagens - do rádio, da TV, do cinema etc. -, com o papel suportando o texto, a película química, a foto ou filme, a fita magnética, o som e vídeo e assim por diante. Hoje esse conceito já pode ser considerado obsoleto, pois, com a revolução digital, a informação digital fica independente do seu meio de transporte e o mais notável é que pode

ficar “perfeitamente nítida”, sem as interferências que podem ocorrer com o sinal analógico (fio de telefone, onda de rádio, satélite, cabo...).

Com a digitalização, todas as fontes de informação podem ser homogeneizadas, gerando uma Linguagem Universal que permite estocar e (re)funcionalizar todos os tipos de informação (áudio/ vídeo/ dados são (des)comprimidos, des(codificados) pela mistura de *bits*): é a Cultura MULTImídia, a convergência de todos os meios e suas mensagens no todo digital.

Obviamente, essa nova estrutura muda a noção e a relação de tempo e espaço, pois tudo pode no real, virtual, material, sensorial, aqui agora, ontem na Índia, amanhã em Marte. É a possibilidade da reversibilidade e da alinearidade, a contradizer a hegemonia do verbal. Essa revolução determina novas formas de conhecimento e novos processos de linguagem, bem como um novo modelo de inteligência, de conhecimento e de cultura.

Toda essa evolução tecnológica vem quebrar a aura das tradicionais formas de conhecimento, do caráter de irreprodutibilidade dos objetos de cultura como preconizara Walter Benjamin (1892 – 1940) em relação à obra de arte:

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e, os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. As técnicas de reprodução são, todavia, um fenómeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido. (BENJAMIN, 1975, p.11)

Profeticamente continua o pensador mais adiante:

O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como este próprio testemunho baseia-se naquela duração, na hipótese da reprodução, onde o primeiro elemento (duração) escapa aos homens, o segundo — o testemunho histórico da coisa — fica identicamente abalado. Nada demais certamente, mas o que fica assim abalado é a própria autoridade da coisa.

Poder-se-iam resumir todas essas falhas, recorrendo-se à noção de *aura*, e dizer: na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Esse processo tem valor de sintoma, sua significação vai além do terreno da arte. Seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida — a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual. Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. (BENJAMIN, 1975, p.14)

Enfim, com as novas tecnologias diminui-se ou anula-se a distância entre emissor e receptor, que devem ter um mesmo procedimento no processo comunicacional. Como previra Walter Benjamin, “entre o autor e o público, a diferença, portanto, está em vias de tornar cada vez menos fundamental” (1975, p. 24), o leitor tem que ser um decifrador, cujo repertório mais ou menos privilegiado estabelecerá sua postura ativa, ou melhor, interativa, conquanto cada hipertexto é memória de outras memórias/ escrituras/ culturas/ e o signo pode ser um manancial de possibilidades. Então, a lógica aristotélica de causa e efeito dá lugar à digital, dialógica onde cabem a probabilidade e o acaso; o linear cede ao simultâneo; o fragmentário, ao instantâneo; o unidirecional, à realimentação; a informação mediata, à imediata; a central, à plural; a subordinação, à coordenação; a dependência, à independência; a análise, à síntese; separação dos meios e gêneros, à mistura e à integração; o verbo-visual ao sinestésico; a aura cultural à inclusão como processo e produto; o tempo cronológico, ao tempo da experiência: é a perda de todos os limites e a queda de

todas as fronteiras, a crise estabelecida em todos os níveis de apreensão do real a apontar para uma conexão entre natureza e história e para a relatividade conceitual.

A (r)evolução tecnológica relativiza barreiras e limites em todos os níveis da Ciência, da Filosofia e da Literatura e reflete-se na crise das disciplinas e dos gêneros. O entrecruzamento da História e da ficção surge, conforme Paul Ricoeur (1997, p.315) da “refiguração efetiva do tempo na narrativa, com a passagem de uma fase em que prevalece a heterogeneidade das intenções a uma fase em que predomina a interação”

Seguindo tais modelos desconstrutivistas, conforme Jeroen Dewulf (2004, p. 211) há ‘uma nova tendência, vinda dos Estados Unidos, de se chamar “faction”¹⁶ a textos que causam dúvidas quanto à sua origem literária ou histórica’.

Isso posto, pode-se concluir que o que define hoje os textos é a decisão e a intenção do autor, o modo e lugar onde um fato é apresentado e na recepção por parte do leitor, daí o surgimento dos paratextos, dos prólogos onde intenção e objetivos do autor são explicados e mesmo ensinados, com o procedimento metalingüístico fazendo-se cada vez mais necessário e constante.

A essa perda de limites, a esse percurso do foco narrativo da objetividade para a subjetividade soma-se o conceito de que a recepção pode, ou necessariamente, varia de época para época. Como exemplo, podemos citar o *événement* (acontecimento) de Gomes Freire de Andrade: pesquisados exhaustivamente em seus fatos e documentos por Raul Brandão para elaboração de *Vida e Morte de Gomes Freire de Andrade*, tão minucioso e

¹⁶ O novo termo “faction” é a mescla de *fact* (fato) e *fiction* (ficção).

“cientificamente” comprovado, serve de fonte de pesquisa ao historiador Oliveira Marques e os dois a Luís de Sttau Monteiro, em sua peça *Felizmente há Luar!*. Nitidamente as funções de ficcionista e historiador se confundem em seu processo, mesmo que com objetivos e para receptores diferentes.

Se é a decisão do autor que passa a determinar gênero e disciplina por sua decisão e ideologia, tangenciamos o caráter interpretativo da óptica, do ponto de vista de quem narra o fato histórico (e de quem recebe a mensagem), o problema do foco narrativo: inicialmente oscilando entre narrador onisciente – 3ª pessoa – e personagem – 1ª pessoa -, evolui por nuances de narração que perpassam o narrador-personagem secundário e chegam ao foco memorialista, de fluxo de consciência e narrador zero.

Diversos escritores modernos também têm essa concepção da sua própria função, sendo a literatura determinante do seu produto final: o texto. Dentre muitos, Virgínia Woolf e Henry James, com seus prefácios metalingüísticos e mesmo Joyce com seus gráficos e roteiros auto-explicativos; Marcel Proust que de sinestesias, experiências sensoriais reais adentra os labirintos do ser para questionar suas “verdades essenciais”; Vergílio Ferreira; José Rodrigues Miguéis e o nosso Machado de Assis, todos a buscar conduzir o leitor no caminho de penetração (in-terpretação) da obra, para que ele (leitor) daí possa melhor lidar com os vários níveis de ponto de vista, que, não raras vezes, podem ser encontrados numa mesma obra, em momentos diferentes ou mesmo simultaneamente, resultando, repetimos, o narrador zero, o fluxo de consciência, o memorialista alinear, a narrativa-trabalho¹⁷ em seus diversos níveis de enredo.

¹⁷ Narrador, escritor e leitor constroem “simultaneamente” a narratividade, participam de um mesmo procedimento, devem necessariamente trabalhar em conjunto, o leitor é um decifrador das articulações narrativas. Opõe-se à narrativa-objeto, que visa a um leitor acadêmico fruidor de um produto/ objeto: o texto.

A narrativa histórica é uma narrativa de memória, onde se relembram acontecimentos passados. A narrativa memorialista literária caracteriza-se por, pelo menos, dois procedimentos narrativos: a recuperação de fatos e momentos de modo linear, onde passado e presente são os terminais de um processo ligados pela memória, e aquela que recupera tais fatos e momentos de modo alinear.

Na narrativa memorialista alinear, o importante não são os pontos terminais (passado e presente), mas como se articulam e se relacionam o passado e o presente, enfim o processo narrativo, em que a energia do texto está no ato de narrar, onde dados do texto retornam, reprocessam-se, a articular a memória do próprio texto. A alinearidade gera intertextualidade e intratextualidade, caminha em movimentos verticais e espirais; não se tem mais somente a memória de alguém que narra algo, mas linhas narrativas que se saturam, envolvem, revolvem, desvendam: é essencialmente metalinguagem. Trabalha-se o volume de analogias, não só, ou não mais, apenas a lógica aristotélica de causas e efeitos, uma vez que o texto se torna um campo de possibilidades e até mesmo de probabilidades instantâneas. E o leitor? O leitor responde conforme sua capacidade de perceber a organização do texto, de ler suas possibilidades de abertura.

O narrador zero deve tecer pontos cegos, silêncios, omissões. A intenção do autor, especificamente quando seu referente é o histórico, é a penetração da diegese¹⁸ na narração, tempo do enunciado e enunciação a fundir-se e difundir-se: autor, narrador e leitor a co-laborarem, a participarem do mesmo processo de articulação narrativa.

¹⁸ Utilizou-se propositalmente o termo diegese, próximo, mas não sinónimo de história, pois designa a história e tudo o que se lhe associa, todo o universo fictício que circunda o fato ou acontecimento histórico. Termo de origem grega reutilizado pelos estruturalistas franceses para o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo certos princípios cronológicos. G. Genette: *Figures III* (1972); in: *Nouveau discours du récit* (1983).

Ora, o texto histórico é uma narrativa de idéias, ensaísta, de tese: mais que as idéias, a ideologia e o ponto de vista movimentam a ação, geram uma leitura pessoal do fato (ficção?) que se funde com o que se sabe, pensa ou se quer real.

O historiador Hayden White em *Tropics of discourse* (1986) releva a importância estética da historiografia ao afirmar que suas estruturas narrativas e aquelas dos romances são iguais e ambos deveriam ser considerados gêneros literários e daí ficcionais. Segundo o autor, a visão dada pela História não deriva das evidências. A partir de uma seleção *a priori*, o estudioso decide qual será o objeto a ser relevado, há todo um procedimento de escolhas conscientes e inconscientes que cria uma “poética histórica” e depende de valores morais e estéticos a aproximar historiador e audiência e a envolver responsabilidade e liberdade para escolhas entre possíveis futuros.

Peter Lamarque e Stein Olsen em *Truth, Fiction and Literature* (1994) e Dorrit Cohn em *The distinction of Fiction* (1999), querendo evitar a banalização dos conceitos de ficção e literatura, partem do princípio de que alguns escritores assimilam “elementos poetológicos” em suas historiografias, mas a função do historiador está ligada ao problema de sua responsabilidade em relação a seu material e a seus leitores, especificamente, por eventuais erros em sua obra. Para esses autores a diferença entre ficção e literatura está no foco narrativo, especialmente no que se refere à equivalência entre autor e narrador: na historiografia não pode haver diferença entre autor e narrador, isso seria próprio da Literatura. Podemos concluir, pois: textos históricos têm elementos literários e textos literários podem ter elementos históricos, todavia as diferenças entre eles não são estruturais - estilísticas, sintáticas e semânticas -, estão na relação de quem conta a história e sua audiência, o historiador não pode “errar”, o escritor

pode “inventar”, visto que a “realidade” é única, as formas de vê-la é que são diferentes.

Para finalizar essa teorização dos conceitos de História e Literatura, sua evolução e relação, citamos Hayden White¹⁹ (2001, p. 138):

Ambos (o historiador e o romancista) desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador.

e Linda Hutcheon (1977, p. 13) para quem a literatura tornou-se uma absorção híbrida de todos os outros discursos, trazendo consigo a atividade crítica:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

Se “a História é o lugar de encarnação da palavra poética” (Paz, 1982, p.227) e “selecionar e tingir o real, escolher o objeto é sua cor, - eis o gesto do narrador... gesto nada inocente ou inconsciente” (Moisés, 1982, p.292), fica claro que o ponto de vista é um dos elementos determinantes do diálogo entre verdade e realidade que se estabelece na narração, seja ela literária ou histórica, visto que a macroestrutura desses dois tipos de narrativa é semelhante, suas fronteiras relativas e tênues a gerar textos que se podem mesclar e contaminar. Repetimos: a princípio, o historiador deve narrar o fato, o ficcionista, aquilo que

¹⁹ Criador da Meta-história, a interpretação da história como revelação daquilo que os historiadores não contaram.

quer, assim o grau de historicidade ou ficcionalidade de uma narrativa está na responsabilidade que envolve a intenção do autor a recontar um fato, cujo texto terá recepção em outro contexto.

A matéria prima de Miguel Rovisco é a História em seu tempo real e sua projeção através dos tempos. Se o autor tinha clara essa noção de semelhanças, diferenças e evolução dos conceitos de narrativa literária e narrativa histórica não podemos afirmar, contudo, como diria Ezra Pound, “o artista é a antena da raça”, e Rovisco, com sua obra, vem questionar sua própria formação, que se fez por meio da História oficial, pela cultura institucional²⁰, que, conforme Walter Benjamin, é sempre contada do ponto de vista dos vencedores, do poder instituído, com modelos lineares de historiadores tradicionais periodicistas, a contarem o que querem contar, por conseguinte exercendo a função do escritor, não do historiador.

Em *O Bicho*, Miguel Rovisco seleciona fatos que problematizam ações e intenções do Marquês de Pombal e, conseqüentemente, reiteramos, a História em versão contada pelo poder instituído. A partir do diálogo com acontecimentos de maior ou menor importância, reconstrói a figura do estadista e todo o período pombalino, trá-lo através do tempo e leva-nos a repensar a figura dos déspotas.

Assim, recupera tanto a tendência tradicional quanto a (pós)moderna de História, uma vez que o dramaturgo parte de fatos-problemas, como prescrevem os mais modernos historiadores, e os reflete em “tempos históricos” mais abrangentes, e dessa forma, com os instrumentos e a liberdade do ficcionista, períodos históricos se vêem escancarados e projetados a determinar o futuro e os diversos pontos de vista dos que escrevem e dos que lêem a História.

²⁰ Miguel Rovisco em entrevistas e em seus escritos questiona esse aprendizado institucional da História, que em seus escritos pretende pôr em dúvida, abrindo para outras interpretações dos fatos.

Mais que o fato da História, a matéria prima de Miguel Rovisco é o **tempo**. Assim, vale lembrar que as três peças da *Trilogia Portuguesa* foram simultaneamente representadas no Teatro Nacional de Dona Maria II, no começo de 1988, logo após sua morte: *O Bicho* é o **tempo** pombalino; *A Infância de Leonor de Távora* é um “*événement*” do **tempo** em que dona Leonor de Távora ficou na prisão antes de ser “justiçada”, a dialogar com outros **tempos**, em situações reais (contadas e fixadas pela História) e fictícias a sugerirem outras leituras; *O Tempo Feminino* é o **tempo** da sublimação da loucura e da para-realidade em que de Dona Maria I se escondeu.

Gostaríamos de lembrar, a fim de aprofundar as relações de Miguel Rovisco com a História, os textos que dialogam com outros textos ligados às origens do romance histórico em Portugal, na melhor tradição de Walter Scott. De Alexandre Herculano, faz a recriação de *Eurico, o Presbítero* (1984); de Almeida Garrett, trabalha *O Arco de Sant’Ana* (1986); e, para formar uma antologia, que o próprio autor diz ser sua *Trilogia Juvenil*, escreve *A Lua Desconhecida* (1985), baseada em *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco.

Antes de finalizarmos este capítulo, apresentamos um texto colhido em Boletim da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) de 24 de janeiro de 2008, que constata a porosidade entre História, Ciência e Literatura, disciplinas que, na (pós)modernidade se articulam, auxiliam e complementam:

Divulgação Científica

Eclipse homérico

24/06/2008

Agência FAPESP – O eclipse solar é um fenômeno raro que, por muito tempo, foi encarado com espanto e medo. A própria palavra eclipse deriva do grego *ekleipsis*, que quer dizer falha ou abandono. Na *Odisséia*, Homero descreve o momento em que um horrorizado Ulisses vê o dia virar noite: “O Sol pereceu do céu e tudo foi envolvido por uma aura demoníaca”.

Cientistas encontram evidências de que o retorno de Ulisses teria ocorrido em 16 de abril de 1178 a.C., dia exato do eclipse solar total citado na *Odisséia* (repr.: Herbert Draper)

Entre incontáveis debates a respeito do clássico da literatura – a começar pela dúvida sobre a autoria do poema e mesmo em relação à própria existência de Homero –, um dos principais tem envolvido a parte em que Ulisses retorna para casa e depara com a inusitada experiência do eclipse.

Agora, um novo estudo afirma ter encontrado referências astronômicas na *Odisséia* que confirmariam o evento. O trabalho será publicado esta semana no site e em breve na edição impressa da revista *Proceedings of the National Academy of Sciences* (*Pnas*).

Eclipses totais do Sol são tão raros que, se o que Homero descreveu foi realmente um desses momentos, o poema poderá ajudar historiadores a datar corretamente a queda de Tróia, que teria ocorrido durante os eventos descritos na *Ilíada* e em sua sequência, a *Odisséia*.

A afirmação é dos autores da pesquisa, Marcelo Magnasco, chefe do Laboratório de Física Matemática da Universidade Rockefeller, e Constantino Baikouzis, do Observatório Astronômico de La Plata, na Argentina.

Os dois encontraram na *Odisséia* evidências astronômicas que podem ser identificadas precisamente como tendo ocorrido em dias exatos durante a longa jornada de Ulisses para casa após a queda de Tróia.

Cada uma das datas obtidas foi alinhada com o dia em que Ulisses chega de volta à ilha de Ítaca, após 20 anos de ausência, e mata os usurpadores que assumiram seu lugar por julgarem que o herói havia morrido.

Magnasco e Baikouzis identificaram quatro eventos celestiais. O dia da matança seria, como descrito mais de uma vez no poema, também Lua nova, pré-requisito para um eclipse total. Seis dias antes, Vênus está visível e bem alta no céu.

Vinte e nove dias antes, duas constelações – Plêiades e Boötes – são vistas ao mesmo tempo no pôr-do-Sol. E 33 dias antes do eclipse, Homero, de acordo com os pesquisadores, sugeriria que Mercúrio estaria ao alto no amanhecer e próximo ao extremo oeste de sua trajetória.

Astronomicamente, esses quatro fenômenos ocorrem em diferentes intervalos. Os cientistas investigaram se houve uma data em um período de um século da estimada

queda de Tróia que se encaixaria em um desses momentos, conforme descritos no poema.

O resultado foi notável, pois encontraram apenas um dia: 16 de abril de 1178 a.C., mesmo dia do eclipse solar total. "Se considerarmos que a morte dos usurpadores ocorreu no exato dia do eclipse, tudo o mais que está na *Odisséia* ocorreu exatamente como foi descrito", disse Magnasco.

A encerrar o capítulo, recorremos, então, à autoridade de um consagrado escritor de romances que dialogam com a História, José Saramago, para quem:

[...] parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próximo da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação. (1990, p. 7)

E concluímos, Miguel Rovisco em suas narrativas dramáticas serve-se bastante e, parece-nos, muito bem da História, parafraseando, parodiando, estilizando, aludindo ou citando²¹, por meio de supressões, acréscimos, resumos, translocações, enfim com todos os procedimentos e mecanismos próprios da intertextualidade, das múltiplas vozes do discurso dramático, para, desse modo, dialogar e transformar, no sentido próprio do termo - ir além da forma -, disciplinas e gêneros em questionamentos da História de Portugal.

Em *O Bicho*, reiteramos, o referente histórico rovisquiano é o Marquês de Pombal e seu tempo, no tempo português.

²¹ Essa terminologia será explicada quando de sua utilização na análise de *O Bicho*, no capítulo IV.1. deste trabalho.

III.2 O MARQUÊS DE POMBAL EM SEU TEMPO EO TEMPO EM MIGUEL ROVISCO

Como o decorrer do tempo nos engana amavelmente: parece que foi ontem! Ou covardemente: o tempo é covarde. O tempo deveria ficar parado para que nós o pudéssemos enfrentar com lealdade.

Miguel Rovisco

O Bicho é a primeira peça da *Trilogia Portuguesa* e tem como personagem central Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. É mais um texto dentre tantos da Literatura Portuguesa a abordar essa figura tão controversa que ocupou a História de Portugal na segunda metade século XVIII e, com a ressonância de seus atos, acabou por influenciar, se não determinar todo o futuro lusitano.

Apresentamos, neste capítulo, dados de sua biografia, dando ênfase a fatos e feitos do estadista que, quando da confrontação intertextual das informações históricas com o texto dramático, Miguel Rovisco utilizou, distorceu, suprimiu ou inseriu intencionalmente.

Sebastião José de Carvalho e Melo nasceu em Lisboa em 13 de maio 1699. Era o mais velho de doze filhos de uma família da chamada “pequena nobreza”, uma fidalguia da província, sem muito dinheiro, com propriedade na região de Leiria. Seus pais foram Manuel de Carvalho de Ataíde, fidalgo da Casa Real e capitão de cavalaria, e Dona Teresa Luísa de Mendonça e Mello, da família dos morgados dos Olivais e de Souto de El-Rei. Dois irmãos destacam-se em sua biografia como leais colaboradores: Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1700-1779), governador do estado do Grão-Pará e Maranhão, e adjunto do secretário de Estado, e Paulo de Carvalho e Mendonça (1702-1770),

eclesiástico que exerceu os cargos de presidente do Senado de Lisboa e inquisidor-geral do Reino. O irmão mais novo, José Joaquim de Carvalho, morreu em 1740, na defesa de Goa.

Aos vinte anos, o futuro marquês assistiu à morte do pai e ao segundo casamento da mãe com Francisco da Cunha de Ataíde, cuja influência na corte, visto ter exercido o cargo de governador da Casa de Relação como chanceler do Reino de Dom José até 1755, colaborou muito, segundo alguns historiadores, na escolha do futuro Marquês para a formação do Conselho de Ministros.

Nessa época, por questões de preservação do património, mudou-se para uma quinta da família no Soure, onde se dedicou à leitura e à vida agrícola.

Observo que ao tempo em que tinha pouco mais de 20 annos de idade, quando no interior da minha família houve algumas apparencias de discenssão, por fugir de controvérsias me degredei voluntariamente para o campo de Coimbra, preferindo por mais de sette annos a broa de milho de Soure à meza de meu Thio.²²

Embora não se tenha registro de matrícula, acredita-se que tenha estudado um ano de Direito na Universidade de Coimbra, depois servido, por pouco tempo, nas forças armadas, e seu nome ligado a grupos de jovens “turbulentos”. Considerado um mau partido, engendrou um rapto consentido para casar-se em 1723 com Dona Teresa de Noronha e Bourbon de Mendonça e Almada (1689 – 1737), com quem não teve filhos. Dona Teresa era sobrinha do quinto Conde dos Arcos e dona de muitos bens. Desse modo, o futuro Primeiro Ministro conseguiu ascender à alta aristocracia.

Em 1733, com a ajuda do tio cônego, Paulo de Carvalho de Ataíde (1679 – 1737), lente de cânones e mais tarde Patriarca de Lisboa, integrou-se na Real

²² Discurso de Pombal colhido no portal oficial do Município de Pombal em TUDO SOBRE POMBAL, disponível em <http://www.cm-pombal.pt/about_pombal/historia_marques2.php>. [14 fev. 2007].

Academia da História Portuguesa, título de acadêmico que lhe reconhecia a cultura e conferia notoriedade social. Participara, antes de 1720, da Academia dos Ilustrados e, apesar de ter escrito muito pouco, de não ter sido muito assíduo às sessões da Academia régia e de não ter cumprido sua obrigação acadêmica de escrever as biografias de Dom Pedro I e Dom Fernando, ninguém punha e põe em dúvida sua erudição e suas idéias firmadas no Enciclopedismo e no Iluminismo.

No âmbito da Academia Real compôs a Prática, a congratular-se pela sua eleição (Collecção de Documentos da Academia Real da Historia, t. 2, Lisboa, 1733) e a Carta, a felicitar o conde de Vimioso pela Vida do Infante Dom Luiz (Lisboa, 1753, prólogo). Em data que se ignora (cremos que possa colocar-se no início de 1750), publicou a sua única obra de fundo histórico: Elogio de D. Luiz Carlos Ignácio Xavier de Menezes V Conde de Ericeira I Marquez de Louriçal, Acadêmico de Numero da Academia Real da Historia Portuguesa, Lisboa, 1757. Mas Sebastião de Cravalho jamais cumpriu a obrigação acadêmica de escrever as “memórias” dos reinados de D. Pedro I e D. Fernando. (VERÍSSIMO SERRÃO, 1996, p. 21).

Em 1737 morreu sua primeira esposa; a 2 de outubro 1738, foi nomeado Enviado Especial - Ministro Plenipotenciário à Corte de Londres, para onde embarcou de Lisboa no dia 8 desse mesmo mês; em 29 de novembro desse ano, numa audiência pública, consolidou a aliança luso-britânica e assumiu o posto de seu antecessor, o então embaixador Marco António de Azevedo Coutinho, seu primo em quarto grau, que lhe abriu as portas da diplomacia.

Regressou a Lisboa em 21 de dezembro de 1743 e já em 14 de setembro de 1744 foi instruído mais uma vez como Enviado Especial - Ministro Plenipotenciário, agora à corte de Viena de Áustria, aonde chegou em 17 de Julho de 1745 e, sem dúvida, teve contato mais direto com os conceitos do Despotismo Esclarecido. Logo, em 13 de dezembro desse mesmo ano, firmou o contrato nupcial de seu segundo casamento com a Condessa Maria Leonor Ernestina Daun, sobrinha do Marechal Heinrich Richard, conde de Daun, figura

de destaque na Guerra de Áustria. A união foi abençoada por duas casas reais representadas pela Imperatriz Maria Teresa e pela Rainha Maria Ana de Áustria, mulher de D. João V. Essa conveniente aliança resultou em cinco filhos e assegurou a Sebastião José o posto de Secretário de Estado do Governo de Lisboa, em 1749, quando Dom João V adoeceu gravemente. Assim, aos cinquenta anos de idade, o futuro Marquês de Pombal já chegara muito próximo ao poder.

Dom Luís da Cunha (1662 – 1740), famoso diplomata do governo de Dom João V, considerado um estrangeirado²³, é apontado como influência definitiva para a nomeação do futuro ministro, uma vez que, em seu *Testamento Político*, sugere ao ainda príncipe Dom José o nome de Sebastião José ao governo, definindo-o como “homem de boa visão”.

Em 1750, com a morte de Dom João V, teve o início o reinado de Dom José I. Carvalho e Melo foi nomeado Secretário dos Negócios Estrangeiros, formando com Pedro da Mota e Silva, na pasta do Reino, e Diogo de Mendonça Corte-Real, Secretário de Estado da Marinha e Domínios Ultramarinos, o Conselho de Estado do novo rei. Foram nomeados ainda dois oficiais maiores: Filipe Correia da Silva, para os Negócios Estrangeiros e a Guerra, e Estevão Pinto de Moraes para a Marinha e os Domínios Ultramarinos. Mais importante foi a permanência na chancelaria-mor, desde a época de D. João V, do doutor Francisco Luís da Cunha de Ataíde, padraсто e protetor de Sebastião José que, em seu cargo, teve discreta, mas diligente atuação até 1755, quando uma catástrofe natural - um efeito combinado de um sismo e um maremoto seguidos de incêndios, sem dúvida a maior tragédia coletiva vivida pelo povo lusitano no

²³ Estrangeirado era o nome, algo pejorativo, dado aos portugueses (intelectuais, diplomatas etc.) que, de alguma forma, foram formados sob a influência ou tiveram contato com as “novas” idéias iluministas vindas da Europa.

decorrer de toda a sua história - veio auxiliá-lo a tornar-se o homem mais influente do corpo de ministros do reino português.

O terremoto de Lisboa, considerado pelos geólogos modernos com magnitude de nove graus na escala Richter, começou como um tremor e um grande barulho por volta das nove horas e trinta minutos de 1º de novembro, dia de Todos os Santos. Foi seguido por um segundo, o mais forte e destruidor, e depois, com a cidade em chamas, aconteceu um maremoto que acabou por destruir quase tudo que ainda restava em pé. Acredita-se que cerca de um terço da população lisboeta²⁴ tenha morrido e oitenta e cinco por cento das construções destruídas, se não pelos abalos sísmicos, pelos incêndios que se lhes seguiram.

Não apenas Lisboa foi afetada pela catástrofe, mas também todo o sul de Portugal, especialmente o Algarve, foi atingido e a destruição generalizada. As ondas de choque do sismo foram sentidas por toda a Europa²⁵ e norte da África.

A família real escapou ilesa. Dom José e a corte estavam no “campo real” de Belém, uma quinta nos arredores de Lisboa, onde os tremores não se fizeram tão fortes. Todos os altos dignitários e membros dos Conselhos foram a Belém a fim de receber orientações do rei e, dentre todos, o secretário de Estado impôs-se por seu pragmatismo, sabendo aproveitar-se do desastre natural para reconstruir Lisboa e, com avisos, alvarás e decretos, apoiados pelo ou sugeridos ao rei, construir sua sólida carreira política.

Tomadas as primeiras providências para atender às necessidades de toda a população – todos os historiadores são unânimes em dizer que a atuação do

²⁴ O número varia muito entre os historiadores, há citações desde noventa mil a cinco mil vítimas.

²⁵ Voltaire escreve *Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome: "tout est bien"* (Poema sobre o desastre de Lisboa ou exame do axioma: "tudo está bem"). Em seu *Candide*, as personagens Cândido e Pangloss passam maus bocados, pois chegam a Lisboa quando do terremoto.

governo foi instantânea e bastante eficiente –, Carvalho e Melo, à frente de tudo, começa a afirma-se como primeira figura do Governo.

“Enterrar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos”, a frase famosa atribuída ao estadista, em verdade foi proferida por Dom Pedro de Almeida, Marquês de Alorna, todavia lhe resume a atuação: pedido à Câmara de Lisboa para disponibilização de pessoal e dinheiro; convocação das tropas de artilharia para tarefas de socorro; distribuição de alimentos aos necessitados pelos doze bairros da cidade; convocação das pessoas válidas para desobstrução das ruas e enterro dos cadáveres, para evitar focos de epidemia (em 2 de novembro consulta o cardeal-patriarca sobre o destino dos corpos ainda sem sepultura, ficando assente lhes atar pesos e lançá-los ao mar); determinação do regresso dos que haviam fugido da cidade sem privilégio de condição social; intimação aos moleiros, padeiros e forneiros dos arredores para abastecer a cidade de pão e outros mantimentos; ordem às vilas mais próximas para o envio de farinha e comestíveis ao Senado de Lisboa; isenção de dízima, sisa e demais tributos ao peixe vendido na capital; disponibilização de armazéns para venda de mantimentos e pontos de distribuição aos necessitados; criação de cargos com funções específicas para o cumprimento das determinações e punição aos abusos; fixação dos preços exercidos em outubro, com pena de quatro meses de prisão e serviço nas obras de desentulho aos que exorbitavam; punição até com a pena capital aos que saqueavam igrejas e casas, ou seja, aos que cometiam crimes “torpes e indignos, escandallo da religião e da humanidade” (SERRÃO, 1990, p 30)²⁶; distribuição aos indigentes de recursos provenientes da caridade pública (angariações conseguidas junto à Fazenda real, aos nobres e aos religiosos); imposição do pagamento de quatro por cento sobre os direitos

²⁶ Decreto para que as pessoas compreendidas nos roubos cometidos depois da manhã do dia primeiro de Novembro fossem autuadas em processos simplesmente verbais, e as sentenças executadas no mesmo dia em que se proferissem, de 4 de novembro de 1755, assinado em Belém por Sebastião José de Carvalho e Melo (*in* Memórias secretíssimas do Marquês de Pombal, p. 84l).

aduanheiros nas mercadorias importadas, o que duraria até a reedificação das alfândegas do reino; e reparações nas igrejas atingidas, para garantia do conforto espiritual.

Com essas primeiras e imediatas medidas e após o início da reconstrução urbana, Carvalho e Melo teve seus poderes sensivelmente aumentados junto ao monarca, e assim em maio de 1756, com a morte de Pedro da Mota e Silva, assumiu o cargo de ministro do Reino, posto mais importante do governo. Junto com a ascensão granjeou forte oposição da alta nobreza, bem como do clero, e passou a ser alvo de intrigas e conjuras palacianas. Em agosto desse mesmo ano, o desembargador António da Costa Freire, os duques de Lafões e de Aveiro e os marqueses de Anjeja e Marialva, por meio de um comerciante alemão, Feliciano Velho Oldemberg, que acomodara a família real em sua propriedade após o terremoto, fizeram chegar ao Rei uma exposição do advogado Teixeira de Mendonça com gravíssimas acusações ao ministro. Seu prestígio e confiança angariados junto a Dom José levam os implicados se não à prisão ao degredo. Na mesma época, Diogo Teixeira de Mendonça é demitido com ordens de sair de Lisboa a uma distância mínima de quarenta léguas, por desavenças com o futuro marquês.

Proporcionalmente ao aumento e sedimentação de seu poder, surgem atos considerados, sob o ponto de vista de alguns estudiosos, de grande crueldade e, sob o ponto de vista de outros, justificáveis num contexto de pré liberalismo no século XVIII.

Em 23 de fevereiro de 1757, com a criação da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, destinada a garantir e promover a produção de tais vinhas e a limitar o controle dessa atividade econômica pelos ingleses. Para tanto foram tomadas pelo futuro marquês uma série de medidas

que se contrapunham aos interesses dos grandes produtores. Assim surgiu um motim no Porto, posivelmente orquestrado pelos ingleses, pela alta burguesia e até pela aristocracia que dominavam tal atividade, uma vez que o povo não tinha motivos nem condições para organizar boicotes ou fazer resistência às medidas do governo²⁷. Mesmo assim, revoltosos cercaram a casa de Bernardo Duarte de Figueiredo, Juiz Conservador da Companhia e, de abril a outubro, quatrocentas e setenta e oito pessoas foram julgadas, trinta e seis absolvidas e a grande maioria condenada e punida pelo crime de lesa-majestade.

Em 3 de setembro de 1758, teve lugar um dos episódios mais marcantes, e também dos mais relidos pela história e pela literatura, da época pombalina: a tentativa de regicídio. Dom José voltava ao Palácio Real da Ajuda de um encontro com sua amante (mais tarde identificada como a duquesa nova de Távora, Teresa Leonor casada com Dom Luís Bernardo, herdeiro da Casa de Távora), quando sofreu um atentado, que, verdadeiro ou forjado por Pombal, serviu de pretexto para uma demonstração de força do futuro marquês contra a alta nobreza, visto que a família de Távora era uma das mais antigas, ilustres e poderosas da nobreza portuguesa.²⁸

Dentre os muitos inculcados e presos, foram investigados, julgados e condenados, de maneira muito pouco convencional e clara, membros da família Távora, o Duque de Aveiro e o Conde de Atouguia, bem como alguns jesuítas considerados cúmplices. Em 12 de janeiro de 1759, tendo os bens confiscados, foram executados os envolvidos e, em 6 de junho, Sebastião José recebeu o

²⁷ Informações colhidas em artigo de Fernando de Sousa denominado *O Marquês de Pombal e as conturbadas origens da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro em Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas do Instituto Camões* n.º. 15 e 16. O artigo traz em uma espécie epígrafe está quadrinha popular de 1757: "Viva el-rei de Portugal/ E viva o nosso chanceler/ Porém não a Companhia/ Porque o povo não a quer.

²⁸ A marquesa de Távora era uma mulher com posições políticas bem marcadas e totalmente contra Pombal, muito católica e ligada aos jesuítas. Padre Malagrida seria um de seus confessores. A segunda peça da *Trilogia Portuguesa* tem Leonor de Távora como personagem central (*A Infância de Leonor de Távora*).

título de Conde de Oeiras como reconhecimento de sua diligente atuação no caso e pelos serviços prestados ao Reino ao longo de vinte anos.

O diploma punha em relevo “a exacta fidelidade, zelo e amor” com que o novo titular se dera ao Estado, “executando as sua Reaes ordens e respondendo ao cumprimento dellas à intima confiança que tinha delle”. A mercê fazia vila o lugar e requengo de Oeiras, estendendo-se ao senhorio de Pombal com a nomeação das justiças e ofícios, e à comenda das Três Minas, da Ordem de Cristo, no arcebispado de Braga.²⁹

Ceifado em suas raízes o poder da alta nobreza pela punição exemplar dos pretensos regicidas, restava ainda mitigar a influência de outro dos pilares da sociedade portuguesa na época: os religiosos, mais especificamente os jesuítas. A expulsão, pois já haviam tido seus bens confiscados, teve muitas implicações, mas o fato ou pretexto mais relevante para tal decisão foi a atuação dos inacianos no Brasil. Há dois séculos como missionários, não haviam cumprido determinações da metrópole quanto ao Tratado de 1750, à mão de obra escrava e a leis de libertação e casamento dos indígenas, a comprometer, assim, o relacionamento entre nativos e colonos e o desenvolvimento do Brasil em geral e, em especial, da região norte. Dom Francisco Xavier de Mendonça, irmão do secretário de Estado, desde 1751 governador do Grão-Pará e Maranhão, fez chegar ao reino suas reclamações quanto à atuação da Companhia de Jesus, um poder paralelo mais forte que o da Coroa, desafiando-a com a edificação de um Estado próprio que se opunha aos interesses do Reino. Os jesuítas decidiram enfrentar o poder de Sebastião José e pouco a pouco foram sendo desterrados, condenados por crime de lesa-majestade “por dizer mal das leis de El-Rei” e expulsos em 21 de julho de 1759 do Brasil; em 3 de setembro uma Carta de Lei proscreeva, desnaturaliza e expulsa os jesuítas dos domínios portugueses. Em 21 de julho de 1773, depois de muitas ações diplomáticas junto ao Vaticano, o papa

²⁹ Decreto de 6 de junho de 1759, *apud Gazeta de Lisboa*, 5 de julho de 1759, pp. 223-224. Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município Lisboa*, t. XVI, p. 413. *Apud* VERRÍSSIMO SERRÃO, Joaquim.

Clemente XIV, na breve *Dominus Ac Redemptor Noster*, extingue a Companhia de Jesus.³⁰

Até o fim de seu governo, Pombal continuou a perseguir os nobres, o clero e quaisquer outros que ousassem combater sua política despótica. Ao mesmo tempo, ia promovendo muitos burocratas, burgueses e representantes do baixo clero e da baixa nobreza a hierarquias superiores. Apoiado pela burguesia, por parte do clero e pelas camadas inferiores da aristocracia, conseguiu manter-se no poder até à morte de D. José. (OLIVEIRA MARQUES, 1984, p. 355)

Sebastião José de Carvalho e Melo, conforme a maioria dos historiadores, tentou colocar o Portugal do século XVIII entre as nações mais modernas do mundo com medidas que atingiam todos os setores da administração pública.

No ensino e na cultura, coloca-se radicalmente contra a pedagogia inaciana que já vinha sendo considerada retrograda. Em 7 de junho de 1755, um Decreto Régio veio possibilitar a Reforma de Mendonça Furtado, que visava à criação de “diretorias”, escolas com direção leiga e nova metodologia, em substituição ao ensino jesuíta. Inicia-se, então, uma série de reformas: em abril de 1759, é criada a Aula do Comércio, cujo ensino subordinado à Junta do Comércio deveria ensinar contabilidade conforme o modelo inglês; em dezembro, aprovam-se os novos estatutos da Universidade de Coimbra; em 1761 funda-se o Real Colégio dos Nobres e, em 1762, a Real Escola Náutica do Porto; em 1768, a Real Mesa Censória – a Inquisição tem mudadas suas funções, deixa de ocupar o Tribunal do Santo Ofício e passa a ser responsável pelos restantes tribunais -; inaugura-se a Aula Oficial de Gravura Artística, que se mantém até 1787; em 1771 o ensino passa a depender da Real Mesa Censória com a

³⁰ Oliveira Marques salienta que em sua política religiosa Pombal patrocinava ou olhava com simpatia tanto o Jansenismo como o Anglicanismo e que seria possível sua pretensão de criar uma Igreja Nacional Portuguesa.

demissão do Diretor de Estudos, Luís António Verney³¹; assim o sistema estatal incorpora as escolas que ensinam “a ler, escrever e contar”. Em 1772, Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas foi nomeado Presidente da Junta do Subsídio Literário, tornando-se a maior figura na reforma do ensino: faz instaurar a reforma da Universidade e promulgar uma lei que cria novas bases financeiras e incentivo à produção literária, mediante pagamento de subsídio a professores que se envolvessem nos projetos; reorganiza todo o ensino primário e promove a fundação da Imprensa Régia.

Inúmeras medidas para o desenvolvimento social e económico foram orientadas pelo futuro marquês. Dentre muitas, em 1760, dá seu apoio aos mercadores contra intermediários e contrabandistas para uma reorganização do comércio regular e do sistema de crédito; cria o erário régio e o cargo de Intendente Geral da Polícia, primeira medida de combate ao banditismo. Em 1761, promove-se a limitação dos privilégios corporativos; abole-se a escravidão na metrópole – que perdura, todavia, nas colónias - e passam a ser “libertos e forros” escravos que entram em Portugal. Em 1764, dá-se a criação do Terreiro Público para abastecimento da População e têm início ações de investimento e fomento para o desenvolvimento industrial; em 1767, inicia-se a exportação de algodão do Brasil para a Inglaterra. Em 1768, um Decreto Régio contra o puritanismo anula a exclusividade de direitos de uma aristocracia hereditária e cargos passam a ser atribuídos a homens de negócios, cujos conhecimento e mérito são reconhecidos; o ministro faz publicar a Lei da Boa Razão – a visar que as leis fossem fundamentadas numa razão justa a fim de não se tornarem inválidas – e a Lei do Morgadio. Em 1770, o comércio é declarado “profissão nobre, necessária e proveitosa”, obtém-se monopólio lucrativo do sal para o Brasil, bem como os direitos do tabaco e taxa de importação sobre o azeite. Em

³¹ Luís António Verney (1713 – 1792), filósofo e teólogo, é um dos “estrangeirados” mais importantes a influenciar a cultura portuguesa no século XVIII. É autor de *O verdadeiro método de estudar*, editado em 1746 (16 cartas em que propõe uma reforma pedagógica, totalmente contrária à metodologia inaciana), que embasou a reforma educacional pombalina.

1773, cria-se a Companhia Geral das Reais Pescarias do Reino do Algarve e, em vinte e cinco de maio, Pombal propõe a abolição da distinção entre cristãos-novos e cristãos-velhos, efetivada por lei de Dom José em quinze de dezembro. Em 1774, por decreto do ministro, os habitantes da Índia Portuguesa passam a ter os mesmos direitos dos naturais de Portugal. Em 1775, edifica-se uma Fábrica de Estampagem de Tecidos.

Quanto à política externa, o marquês administrou crises com a Santa Sé, com a Espanha³², tentou conservar a neutralidade na Guerra dos Sete Anos (1756-1763), também denominada Guerra Fantástica; todavia uma batalha entre ingleses e franceses em águas territoriais portuguesas acabou por fazer Portugal aderir à causa britânica.

Dom José casara-se com uma Bourbon e, apesar de ter sido convidado, recusou-se a participar de uma aliança com os monarcas Bourbons da França, Espanha, Nápoles e Parma, o chamado Pacto de Família de 1761. Em consequência, Portugal foi invadido por tropas espanholas e francesas. O exército luso encontrava-se totalmente desorganizado, vendo-se Pombal obrigado a buscar pessoal mais qualificado para defender a nação portuguesa. Assim o faz: contrata um príncipe alemão – Wilhelm von Schaumburg-Lippe –, contingentes ingleses e mercenários suíços. Dessa forma consegue resistir e obrigar a retirada dos invasores, conseguindo assinar, em 1763, o Tratado de Paz de Paris.

Enfrentando e contornando, despótica ou diplomaticamente, crises desde 1755, Sebastião José vai alicerçando seu prestígio junto ao rei. A década de sessenta lhe é altamente auspiciosa. Em 18 de setembro de 1770, quando já

³² Em 12 de fevereiro de 1761 é assinado o Tratado Pardo por D. José I e Carlos III de Espanha, cujo objetivo é a anulação do Tratado de Madrid de 13 de Janeiro de 1750, permitindo às Sete Missões continuarem sob a proteção dos jesuítas da província do Paraguai.

completara setenta e um anos de idade, o “fidalgote da Rua Formosa” – como era chamado desdenhosamente pela alta fidalguia - recebe o título de Marquês de Pombal, sua consagração social. É nesse mesmo ano que Machado de Castro inicia por encomenda oficial a execução da estátua equestre de D. José I; do monumento faz parte um medalhão que homenageia o Marquês.

Em 6 de setembro de 1771, o Ministro foi vítima de um atentado. Ao sair de carruagem do Palácio da Ajuda, foi atacado por duas pedradas que apenas quebraram os vidros do coche. João da Cruz, “moço de servir”, foi o autor do ato encomendado; contudo, tendo sido considerado anormal pelos médicos, acabou seus dias na prisão, sem sequer ter sido julgado. Em 1775 sofre outro atentado; identificado como autor, o genovês João Baptista Pele, em onze de outubro, foi esquartejado e queimado em praça pública.³³

Com a morte de D. José em 1777, ciente de sua morte política, Carvalho e Melo, com setenta e oito anos e doente, apenas alguns dias após o passamento do rei, pede a Dona Maria I que o desobrigue das funções que vinha desempenhando. A Rainha aceita o pedido e o exonera pelo decreto de quatro de março³⁴:

Tendo consideração à grande e distinta estimação que El-Rei Meu Pai, que santa glória haja, fez sempre da Pessoa do Marquês de Pombal; e representando-me o mesmo marquês que a sua avançada idade e moléstias que padecia lhe não permitia continuar por mais tempo no meu real serviço, pedindo-me licença para demitir todos os lugares e empregos de que se achava encarregado, para poder retirar-se à sua quinta de Pombal: Atendendo ao referido, sou servida aceitar-lhe a dita demissão e conceder-lhe a licença que pede: E hei outrossim por bem que durante a sua vida fique conservando os mesmos ordenados que tinha como secretário de estado dos Negócios do Reino; e além

³³ Esse acontecimento faz surgir em 1775, impresso pela Régia Oficina Tipográfica, um livro apologético intitulado *Preces e votos da nação portuguesa ao anjo da guarda do marquez de Pombal*. Anjo que assume a simbologia do poder pombalino, onde se afirma a proteção divina do marquês, conforme artigo de José Esteves Pereira publicado na Revista de Letras e Culturas Lusófonas (p. 22 – 33), cujos números 15 e 16 são inteiramente dedicados ao Marquês de Pombal.

³⁴ Informações colhidas em AZEVEDO, João Lúcio de. *O Marquês de Pombal e sua época*. Texto disponível em <<http://www.terravista.pt/portosanto/1631/marques.htm>>. [12 dez. 2004].

deles lhe faço mercê por graça especial da comenda de Sant'Iago de Lanhoso do Arcebispado de Braga da Ordem de Cristo, que se acha vaga por falecimento de Francisco de Melo e Castro. Palácio de Nossa Senhora da Ajuda em 4 de Março de 1777.

Em 1779, o Marquês é acusado de abuso de poder, corrupção e diversos tipos de fraudes. Os interrogatórios dessa ação judicial só terminam no ano seguinte. Em 1781, tem fim o julgamento e Pombal é considerado culpado e condenado, apesar de sua idade avançada e precário estado de saúde, ao desterro de no mínimo vinte léguas da Corte.

Em 8 de maio de 1782 morre Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. Em seu atestado de óbito assenta-se³⁵:

Aos oito dias do mez de Maio de mil sete centos outenta e dois faleceu da vida presente com todos os sacramentos o Exmo. Sebastiam Jose de Carvalho e Mello Marques de Pombal casado com D. Lianor Ernestina de Daum moradores nesta Vila de Pombal. Seu corpo foi depositado na capela da ordem terceira da Igreja do Convento de S. Francisco de N. Sra. do Cardal desta Vila de que fis este termo que asignei era e dia ut supra vigrº Francº Miz.

Quanto à cerimônia fúnebre e destino do corpo, transcrevemos o relato da fonte anterior:

Envolvido no hábito de S. Francisco, de que era irmão terceiro e com as insígnias da Ordem de Cristo, o seu corpo foi transportado para o Cardal, onde decorreram solenes exéquias dirigidas pelo bispo de Coimbra. Os restos mortais ficarão no Convento.

Aqui permanecerá até 1856, altura em que é trasladado para a igreja das Mercês, por iniciativa do 5º Marquês de Pombal. Foram pois mais 76 anos de exílio após a sua morte.

No entanto, os seus restos mortais ainda sofrerão com 3ª invasão francesa. Segundo o jornal local A defesa à soldadesca transformada a egreja de Santo Antonio do Cardal em caserna, vendo ali o tumulto do

³⁵ Informações colhidas em AZEVEDO, João Lúcio de. *O Marquês de Pombal e sua época*. Texto disponível em <<http://www.terravista.pt/portosanto/1631/marques.htm>>. [20 dez. 2004].

grande homem que foi o marquez de Pombal, levada talvez pela esperança de, no sarcophago do grande estadista, poder encontrar alguns valores, não hesitou em profanar a ultima jazida [...]. O tumulto foi aberto, ou melhor, arrombado, a ossada dispersa pelo pavimento da capella, sendo preciso, para que maior não fosse a profanação, que Massena accorresse a ordenar se juntassem as ossadas e de novo fossem recolhidas ao tumulto profanado. E a seguir, para que tão repugnante scena não fosse repetida, deixou junto do local e por escripto, esta ordem que foi acatada: “Respectés s' ce tombeau” [...]. O primitivo caixão, porem, foi inutilisado e necessario se tornou arranjar outro que guardasse tão nobres, quanto honrosos restos, que hão de ser sempre uma gloria para este nosso paiz.

Depois fez-se a trasladação, mas o caixão ficou. E os Pombalenses, considerando que essa reliquia devia ter para elles um grande valor, e como na egreja tinham sempre estado os restos do glorioso Marquez, pensaram em dar ao caixão a honra do lugar então occupado pelo dono: a egreja, e assim o fizeram. E na verdade o caixão encerrado n' uma vitrine tem ha annos estado exposto ao publico sobre um pseudo altar lateral, o da direita, onde ninguem se lembra de ter dito missa, e que até se acha incompleto e sem pedra de ara.»

Em 1909 estalará a polémica pela retirada do caixão da igreja para a sacristia – “[...] Porque foi retirado o caixão do local onde estava e onde todos o podiam visitar sem andar de canto em canto em busca da tal reliquia? [...] E depois, qual foi a resolução camararia que auctorisou o sr. conego (Andrade) a fazer a mudança e a despeza em asseiar o novo local onde se diz estar agora? Não se sabe. Melhor teria sido que o liberalismo do sr. conego lhe tivesse aconselhado o não ter tirado o caixão d' onde estava, para o atirar para o lixo da sachristia.»

Em 7 de Novembro de 1910 a Câmara decide finalmente recolhê-lo no seu Arquivo.

Os restos mortais de Carvalho e Melo serão trasladados em 1923 para a Igreja da Memória, por iniciativa do 5º Marquês de Pombal e através de uma comissão a que presidia o maçom Borges Grainha. Em 1907, por subscrição pública, é construído o busto do Marquês que se encontra no Jardim Municipal.³⁶

Conforme, o texto *Pombal na perspectiva de Oliveira Martins* (p. 45 -46) em introdução a *Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal e outros escritos*:

³⁶O busto do Marquês de Pombal fica no Jardim Municipal do Cardal – Município de Pombal. É uma estátua de bronze de Ernesto Korrodi com base em calcário da autoria de Fernandes de Sá. É a primeira estátua erigida ao Marquês em Portugal. Foi inaugurada em 1907. TUDO sobre Pombal. Disponível em < www.cm-pombal.pt/about_pombal/monumentos.php>. [12 jan.2006].

[...] o seu corpo (de Pombal) jaz depositado em um célebre mausoléu que existe ao lado direito da capela-mor dos frades capuchos na referida Vila de Pombal³⁷ aonde não aparece por se haver proibido o uso e leitura de um epitáfio feito para sua sepultura, o qual é o seguinte:

EPITÁFIO DO GRANDE E INCOMPARÁVEL, MARQUÊS DE
POMBAL PRIMEIRO MINISTRO DE ESTADO DE EL-REI D.
JOSE I

Aqui jaz
Sebastião José de Carvalho e Melo.
Marquês de Pombal,
Ministro e Secretário de Estado
de D.José I
Rei de Portugal:
O qual reedificou Lisboa.
Animou a Agricultura.
Estabeleceu as Fábricas.
Restaurou as Ciências.
Estabeleceu as Leis.
Reprimiu o Vício.
Recompensou a Virtude.
Desmascarou a Hipocrisia.
Desterrou o Fanatismo.
Regulou o Tesouro Real.
Fez respeitada a Soberana Autoridade:
Cheio de Glória.
Coroadado de louros.
Oprimido pela calúnia.
Louvado pelas Nações Estrangeiras:
Como Richelieu
Sublime em projectos.
Igual a Sully na rida e na motre:
Grande na prosperidade.
Superior na adversidade.
Como Filósofo.
Como Herói.
Como Cristão.
Passou à eternidade
No Ano de 1782.
Aos 83 da sua idade,
e no 27 da sua Administração.³⁸

³⁷ Em nota do autor: foi trasladado em Março de 1856 para a sua capela de Nossa Senhora das Mercês na Rua Formosa em Lisboa.)

³⁸ Em nota do autor: A “Notícia”, o “Discurso”, bem como todas as notas de rodapé, são retiradas da 5ª edição de *Cartas e Outras Obras Selectas do Marquês de Pombal*, publicada em 1861.

Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, sem dúvidas foi, segundo António Pedro Vicente em artigo intitulado *Marquês de Pombal um governante controverso* (2003, p. 17), publicado em *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, um governante polêmico:

Figura controversa, duzentos anos após a sua morte, continua a merecer um estudo cuidado que ajude a clarificar o todo da sua acção, como estadista e como homem. Tendo nascido em 1699 e falecido em 1782, a sua existência atravessa, praticamente, todo o século XVIII. Por essa razão a Historiografia portuguesa que se debruça sobre essa época salienta com acutilância o período ante e post Pombal. Quase três decénios de governo em que se deram acontecimentos relevantes no campo social, económico, militar e cultural, com mutações, em certas medidas radicais, no âmbito desses sectores, necessariamente tornam esta figura um campo aberto às mais variadas especulações.

Tanto são verdades essas afirmações que, a par de tudo o que já se escreveu, disse, imaginou, interpretou ou inventou sobre sua figura, ela ainda desperta interesse, visto que o Instituto Camões do Ministério dos Negócios Estrangeiros fez vir a lume dois volumes de sua *Revista de Letras e Culturas Lusófonas* em número duplo: 15 e 16 (janeiro – junho de 2003) exclusivamente dedicados à sua pessoa - personagem, pois o Marquês foi, indubitavelmente, o grande ator do século XVIII, em sua busca por reformar e trazer Portugal à modernidade dentro da ideologia iluminista. O mais interessante é que não se pode olhar para ele com objetividade; inevitavelmente o estadista sugere uma imagem dicotômica: não se odeia ou se ama simplesmente o Marquês de Pombal. Odeia-se e critica-se pela rigidez, pela até crueldade e tudo o que ele representa, contudo se reconhece o valor da administração; ama-se e admira-se, entretanto condenam-se e justificam-se os excessos.

Desde o editorial de Piedade Braga Santos, diretora de produção da revista (p. 4), podemos perceber que a publicação é uma homenagem à figura do ministro do reino:

[...] a idéia inicial foi dar a conhecer, numa primeira parte, alguns aspectos menos conhecidos da personalidade e da actuação pombalinas, abordando, depois, a história da reconstrução de Lisboa e da marca que o urbanismo setecentista deixou na cidade e que persiste até aos nossos dias. Detestado por muitos, admirados por outros, a controvérsia que sua actuação suscitou ao longo de décadas, perpassa, como um fio condutor, pelos textos que compõem este número da revista. Para além do mito, ficou o lastro ideológico, a um tempo reformador e autoritário, voluntarista e despótico, que atravessou todos os quadrantes da sociedade portuguesa.

São abordadas principalmente características positivas e, quando muito, bizarrices de sua conduta.

Acreditamos pertinente citar os artigos, uma vez que foram fontes de várias de nossas referências: os três primeiros dizem da personalidade do primeiro ministro: *Memórias pombalinas do marquês de Bombelles* de Agustina Bessa-Luis; *Marquês de Pombal: um governante controverso* de António Pedro Vicente; e *O Anjo da Guarda do Marquês de Pombal*, de José Esteves Pereira.

Os artigos subsequentes tratam de suas ações e relações com ênfase em sua visão e modernidade: *Pombal e a aristocracia*, de Nuno Monteiro; *O Marquês de Pombal e as conturbadas origens da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-1758)*, de Fernando de Sousa; *O Brasil pombalino*, de Jorge Couto; *Pombal e os oratorianos*, de Eugénio dos Santos; *A música sacra no período pombalino*, de Cristina Fernandes; *O Teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia*, de Duarte Ivo da Cruz; *Reflexão sobre a Lisboa de Pombal*, de José-Augusto França; *Plano (de Lisboa) que sua majestade mandou...*, de Manuel Filipe Canaveira; *O Palácio dos Carvalhos da Rua Formosa*, de António Miranda e Helena Pinto Janeiro; *A razão na selva: Pombal e a reforma urbana da Amazónia*, de Renata Araújo; *Os quotidianos da vida na Lisboa dos séculos da modernidade*, de Teresa Veiga; *Do Passeio*

Público ao Parque da Liberdade, de Françoise Le Cunff; *Marquês de Pombal — uma rotunda, uma praça, um lugar de memória(s)*, de Gabriela Carvalho; e *Rotunda do Marquês: “a cidade em si não cabia já” ou a monumentalidade (im)possível*, de José de Monterroso Teixeira.

A seguir, nesse número da Revista dedicado a Pombal, vêm uma Cronologia e uma Bibliografia temática organizadas por Patrícia Cardoso Correia, muito criteriosas e completas, de que nos servimos bastante.

Muitos são os autores que trabalham em seus textos a figura e o tempo do marquês de Pombal, Miguel Rovisco é mais um dentre eles. E como o faz? Sua óptica é, reiteramos, invariavelmente de segunda mão, sempre vê e re(a)presenta seus textos via outra voz ou narrador, seja ele historiador ou ficcionista, daí o inevitável procedimento intertextual. E, como já vimos no capítulo anterior, hoje a definição dos textos está na decisão e na intenção do autor, o modo e lugar onde um fato é apresentado e na recepção por parte do leitor, daí o surgimento dos paratextos, dos prólogos onde intenção e objetivos do autor são explicados e mesmo ensinados, com o procedimento metalingüístico fazendo-se cada vez mais necessário e constante.

Assim, Miguel Rovisco também estava sempre a explicar-se metalingüisticamente. Se não vejamos sua entrevista a Jorge Listopad no programa *Vida Teatral*, quadro *Não Faça Cenas*, na RTP – Rádio e Televisão Portuguesa - em 1987, quando declara (o que se percebe muito facilmente ao se lerem as obras e, até mesmo, apenas pelos títulos) os componentes de seu processo criativo: seu referencial autobiográfico e sua vinculação com a História de Portugal.

(...) A história de Portugal está completamente esquecida quer no nosso teatro, quer na nossa televisão, para já não falar no nosso cinema. E, então, passamos pela vergonha, chamo de vergonha, de vermos séries excelentes sobre personagens históricos ingleses,

franceses, italianos e mesmo espanhóis e os nossos personagens que, em nada, são inferiores aos estrangeiros, ficam completamente esquecidos numa gaveta. E chega-se ao ponto de se conhecer melhor a história de países que têm pouco a ver com Portugal, ao passo que a nossa história é completamente ignorada. Além disso, para compreendermos o Portugal de hoje, mesmo o Portugal pós vinte e cinco de abril, é muito importante compreender o desenrolar, o desenvolvimento da mentalidade, das crenças, dos costumes do nosso povo e não há nada melhor do que recorrer à nossa história que, de fato, é inesgotável, tem personagens interessantíssimos, desde os mais maquiavélicos aos mais bondosos, as situações mais escabrosas, as situações mais teatrais que, de fato, dão pano para mangas para se aproveitarem teatralmente.

E eu, geralmente, quando faço teatro histórico, não me limito. A base do enredo é histórica, mas misturo-lhe três componentes: a parte autobiográfica, que entra em todas as minhas peças; a parte verdadeiramente histórica, para a qual me documento quer na Biblioteca Nacional, quer comprando alguns livros; e a parte que foca os problemas de Portugal atual, com suas hesitações, as suas dúvidas quanto ao rumo a seguir. Nomeadamente hoje em dia que se fala tanto numa Europa a que supomos que Portugal pertença e é assunto de questões que se têm vindo a levantar no desenrolar da nossa nacionalidade e que eu tento trazer o melhor que sei e com a melhor das honestidades para os nossos palcos.

Ficam do capítulo anterior conceitos que nos levam a concluir os frágeis limites e complementaridade do processo e estrutura da narrativa histórica e da ficcional com a realidade: modos de ver que o ponto de vista ou foco narrativo vão revelar, procedimentos semelhantes com produtos que se dizem ou querem diferentes.

Isso posto, sabemos que Miguel Rovisco trabalha, pesquisando a História, e sob sua própria óptica, seu ponto de vista, seleciona os objetos da pesquisa. Como definir, então, paradigmas do texto rovisquiano? Com quais autores dialogou? Quais pontos de vista o influenciaram? O próprio Rovisco nos indicia um de seus paradigmas na epígrafe ao título da peça (p. 8):

O Bicho

Drama em Dois Actos

Para esta peça, o autor serviu-se livremente de cartas, decretos e avisos do primeiro ministro de el-rei D. José de Portugal, Sebastião José de Carvalho e Melo.

Então, saímos a pesquisar onde se poderiam encontrar tais documentos. Lemos grande parte da historiografia e ficção sobre a época, para poder descobrir as intenções rovisquianas e nenhum escritor deixava nítida sua influência sobre a peça, até chegarmos a Joaquim Veríssimo Serrão, professor catedrático da Universidade de Lisboa, sócio efetivo da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Portuguesa da História, autor com visão tradicional e linear, que escreveu a coleção *História de Portugal*, dedicando o volume VI ao *Despotismo Iluminado (1750-1807)*. Sua apresentação bastante minuciosa e documentada dos fatos (sem transcrever literalmente todas as fontes, indica-as em precisas notas de rodapé: jornais, autores, decretos, alvarás etc.) fez-nos escolhê-lo como referência principal para análise da peça. Todavia outras vozes, que não conseguíamos determinar, se faziam ecoar no texto de Miguel Rovisco. Lembramo-nos, então, de nossa visita à casa do dramaturgo, por ocasião de nossas pesquisas para a dissertação de mestrado, e da estante de seu quarto repleta de livros de Literatura e História. Como não nos lembrávamos dos autores, escrevemos à sua mãe, Dona Maria José de Magalhães Rovisco Garcia, perguntando sobre os escritores em que, mais freqüentemente, o autor pesquisava suas informações. Assim ela nos respondeu:

Esta é a primeira página, que transcrevemos a seguir para facilitar a leitura:

18/7/2005

Dra. Virgínia

Muito obrigada. As informações que me deu eu não sabia. Como é que soube que estavam a estudar as obras do meu filho nas Universidades?

Não percebi se a Ópera do Sr. Alexandre Delgado que está a escrever é baseada no “Tempo Fiminino” ou se é mais uma das muitas fontes de inspiração. Pois se a Ópera fôr inspirada na obra do meu filho, quererei saber como está a ser feito.

Vou entrar em contacto com a S.P.A. e com o Sr. Alexandre Delgado. Dou-lhe meus parabéns e mais uma vez obrigada. Fiquei muito contente e orgulhosa. Seria uma pena e injustiça a obra do meu filho ficar esquecida.

Mando-lhe os autores dos livros, etc. que me pediu, mas o Nuninho freqüentava bastante as Bibliotecas. Gracinha, Alberto e netos Graças a Deus bem. Saudades ao seu marido e até breve.

Um beijinho

Maria José

Fico-lhe agradecida que me ponha a par de tudo o que souber do Nuninho.

Eis o verso da carta:

“Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal” Sebastião
José de Carvalho e Melo - Publicações Europa América

“Crônica de D. João I”. vol. I e II

“Crônica de D. Pedro I”

“Crônica de D. Fernando”

De Fernão Lopes

Livraria Civilização

-----X-----

“D. João IV”

“D. Maria I e a sua Época”

“Junot em Portugal”

De Mário Domingues

Edições Romano Torres

-----X-----

“História de Portugal”

Vários volumes de Veríssimo Serrão

Edições Verbo.

18/7/2005

Dra. Virgínia

Muito obrigada. As informações que me deu eu não sabia,
Como é que soube que estavam a estudar obras do meu filho
nas Universidades?

Não faceti se a Ópera do Sr. Alexandre Delgado que está a escrever
é baseada no "Tempo Fiminho" ou se é mais uma das muitas
fontes de inspiração. Pois a Ópera foi inspirada na obra do meu
filho, querens saber como está a ser feito.

Vou entrar em contacto com a S.P.A. e com o Sr. Alexandre
Delgado. Dou-lhe os meus parabéns e mais uma vez obrigado.
Fiquei muito contente e orgulhosa. Seria uma pena e
injustiça a obra do meu filho ficar esquecida.

Mando-lhe os ~~nomes~~ dos livros, etc. que me pediu, mas o
Nuninho frequentara bastante as Bibliotecas,

Gracinha, Alberto e netos. Graças a Deus here.

Saudades ao seu marido e até breve

Um beijo

D. Ana José

Fico-lhe agradecida que me pouha a par de tudo
o que souber do Nuninho.

Com tais informações, pudemos entender o cruzamento de paradigmas e as vozes do texto rovisquiano, que nos levaram a concluir sobre a articulação

temporal da peça. Sem dúvidas, Miguel Rovisco leu muito sobre a História de Portugal e, especialmente, sobre o período que abrange o volume VI da Coleção de Joaquim Veríssimo Serrão - *O Despotismo Iluminado (1750 – 1807)*, tempo que re-significa na *Trilogia Portuguesa* com as figuras de Pombal, Leonor de Távora e Dona Maria I e depois em *Retrato de Uma Família Portuguesa*, peça cujo tema é a invasão de Lisboa pelo general Junot e a conseqüente vinda da família real para o Brasil.

Desse modo, apoiadas na informação da mãe do autor, pudemos confirmar nossa hipótese: Veríssimo Serrão é uma dentre as fontes do dramaturgo, se não a principal, texto que, por sua estrutura minuciosa, já havíamos elegido como mais completo, próximo e fácil para entender os dados históricos re(a)presentados em *O Bicho*. O outro paradigma, *Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal*, que traz a voz da personagem-ator num procedimento mais íntimo de auto-desvendamento, além de ser indiciado pelo texto de Veríssimo Serrão, já fora sugerido pelo próprio Miguel Rovisco, como sobre-dito, pelo subtítulo da peça.

O tempo...

O tempo é a matéria essencial da História, bem como a de Rovisco, não só em *O Bicho*, mas também em toda a sua obra. Em seus escritos pessoais e poemas, o tempo é seu objeto, sempre a falar de si, de sua infância, de sua insatisfação, enfim do **tempo** de sua história pessoal, a que Heidegger denominaria **temporalidade** (o estiramento entre nascimento e morte do ser) e do **tempo** da História de Portugal, a **historialidade** heideggeriana. Então, vejamos algumas definições do próprio autor:

O tempo é uma superstição³⁹.

(...)

Como o decorrer dos dias nos engana amavelmente: parece que foi ontem! Ou covardemente: o tempo é covarde. O tempo deveria ter ficado parado para que nós o pudéssemos enfrentar com lealdade. (*Cobardias*)

Foi há cerca de dois anos. O meu sobrinho seria ainda um bebê e eu passeava-o de carrinho – grande, a marca inglesa – pelas tardes meigas do Jardim da Estrela, lendo Fichte.

(...) O tempo então mostrava-se mais vagaroso e a vida conservava uma afeição atenta aos pormenores quotidianos eles eram, aliás, o principal.

Hoje se acredito num futuro de paz, reservo-os aos outros: o meu sobrinho Duarte – pouco virado a leituras, tudo leva a crer – passando pelo mesmo jardim a caminho das aulas, rápido nos seus sapatos de ténis. Um sorriso para os pombos e o seu tio – faz dez anos que morreu -, que homem mais complicado!

(*Poemas do trivial*)

No poema escrito em 1986, há dois anos o poeta já se julgava um ser “complicado”, e com a sensação de estar morto há outros dez.

Na velha padaria da esquina, com azulejos de papoilas pintadas, ainda me tratam por menino:
‘E o menino, que deseja ?’
Antigamente, a mão segura ao avental da criada
- a Rosa que levasse o Nuninho ao pão

³⁹ Essa frase é recorrente e determina tanto a obra quanto o autor em seu trajeto de vida. Em *O Bicho* aparece na voz de Carvalho na página 80 (O tempo é uma superstição em que é forçoso acreditar, por causa dos outros).

para ele se distrair -...

... Respiro fundo: o passado

que permanece :

Por momentos a vida, pachorrenta e fiel

como o cão que eu nunca tive, lambe-me o rosto.

(Poemas do Trivial)

Da alinearidade temporal, surge um outro tempo, não mais o tempo passado e demarcado pela saudade da infância. O tempo de Rovisco, já em alguns poemas, faz-se mítico, atemporal, abarcando presente, passado e futuro (até porque o escritor já planejava privar-se de um futuro), torna-se “o sempre” de sua angústia existencial. Esses dois tempos (o tempo da infância e o tempo de sempre) podem traduzir sua necessidade de liberdade total em sua vertente temporal, ou seja, dominar a irreversibilidade e a passagem do tempo. O autor queria escolher “os quandos” de sua vida, como escolheu o da sua morte.

(...) talvez Fausto tenha descoberto o princípio essencial:

‘No começo era já a memória do futuro.’⁴⁰

De facto,

por mais que se comece, já se começara muito antes. Oh-oh-

-oh, as árvores : Um templo para o tempo.

Infundável viagem pela aventura do

retrocesso.

(Poemas do Trivial)

Nunca o saberei. Nunca

o saberemos.

Distingue-se dos outros esta obsessão de ir registrando

todos os momentos da minha vida, como se no fim

- mas quando e como ? – lhes pudesse descobrir um sentido.

Bem sei que não, mas insisto. Perto do tanque da

⁴⁰ Os grifos são do autor.

roupa. Lindo, ele. O meu sobrinho. Toca tambor,
toca tambor, também eu o toquei. Há tempos!

(Poemas do trivial)

Numa sala em minha casa há
um relógio parado desde sempre: muito antigo – se é
desde sempre! -
de mostrador oval,
letra romana
e infalivelmente I hora e XIII minutos. Por trás
deste relógio encontra-se o espelho
onde o hábito da minha gravata
faz o nó. Seja em que altura – aquilo tem a sua piada –
encontre-me diante dele
sempre à mesma hora
e levo nem um segundo (esta a ideia que eu faço da eternidade)

a compor muito vagarosamente
os colarinhos.

(Poemas do trivial)

O futuro é dos doidos, pois só existe enquanto não for possível.
Enquanto o futuro não existir, poderemos contar com ele e com a juventude.

(Cobardias)

Na sinopse de suas peças, escreve:

O BICHO - Escrita com 24 anos (seu grande momento)⁴¹. Basta que o
encenador seja inteligente, para que o protagonista não se veja forçado
a “empinar” todas aquelas frases inundadas de pontos e vírgulas ;;;...

A explicar melhor a Trilogia Portuguesa:

⁴¹ São nossos os parênteses explicativos.

O Bicho (Trilogia Portuguesa) – O meu primeiro drama histórico. Com ele aprendi que o teatro é um grande inimigo da História com letra grande: daí que tenhamos que distinguir época/ tempo. A época em que decorre a peça tem que estar bem visível através do cenário e do guarda-roupa; quanto às personagens, contrariamente: elas movem-se naquilo que eu chamo de um “tempo ambíguo”; não se encontram retidas no século XVIII – ou XVII. Tão pouco se encontram para além do tempo, como figuras mitológicas: muito simplesmente vivem na actualidade graças à arte de suas palavras. Por isto o meu primeiro ministro é Sebastião Júlio e não José: assim recusa-se a entrar em cena com a sombra de um leão passeando nos bastidores. Se a sua época passou, a verdade mantém-se actual: várias pessoas têm-me piscado o olho ao julgarem compreender que a peça se refere a um ditador mais recente: “O Pombal é o Salazar, não é?”

Podemos, então, afirmar que a dimensão temporal, seja ela ontológica ou biográfica, é essencial na obra de Miguel Rovisco e, em especial, na peça, *O Bicho*, que constitui o *corpus* deste trabalho. Quando a ficção busca sua matéria na história, a relação se adensa e o tempo passa a ser a medida que as relaciona: o passado real em todas as suas possibilidades e, para re(a)presentá-lo, o autor alimenta seu texto por quatro níveis ou linhas narrativas necessariamente determinadas pelo eixo temporal.

A primeira seria a linha narrativa da História periodicista, do macroacontecimento, da grande estrutura histórica invariável, fixada pelos documentos e monumentos: **o Tempo Pombalino**, que existiu concretamente demonstrado por fatos e feitos comuns a todos os narradores de 1750 a 1777, e que subexistem a toda e qualquer interpretação ou ponto de vista. É o tempo pretérito perfeito, fechado, concluído, a que Paul Ricoeur (1997) denominou *Passado Épico* por passar uma visão cosmogênica do relato histórico, e onde o mundo se torna um espaço mítico. De Ricoeur recolhemos o termo **EPOS** para identificar essa primeira linha da estrutura da narrativa dramática rovisquiana, cujo paradigma essencial é o texto do historiador Joaquim Veríssimo Serrão.⁴²

⁴² Miguel Rovisco serviu-se de Joaquim Veríssimo Serrão, acreditamos, devido às suas características documentais minuciosas (também remete aos escritos de Pombal), todavia, respeitando-se pontos de vista e estilo, tais informações podem ser colhidas em todos os historiadores consultados.

A segunda linha narrativa trabalhada em *O Bicho* é também, e nunca poderia deixar de ser, um tempo histórico passado, mas de fixação de fatos, uma História feita de episódios, de micro-acontecimentos. Num procedimento semelhante àquele dos adeptos aos novos conceitos de história, em que fatos são selecionados e aprofundados seu estudo dentro de um tempo maior ou período histórico. Em seu texto é Rovisco quem faz esse papel, é autor confundindo-se com o narrador (como na historiografia). Em cada ato ou cena, o dramaturgo é quem escolhe⁴³ os acontecimentos que, em sua tessitura (episódios eventuais), sugerem as interpretações e os juízos de valor, os “fatos de história”, os “événements” a poderem ser lidos e re-significados no contexto. É nesse nível que se dá a fixação da história eventual que se pretende realidade, mas não necessariamente verdade e vice-versa. Os paradigmas são Joaquim Veríssimo Serrão, Oliveira Martins, Camilo Castelo Branco, enfim, todas as informações a que o indivíduo Miguel Rovisco teve acesso para formar seu repertório cultural, processo a que o próprio autor denomina sua pesquisa pessoal e seu “bocado” biográfico. A esta linha denominaremos simplesmente **CRONOS**, tempos passados que se fazem dinâmicos pela seleção do cidadão Rovisco e posterior articulação do dramaturgo Rovisco (agora, o autor que na atividade literária não se deve confundir com o narrador). Assim, temos escolhidos para articular o enredo da peça: o episódio do terremoto, a reconstrução de Lisboa, o caso dos Távora, algumas decisões políticas da personagem, a morte de Dom José e sua conseqüente destituição.

A terceira linha narrativa surge do dialogismo com a voz da própria personagem central, Sebastião José de Carvalho e Melo, por via do paradigma *Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal e Outros Escritos*.⁴⁴ São cartas,

⁴³ O procedimento de seleção, segundo Bakhtin, em qualquer nível do discurso revela o juízo de valor e, portanto, a ideologia do “falante”. *Apud* BRAITH, Beth in *As vozes bakhtinianas e o diálogo incluso* (1994, p. 21).

⁴⁴ O livro também foi citado como referência pela mãe do autor em sua carta, como vimos anteriormente.

decretos, avisos e outros documentos a evidenciar o grande monólogo que é a peça e a conferir-lhe o tom pessoal, subjetivo, quase lírico, não mais do mito, mas do homem, com conjecturas e perplexidades, é a visão de dentro, a voz interior do tempo individual, a personagem falando de si. A essa linha narrativa daremos o nome de **ETOS**, que fomos buscar antes na retórica aristotélica (o *ethos*, o *lógos* e o *páthos*) que em Mainguenau (2004), uma vez que não trabalharemos essencialmente a análise do discurso, mas que tem a ver com a construção do eu e sua identidade social no enunciado. A palavra *ethos* tem origem grega, significa costume, ou "moradia, o lugar onde se vive", o caráter, o modo de ser no mundo, a origem dos valores, as normas que estruturam uma civilização, um povo, um grupo social ou simplesmente, um indivíduo. No texto a ser analisado, esse indivíduo traduz-se pela voz do marquês de Pombal a dizer de si próprio.

A quarta linha narrativa é a re(a)apresentação das anteriores na articulação do texto pelo autor, emana da intratextualidade⁴⁵, a obedecer a estrutura do processo de “memória” narrativa do historiador, da personagem, do repertório cultural do indivíduo Miguel Rovisco e de sua ideologia, que neste nível da narrativa dialoga, necessariamente, com a ideologia e o repertório do leitor, do diretor, do espectador... É a polifonia (o ressoar de muitas vozes num mesmo texto), o dialogismo (princípio constitutivo e essencial da linguagem que dá sentido ao discurso e vem determinar o ressoar de vozes, especialmente no texto poético) e a intertextualidade (diálogo entre os muitos textos da cultura). Esses conceitos permeiam o pensamento bakhtiniano⁴⁶ e em *O Bicho* traduzem-se no pleno exercício das vozes que ecoam internamente (intratextualidade) e se projetam externamente (intertextualidade) para o leitor as “decifrar”.

⁴⁵ Intratextualidade, porque está na estrutura interna do discurso, dialogismo que Bakhtin chamou de intertextualidade e, depois, teve seu sentido ampliado.

⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

Júlia Kristeva, uma das tradutoras do pensamento de Bakhtin no ocidente, apresenta-nos a linguagem como instrumento do discurso que se manifesta em três direções: o sujeito da escritura, o leitor e textos externos e, assim, define o processo (de comunicação) interativo (autor-leitor) e especificamente o ato de leitura como uma ação de colher, reconhecer e desvendar traços contidos na escritura:

[...] Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura, algumas vezes como subjetividade, outras como comunicatividade ou, melhor dizendo, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se anuviar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura”⁴⁷.

Para Kristeva a linguagem poética, necessariamente, deve gerar a interação intertextual:

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda seqüência se faz com relação a uma outra proveniente de um outro *corpus*, de modo que toda seqüência é duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escritura) e para o ato de assimilação (a transformação dessa escritura).”⁴⁸

É dessa forma que, no quarto nível de linha narrativa, se dá atualização na ação dramática e abolição da distância temporal da personagem principal, fazendo emergir também o fluxo de (in)consciência), mais uma vez, de todos os envolvidos no procedimento dramático. A essa linha temporal denominamos **MACRONOS**, um tempo superior, primaz que sincroniza e diacroniza os demais, que se refigura pelo entrecruzar da História e da Literatura no ato da

⁴⁷ Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme intertextualité; face à ce dialogisme, la notion de 'personne-sujet de l'écriture' commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « 'ambivalence d'écriture » . KRISTEVA, Julia. Semeiotike: recherches pour une sémanalyse. Paris: Coleção Points-Essai, Éditions du Seuil, 1978, p.88. Tradução nossa.

⁴⁸ *Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes: toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée: vers l'acte de la reminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture).* (Idem, ibidem, p. 120-121).

leitura e se adensa na representação teatral, na especificidade da narrativa dramática, em sua pluralidade sónica.

Assim, *epos*, *cronos*, *etos* e *macronos*⁴⁹ serão mais profundamente definidos, desarticulados e exemplificados na análise de *O Bicho*, para que possamos percorrer ao mesmo tempo, junto com o dramaturgo o processo de revitalização e re-significação do Marquês de Pombal pelo escritor Miguel Rovisco.

E, então, buscaremos descobrir as primeiras, segundas e terceiras intenções do dramaturgo com o procedimento intertextual, bem como autor e obra inserem-se na dramaturgia e na Literatura Portuguesa, por meio de *O Bicho*, a peça que Miguel Rovisco pregou na História.

⁴⁹ Criamos o neologismo a partir de **Macro** + **Cronos** que aglutinados têm como resultado **MACRONOS**.

IV. DA PEÇA

IV.1 *O BICHO*: A PEÇA QUE MIGUEL ROVISCO PREGOU NA HISTÓRIA

*Quando se lê Rovisco, percebe-se
uma grande energia que sai do texto.*
João Mota⁵⁰

O Bicho é a primeira peça teatral da Trilogia Portuguesa e, conforme notação preliminar do autor, *um drama em dois atos, baseado livremente em cartas, decretos e avisos do primeiro ministro de Dom José I de Portugal, Sebastião José de Carvalho e Melo*. Portanto, tem como personagem central a figura do Marquês de Pombal. A trilogia ganhou o Prêmio Nacional do Teatro – Prêmio Garrett - em 1986, na categoria de melhor peça inédita. Foi representada no Teatro de Dona Maria II – Teatro Nacional de Lisboa, no início de 1987.

IV.1.1 Da estrutura dramática

O primeiro ato divide-se em duas cenas, o segundo ato em três cenas, de tal forma articulados cenas e atos, que mais parecem cinco atos a formar sua estrutura narrativa.

As personagens são: Sebastião Júlio de Carvalho e Melo, que só é denominado dessa forma nas rubricas, no mais recebe apenas o nome Carvalho; Guarda; Velha; Empregados; Soldados; Agentes; Feridos; Secretários;

⁵⁰ **João Mota**, ator e diretor português, foi fundador da *Comuna Teatro de Pesquisa* e lá continua exercendo suas atividades.

Informador e Homens. Atente-se que o único que é nomeado, a garantir sua individualidade e importância, é o futuro Marquês de Pombal; os demais são designados por seus atributos ou função, se bem que, alguns secretários, no diálogo dramático, recebem nomes de personagens de romances e figuras históricas, que, a seu tempo, serão explicadas.

O espaço é Portugal, tendo sempre Lisboa como cenário e personagem, no primeiro ato ela faz-se presente além da janela e audível pelo barulho dos desmoronamentos, da destruição. Na segunda cena do segundo ato, surge pela janela aberta reconstruída, e na última cena, atrás da janela fechada a “rejeitar” seu reconstrutor, que está sendo exilado para a Vila de Pombal. Então, temos Lisboa como cenário, mais precisamente, um gabinete no Paço Real, outros lugares são apenas referidos.

O tempo, a evoluir conforme a narrativa, é a segunda metade do século XVIII. O eixo temporal é o mais importante e determina todos os demais, bem como este trabalho.

Primeiro ato – cena I

A peça tem início *in media res*, ou seja, com a destruição de Lisboa em processo; o cenário indicia a sincronia com o primeiro tremor de terra, estamos, portanto, na manhã em 1º de novembro de 1775, por volta das 9h30. Vejamos a rubrica inicial:

Um gabinete no Paço Real em Lisboa.
 À esquerda uma porta fechada. Ao centro uma secretária.
 À direita uma janela. Nas paredes estantes com livros, quadros, um grande espelho.
 Perto da secretária, dois castiçais, um tinteiro e vários papéis tombados pelo chão; perto da estante, livros espalhados; um quadro

caído, os outros tortos assim como o espelho; as paredes rachadas, com uma grande fenda.

Vindos de fora, ouvem-se desmoronamentos, madeiras a estalar, gritos de pânico.

Passados instantes, ouvem-se passos apressados que se aproximam. (p. 9)

Os passos são de Carvalho, nome que identificará a personagem em toda a peça, que é um grande monólogo, nesta primeira cena há apenas mais duas personagens: um guarda a representar o pavor do povo, e uma velha, a demência, que não dialogam com a figura principal, cada qual está voltado para dentro de si mesmo. Carvalho, único representante do governo em Lisboa, engendra aproveitar a catástrofe para tomar o poder. Entre verdades e mentiras históricas, o futuro marquês conta seu passado e, também, o de Portugal.

Ainda nesta cena acontecem o maremoto, o segundo tremor e os incêndios, enfim a destruição de Lisboa e de outras regiões de Portugal.

Primeiro ato – cena II

Continua a situação da cena anterior com nova dimensão, o marquês começa a tomar conta da situação. As personagens são Carvalho, Empregado 1, Soldado, Empregado 2, Ferido e Agente; o tempo define-se como: durante a semana que se segue à catástrofe. A rubrica inicial da 2ª cena fala por si do seu conteúdo:

O mesmo gabinete no Paço Real em Lisboa.

A porta está aberta. A secretária foi empurrada para o lado direito. No lugar da janela vê-se um pano verde, roto em vários pontos. Os livros encontram-se empilhados no chão, juntamente com os quadros e três cadeiras quebradas. Perto, um grande caixote de madeira. O espelho continua torto na parede.

Nas estantes à esquerda vêem-se ligaduras, frascos, tesouras... objectos de uma enfermaria. Um soldado trata de feridas ligeiras a um rapaz e a uma mulher.

Um empregado da secretaria encontra-se sentado à secretária escrevendo, tendo pelas costas para aquecer uma espécie de xaile, feito com o tecido dos reposteiros da cena anterior. (p. 23)

Carvalho emerge do povo. Nesta cena vemos os primeiros socorros e as primeiras providências do estadista, uma semana a seguir a manhã do terremoto. As outras personagens são: Empregado 1, Soldado, Empregado 2, Ferido, e Agente. O ministro fica em situação de igualdade a todos, é o único dirigente que está presente e no meio do povo; no entanto, sempre voltado para si próprio, continua seu monólogo a nos informar de seus atos e pretensões; outras informações sobre seu comportamento nos são dadas pelo diálogo entre as demais personagens, o soldado e o ferido, que de dorso nu, chega a perturbar o ministro, numa insinuação de homossexualismo. A cena acaba com o Agente trazendo a notícia da volta do rei e dos demais membros da corte; o futuro marquês excitado, assume sua posição: “... sua majestade está a chegar com a corte, acabou-se a igualdade.” (p.41)

Segundo ato – cena I

Carvalho já é primeiro ministro, contudo ainda não é conde nem marquês. A cena passa-se cinco anos após o terremoto, o local é o mesmo, todavia o cenário é outro. Vejamos a rubrica inicial:

Novo gabinete do Paço Real em Lisboa.

Ao centro uma porta. Duas secretárias de cada lado, sendo maior a da direita. À esquerda uma janela. Reposteiros, estantes, livros, castiçais – tudo com aspecto ordenado e luxuoso. Do acto anterior só resta o grande espelho, agora direito, na parede.

Noite. As velas dos castiçais acesas.

Sebastião Júlio de Carvalho e Melo está sentado na secretária maior. Veste-se todo de negro. Perdeu o nervosismo e a excitação do primeiro acto: mostra-se calmo, senhor de si.

Na secretária da esquerda, um secretário de pena na mão, atento.
(p. 43)

Carvalho está no auge do poder, o que se reflete na autonomia de suas ações, estaríamos nas décadas de 1760 e 70, o evento histórico importante selecionado para a cena é a tentativa de regicídio. O primeiro ministro arma toda uma representação do atentado com as minúcias que jogariam a culpa nos Távoras por meio das precisas informações de seus “agentes informadores secretos”. Mais uma vez, como fizera com o terremoto, apropria-se de um fato da história e utiliza-o a seu favor. As outras personagens são: um secretário e um informador. No que se poderia chamar um golpe de teatro, entra em cena por uma porta secreta entre as estantes, para lhe dizer do andamento do plano a fim de matar o rei, um informador.

Segundo ato – cena II

Esta segunda cena passa-se onze anos após a simulação do atentado. Os fatos de história que aqui se apresentam são as conseqüências da tentativa de regicídio: a perda de poder da aristocracia, com a punição aos Távoras, e do último entrave à soberania de Pombal, os jesuítas. Assim, o estadista declara a expulsão da ordem inaciana de Portugal e de seus domínios ultramarinos. Carvalho, agora conde, continuando seu grande monólogo, parece dirigir-se a um Secretário e apresenta todas as suas idéias e benfeitorias que conferiram a Portugal um ar de modernidade.

Esta, a rubrica Inicial:

O mesmo gabinete no Paço Real em Lisboa.

Ambas as secretárias estão agora no lado direito. A janela está aberta. À esquerda uma poltrona com uma manta desdobrada em cima: ao lado uma mesa com fruta, algumas fatias de pão, um copo com água e uma enorme cabeleira postiça. No chão perto da poltrona, um livro aberto.

Um secretário ainda jovem encontra-se sentado à sua secretária, de braços cruzados descontraidamente. Não é o mesmo da cena anterior.

Sebastião Júlio de Carvalho e Melo encontra-se em pé, vestido com um certo desleixo, sem cabeleira postiça na cabeça rapada. Está bastante mais velho, mas mostra-se muito bem disposto, com um à vontade quase familiar. (p. 59)

Já na rubrica podemos ler a continuidade, a familiaridade com poder. O Marquês dialogando com os grandes e poderosos vultos da História, o grande ator, o grande político. A cena termina com o Secretário (olhando para Carvalho com repulsa), a dizer entredentes: Bicho! É a primeira e única vez que o título da peça aparece e como epíteto do Marquês.

Segundo ato – cena III

Começamos citando a rubrica inicial, pois ela, bem como todas as anteriores, (daí as termos citado), pelo espaço e seus detalhes antecipa o conteúdo e a trajetória do personagem principal:

Gabinete do Paço Real em Lisboa.

As paredes estão completamente nuas: sem quadros, sem estantes, sem livros. Na janela fechada não há reposteiros. A única mobília a secretária e a cadeira do primeiro ministro ao centro.

No chão, de encontro a uma parede, está o grande espelho, partido.

Sensação de abandono e solidão.

Sebastião Júlio de Carvalho e Melo mostra-se pouco mais envelhecido que na cena anterior, mas dá visíveis sinais de cansaço e abatimento. Encontra-se sentado à sua secretária, olhando vagamente em frente.

Decorrem assim alguns momentos.

Entram dois homens trabalhadores. Dirigem-se até o espelho, pegam nele e começam a transportá-lo para fora. (p.71)

Morreu o rei, Carvalho é destituído. Em seu monólogo comenta as acusações que lhe são feitas, seu exílio a sua Vila, enfim, esta cena é o retrato da humilhação a que a outra personagem, o Secretário, assiste impotente. “Carvalho abandona lentamente o gabinete” é a última frase da peça.

IV.1.2 Da intertextualidade

A estrutura do texto dramático e o conteúdo genérico apresentados anteriormente serão de grande valia para a análise que pretendemos fazer da peça *O Bicho*, demonstrando, por meio do dialogismo entre os textos históricos e aqueles da ficção, a perda de limites entre Literatura e História, e, por conseguinte, as intenções do teatro da História de Miguel Rovisco.

Não visamos, neste trabalho, aprofundar a discussão sobre intertextualidade, polifonia e dialogismo, terminologia que necessariamente utilizaremos neste capítulo, mas apenas relevar os conceitos que servirão para auxiliar e aclarar a análise do *corpus*, a fim de reconhecer, na prática, as diversas vozes que surgem do diálogo entre o texto histórico, o das memórias de Pombal e o texto ficcional de Rovisco.

Conceitos de arte, poética em sua relação com a realidade, bem como o de imitação, modelo e diálogo entre textos, vieram sendo trabalhados desde Platão, Aristóteles, passando por Horácio, enfim por todos os pensadores que buscaram definir a linguagem e o processo de comunicação humana.

Desde o primeiro vintênio deste século, o filósofo da linguagem Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 - 1975) esteve desenvolvendo seu trabalho norteado pelo princípio da dialogia. O conceito de dialogia bakhtiniano parte da articulação primeira da linguagem, desde as escolhas e seleções de um enunciador, o que já implica um juízo de valor, e conseqüentemente uma ideologia, a determinar o mais elementar diálogo, ou seja, todo e qualquer processo de comunicação. Esse conceito de dialogia estende-se da linguagem ao discurso, ao texto, ao mundo, e à vida. Desse modo, o dialogismo, ou intertextualidade, em verdade é intratextual uma vez que inerente e interna (na relação emissor – receptor / eu - tu) à articulação primeira da linguagem.⁵¹

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um indivíduo em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia em mim numa extremidade, na outra, apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 1998, p.113)

Ressaltemos o caráter essencialmente ideológico das concepções do pensador, que ultrapassa o verbal para atingir a comunicação não verbal, definindo-o não apenas como precursor da Lingüística moderna, mas também da Semiótica:

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (BAKHTIN, 1998, p. 37 - 38).

⁵¹ Para Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) o nível sintático, a primeiridade no processo de significação da linguagem. Os outros dois níveis são secundidade (nível semântico) e a terceiridade, (nível pragmático).

Para Barros (1994, p. 2) “Bakhtin concebe o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso”. Em suas próprias palavras:

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual a uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social. (BAKHTIN, 1998, p.34)

Será importante para a análise da peça, salientar que, para Bakhtin, o conceito de dialogia traz consigo o de ideologia, como escreve Diana Luz Pessoa de Barros (1994, p.8) o signo para o autor soviético, serve de arena às lutas de classes:

No sistema da língua se imprimem historicamente as marcas ideológicas do discurso. Sabe-se que uma única língua produz discursos ideologicamente opostos, pois classes sociais diferentes utilizam um mesmo sistema lingüístico.

Examinemos os conceitos que derivam do dialogismo bakhtiniano; comecemos pelo de polifonia. Conforme Brait (1994, p. 14):

Bakhtin afirma que tudo o que é dito, tudo o que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala.

A esse ressoar de vozes num mesmo texto, ou seja, o texto polifônico, em que as vozes se revelam, contrapõe-se o monofônico, que não deixa revelar os diálogos que o constituem, onde a aparência de apenas uma voz encobre as vozes latentes, é o caso dos discursos autoritários, em que outras vozes são abafadas pela aparência de uma verdade absoluta.

Aos conceitos bakhtinianos de dialogia e polifonia, conceitos esses que são trazidos para o ocidente, traduzidos e organizados didaticamente por Julia Kristeva (1941 -), acrescenta-se o termo criado pela psicanalista e professora de lingüística búlgara: intertextualidade⁵², definido essencialmente como o diálogo entre textos, a que Fiorin (1994, p.30) define como processo de construção, reprodução ou transformação do sentido de um texto no outro; com suas palavras “processo de incorporação de um texto no outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Esse diálogo intertextual pode ser construído por meio de três processos intertextuais ou interdiscursivos⁵³: a citação, a alusão e a estilização. Ainda, conforme Fiorin: “O primeiro processo – a citação - pode confirmar ou alterar o sentido do texto o citado”, assim, pode ser polêmico ou contratual. O segundo – a alusão - não cita as palavras, apenas reproduz relações sintáticas semelhantes ou exerce figurativização de um mesmo tema. O terceiro – a estilização - é a reprodução do conjunto dos procedimentos de um determinado discurso ou estilo.

O procedimento intertextual pode se utilizar de uma série de mecanismos para estabelecer-se no texto. Apresentamos, agora, alguns mecanismos intertextuais de que nos serviremos para a análise, a saber: supressão, acréscimo, supressão/ acréscimo, deslocamento, translocação e inversão, como também o de paráfrase resumitiva, todos colhidos em Corradin (1998, p. 45 -120):

Supressão: consiste na eliminação de episódios, situações, personagens ou falas presentes no modelo e ausentes no texto em que ressoa a intertextualidade.
(p.60)

⁵² Note-se que originalmente (em Bakhtin) a intertextualidade é interior à estrutura da linguagem

⁵³ A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta. (FIORIN, 1994, p. 30)

Acréscimo: consiste em trazer para o espaço do novo texto episódios, situações, falas características de personagens não encontradas no texto que lhe serve de paradigma. (p.71)

Supressão/acréscimo: Tal procedimento difere dos anteriores na medida em que, ao suprimir episódios, situações, personagens ou características de personagens, acrescenta outros episódios, situações, personagens ou características de personagens no lugar do que foi suprimido. (p. 82)

Deslocamento: consiste numa transferência de qualquer tipo. Por exemplo, transferência da qualidade de uma personagem a outra, transferência de um autor, de uma época, de um local, provocando invariavelmente a inadequação que gera o ridículo. (p. 106)

Translocução: transferência da ou na elocução. (p. 114)

Inversão: constitui (...) no rebaixamento ou dessacralização que um texto impõe a seu modelo. (p. 120)

Paráfrase resumitiva: o autor parafraseia (...) resumindo(...) de modo a promover a adaptação de fôrma novela ao espaço do teatro.⁵⁴ (p. 45)

IV.1.3 Do tempo

No tema de que aqui tratamos, o teatro da história, e especificamente da peça *O Bicho*, temos textos que dialogam em diversos níveis. Assim retomemos

⁵⁴ Em nosso caso, tal adaptação faz-se do texto histórico ao dramático. O objeto do trabalho da professora Flavia Maria Corradin é Cervantes *versus* António Jose da Silva, o Judeu.

os paradigmas rovisquianos: *Memórias secretíssimas do marquês de Pombal e outros escritos*; o volume VI da coleção *História de Portugal* de Joaquim Veríssimo Serrão; e todos os textos e documentos consultados pelo escritor a formarem seu repertório cultural e ideológico e a que o próprio autor se refere, em entrevista à televisão.⁵⁵

E eu, geralmente, quando faço teatro histórico, não me limito. A base do enredo é histórica, mas misturo-lhe três componentes: a parte autobiográfica, que entra em todas as minhas peças; a parte verdadeiramente histórica, para a qual me documento quer na Biblioteca Nacional, quer comprando alguns livros; e a parte que foca os problemas de Portugal atual, com suas hesitações, as suas dúvidas quanto ao rumo a seguir.

Desse modo, ficam confirmados os autores e os respectivos textos dos paradigmas do processo intertextual: os textos genuinamente históricos, o memorial de Pombal e Veríssimo Serrão – “a parte verdadeiramente histórica⁵⁶”; seu repertório cultural anterior e posterior às pesquisas “a parte autobiográfica”; e o que revelam as intenções do diálogo intertextual – “a parte que enfoca os problemas de Portugal atual”.

Portanto, o texto dramático será construído sobre a memória de múltiplas vozes, múltiplos olhares e múltiplos tempos, por meio dos quais o autor exprime suas idéias e suas críticas, uma visão de segunda mão tão recorrente em Miguel Rovisco e tão própria da intertextualidade.

Retomando e, agora, exemplificando as linhas temporais que tecem a narrativa, temos, então, quatro linhas narrativas, que serão tecidas por quatro pontos de vista e essencialmente conduzidas pelo tempo. São elas:

⁵⁵ Texto integral no capítulo anterior p.94 - 95.

⁵⁶ Ressalte-se, mais uma vez, que seu processo criativo, num primeiro momento, é similar ao do historiador: a pesquisa científica.

1ª. A linha que reconta a História, cujos fatos em si são invariáveis, pois, cientificamente comprovados pelos historiadores e cuja tessitura se faz sobre informações apreendidas, essencialmente, em Veríssimo Serrão, aquelas ensinadas oficialmente nas escolas pela cultura institucional; enfim, o tempo institucional que todos conhecem, o tempo épico que nos conta a História da Pátria: o **EPOS**, o ponto de vista dos historiadores linearmente tradicional das coleções de muitos volumes.

2ª. A segunda linha narrativa surge do diálogo com a própria personagem central, Sebastião José de Carvalho e Melo, por via do paradigma *Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal e outros escritos*. É a óptica interior, do tempo individual. É a memória da História atualizada no e pela personagem principal, o **ETOS**.

3ª. A terceira linha narrativa trabalhada em *O Bicho* é também, e nunca poderia deixar de ser, um tempo histórico passado, mas de fixação de fatos, uma História seletiva feita de episódios, os “fatos de história” cujo paradigma é todo o repertório de Nuno Miguel de Rovisco Garcia Pedroso. A esta linha denominaremos simplesmente **CRONOS**; é o tempo do enunciado fazendo-se⁵⁷, que torna o referente histórico mais próximo da postura dos historiadores modernos, os *faits d’histoire*, acontecimentos marcantes e comprovados pela História periodicista, que vão ser selecionados nessa “grande História” e aprofundados pelo ponto de vista ficcional.

4ª. A quarta linha narrativa é a re(a)apresentação, a conjugação das anteriores tanto no nível do enunciado quanto naquele da enunciação, a pedir um procedimento interativo municiado pelas linhas anteriores. É o texto a obedecer a estrutura do processo inter e intratextual de “memória” narrativa do historiador, da

⁵⁷ Na teoria do dialogismo bakhtiniano: enunciado, texto enquanto matéria lingüística; enunciação, texto em ação, com todas as suas possibilidades sógnicas.

personagem, do autor, do diretor que se entrecem e são recuperados por um tempo que se presentifica no tempo da leitura, seja do texto visual (encenação) ou verbal escrito, é o tempo de recuperação da memória do espectador/leitor no contato e imprescindível interação com a obra. Acontece no tempo da leitura.

O tempo gerado no nível estrutural do texto que denominados quarta linha narrativa, advém dos níveis anteriores, mas também se superpõe a eles, enquanto os abrange. A essa linha temporal batizamos **MACRONOS**; é o resgate de ópticas, memória de muitas vozes e muitos tempos amalgamados, por meio dos quais o dramaturgo Miguel Rovisco registra o seu ponto de vista. É a passagem do enunciado, a efabulação para a enunciação, a fábula. É quando o ponto de vista satura-se e surge o narrador zero⁵⁸ (pontos cegos, silêncios, omissões) a revelar intenções do autor; a penetração da diegese na narração, autor/narrador/leitor participam do mesmo processo, lê-se a ação na medida em que ela acontece, é um caminho partilhado. O que se faz presente, então, é um tempo maior: o Tempo de Portugal, um passado reflexo e reflexão do presente⁵⁹: um pretérito mais que imperfeito gerando o futuro do pretérito condicional, condicionado e condicionante da leitura.

Jean Pouillon em *O tempo no romance*⁶⁰, inspirado em Sartre (*L'être et le néant*) apresenta visões, pontos de vista ou ainda focos da narrativa ligados ao tempo, que na articulação do texto dependerá da opção e intenção do narrador:

visão por detrás (*vision par derrière*), onisciente a narrar os fatos, nossa segunda linha narrativa; o distanciamento total do narrador, praticamente uma

⁵⁸ Não há mais narrador onisciente, em primeira ou segunda pessoa; o narrador faz-se desaparecer.

⁵⁹ Saliente-se a importância do espelho na caracterização dos “tempos” da personagem central na evolução da peça.

⁶⁰ POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix. 1974.

descrição dos acontecimentos, bastante adequada à nossa primeira linha narrativa – **epos**;

visão com (*vision avec*), uma focalização interna, centrada na primeira pessoa, sabe-se do personagem por ele mesmo, junto com o leitor/espectador, no monólogo interior, pode levar ao fluxo de consciência, nossa segunda linha, a do **etos**.

visão de fora (*vision du dehors*), é o autor a articular a narrativa, a escolher nas linhas anteriores o que quer dizer, narrando para significar, tecendo o “material” de que dispõe, o **cronos**, tempo do enredo da peça.

Conforme Ligia Chiappini Moraes Leite (1999, p. 19-21):

Jean Pouillon, no seu livro *O tempo no romance*, procura adaptar uma visão fenomenológica do mundo [...] a uma teoria das visões na narrativa, articulada à questão do tempo. para ele, haveria três possibilidades na relação narrador-personagem: a visão com, a visão por trás e a visão de fora.

Na visão por trás, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de deus, ou demiurgo que lhes tolhe a liberdade. [...]

Na visão com, o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê (e a quem, fatalisticamente, se submete o destino dos seres ficcionais, como o destino dos seres reais para a visão cristã), assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de, sartrianamente, assumir o nada para ser. [...]

Finalmente, a visão de fora, em que se renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, e o narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior.

Maurice-Jean Lefebvre em *Structure du discours de la poésie e du récit* (1971), para fazer uma distinção entre Diegese ou História e Discurso ou Narrativa utiliza-se das “visões” de Pouillon e as exemplifica.

A **visão por (de)trás** seria própria do romance clássico do século XIX, onde diegese e discurso se equilibram, assim caracterizaria a necessidade da verossimilhança dos autores românticos e a busca de objetividade dos escritores realistas para explicação dos fatos.

No foco narrativo em que predomina a **visão com**, para Lefebvre, a narração predomina sobre a diegese, muito própria dos escritores do século XX, que escrevem em primeira pessoa: monólogos interiores, fluxo de consciência, mas também do intimismo do romance epistolar do século XVIII.

A **visão de fora**, onde a diegese predomina sobre a narração, é a óptica que Lefebvre diz ter forte influência do cinema, e ser expressão da “desconfiança” do homem moderno em apreender um mundo caótico e fragmentado, que, em alguns casos, pode levar à falta de clareza. Característica, portanto, do século XX a caminhar para uma conceituação semiótica.

Criamos o termo **visão conjuntiva**, para denominar o foco de expressão de nossa quarta linha narrativa, aquela que escapa, vai além da articulação do autor, a realizar-se no tempo da leitura, quando o leitor, parceiro do narrador zero, consegue entender e (re)significar as mensagens do texto conforme sua capacidade de interpretação. É o momento em que todos os signos passam, realmente, a **significar**; quando o leitor consegue perceber que nenhum ícone, índice ou símbolo, utilizando-se a linguagem semiótica, são colocados ao acaso.

Daí a importância das rubricas iniciais e interiores, o cenário iconicamente a antecipar o conteúdo e o tempo da cena, que a ação vem reforçar; procedimento metalingüístico definitivo para o nível narrativo a determinar o **macronos**.

Propostos os instrumentos de que nos serviremos para a análise e interpretação da peça rovisquiana, passemos a ela.

O drama inicia-se, como já dissemos anteriormente, *in media res*, ou seja, no meio do terremoto, com a destruição de Lisboa em processo. O espaço é sempre o mesmo, apenas mudam-se “os tempos” a serem definidos pelo cenário e pelo drama em si: o movimento que decorre da fala, do diálogo/monólogo.

O grande evento da primeira cena é, pois, uma catástrofe natural, um fenómeno da natureza, que o então secretário dos negócios estrangeiros toma para si, transformando o conflito da cena num meta-evento⁶¹: a demonstração da diligência, capacidade e iniciativa do futuro ministro como escada à sua ascensão.

Vejamos os textos de Joaquim Veríssimo Serrão:

O terramoto de 1755 em Lisboa

Celebrava-se no dia 1 de Novembro de 1755 a festa de Todos-os-Santos, pelo que havia nas ruas um movimento desusado e as igrejas estavam cheias de fiéis. Pelas 9,30 da manhã, começou a terra a estremecer. (SERRÃO, p. 27)

e o de Miguel Rovisco⁶²:

⁶¹ Um evento a gerar outro evento. No caso, o evento do terremoto a gerar o evento do início da afirmação de Pombal no poder. Esse procedimento acontecerá, praticamente, em todas as cenas.

⁶² Para que o leitor possa melhor acompanhar o desenvolvimento do trabalho, escolhemos variar a cor da fonte para salientar as citações que exemplificarão e identificarão trechos mais significativos, bem como procedimentos e mecanismos intertextuais.

Perto da secretária, dois castiçais, um tinteiro e vários papéis tombados pelo chão; perto da estante, livros espalhados; um quadro caído, os outros tortos assim como o espelho; as paredes rachadas, com uma grande fenda. Vindos de fora, ouvem-se desmoronamentos, madeiras a estalar, gritos de pânico. (Rubrica inicial - ROVISCO, p. 9)

Em Rovisco a descrição do terremoto é feita pelo cenário, é a adaptação da linguagem verbal à teatral e, já, a articulação do dramaturgo indiciando o que denominamos **macronos**, a trazer até nós (ou a levar-nos até ele) o terremoto, o fato histórico selecionado no tempo do período pombalino – o **epos** - pela pesquisa e pelo repertório rovisquiano ao criar o enredo, **o cronos**.

Esquemmatizando, para melhor explicar, temos:

EPOS – o grande período pombalino, do terremoto à destituição do estadista, que pode também retroceder ou avançar para colher informações úteis ao enredo. Foco narrativo como visão por detrás, a voz tradicional da História.

ETOS – é a voz da própria personagem a erigir-se em seu tempo, a criar sua imagem para, a visão com.

CRONOS – os episódios selecionados dentro do “grande período”, a visão de fora; na primeira cena, o terremoto.

MACRONOS – a articulação, a tessitura do texto, a visão conjuntiva: interação texto/ autor/leitor.

É importante salientar que, ao utilizarmos essa terminologia por nós adaptada e criada, cada uma delas sempre traz consigo a carga semântica

temporal, o nível ou linha narrativa e o ponto de vista ou foco narrativo, Assim sendo, uma voz diferente dentro do texto.

A peça começa com a voz de Carvalho em *off*. Comparemos as informações históricas e ficcionais:

Em 1750, com a morte de Dom João V, teve o início o reinado de Dom José I. **Carvalho e Melo foi nomeado Secretário dos Negócios Estrangeiros, formando com Pedro da Mota e Silva, na pasta do Reino, e Diogo de Mendonça Corte-Real, Secretário de Estado da Marinha e Domínios Ultramarinos, o Conselho de Estado do novo rei.** Foram nomeados ainda dois oficiais maiores: Filipe Correia da Silva para os Negócios Estrangeiros e a Guerra e Estevão Pinto de Moraes para a Marinha e os Domínios Ultramarinos.
(Informações esparsas em Serrão, que reunimos para a confrontação textual, p. 18 - 19)

Voz de Carvalho: (exaltada) - Filipe da Ribalta?

Voz do Guarda: (medrosa, hesitante) - Não, senhor.

Voz de Carvalho: (mais próxima) – **E o senhor secretário de Estado da Marinha?... Fale, homem! O Sr. Diogo de Mendonça?**

Voz do Guarda: – Não – não apareceu, não vi.

Voz de Carvalho: (muito próxima) Impossível!

A porta abre-se de repelão. Sebastião Júlio de Carvalho e Melo segura um guarda pelo braço. Este está com as roupas em desalinho, assim como o primeiro. [...]

Carvalho: – Acalme-se. O que é preciso... (...Olha para o tinteiro tombado, parecendo hesitar.) **E o senhor primeiro ministro?**
[...] **E o sr. Pedro da Mota da Silva?** (ROVISCO, p. 10)

O autor recupera as informações da grande história linear, portanto do **epos**, algo anterior à catástrofe e as dissolve no diálogo entre Carvalho e o Guarda. Faz, por conseguinte, uso da alusão como procedimento intertextual. Tudo é verdade, conforme os fatos comprovados historicamente. E, pela referência ao tinteiro, já vem indiciar os tantos avisos e decretos que Carvalho e Melo virá a assinar.

D. José e a família estavam no “campo real” de Belém. [...]

Impunha-se pôr ordem em tamanha confusão, e verdade seja que o Governo esteve à altura das circunstâncias. [...]

Em Belém compareceram o ministro e os altos dignatários e membros dos Conselhos, a fim de receberem instruções do monarca. Ainda no fragor da “geral calamidade”, o secretário de Estado pedia à Câmara de Lisboa para utilizar os meios em gente e dinheiro que a coroa punha à sua disposição, e informava que as tropas de artilharia estavam prontas a executar quaisquer tarefas de socorro... (SERRÃO, p.28)

Aviso para o marquês de Alegrete, participando-lhe o estarem prontas as tropas, troço, artilheiros e dinheiro para socorro da necessidade pública⁶³

Ilmo. e Exmo. Sr.

S.M. esperando de V.Exa. que haja socorrido **a geral calamidade** desta corte com tudo o que coube no possível, me manda participar a V. Exa. Que o marquês Estribeiro-mor, o marquês de Abrantes e o tenente general de artilharia, **têm ordem para concorrerem com as tropas, troço, artilheiros e materiais, para tudo que for necessário para o possível remédio das muitas infelicidades de que Lisboa se acha consternada. Em caso em que me falem alguns meios de gente ou dinheiro, também tenho ordem para dizer a V.Exa. com aviso seu se fará tudo pronto.** Deus guarde a V.Exa. Paço e Belém, 1º de novembro de 1755.

Sebastião José Carvalho e Melo

(CARVALHO E MELO, p. 71-72)

⁶³ Esse aviso será retomado na segunda cena do primeiro ato.

Carvalho continua hesitante e pensativo. Descalça quase inconscientemente um sapato, olhando para o salto partido. Senta-se à secretária, passando o sapato de uma mão para a outra.

Carvalho: (Mais para si que para o guarda.) **Fugiram todos... não apareceram no Paço como era seu dever.** Mortos, mortos – talvez mortos, não posso ter a certeza. Vão estudar para o estrangeiro e é isto que se vê, fogem! [...] Haja o que houver! (Para si.) Fugiram... todos.
(murmura para si) Lisboa para recordar... (De súbito, pára.) O rei! Já me esquecia: **o rei, o rei, o rei – em Mafra,** e se o convento veio abaixo, se as coisas lá estão como nunca se viu nada assim, é um momento único! (apressado, dirige-se para a secretaria, apanha o tinteiro, pega numa pena e escreve. Quase febrilmente.) “Ao soberano da nação portuguesa... Majestade, Lisboa...” (Atira a pena para cima da secretária.) Lisboa já não existe, o terramoto está a ser a destruição total do passado. (ROVISCO, p. 13-14)

Assim, temos o evento selecionado, **cronos** (o terremoto), dentro do **epos** (a informação de Serrão), confirmado, portanto, pela história, e ainda pelo paradigma da própria personagem, o primeiro aviso do futuro Marquês, ou seja, ponto de vista da personagem principal, centrada na primeira pessoa (**etos**). Sabe-se da personagem por ela mesma e tem início o grande monólogo do drama⁶⁴; pelo nível narrativo do **etos**, percorremos junto com o homem Sebastião José de Carvalho e Melo sua ascensão e queda, suas dúvidas, suas (in)decisões, suas idéias, dentro da que se convencionou chamar **visão com**.

Embora os escritos pombalinos não sejam um diário pessoal, onde expresse sentimentos e emoções, formam uma antologia organizada pelo próprio marquês, que parece ter querido garantir para a História o reconhecimento de sua identidade, de seus feitos, enfim, de sua grandeza. No memorial secreto do

⁶⁴ Um monólogo que conforme Bakhtin, mesmo que monológico e autoritário, deixa transparecer todas as vozes, visões e ideologias.

marquês temos o **etos**, o tempo individual, a que Rovisco confere o tom pessoal e humano, uma **visão com**, que se articula no **macronos**, onde a personagem se move, num tempo indefinido, apesar de todas as referências históricas. O protagonista passa a atuar no tempo da arte, momento de interação do leitor/espectador com o texto.

A hesitação, a perplexidade, as primeiras conjecturas para se firmar no poder podem, também ser representadas pelo sapato⁶⁵: no sapato, a raiz do poder, no salto quebrado, a cidade destruída que ele restaurará enquanto se afirma politicamente; e pelo tinteiro, o registro dos atos que o inscreverão na história.

No diálogo entre história e ficção o que imediatamente se estabelece é a relação entre verdade e invenção. E, aqui, surgem as primeiras mentiras ficcionais de Miguel Rovisco: um deslocamento de situação, pois todos os altos dignatários, inclusive Pombal, dirigem-se ao local onde estava o rei; outro de espaço, o rei não se encontrava tão distante em Mafra, mas no campo real de Belém (atual sede da Presidência da República), uma quinta que Dom João V comprara ao conde de Aveiro, não tão longe da cidade, para onde o futuro marquês de Pombal se dirigiu após o terremoto e, pondo-se à frente de tudo e todos, passou a tomar todas as decisões. Há ainda a supressão de detalhes históricos, entretanto os grandes eventos da catástrofe aparecem aludidos pelas notícias que os guardas lhe trazem: o desmoronamento da torre da Sé, a igreja de São Domingos e o hospital a queimar, pessoas soterradas... E, assim, Lisboa surge como metonímia de toda uma nação destruída (e não apenas fisicamente).

⁶⁵ Em todos os dicionários de símbolos por nós consultados, o sapato está relacionado ao complexo de poder e de afirmação do ego.

Colocado o cenário da situação inicial, temos o início efetivo do monólogo expresso, a traduzir o que lhe vai na cabeça e no coração. Na continuidade, ainda, notamos: a predominância do **etos**, o personagem apresentando suas convicções e a si próprio ao público/leitor/espectador:

Carvalho [...] A política... (Levanta-se e passa um lenço pela testa, tentando acalmar-se. Passeando-se.) A causa das grandes revoluções dos Estados nem sempre é política: fenômenos espantosos mudam frequentemente a face dos impérios e dos reinos. Uma nação, a minha [...] atrasada, fanática sem paixão [...] sem consciência própria – **uma quinta dos jesuítas, uma colónia para as potências estrangeiras!** [...] Tudo está combinado hoje na política: o que se chama grande golpe de Estado não é já para este tempo; nos Estados actuais tudo é reflexo, até a ambição. [...] (Com gozo) mas há causas físicas da mãe natureza [...] Cinquenta e seis anos, tenho cinquenta e seis anos – um velho! A minha hora veio tarde, tarde, tarde... que importa, será minha! [...] **Lisboa é hoje um fosso de mortos e de escombros e de gritos – este é o momento decisivo, a circunstância adequada, o acontecimento imprevisto que eu criei... Quase julgo que o criei, Meu Deus, esta catástrofe pertence-me.** (Passa pela secretária e inconscientemente pega no sapato, apertando-o entre as mãos.) A habilidade [...] consiste em arrasar tudo aquilo que ainda subsistir de pé e erguer depois...! (Pára em frente do espelho, olhando impressionado para sua imagem.) Sou eu, serei mesmo eu? Porque repito cada palavra, cada frase, como se elas não me pertencessem? Não posso ser eu: eu tenho cinquenta e seis anos e tu... (Atira-se para cima do espelho como se quisesse abraçar a própria imagem) **Se o rei tiver morrido em Mafra**, se eu só restasse entre os vivos!... (ROVISCO, p. 13 - 15)

O ministro só se preocupa com sua imagem, desdobra-se, não vê o outro, umbilicalmente reflete-se, e nos dois sentidos que o verbo refletir pode

significar: refletir de reflexão e de reflexo da imagem no espelho (talvez o mais importante ícone da peça). O conflito do texto surge aqui, é um conflito interior: a personagem se desdobra em duas, naquela que será o mito e no homem, o então secretário de Estado querendo al(can)çar-se Primeiro Ministro.

Por que o deslocamento da corte de Belém para Mafra? Talvez para que a personagem, no meio de tanta confusão, pudesse encontrar-se só e ter esse momento de reflexão, representado na linha narrativo-temporal a que denominamos **etos**, seu tempo individual, que o retira da história para a condição de simples mortal.

Todos os autores são unânimes em dizer que o terremoto foi o grande evento de que se serviu Sebastião José de Carvalho e Melo para chegar definitivamente ao poder. Segue o texto de Veríssimo Serrão a demonstrar essa visão da História:

[...] **A história** faz-lhe inteira justiça quanto às providências de governo que, postas em imediata execução, levaram a reconstruir Lisboa e a atender as carências e dores da atingida população. Se todos já reconheciam a marca do estadista, **foi a partir de então que Carvalho e Melo a soube afirmar como primeira figura do Governo.** (SERRÃO, p. 28)

Ao final da primeira cena, no penúltimo quadro entra a personagem da Velha, a simbolizar a loucura:

Lentamente entra pela porta uma velha toda vestida de negro, com os cabelos em desalinho e um lenço cor-de-rosa ao pescoço.

Velha: Há festa no Paço Real! Lá fora todos os coches pela rua, a rodarem, a rodarem todos juntos, cheios de velas muito acesas... vão para a festa! Todos os Santos, que festa linda –

a rodarem, a rodarem! (senta-se à secretária) a rodarem! (Ri-se batendo palmas.)

Carvalho: (Olhando horrorizado para a velha.) O mais urgente é isto: evitar a demência. (Para sua imagem no espelho.) A tua, a minha – o abandono da razão. Pensar com clareza... a demência que nos invade insensivelmente pela **porta estreita**. (Chega-se ao pé da velha, largando o sapato. Passa-lhe a mão pelos olhos: a velha não dá por nada.)

Inesperadamente as paredes recomeçam a tremer, um quadro tomba, alguns livros caem das estantes: um novo tremor de terra. Vindos de fora, ouvem-se gritos de pavor. Carvalho lança-se para baixo da secretária, protegendo a cabeça com as mãos.

A velha lança para o chão o tinteiro e os papéis que estavam sobre a secretária.

Velha: Lá vão os coches e a cidade a bailar, a bailar, a bailar! (Sai, sorrindo e bailando.) (ROVISCO, p. 15-16)

[...] pelas 9,30 da manhã, começou a terra a tremer, seguindo-se novas e fortes vibrações, que durante sete minutos deitaram abaixo muitos edifícios [...] **pelas 11 horas deu-se um novo abalo de menor intensidade.** (SERRÃO, p. 27-28)

Nesse quadro temos o evento histórico do segundo tremor de terra, que parece sacudi-lo também psicologicamente, quando assiste, do ponto de vista da Loucura (personagem da Velha), a catástrofe transformar-se numa festa. Possivelmente, uma festa particular do ministro numa comemoração do poder que está para conquistar. Esse momento é todo gestualidade e movimento corporal, o **cronos** conduzindo ao **macronos**, o evento terremoto marcando a História, para o **etos**, o SEU momento, o momento que levará o ministro ao poder.

Na expressão “porta estreita⁶⁶”, pode-se ler a referência bíblica conotando dificuldade, persistência para atingir o Bem. E, ainda, a superstição popular que atribuía ao fenómeno natural do terremoto o caráter de punição.

A seguir, continua Carvalho a refletir e a projetar-se, agora desdobrado em três: mito, humano e louco, loucura que será retomada ao final da peça. Rovisco retoma o segundo abalo cósmico e apresenta-nos dados sobre a formação do ministro:

Instantes depois as vibrações da terra cessam.

Carvalho: (Deixando-se continuar estendido no chão.) **Eu, sem um nome honroso, sem fortuna, sem nunca ter tido meios para me deslocar ao estrangeiro – e os outros na corte de Viena de Áustria, em Londres**, grandes estudos, e agora fugidos de Lisboa... Eu, que à custa de tantos esforços consegui chegar ao que cheguei [...] (Olha à sua volta, pega na pena e numa folha de papel. Continua estendido no chão, escreve e lê apressadamente.) “Ao soberano da nação... majestade...” (Com ironia.) Saiba vossa real majestade que Lisboa, pelos seus muitos pecados (cristianíssimo rei, santíssima rainha escrava dos senhores jesuítas!), pode ser comparada a uma cidade bíblica (vão adorar isto, “a cidade bíblica) de Sodoma [...] Portugal encontra-se hoje no caso de um povo nascente – calculo eu, assim espero [...] **Talvez eu não seja muito inteligente – ninguém me acha com muita inteligência...** Oh, fosse eu mais novo agora, fosse eu mais novo!

Guarda: **Uma onda enorme, ninguém esperava, de repente elevou-se no rio, galgou o cais, inundou as praças – toda a gente que se refugiara nos barcos nos barcos morreu... e a onda arrastou-os consigo, mortos, pelas ruas. É o fim!**

⁶⁶ “Entrai pela porta estreita, porque larga é a porta, e espaçoso, o caminho que conduz á perdição, e muitos são os que entram por ela; e porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva á vida, e poucos há que a encontrem.” (Mateus 7.13 e 14).

Carvalho: Basta! [...] Esta carta é para sua majestade que está em Mafra. (ROVISCO, p. 16-19)

E o mesmo conteúdo em Veríssimo Serrão:

Era oriundo da pequena nobreza [...] Mais tarde os inimigos chamar-lhe-iam “fidalgote da rua formosa”, para assim deslustrarem a ascendência do secretário de Estado que não entroncava na alta linhagem. [...] Crê-se que frequentou então a Universidade de Coimbra, embora não se conheça nenhum registro de matrícula. [...] Sebastião José alcançou entrar na Academia Real da História Portuguesa [...] Ainda sem obra histórica e tendo apenas feito parte, antes de 1720, da Academia dos Ilustrados [...] já em 1733 se impunha pela sua cultura. [...] No ano de 1739, seguiu para Londres [...] Nos meados de 1745, chegou a Viena de Áustria [...] (SERRÃO, p. 20-22)
[...] Fez-se então sentir a força do Tejo, que destruiu as embarcações e, galgando os acessos à parte baixa, engoliu tudo o que achou em seu caminho. (SERRÃO, p. 28)

A essa altura, temos mais uma inverdade histórica, a inversão de suas qualidades e origem, que mais adiante buscaremos explicar⁶⁷ e que confere ao texto ficcional um tom ridículo, quando expressa o paradoxo dos sistemas governamentais: ter um secretário de Estado sem cultura e pouco inteligente e, ainda mais, dos Negócios Estrangeiros, que jamais foi ao exterior.

O episódio trazido no último quadro da cena é o do maremoto – o **cronos** do texto - e a construção da figura de Pombal, via sensações, julgamentos e opiniões – o **etos** – a se inserirem no tempo da grande história – o **epos** – tecendo, assim, o diálogo intertextual.

⁶⁷ Tudo o que Miguel Rovisco escreve é intencional, cada palavra dialoga com a história para comprová-la ou negá-la, por isso demos grande importância à biografia de Pombal e ao episódio do terremoto no capítulo anterior. Em verdade, teríamos que transcrever todo o texto literário, bem como o histórico.

Carvalho: [...] Preciso de ir ao quartel de Campo de Ourique, dizer que saia um regimento, dividi-lo em companhias por essas ruas, **para acudir aos feridos e sepultar aos mortos...** tudo nas minhas mãos. [...] (Aproximando-se do Guarda.) Esta cidade está à mercê de um só homem e esse homem sou eu – este país! Chegou o meu momento... Tenho direito a ele e vou espantar o mundo, que há de ficar à minha semelhança!

Guarda: **Castigo tudo isto é castigo!**

Carvalho: Você está louco, sabe?, demente: a demência é uma razão que se auto destrói. A grande vaga, o terramoto – isso não conta: veio somente pôr a nu e acelerar esse desejo de destruição, essa necessidade de ausência racional...

Guarda: (Não suportando mais.) Monstro!

Carvalho: [...] hei-de eliminar de Portugal esse desejo subterrâneo, silencioso, corrosivo – **essa necessidade de morte, por cobardia com a vida;** essa voz tornada familiar e quase amável que nos arrasta para a demência como única forma de perdão pelas nossas culpas... ou melhor, pelas nossas falhas – falhamos um império, e agora? [...] O crime é necessário porque é activo: o crime anda aliado ao ouro e o ouro gera os governos e os grandes governantes produzem mais crimes, mais riquezas! [...] Portugal está arrasado e só depende de mim ressuscitá-lo – não esperarei pelo terceiro dia. Cinquenta e seis anos... meu Deus, basta! (Decidido, saí sem olhar para trás.)

Guarda: (Soluçando com terror.) Misericórdia, misericórdia para todos os homens... (Atira-se da janela abaixo. O seu grito soa horrível e solitário.) (ROVISCO, p.19-21)

[...] **“enterrar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos”**. Não foi Carvalho e Melo quem pronunciou esta frase que durante anos lhe foi imputada, mas D. Pedro de Almeida, marquês de Alorna, que a

expressiu como lema da acção governativa. Foi porém o secretário de Estado quem melhor definiu a rápida intervenção que nessa hora se impunha à coroa. (SERRÃO, p. 28)

Nesses trechos, quanto à intertextualidade, há que se chamar atenção à frase sempre atribuída ao secretário – “enterrar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos”. A translocução⁶⁸ já fora feita e desfeita pela história, e Rovisco parece ter buscado manter que a frase pertencera a Pombal, visto resumir toda a diligência do futuro marquês durante e imediatamente após a catástrofe. No mais temos o **etos** a tecer o texto dramático, a apresentação de um momento totalmente introspectivo, conjecturas que o levariam a encabeçar todas as providências e a fazer seu o terremoto. Surge, assim, repetimos, o meta-evento⁶⁹: o evento que destrói a cidade, é o mesmo evento que vai “construir” Pombal que, por sua vez, reconstrói não só a cidade, mas o país.

A frase dita pelo ministro, “essa necessidade de morte, por cobardia com a vida”, é uma assertiva e um tema bastante recorrente em toda a obra rovisquiiana, tem muito a ver com a biografia do autor, e aqui ajuda a construção do **etos**.

Ao final da cena temos o Guarda, metonimicamente representando o povo, desesperado e solitário. O mesmo Guarda, antes de morrer, chama-o “monstro”, a indiciar o que está por vir e a explicar o título da peça.

Na segunda cena do primeiro ato, assistimos ao gabinete transformado em enfermaria, à tomada das decisões e à escrita dos avisos. Muita confusão e Carvalho a administrar tudo.

⁶⁸ Relembramos, dentre os mecanismos intertextuais, significa a transferência na ou da elocução.

⁶⁹ Meta-evento: o evento do evento, como já vimos.

[...] Sebastião Júlio de Carvalho e Melo, em mangas de camisa, percorre a sala de uma ponta a outra, ditando.

Carvalho: (Para um dos empregados.) “... **que haja socorrido a geral calamidade desta cidade de Lisboa, depois do terramoto verificado no dia 1 de Novembro**, com tudo quanto fosse possível...”, já está?

Empregado 1: ... possível...”

Carvalho: (Continuando a ditar.) “**Mando participar a vossa excelência que o tenente coronel [...] tem ordem para socorrer às necessidades públicas com tropas, troço, artilheiros e materiais [...] Deus guarde vossa excelência** etc. etc...”, e nós, onde vamos? (*Para o outro empregado.*) (ROVISCO p. 24)

Este trecho dialoga mais uma vez, por citação, com o “Aviso para o marquês de Alegrete⁷⁰, participando-lhe o estarem prontas as tropas, troço, artilheiros e dinheiro para socorro da necessidade pública”, de 1º de novembro. Assim, Miguel Rovisco vai fazer um deslocamento de tempo, uma vez que no **cronos** (tempo do enredo) a cena se passa na semana seguinte ao terremoto. O dramaturgo põe o ministro a escrever muitos avisos simultaneamente, para exemplificar o dinamismo do secretário de Estado.

Soldado: (Para o rapaz ferido, pondo-lhe tintura numa perna.) Dói?

Empregado 2: (Lendo o que escreveu.) “**Encarregará os ditos ministros de fazerem recolher...**”

Carvalho: (Interrompendo-o. Para o empregado 1.) Dê cá para eu assinar. (Assina. Em voz baixa, rápido.) Sebastião Júlio de Carvalho e Melo... continuemos, pois (Para o empregado 2.) “...**fazerem os moleiros, padeiros e forneiros** [...] A data deste aviso não está correcta: hoje é dia 7 de novembro – emende.

⁷⁰ Ver página 130.

Empregado **1:** **É dia 6, sr. Ministro.**

Carvalho: **Dia 7**, Pensa que eu não tenho contado os dias um a um? [...] **Para pôr termo à deserção que está a sofrer a cidade de Lisboa devido aos efeitos da presente calamidade [...]** a piedade cristã... cristã, está? ... **cooperando a vencer o maior perigo que nos ameaça, ou seja, a falta de sepultura nos cadáveres [...]** **“Ocorrer ao desentulho das casas que se acham em ruínas, de sorte que delas se possam extrair os cadáveres** (mais de doze mil mortos; incluindo as vítimas dos incêndios, perto de trinta mil: para que quero eu tanto morto?)... **antes que a sua corrupção exale os vapores nocivos que seriam causa de peste, calamidade ainda pior...”** (Para o empregado 2.) Acabe de escrever o resto, já sabe: Deus guarde, Deus abençoe... (ROVISCO, p. 24)

Vejamos o aviso original:

Aviso para o duque Regedor dar **sepultura aos mortos**

Ilmo. e Exmo. Sr.

S.M. manda remeter a V. Ex.^a minutados os avisos inclusos, para que V. Ex.^a os distribua com a maior brevidade pelos desembargadores dos agravos e casa da suplicação que julgar mais capazes: encarregando V. Ex.^a a cada um deles um dos bairros dessa cidade, **e subordinando-lhe não só os ministros ordinários dos mesmos bairros, mas também os mais bacharéis que forem necessários para vencer dividido tão lastimoso trabalho, de sorte que se faça com a maior brevidade possível.**

Também ordena o mesmo senhor que V. Ex.^a **nomeie logo outro ministro para cada um dos julgados do termo, e os mais que forem necessários**, para logo partirem a estabelecerem-se nos mesmos julgados; e fazendo neles fixar em todas as partes públicas o edital incluso, **obriguem por coação os que sendo moradores em Lisboa, se acharem ausentes no campo.**

Ao mesmo tempo encarregará V.Ex.^a aos ditos ministros de fazerem recolher os moleiros, padeiros e forneiros dos referidos julgados, e de lhes fazerem continuar os seus ministérios e o carreto do pão e mais comestíveis à cidade, na forma em que antes o praticavam, sem demora; porque a não admite a consternação em que se acha a capital do reino.

E julgando V.Ex.^a que é necessário mais alguma providência aos ditos respeitos, V.Ex.^a a dará sem dilação, fazendo-a depois presente a S.M. Deus guarde V.Ex.^a.

Paço de Belém, a **2 de Novembro de 1755**.

P.S. – Ao marquês Estribeiro-mor tem S.M. **ordenado que mande coadjuvar os respectivos ministros por destacamentos, comandados pelos oficiais de guerra mais dignos de confiança, que achar no serviço real.**

Também acrescento que o mesmo senhor é servido, que V. Ex.^a ordene aos ministros, que os bens que se acharem em ruínas e não forem logo entregues aos seus respectivos donos ou habitantes das casas e seus notórios herdeiros, se ponham em outro depósito com a guarda que permitem as circunstâncias de tão calamitoso sucesso. No mesmo dia acima:

Sebastião José de Carvalho e Melo

(CARVALHO E MELO, p. 72-73)

É importante ressaltar mais uma vez que na peça as datas dos documentos não são fiéis aos avisos originais, utilizam-se deslocamentos temporais, e o secretário de Estado está sempre à frente no tempo, talvez a resumir, na cena, todos os decretos que expedirá na semana que se segue ao terremoto.

As medidas tomadas por Carvalho são elencadas por data e com notas de rodapé pelo historiador, a indicar as fontes dessas informações. Vejamos:

[...] Ainda no fragor da “**geral calamidade**”⁷¹, o secretário de Estado pedia à Câmara de Lisboa para **utilizar os meios em gentes e dinheiro que a coroa punha à sua disposição, e informava que as tropas de artilharia estavam prontas a executar quaisquer tarefas de socorro**. Logo chegaram mantimentos a distribuir pelos 12 bairros da cidade, de acordo com a necessidade geral. **Chamaram-se pessoas válidas para desobstruir as ruas e dar jazida aos mortos, evitando focos de uma terrível epidemia: antes que a sua corrupção em toda a cidade produza outra calamidade igual à que parece estar suspensa**. No dia **2 de Novembro**, o secretário de Estado consultou o cardeal-patriarca sobre o destino a dar aos corpos que jaziam nas ruas, ficando assente que se lhes devia atar pesos e lança-los ao mar. E

⁷¹ Serrão também utiliza a expressão “geral calamidade” contida no aviso da página 130.

determinou-se o regresso de todos os moradores que haviam fugido para o termo da cidade, sem olhar ao seu estrato social, **enquanto os moleiros, padeiros e forneiros dos arredores deviam abastecer Lisboa de pão e outros mantimentos.** (SERRÃO, p.28-29)

No texto de Rovisco encontramos falas/frases, ditadas pelo secretário de Estado aos dois empregados escreventes, copiadas, citadas *ipsis litteris* de seus avisos, todavia sem obedecer à cronologia e ao conteúdo integral de cada um deles; o dramaturgo mistura trechos das ordens, sem respeitar as datas dos documentos originais. Do historiador Veríssimo Serrão adapta informações que estão contidas em outros alvarás, avisos e decretos. Como já sobrescrito, acreditamos que o autor queira demonstrar o dinamismo e a presença de espírito de Carvalho, portanto há deslocamentos temporais, que, todavia, dão conta de suas atitudes e decisões ao leitor/espectador.

Carvalho (Continuando.)... de vossa excelência etc. etc. data: **dia 7, sete, de Novembro de 1755.** O edital! (Para o empregado 1, enquanto os dois feridos saem. [...]) **“Manda el-rei nosso senhor... a quem Deus permitiu que conservasse vida e saúde (invente essa parte), aos oficiais comandantes de todas as fortalezas que não deixem sair deste porto nem passar para a banda de além navios ou barcos alguns, sob pena de morte”.** Data...Sebastião Júlio... dê-me isso que eu assino já – depois você escreve o resto. (Assina.) (ROVISCO, p. 26-27)

O edital a que se refere é o seguinte:

Edital para os comandantes das torres impedirem a saída deste porto a
todas as embarcações

Manda el-rei nosso senhor aos oficiais comandantes a todas as fortalezas, que não deixem sair deste porto, nem passar para a banda de além, navios ou barcos alguns, sob pena de morte.

Belém, a **3 de Novembro de 1755**.

Sebastião José de Carvalho e Melo

(CARVALHO E MELO, p. 76)

Nesses dois excertos fica nítido o processo de deslocamento temporal (para condensar e indicar a ação de toda uma semana após o terremoto) realizado por Rovisco na peça, ao datar em 7 de novembro providências que, segundo os documentos, teriam acontecido em 2 e 3 de novembro. Note-se, contudo a fidelidade parafrásica (a citação) ao texto pombalino.

Vejamos outro exemplo:

Carvalho: (Para o empregado 1.) É verdade, quanto àquele **aviso para o marquês de Alegrete**, terá que acrescentar o seguinte, tome nota, rápido: **“Havendo barracas nas praças de Cascais, Peniche e Setúbal, as mandará vossa excelência conduzir a Lisboa com brevidade, para alojamento da população”**. Que se passa agora? (Vira-se para o agente que lhe estende um papel.) Ah, claro, claro: **absolutamente proibido**. (Assina o papel.) **Nada de procissões** – entregue isto depressa ao eminentíssimo e reverendíssimo cardeal-patriarca: ele compreenderá, estou certo (O agente sai.) Uma procissão [...] sobre os escombros, por entre as casas a desabar - pisando os corpos sem sepultura... **basta de fradaria!** Mais uma folha, depressa: a pena! O grande número de dias santos e de procissões em Portugal tende mais depressa a depravar que a corrigir a moral do povo: introduz todos os vícios e desordens – **que os padres, é sabido, nada se embaraçam com o que toca à moralidade**. (ROVISCO, p.27)

Em aviso de 2 de Novembro, não de 7, temos o texto pombalino:

Aviso para o marquês Estrebeiro-mor fazer marchar para Lisboa os regimentos de Cascais e Setúbal, para acudirem à catástrofe desta corte causada pelo terremoto de 1755.

Ilmo. e Exmo. Sr.

S.M. é servido ordenar, que logo que V. Ex^a. Receber este, com a maior **brevidade faça marchar para esta corte os regimentos das praças de Cascais, Peniche e Setúbal**; para que com sua assistência se possa acudir à urgente necessidade em que se acha esta corte, caso de se não acharem na mesma consternação, aquelas praças (o que Deus não permita), porque em tal caso mandará V. Ex^a. Somente marchar a metade de cada um dos referidos regimentos: e **havendo barracas nas mesmas praças, as mandará V.Ex^a. conduzir com brevidade.**

Belém, a 2 de Novembro de 1755.

Sebastião José de Carvalho e Melo

(CARVALHO e MELO, p.73.)

Rovisco faz o deslocamento temporal e agrega apenas o final desse aviso ao do marquês de Alegrete de 1º de novembro.⁷²

É importante notar nesse trecho mais uma inverdade histórica. O secretário de Estado redige, sim, alguns avisos aos religiosos, em particular ao cardeal-patriarca, entretanto nunca proibiu procissões, como veremos mais adiante; ao contrário, chega a pedir ajuda e aconselhamento ao cardeal patriarca. Rovisco parece ter querido mais uma vez adiantar fatos, projetando futuras desavenças de Pombal com os jesuítas, pela proibição das procissões e outras alusões, por exemplo: basta de fradarias.

Ainda, continuando a fala anterior da peça, prossegue Carvalho no texto dramático:

Carvalho: [...] Um decreto... (Dita.) **“Sendo-me presente que na cidade de Lisboa e suas vizinhanças existe um grande número de homens vadios... que não buscando os meios de subsistirem pelo seu honesto trabalho, vivem na ociosidade com transgressão das leis divinas e humanas... sou servido... e humanas, escreva... que os**

⁷² Ver página 130.

vadios sejam presos e obrigados a trabalhar nas obras de reconstrução da cidade.” (Pausa.) Acrescente que esta medida se aplica a todas as pessoas, sem exceção, que se encontrarem nas condições referidas. Nada de classes e de privilégios: é a igualdade para nacionais e estrangeiros. (ROVISCO, p.28)

Tal decreto é já de 4 de novembro:

Decreto para os corregedores dos bairros de Lisboa, cada um em seus distritos, examinarem as vidas, costumes e ministérios de todos os seus habitantes; prenderem e autuarem os ociosos, impondo aos culpados a pena de trabalharem com braga nas obras públicas desta cidade.

“Sendo-me presente, que na cidade de Lisboa e suas vizinhanças, grassa um grande número de homens vadios... que não buscando os meios de subsistirem pelo seu honesto e louvável trabalho, vivem viciosamente na ociosidade à custa de terceiros, com transgressão das leis Divinas e humanas: e considerando as ofensas de Deus, do meu real serviço e do bem comum dos meus vassallos [...]

(CARVALHO E MELO, p. 88)

Dando continuidade ao monólogo de Carvalho, que vai da página 25 à 29, onde os demais personagens só olham, ouvem e obedecem, há referência a mais um aviso:

Carvalho: [...] Eu sinto que sei tudo, que sou capaz de tudo (Para o empregado 1.) Pegue na pena: **Para D. Rodrigo António de Meneses, escreva... [...]** Escreva. Escreva, escreva: **“Sua Majestade é servido ordenar que vossa senhoria arme as lanchas, barcos ou escaleres que parecerem necessários para rondar o rio e Lisboa (sinto-me... não sei), inspecionando todos os botes e lanchas que saírem dos navios estrangeiros ou para eles forem por constar que levam os... escreva, homem, escreva!... os roubos ímpios e sacrílegos que se têm cometido em casas e igrejas...”** (O empregado 1 cai sobre a secretária sem sentidos. Carvalho

nem dá por isso.), **no caso de haver falta de militares, pode vossa senhoria...** (ROVISCO, p. 29)

Segue-se o aviso original:

Aviso para D. Rodrigo António de Noronha e Meneses mandar armar lanchas para rondarem o rio de Lisboa, e visitar as dos navios estrangeiros, a fim de evitar os roubos que neles se recolhiam.

S. M. é servido ordenar que V. S. mande armar as lanchas, barcos ou escaleres que parecerem necessários para rondar o rio e Lisboa, visitando nele todos quantos botes e lanchas saírem dos navios estrangeiros ou para eles forem, por constar que levam os ímpios e sacrílegos roubos, que se têm cometido em casas e igrejas: e como para elas pode faltar gente militar, se pode V. S. valer das ordenanças e auxiliares; e da tenência que se acha aberta. Poderão ser vestidos com uniformes, e armados os que embarcarem para as ditas rondas. E para tudo o que a V. S. for preciso a este respeito, tem ordem do mesmo senhor o Illmo. e Exmo. Sr. Marquês Estribeiro-mor. Aos comandantes das sobreditas rondas determinará V.S. que embarguem todas quantas embarcações encontrarem de noite no rio, sem distinção, até ao amanhecer. Deus guarde a V.S.

Paço de Belém, a 4 de Novembro de 1755.

Sebastião José de Carvalho e Melo

(CARVALHO E MELLO, p.84-85)

Com essa articulação (inter)textual, citações, alusões, atualização parafrásica da linguagem, Miguel Rovisco sugere a diligência e a visão de Carvalho. A simultaneidade de ações e o constante adiantamento da datação nos documentos parecem querer retratá-lo como um homem de expediente, pró-ativo, que sabe tomar decisões. Dessa forma, o dramaturgo nos dá conta do intenso, incansável e eficaz trabalho do ministro nessa semana que se segue ao terremoto. É importante notar que no texto dramático essa colagem de avisos, decretos e editais são escritos sem a presença do rei ou de outros ministros, que

ainda não haviam retornado de Mafra. Assim, repetimos, citando literalmente, atualizando o vocabulário, adaptando seu texto dramático, pela junção ou alusão aos escritos pombalinos e aos de Serrão, nos faz tomar ciência de toda a ação e intenção do secretário de Estado.

Elencamos a seguir os títulos de todos os escritos originais dessa semana que corresponde ao **cronos** da peça – de primeiro a sete de novembro de 1755 – cujas datas são modificadas, para que se possam confrontar o grau de veracidade das informações, até mesmo daqueles documentos que não foram diretamente aludidos, mas que se presentificam na ação da personagem principal e na reação das demais.

1º de novembro de 1755: Aviso para o marquês de Alegrete, participando-lhe o estarem prontas as tropas, troço, artilheiros e dinheiro para socorro da necessidade pública.

2 de novembro de 1755: Aviso para o duque Regedor dar sepultura aos mortos.

2 de novembro de 1755: Aviso para o marquês Estribeiro-mor fazer marchar para Lisboa os regimentos de Cascais e Setúbal, para acudir à catástrofe desta corte causada pelo terremoto de 1755.

2 de novembro de 1755: Aviso-circular aos doze desembargadores, que se ordenou ao duque regedor nomeasse para os doze bairros de Lisboa.

2 de novembro de 1755: Aviso ao eminentíssimo cardeal patriarca, pedindo-se-lhe o seu parecer sobre o lugar para a sepultura dos mortos.

2 de novembro de 1755: Aviso para Manuel Freire de Andrade fazer marchar para Lisboa o regimento de dragões de Évora.

2 de novembro de 1755: Aviso para o marquês de Alegrete encarregar os vereadores do senado de receber às portas da cidade todos os mantimentos que aí vierem e distribuí-los pelos 12 bairros.

3 de novembro de 1755: Edital para os comandantes das torres impedirem a saída deste porto a todas as embarcações.

3 de novembro de 1755: Aviso para o eminentíssimo cardeal patriarca, em que se lhe ordena exorte aos párocos da cidade, e seus subúrbios, que persuadam aos povos dar sepultura aos mortos.

3 de novembro de 1755: Aviso para o marquês Estribeiro-mor mandar guarnecer as torres e as praias de Belém até o Bom Sucesso, a fim de impedir alguma tentativa dos argelinos, que havia notícia andarem na barra de Lisboa.

3 de novembro de 1755: Carta-circular a todos os ministros das terras, sitas nas duas margens do Tejo, para que mandassem vir toda a farinha e mais comestíveis para Lisboa e entregar ao presidente do senado da câmara.

3 de novembro de 1755: Aviso para o marquês de Alorna fazer pôr em arrecadação todos os celeiros públicos e particulares do termo da vila de Santarém.

4 de novembro de 1755: Aviso para o marquês Estribeiro-mor mandar pôr prontas duas rondas nas praias do Terreiro do Paço onde se vendiam comestíveis ao povo, para evitarem nele alguma desordem.

4 de novembro de 1755: Aviso para o marquês de Alegrete afixar nos arraiais e campos o edital sobre as embarcações que trouxessem mantimentos.

4 de novembro de 1755: Aviso para o desembargador José de Seabra da Silva mandar fazer uma relação de todas as bestas de carga e carros, em todas as vilas e lugares do termo de Lisboa.

4 de novembro de 1755: Decreto para que as pessoas compreendidas nos roubos cometidos depois da manhã do dia primeiro de Novembro fossem autuadas em processos simplesmente verbais, e as sentenças executadas no mesmo dia em que se proferissem.

4 de novembro de 1755: Aviso para D. Rodrigo António de Noronha e Meneses mandar armar lanchas para rondarem o rio de Lisboa, e visitar as dos navios estrangeiros, a fim de evitar os roubos que neles se recolham.

4 de novembro de 1755: Aviso para o marquês de Tancos, no qual se contém as ordens, de que S. M. o encarregou no tempo do terramoto, a respeito de fazer passar à corte algumas tropas do reino para sossego do público.

4 de novembro de 1755: Aviso para D. Rodrigo António de Noronha e Meneses pôr em arrecadação os mantimentos, que se achavam nos navios do porto desta cidade, com as avaliações dos preços comuns fazendo-se conduzir para os armazéns.

4 de novembro de 1755: Carta ao corregedor da comarca de Coimbra, para fazer exame nas pessoas suspeitas de latrocínios, que passassem por aquela comarca logo em os dias seguintes ao terramoto.

4 de novembro de 1755: Decreto para os corregedores dos bairros de Lisboa, cada um em seus distritos, examinarem as vidas, costumes e ministérios de todos os seus habitantes; prenderem e autuarem os ociosos, impondo aos culpados a pena de trabalharem com braga nas obras públicas desta cidade.

5 de novembro de 1755: Instrução ao sargento-mor de batalha Pedro de Sousa de Castelo-Branco, governador da Praça de Setúbal, sobre a calamidade daquela vila.

5 de novembro de 1755: Carta ao corregedor da comarca de Coimbra, para não deixar passar pessoa alguma pelo seu distrito sem que levasse passe.

5 de novembro de 1755: Carta-circular a todos os prelados regulares dos conventos de Lisboa em que S. M. lhes manda louvar, agradecer o zelo, e persuadir a urgência da sepultura dos mortos.

6 de novembro de 1755: Aviso para o marquês Estribeiro-mor convocar todos os oficiais dos terços dos auxiliares, para com as suas companhias cercarem os bairros de Lisboa, e a uma mesma hora se prenderem todos os malfeitores e vadios.

6 de novembro de 1755: Aviso para o duque Regedor, em que se lhe ordena que os ministros encarregados da inspecção dos bairros remetam ao presidente do senado da câmara as relações de todos os mantimentos que descobrirem.

6 de novembro de 1755: Aviso para o marquês de Tancos fazer marchar cinco companhias de cavalaria para o Algarve a cobrirem as costas daquele reino.

7 de novembro de 1755: Aviso para D. Rodrigo António de Noronha e Meneses mandar prender e remeter em levas os algarvios da Ribeira das Naus, que haviam desertado.

Os títulos dos documentos já dizem de seu conteúdo. Dessa forma podemos concluir que Miguel Rovisco, no grande monólogo que é sua peça, mas em especial esta segunda cena do primeiro ato, repetimos, dá conta de nos passar numa paráfrase resumitiva, as informações que demonstram características da personagem que irão dar início e, também, ancorarão a ascensão do então secretário dos negócios estrangeiros a poderoso primeiro ministro. Carvalho faz seu o terremoto ao criar o meta-evento (transforma o terremoto em acontecimento que servirá à sua escalada ao poder), portanto do **cronos** (tempo do enredo) chega ao **etos** (seu tempo particular), para, assim, inserir-se no **epos** (o tempo histórico): é o homem adentrando a História. Esse entrecruzar de tempos se vai tornando cada vez mais natural com o desenvolvimento da ação.

No último quadro dessa cena, temos Carvalho de volta ao **cronos**, ao dia primeiro de novembro de 1775: ei-lo em igualdade com o povo, todos num cenário de desconforto e trabalho incessante. Há ainda uma insinuação de homossexualismo e ódio aos estrangeiros (p. 34-35), temas que retomaremos mais adiante, também inverídicos historicamente. Nesse quadro Carvalho está a ler, enquanto o soldado e um ferido conversam e abordam sua cultura, capacidade de trabalho e inteligência⁷³:

⁷³ Muitas vezes durante a peça fazem-se considerações sobre sua inteligência, o próprio ministro questiona-se sobre isso.

Soldado: [...] o ministro gosta que o povo o veja trabalhar. [...] um grande homem, repito. Não come, não dorme: só trabalha e lê – lê tudo. [...] **ninguém o entende e ele sabe-o. Mas mesmo quando fala em português, a maior parte das pessoas não o entende** [...] um homem poderoso – e perigoso, porque não confia nele próprio. **Não é muito inteligente; contudo, tem faro como certos animais.** (ROVISCO, p.35-36).

Na continuidade desse diálogo faz-se referência à infância de Pombal, outra inverdade histórica, uma vez que todas as biografias abordam sua vida, as mais minuciosas, a partir dos vinte anos, outras, de seus cargos públicos.

Ferido: Consta que nasceu em Lisboa, ali no Campo Santo; que foi educado por uma tia-avó; que duas vezes por dia tinha de rezar o terço... bem se tem vingado: obrigou todos os frades e feiras a ajudarem no enterro dos mortos, na limpeza das ruas e escoamento das águas... (ROVISCO, p. 36)

Fala-se, ainda de outros avisos, que não são, todavia, citados literalmente: “as vilas [...] têm enviado farinha [...]. Já deu ordens para virem da província operários e jornaleiros para reconstrução da cidade. (ROVISCO, p.37). Aborda-se também, com mecanismo de “acréscimo de situação”, um aviso ao Regedor, com a convocação de ciganos para o trabalho duro, outra inverdade, pois tal aviso nunca existiu⁷⁴.

Ao final da cena temos o anúncio, por um agente, da chegada do rei. Com isso acaba-se a igualdade entre as classes e o ministro (em seu **etos**), mirando-se no espelho continua a projetar-se no futuro, imaginando-se a adentrar a História.

⁷⁴ Sobre ciganos encontram-se apenas em *O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira* um “Registro de uma Provisão e um Alvará de Lei impresso” de Sua Majestade Dom José I, pelos quais se determina a ordem com que devem viver civilmente os ciganos no Estado do Brasil.

Carvalho: O único ministro. (Para o soldado, sem deixar de se olhar ao espelho para ...) Sua Majestade não nos irá encontrar de mãos limpas e joelhos em terra, aguardando a sua chegada; há-de-nos ver tal como temos sido durante esta semana memorável... eterna, quase. – sua majestade está a chegar com a corte, acabou-se a igualdade. (ROVISCO, p. 40-41).

Resumindo: no primeiro ato, cujo **cronos** abrange de primeiro a sete de novembro, tem-se um fenómeno natural de que o secretário de Estado toma posse e com que se firma na História, cria e passa sua própria imagem, no nível, portanto, do **etos**, que as licenças permitidas pela ficção (inverdades citadas) vai transformando em **macronos**.

Os procedimentos utilizados por Miguel Rovisco em seu “desenho” do marquês de Pombal como a citação, a alusão, a assimilação do texto histórico, seja ele o de Veríssimo Serrão ou o memorial de Pombal, em adaptações literais ou parciais dos documentos da personagem e dos fatos da História, geram o dialogismo, a inter e a intratextualidade e, principalmente a polifonia, as muitas vozes que se cruzam no texto dramático por meio do foco narrativo ou do ponto de vista a determinar os eixos temporais e conseqüentes níveis narrativos.

Então vejamos, Miguel Rovisco, pela seleção do evento no tempo histórico, em pleno exercício do juízo de valor e da ideologia, determina o **cronos**, a **visão de fora** do narrador onisciente.

Os eventos de cada cena são selecionados pelo escritor na História tradicional de Joaquim Veríssimo Serrão, que também narrador, deixa transparecer seu ponto de vista (adiantemos as conclusões, totalmente a favor de Pombal), e que se faz **visão por de trás**, o **epos** do grande período ou tempo do

iluminismo, reiteramos, com o pretenso distanciamento que pede a historiografia.

Quando a voz é cedida à personagem, no caso, tendo-se como paradigma as memórias pombalinas, presentifica-se o **etos**, a **visão com**, centrada na primeira pessoa; assim, o enredo passa a ser contado pela óptica do protagonista, a passar a própria imagem (interior e/ou exterior)

A confluência e mescla dessas vozes e níveis temporais gera a **visão conjuntiva** e, em consequência, o nível narrativo que denominamos **macronos**, e que, alimentado nas linhas narrativas e nos pontos de vista anteriores, cria uma narrativa conjuntiva e abrangente, um nível narrativo-temporal superior que se revela na decifração, na intervenção e na interação do leitor/espectador com o fluxo narrativo e se realiza/atualiza no tempo da leitura e/ou no tempo da representação. É o procedimento intertextual a revelar e questionar a mensagem e as intenções da obra literária.⁷⁵

Retomando a estrutura da peça, no primeiro ato temos, então, ações do secretário de Estado, que impressionam a todos, mas especialmente ao Rei, ações essas que levam à sua fixação no poder.

Na primeira cena do segundo ato, encontramos o mesmo espaço, entretanto um outro tempo: cinco anos após o terremoto:

Carvalho: Eu domino no Paço e nas secretarias de Estado, mas a Companhia de Jesus domina em Roma, em todos os tronos da Europa católica, nos sertões de África, no Oriente, no Brasil - esses “tratados”, “romances”, “cartas” e “profecias” que me continuam a apontar como tendo sido o causador do

⁷⁵ Repetimos, essa terminologia foi adaptada/criada por nós a partir de conceitos de Pouillon.

terramoto de Lisboa (e já lá se vão cinco anos) [...] (ROVISCO, p. 49).

Estamos, pois, nas décadas de 1760/1770 correspondentes ao auge do poder do futuro marquês, que na peça ainda é apresentado como primeiro ministro. Temos, assim, um outro “deslocamento temporal”, uma vez que Carvalho e Melo recebe o título de Conde de Oeiras em 6 de junho 1759. Então, cinco anos após o dia do terremoto, significa que a cena se passa em 1760, quando Pombal já é conde, título que lhe é conferido em reconhecimento pelos serviços prestados ao Reino ao longo de vinte anos e por sua diligente atuação no caso dos Távora, evento que será selecionado pelo dramaturgo – **cronos** - para sustentação desta primeira cena, como veremos um pouco mais adiante.

A consagração: Marquês de Pombal

Nos fins da década de 60, com o primeiro ameaço de trombose que atingira o rei e os 70 anos feitos do seu poderoso ministro estavam criadas as condições para a viragem política com que os inimigos do **conde de Oeiras** tanto sonhavam. Mas o velho leão mantinha-se inflexível ao leme do Estado. [...] No ano de 1769 continuou o ritmo legislativo que cobria variados domínios da administração pública. (SERRÃO, p.70)

Nessa primeira cena, Miguel Rovisco faz uso mais uma vez do mecanismo intertextual, paráfrase resumitiva que condensa informações do *Discurso político sobre as vantagens que o reino de Portugal pode tirar da sua desgraça por ocasião do terramoto do 1º de novembro de 1755*, um texto crítico-analítico de toda a economia, a estrutura social, a história, a geografia, a educação, a religião e as relações exteriores de Portugal, especificamente da exploração/submissão à Inglaterra, abrangendo passado, presente, bem como projeções futuras. O texto é assinado pelo Marquês de Pombal, mas não é datado, conforme nota do editor de *Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal e outros escritos na época*: “o autógrafo estava na livraria do erudito desembargador Gamboa no ano de 1783”.

O que se pode deduzir apenas, com relação à data, é que foi escrito após 1770, quando o então conde de Oeiras recebe o título de Marquês de Pombal. O discurso é bastante extenso (p. 138–189) e, para que se tenha idéia de seu conteúdo citaremos apenas os subtítulos que no estilo pombalino já dizem de seu conteúdo:

- O necessário clínico faltava a este reino. (p. 141–142);
- O comércio estava aniquilado. (p. 142-143);
- Não havia e Portugal alguma Indústria. (p. 143-144);
- O seu sistema político era mau. (p. 144-146);
- A fonte de riqueza era má. (p. 146-148);
- Reflexões sobre a influência que as minas de Ouro do Brasil tinham sobre o sistema geral da Europa. (p. 149-159);
- Que este reino naturalmente estéril não poderia sustentar seus habitantes. (p. 159-161);
- Todos os Estados estão obrigados a suprir a necessidade de Portugal. (p. 161-163);
- Portugal não tem necessidade de exército de mar e guerra. Todos os príncipes da Europa interessam sustentá-lo na sua situação, etc. (p. 163-165);
- O ouro tirado das minas da América, trazido à Europa, e daqui transportado outra vez ao Oriente, pelo comércio das Índias, aniquila-se com as mais mercadorias, etc. (p. 165-167);
- Por mais que se diga, esta não era mais rica hoje que o não era antes de se descobrir as minas. (p. 167-168);
- Com o seu ouro, pode Portugal ter géneros fabricados por melhor preço, que os pode por si mesmo fabricar. (p. 168);

- O físico do clima se opõe ao estabelecimento das manufacturas de Portugal. (p.169);
- É uma conveniência que a Inglaterra dê grandes meios a Portugal, para extrair ouro do Brasil, sem este remédio, os negócios da Europa irão pior. (p. 170-171);
- Que depois da aliança deste reino com a Inglaterra se estabeleceu um grande luxo em Portugal que é nele necessário. (p. 171);
- Regra geral (sobre o luxo do item anterior⁷⁶). (p. 172);
- Máxima política imutável. (p. 172-173);
- Portugal não poderia passar sem outros Estados da Europa, especialmente sem a Inglaterra. (p. 173-174);
- A frequência dos estrangeiros, fez esta nação mais sociável e de bárbara que era antes, a pôs em nível com as mais polidas nações. (p. 174-176);
- Enfim, isto é causado pela ordem natural das coisas, que umas nações inteiras vivam ociosas, enquanto outras trabalham. (p.176-185);
- Regra geral (conclusão). (p. 185-189).

Pela citação dos títulos desse discurso político, já podemos ler nitidamente o ponto de vista de Carvalho sobre a situação política interna e externa de Portugal e ainda as projeções do que efetivamente fez para elevar Portugal ao nível dos demais países europeus. Assim temos o **etos, a visão com**, mais uma vez a memória da História atualizada na e pela personagem principal.

É interessante notar que após essa paráfrase resumitiva, em seu continuado monólogo, encontra-se em cena um secretário de nome Simão Botelho (a quem Carvalho se dirige, todavia nem lhe nota a presença), nome de personagem de Camilo Castelo Branco (autor que também escreve sobre Pombal e de forma

⁷⁶ As explicações entre parêntesis são nossas.

radicalmente contrária), em *Amor de Perdição*. Tal referência, antes de levar em conta a oposição camiliana, pareceu-nos um toque do idealismo romântico a que Miguel Rovisco recorre na construção do **etos**: Pombal obcecado sim, mas com boas intenções em relação à pátria, o que demonstra em seus escritos, e também sugere o paradigma histórico na voz de Joaquim Veríssimo Serrão.

Outra razão para se justificar o nome da personagem poderia ser uma característica que *O Bicho* e *Amor de Perdição* têm em comum: ambas são escrituras tecidas por escrituras (cartas, bilhetes, avisos...). Em Camilo, as personagens sempre confinadas não se encontram, apenas se correspondem. Outra coincidência, ambas as personagens, Carvalho e Simão, carregam em suas biografias bravatas, pecados, raptos, crimes e acabam condenados ao exílio, logo em seguida, vindo a morrer.

A seguir Carvalho faz menção ao racionalismo do século XVIII, que retoma o caminho da corrente racionalista do Humanismo: o Rei e a Razão como fontes do Direito, a que Veríssimo Serrão faz referência no capítulo II de seu compêndio – *Administração e Sociedade* (p. 85) com o subitem *A Lei da Boa Razão*, uma carta lei promulgada em 18 de agosto de 1769, repleta de verbos no imperativo a provar a autoridade de Dom José. É pretensamente redigida pelo rei, mas traz todo o ideário de Carvalho e Melo e, como reflexo do despotismo iluminado, visa a uma grande reforma no campo do direito e da justiça, com o objetivo de acabar com a prática da doutrina e da jurisprudência sobre a lei do soberano.

Rovisco cita a racionalidade da personagem, como se Carvalho continuasse a ditar documentos e, acreditamos, sem citações literais, visto a carta de lei ter sido escrita pelo rei e também por, apenas aludida, não estar transcrita

em nenhuma de suas fontes. Em muitas outras passagens o estadista questiona-se sobre sua própria racionalidade e inteligência (ou falta de):

Carvalho (Enfasiado.) [...] um sistema estabelecido depois de muitos anos não se muda em uma hora. Assim é... assim é... e assim tem que ser. Porém há tempos em que nas monarquias um só homem pode muito. **O essencial é que se estabeleça uma regra de governo desde o princípio (uma regra útil e racional, crescente), desde o princípio,** repito ou ela nunca se estabelecerá”. (ROVISCO, p. 45).

Vejamos como Veríssimo Serrão apresenta o assunto:

A Lei da Boa Razão

Para compreender o pensamento de Pombal e a capacidade reformadora do seu governo, não pode ignorar-se a carta de lei de 18 de Agosto de 1769, mais tarde conhecida por “Lei da Boa Razão”. Foi ela, na definição lapidar de Guilherme Braga da Cruz⁷⁷, “o diploma de maior projeção e de mais transcendente significado, na profunda viragem ideológica verificada na linha evolutiva da história do Direito Português durante o consulado pombalino, dentro do espírito do Século das Luzes”.

Esse documento corresponde ao ideário do tempo, fortemente marcado pelo **racionalismo moderno** e buscando colher no direito natural a justificação de uma *ratio scripta* que fosse a imagem da *recta ratio*. Entendia-se que a retidão e a equidade definiam os princípios superiores do Direito. Aquele conceito de raiz antiga passou a ser encarado pelos iluministas na acepção filosófica de que o governo perfeito assentava na razão natural, campo onde o déspota esclarecido bebia os fundamentos do poder político que lhe cabia aplicar, sem oposições nem reservas, para a felicidade dos súditos. As laceis eram intangíveis, porque concebidas para exclusivo direito dos vassalos.

[...] **Não se duvida que Pombal ligou o nome a esta carta de lei, que tem muito do seu estilo prolixo, mas também a marca do estadista que se julgava seguro na força, apenas das suas razões.** (SERRÃO, p.87-88)

⁷⁷ Famoso professor de Direito da Universidade de Coimbra (1916-1977).

A cena tem continuidade com referências à vasta propriedade do ministro em Oeiras e São Julião da Barra, onde se cultivavam o bicho da seda e a uva para as vinícolas do estadista e principalmente, conforme Veríssimo Serrão (p.191-236), a suas medidas para a organização econômica e financeira de Portugal com a criação da Indústria de Lanifícios, a Fábrica de Vidros da Marinha Grande, da Real Fábrica das Sedas e outras manufaturas, como a de chapéus; na agricultura, da Companhia das Vinhas do Alto Douro; e em outros setores, a Companhia Geral das Pescarias do Algarve, a exploração mineira, Alfândegas e Portos Secos, enfim medidas para estimular tanto o comércio interno e ultramarino (das colônias) como o externo. Miguel Rovisco elege salientar dois setores que atendiam tanto os interesses do reino como os do próprio primeiro ministro.

Carvalho: [...] (Pausa. Enquanto o secretário escreve) **Você tem costume por costume beber, Simão Botelho?**

Secretário: (Parando de escrever por momentos, para logo recomençar.) Perdão, sr. Ministro?

Ao ouvir-se tratado por “sr. Ministro” Carvalho mostra-se contrariado, mas não diz nada.

Carvalho: **Se você tem por costume beber.**

Secretário: Como todas as pessoas, creio.

Carvalho: Não seja idiota. **Fiz-lhe uma pergunta: bebidas alcoólicas.**

Secretário: Nem muito nem pouco... como todas as pessoas. De vez em quando... nunca me embebedei, porém. Nunca em serviço.

Carvalho: (Enfastiado.) Cada vez mais admiro a **diferença!**⁷⁸ (...) (Pausa.) **E sedas, você aprecia sedas,** Simão Botelho? (O secretário vai abrir a boca.) Não me responda que as aprecia “como toda a gente”!

⁷⁸ No primeiro ato o ministro faz-se igual ao povo até que o rei volte após o terremoto. O negrito é do autor.

Secretário: Sim... um pouco.

Carvalho: Um pouco? Um pouco sim ou um pouco não?

Secretário: (Embaraçado.) **As pessoas têm de andar vestidas...**

Carvalho: (Exasperado.) Mas não necessariamente com sedas e plumas na cabeça! **Gosta ou não gosta, veja se me responde, de sedas?**

Secretário: Não.

Carvalho: Bom!

Secretário: Talvez...

Carvalho: Mau!

Secretário: ... um pouco.

Carvalho: (Sem paciência.) Escreva e cale-se (Resmunga.) Sedas vindas do estrangeiro... mau, mau! (Dita com vivacidade, confiante.) **“Os soberanos querem sempre o que podem. Não há exemplo sobre a terra desde a sua criação de que podendo adquirir um Estado a superioridade sobre outro, não o tenha feito. Por mais que se estabeleça um direito dos povos, político e civil para todas as nações, a lei do mais forte entre os homens governa o mundo”.** (Olha para o relógio numa das estantes vendo as horas.)

(ROVISCO, p. 44–45–46)

Em seguida, o texto que Rovisco cita é o a introdução do mesmo *Discurso político sobre as vantagens que o reino de Portugal pode tirar da sua desgraça por ocasião do terramoto do 1º de novembro de 1755* em seu quarto parágrafo:

[...] Não falando mais que dos meios políticos, independentemente das causas extraordinárias, é incontestavelmente verdadeiro que um Estado sobre quem outro adquiriu superioridade não se levanta mais. [...] Os soberanos querem sempre o que podem; não há exemplo sobre a terra desde a sua criação de que podendo adquirir um Estado a superioridade sobre outro, não o tenha feito. Por mais que se estabeleça um certo direito das gentes, político e civil para todas as nações, a lei do mais forte entre os homens governa sempre

o mundo. O primeiro rei foi um soldado feliz, disse um grande poeta do nosso século.⁷⁹

(CARVALHO E MELO, p. 138)

Rovisco apenas atualiza um vocábulo: gentes/povos e suprime o advérbio sempre do texto original.

Logo a seguir apresenta-se o tempo em sua concretude, o relógio, e o primeiro ministro como seu senhor e no auge, no exercício pleno do seu poder, a dispor dos dois – tempo e poder - a seu bel prazer. Citamos alguns trechos:

Carvalho [...] (Olha para o **relógio** numa das estantes vendo as horas.) Pouco me importo que os ministros de sua majestade britânica se escandalizem com a minha carta ou comigo: **se sou motivo de escândalos⁸⁰, vivam os escândalos!**... mas você, Simão Botelho, [...] Meto-lhe medo, eu?

Secretário Não... não muito... não creio, sr. ministro. Um pouco.

Carvalho (Contrariado.) Gosto que me tratem por aquilo que eu sou.

Secretário Perdão... sr. **primeiro⁸¹** ministro. **Aliás, quase que eu poderia dizer “sr. ministro absoluto”: o rei tem uma admiração por vossa excelência e tem a vós uma confiança...**

Carvalho (Satisfeito.) Nada de lisonjas: comovem-me, deixam-me mal disposto. **Quando as pessoas dizem bem de mim (é raríssimo dizerem bem de mim) (...) Não sei agradecer, mas sou exímio em castigar. Veja por exemplo... (de novo olha para o relógio.)** Bom, deixemos o resto das cartas para amanhã. Tome somente nota das palavras com que recomencarei: **“Ousei-me perguntar muitas vezes donde**

⁷⁹ Voltaire, tragédia de Merope (nota do editor).

⁸⁰ Referência bíblica: II Coríntios 6:3 “*não dando nós nenhum motivo de escândalo em coisa alguma, para que o ministério não seja censurado.*” (referência nossa)

⁸¹ O negrito (**primeiro**) é do autor.

vinha que Portugal, com tantos meios para ser poderoso, era o Estado mais fraco da Europa”: eis aqui um quebra-cabeça para quem não faz um correcto uso dela!

(ROVISCO, p. 46-47)

E aqui segue o documento original no item *O necessário clínico faltava a este reino* do citado *Discurso político sobre as vantagens que o reino de portugal pode tirar da sua desgraça por ocasião do terramoto do 1º de novembro de 1755*:

Há sessenta anos que o grande sistema dos ingleses, para subjugar as nações que deviam servir ao seu crescimento, foi tê-las em dependência do seu necessário clínico, venho a dizer, destruir-lhes a agricultura, ou para me servir desta expressão familiar, agarrar nestes Estados pela garganta. [...] **Ousei perguntar muitas vezes donde vinha que Portugal, com tantos meios de ser poderoso, era o Estado mais fraco da Europa.** Mas não se via que esta monarquia estava em poder de um povo que a devorava?

(CARVALHO E MELO, p. 142)

Assim volta o modelo da biografia pombalina, narrativa assumida pelo **etos**, citada no texto dramático literalmente ou com pequeníssimas modificações em trechos que podemos denominar tópicos frasais dos escritos do marquês e a costurar-lhe as idéias, frases que resumem, no diálogo/monólogo da personagem do primeiro ministro com seu secretário, o pensamento, a ação e os problemas enfrentados pelo estadista, como⁸²:

Carvalho: [...] **os ceifeiros do Alentejo** que se recusaram a trabalhar por maiores salários [...], **os padres** todos por trás a apóia-los: onde há insultos à minha pessoa, **clero** tem de estar metido como um fermento de desordem. [...] Todos me consideram um monstro: você; **os ministros**, pobres coitados; **o povo**, tolhido de pavor com o meu simples

⁸² Esses fatos estão apresentados na biografia do Marquês de Pombal no capítulo anterior.

nome [...]; **a nobreza**, que me odeia e à qual não pertenço (sua majestade a rainha não esconde a antipatia que sente por mim, assim como a princesa) – e por fim **essas pedras da Santa Igreja, esses jesuítas**, nos quais a nação passa a vida a tropeçar: mais de dois mil! Eu domino no Paço e nas secretarias de Estado, mas a Companhia de Jesus domina em Roma, em todos os tronos da Europa católica, nos sertões da África, no Oriente, no Brasil.

(ROVISCO, p. 47-49)

Vejamos o texto de Veríssimo Serrão sobre problemas vinícolas:

A concorrência prejudicava também **os lavradores e comerciantes de vinho do Porto** [...] D. José I determinou que se arrancassem as vinhas implantadas na parte terminal dos grandes rios. Assim nas margens do Tejo, desde Sacavém até Vila Nova da Rainha, e nas campinas de Valada, Santarém e Golegã. Exceptuavam-se da disposição os plantios feitos nas linhas de Torres Vedras e Alenquer; assim como na zona do Vouga ao Mondego, as vinhas de Anadia e de Mogofores, de Avelãs do Caminho e Fermentelos, por serem terras onde o vinho fora sempre o “fruto principal” e de boa qualidade.

É evidente que esta medida suscitou o protesto de muitos agricultores e serviu também para aumentar o ódio contra a política de Pombal. [...]

Das suas de Oeiras, Pombal vendia o produto a bom preço, à privilegiada Companhia. (VERÍSSIMO SERRÃO, p. 216-217)

Os jesuítas, por sua vez, são citados na peça como verdadeiros obstáculos. Rovisco faz, ainda uma vez, alusão ao acontecimento, também denominado “revolta dos borrachos”, acerca do motim no Porto que contestava a criação da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, cujo desfecho vedou aos jesuítas o papel de confessores, visto que logo foram substituídos por padres da confiança de Pombal.

A seguir, citamos um texto que serve para ilustrar a relação do ministro com os jesuítas. Não extraído da obra de Veríssimo Serrão, está num prefácio

explicativo de Oliveira Martins à edição de *Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal*, com o título *Pombal na Perspectiva de Oliveira Martins*, que por sua vez cita como sua fonte *História da Civilização Hibérica*. (O.C.. pp. 294 e segs)⁸³, do qual Miguel Rovisco certamente tomou conhecimento. Assim, mais uma fonte a determinar o **epos**.

O duelo começara logo em 1757; e, a partir de então, o ministro encontra, ou convém-lhe encontrar, a roupeta jesuítica em todos os episódios da resistência à sua tirania. **Declarando-a cúmplice da revolta do Porto, expulsa do paço os três confessores do rei à meia-noite, pondo-os, real e verdadeiramente, na rua (21 de Setembro, 1757).** [...] Em Fevereiro de 1758, o ministro abre a campanha em Roma, [...] O marquês de Pombal reforçava a inchada retórica das suas notas para Roma com as instruções secretas e mais positivas ao seu embaixador [...] **Combata o suborno dos padres (dizia o marquês ao embaixador), observando quem são os cardeais e as pessoas mais importantes com relação ao negócio, e compre-os por todos os meios que lhe forem possíveis, sem se expor a ser sacrificado por eles.** Vale mais e custa menos fazer a guerra com dinheiro do que com os exércitos. Aqui (em Lisboa) há mais de cem mil cruzados de fina prata lavrada em Paris e de porcelana do Saxe. Poderei também enviar-lhe alguns diamantes brutos que mandará lapidar, entretanto dir-me-ás se podem servir para cruces, peitorais, etc. Mando-lhe quatro anéis. Seria talvez melhor oferecer as pedras em bruto, como uma amostra dos produtos dos países tão querido dos Jesuítas. (OLIVEIRA MARTINS, p. 20-21)

A carta que Pombal endereçou ao embaixador está colocada num contexto totalmente contrário ao marquês e, evidentemente, não está inserida nas memórias que Pombal apresentou ao rei dois anos antes da sua morte, todavia faz parte da edição consultada por Rovisco. É um documento que, segundo Oliveira Martins, foi escrito pela personagem central. É particular, nada

⁸³ Citação conforme o texto original.

abonador, conspirador e corruptor, por isso “impublicável”⁸⁴, mas, aludido, serve a compor o **etos**.

Na continuidade, Miguel Rovisco entremeia falas que recuperam o tempo objetiva e concretamente pelo relógio: a reforma educacional, as profecias do padre Horácio Malagrida e sua influência individual ou como representante de todos os jesuítas a serem inculcados e banidos a pretexto decisivo do episódio do regicídio, esse último simbolizado, ou antes, indiciado pela maçã e tudo o que ela pode conotar:

Botelho: Sr. primeiro ministro!

Carvalho: Admira-me mas odeia-me.

Botelho: É falso.

Carvalho: É belo! **Não é qualquer pessoa que se consegue fazer odiar. Abaixo de sua majestade o rei, sou a figura mais importante do país. Quanto ao cérebro, ninguém me ultrapassa sempre fui considerado inteligente.**

[...] O secretário sai. Pausa. **Carvalho vê as horas no relógio e começa a escrever uma carta.** Lê o que escreveu e fica pensativo. Depois guarda-a numa gaveta. Pausa. Abre outra gaveta de onde tira **outra carta. Lê-a para si.**

Carvalho (Começando a ler em voz alta) “... **a Virgem e o Menino deram-me uma visão em sonhos que ontem tive:** vi jazendo em sangue aquele que podia ser o salvador de seu povo e era açoite e chicote da Santa Igreja nas mãos de um ímpio. Um arauto anunciava a catástrofe e os círios ardiam em volta de um alto cadafalso. Depois surgiu nos ares a bela imagem do santo... constelado... angélicos fulgores... (ah, aqui está a parte que interessa!)...

⁸⁴ Texto e ato reprováveis, por isso não está no memorial pombalino.

Apareceu-me uma grande praça que muito se assemelhava ao Rossio de Lisboa. Nela queimaram o ímpio e lançaram as suas cinzas aos mar, que as vomitou em convulsões de nojo para o abismo aberto do inferno etc. etc...” Assinado: Padre Horácio Malagrida. (Pausa. Fica pensativo depois de guardar a carta.) O rei morto e eu atirado para uma fogueira do Santo Ofício... (ROVISCO, p. 50-52)

O relógio é apresentado como ícone, índice e símbolo, enfim, como signo do tempo, e a maçã, do livre-arbítrio, da traição, do pecado, da punição, da expulsão e da dor serão retomados na próxima seqüência. Antes veremos a citação a Gabriel de Malagrida (1689-1761), nascido na Itália, todavia denominado “apóstolo do Brasil” devido a seu trabalho evangelizador no Maranhão, Pará, Bahia e Pernambuco. Padre jesuíta que gozava de grande prestígio na corte, visto que velara os últimos momentos de Dom João V e, em 1754, regressara a Portugal a pedido de Dona Mariana da Áustria (fato já aludido na peça). Era dado a visões e profecias, que espalhou, justificando o terremoto com a iniquidade da sociedade da época. Escreveu um opúsculo com o título *Juízo da verdadeira causa do terramoto* (1756), onde, além de formular uma explicação para o castigo divino, denunciava o infortúnio dos desalojados e incitava a realização de procissões e exercícios espirituais. São palavras do padre:

Sabe Lisboa, que os únicos destruidores de tantas casas e palácios, assoladores de tantos templos e conventos, homicidas de tantos habitantes, os incêndios devoradores de tantos tesouros não são cometas, não são estrelas, não são vapores ou exalações, não são fenômenos, não são contingências ou causas naturais, mas são unicamente os nossos intoleráveis pecados. (NEVES *online*, *apud*. MURY, 1992, p. 8-12).

Em 28 de outubro de 1756, às vésperas do aniversário de um ano do terremoto, para tentar conter a disseminação dessas profecias, Pombal faz publicar um

Aviso para o duque Regedor, em que se lhe ordena mande chamar à sua presença os ministros encarregados da inspecção dos bairros de Lisboa, e lhes ordene prendam os autores das sugestões, que, com aparência de profecias espalharam alguns malfeitores, para poderem livre mente cometer os roubos e outros delitos atrozes, vendo a cidade desamparada por seus moradores. (CARVALHO E MELO, p. 108).

Embora a cena da morte do padre jesuíta Gabriele Malagrida não apareça descrita como no texto dramático em nenhum dos paradigmas⁸⁵, sabem-se detalhes, apresentados por Veríssimo Serrão e, evidentemente, por outros historiadores, de que ele foi, depois de anos de prisão por infundada ligação ao regicídio, garroteado, queimado e suas cinzas lançadas ao mar. Como (d)escreve/transforma em carta Miguel Rovisco na citação anterior, o padre tem a exata premonição de sua própria morte. O castigo que prega é o que recebe. Temos, portanto, nessa passagem, uma inversão de situação.

Ainda nessa passagem, pode-se ressaltar a troca do primeiro nome da personagem histórica – Gabriele – para Horácio na personagem dramática. Esse é outro procedimento comum em Rovisco: o diálogo com a História Antiga, especialmente a de Roma. Já observamos a troca de José por Júlio no nome do marquês de Pombal, remetendo diretamente a Júlio César (100 a.C. -44 a.C.), imperador romano, assassinado por Brutus, cujo ato contou com o aval de Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) e vários de seus colegas de estudo. Horácio chega a comandante legionário de Brutus. Há várias coincidências biográficas entre Horácio e o padre: podemos salientar o assassinato do chefe supremo (o padre

⁸⁵ Pesquisamos sobre vida e obra, em especial, sobre as cartas de Gabriele Malagrida e só encontramos referência em Elizabeth Hazin : *Gabriele Malagrida - Importância de seu Resgate para a Memória Brasileira*. [...] “Quanto ao ineditismo ou não de suas cartas, chamo a atenção para o fato de que a maioria delas foi utilizada como matéria-prima das biografias sobre ele escritas. Entretanto, das cartas elas mesmas, poucas vieram a lume ao longo desses quase dois séculos e meio desde a sua morte.”

envolvido no regicídio), traição, participação indireta/cumplicidade, a parenética e a oratória (os dois eram ótimos oradores).

Resta ainda citar a insistência do marquês em afirmar sua inteligência, atributo que colocara em dúvida na segunda cena do primeiro ato no grande monólogo da personagem a tomar para si o terremoto: “...

Carvalho [...] nos tempos de hoje... (Para si) Será que sou inteligente?... dizia eu, já não se destroem os povos, já não se conquistam nações... inteligente – os tempos bárbaros passaram. Hoje em dia a política não assassina logo, mata lentamente; os Estados não aniquilam à força, mas com arte... Eu sinto que sei tudo, que sou capaz de tudo. (ROVISCO, p.29)

Podemos encontrar, na supracitada passagem da peça, referências ao conhecimento do marquês de Pombal sobre as idéias iluministas, que todos os historiadores lhe conferem: o racionalismo do despotismo esclarecido - *a criação de um colégio onde impere a razão*, conforme citação acima -, aqui focado na luta contra o clericalismo sufocante, as crenças, as superstições etc. E ainda, sob outro ângulo, uma contradição pela prática de usar a força e o poder institucionais para embasar seus atos transgressores, prática que já vinha sendo ultrapassada pelo pensamento iluminado na época.

Em continuidade, o texto dramático não apresentará tantas citações documentais; o processo narrativo acontece com os fatos da História, agora, mais do que nunca, enfatizados pelos recursos dramáticos da representação: a maçã, signo que na Bíblia essencialmente remete ao pecado, à tentação, à punição pela desobediência, a partir do século XIII passou a ser a principal representação da transgressão de Adão e Eva no Éden. A ingestão do fruto proibido significou a possibilidade de atingir o conhecimento através do livre-

arbítrio, mas também levou ao sofrimento (à expulsão do local divino, à necessidade do trabalho e às dores no parto).⁸⁶

No texto dramático são três as maçãs, como três as esperas na elaboração do plano regicida, e um só relógio, o tempo sempre o senhor de tudo. E, num “golpe de teatro”, conforme Pavis (1999), acontece uma ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar e o final da cena: a entrada do informador por uma porta secreta.

Carvalho arruma o tampo da sua secretária, de modo a deixar um espaço livre. Nele poisa com cuidado **uma maçã**. Observa-a atentamente.

Pausa.

Coloca **outra maçã**.

Nova pausa.

Carvalho: **E uma terceira... (Coloca uma terceira maçã, em fila sobre a secretária. Parece estudar a posição das três. Murmura.) Regicídio.**

Ouve-se um bater abafado.

Carvalho olha imediatamente para **o relógio, guarda as três maçãs e levanta-se. Vai abrir uma porta secreta entre as estantes: entra o informador.**

Carvalho, sem cumprimentar o homem chegado, vai sentar-se de novo. O informador senta-se numa cadeira à frente da secretária do primeiro ministro.

Pausa breve.

Carvalho: (Lacônico) Novidades.

Informador: (Entregando umas cartas.) **São do jesuíta.**

Carvalho: **Mesmo depois de desterrado para Setúbal, o sr. padre Malagrida continua activíssimo. Muito bem. A nobreza?**

Informador: **Todas as semanas o visitam.**

⁸⁶Informações colhidas em REVISTAMIRABILIA. Disponível em www.revistamirabilia.com. Acesso em 15 jun. 2007.

Carvalho: **Nobres... Suponho que ele continua a fazer alusões ao Anticristo?**

Informador: **E a profetizar novas catástrofes celestes.**

Carvalho: **Muitíssimo bem. Mas não é o senhor Malagrida quem me interessa. (Pausa longa) A marquesa de Távora: ela...? (Deixa a pergunta suspensa.)**

Informador: **Deslocou-se ontem a Setúbal.**
(ROVISCO, p. 52-53)

Nessa última citação cria-se o elo entre as duas personagens históricas, a marquesa de Távora e o padre Malagrida, que fora desterrado para a cidade de Setúbal, onde recebia muitas visitas, inclusive da alta nobreza como a da família Távora, aqui representada pela marquesa velha.

Miguel Rovisco deixa clara sua visão (**cronos**) do episódio regicida: Pombal mais uma vez serve-se de um evento para beneficiar-se politicamente. Assim temos o meta-plano, ou o plano do plano: um plano existe, o informador fornece-lhe os detalhes e ele não faz nada para impedir o atentado, apenas estuda a forma de aproveitá-lo a seu favor, como já fizera com o terremoto.

Carvalho: Óptimo! Vejamos agora: **alterações no plano?**

Informador: Nenhumas.

Carvalho: Na noite de vinte e sete de Setembro, então?

Informador: **Quando sua majestade percorrer a calçada da Ajuda⁸⁷. Segundo as contas...**

Carvalho: **Deles.**

⁸⁷ Esse caminho, o mesmo que conduzirá a Marquesa de Távora ao sacrifício, é também o mesmo que o autor percorre para o suicídio. Assim, mais uma vez, temos os caminhos da História influenciando vida e morte de Miguel Rovisco.

Informador: **... a carruagem real deve passar aí perto da meia-noite.**

Carvalho: **Embora a corte esteja de luto pelo falecimento da rainha da Espanha, irmã do nosso soberano, este (e está no seu pleno direito, pois que tudo pode) continua a ter encontros nocturnos a horas impróprias. Muito, muito bem.**

(ROVISCO, p. 54)

Nesse trecho temos mais um deslocamento temporal e, para justificá-lo, podemos tecer alguns comentários sobre o que o autor pode ter querido insinuar retomando outros fatos históricos: o atentado contra Dom José não acontece em 27 de setembro, mas no dia 3 desse mesmo mês. Em 27 de setembro de 1540, a Sociedade de Jesus, fundada em 1534 pelo soldado espanhol Inácio de Loyola, que fora convertido ao sacerdócio a fim de combater a Reforma Protestante e trabalhar para fixação de todos os dogmas do Concílio de Trento, recebe a sua carta constitucional do Papa Paulo III, tornando-se oficialmente a Ordem Jesuíta. Essa, talvez, mais uma tentativa do dramaturgo para ligar, também oficialmente, o Padre Malagrida ao atentado.

Quanto ao luto relativo à morte da irmã do rei, é fato verídico informado por Joaquim Veríssimo Serrão. Maria Madalena Bárbara Xavier Leonor Teresa Antónia Josefa de Bragança nasceu em Lisboa em 4 de dezembro de 1711, casou-se com Fernando VI de Espanha e faleceu em Aranjuez em 27 de agosto de 1758. Aqui vai, toda a ironia de Miguel Rovisco, a repetir o dia 27, para dizer que o luto de apenas um mês não impedia ao rei os prazeres da carne ao encontrar-se com a marquesa de Távora nova, sua amante.

Informador: Confirmei que se farão três esperas, como estava combinado.

Carvalho: Prossiga.

Informador: Na primeira ficará o guarda-roupa e um criado de estrebaria do sr. marquês de Távora. Têm por missão baleiar o cocheiro de el-rei.

Carvalho: Isso na primeira espera. Prossiga.

Informador: Na segunda teremos o marquês de Távora com um dos seus filhos: dispararão as armas contra o espaldar da carruagem e, se possível, um deles tentará disparar pela janela do carro real, à queima roupa.

Carvalho: Ousado: próprio de um nobre de sangue nobre e de nobre linhagem. A aristocracia e o duque de Aveiro? Prossiga: a terceira espera.

Informador: Nela estará o duque com o outro filho do marquês, para caso de serem precisos mais disparos. Não houve alterações dos planos desde a semana passada. Já apenas se aprontam as coisas, sem as modificar.

Carvalho;; A aristocracia é indispensável numa sociedade: impede-nos de cair no ridículo, dá-nos o exemplo da **diferença**⁸⁸. **Eu... desprezam-me, os tolos! (Levanta-se.) Nada faça para impedir os livres movimentos dos conspiradores; se possível até, facilite-lhes os passos; ofereça-lhes todas as oportunidades para um bom sucesso – mas vigie-os sempre; mas traga-os acorrentados ao seu olhar noite e dia.** (ROVISCO, p. 54-55)

Vejamos como Veríssimo Serrão narra o episódio:

⁸⁸ O negrito (**diferença**) é do autor.

Tentativa de regicídio

Na história do reinado de D. José I, marcada por tantos sucessos ainda por esclarecer, não existe um problema tão complexo, pela sua trama e consequências, como o do atentado de 1758 que deu origem à chamada «questão dos Távoras». **Nivelando as razões políticas com os factores emocionais, muitos autores têm confundido as duas faces do problema, assentando juízos de valor que impedem a sua justa apreciação. Uns elevam a marca do estadista que defendeu o império da lei contra os grupos da nobreza rebelde, enquanto outros censuram o despotismo do ministro que, por marcado sentimento de ódio, condenou inocentes ao patíbulo. Dois séculos passados sobre a tragédia, exige a história que se proceda à clara destriça entre a conjura destinada a assassinar o rei e o processo acusatório que lhe serviu de remate.**

Não aspira o presente trabalho a resolver o intrincado assunto, pelos variados problemas que envolve de história política, jurídica e social. Sem a divulgação do processo original dos Távoras, o campo da pesquisa continua envolto em sombras e dúvidas, apesar da válida contribuição de muitos historiadores, para apenas referir Pedro de Azevedo, José Cassiano Neves e Guilherme de Oliveira Santos. Tão-pouco se deve encarar o tema no clima de paixão que o confunde nas suas vastas implicações. No referido processo há uma causa política, uma componente de direito e uma situação que toca na sensibilidade do historiador. Por isso temos de encarar em ângulos distintos o que respeita ao atentado, ao processo judicial e à execução da sentença, não baralhando o triplo aspecto da mesma realidade histórica.

Ao começo da noite de 3 de Setembro de 1758 D. José I foi atacado no Alto de Belém por um grupo de desconhecidos, que o feriram com tiros de bacamarte no braço e na anca direita. Voltava o monarca de sege, ao Palácio Real da Ajuda, de um encontro amoroso que depois se afirmou ter sido com a marquesa nova de Távora. Deu ordem pronta ao cocheiro para se dirigir a casa do cirurgião-mor, no bairro da Junqueira, onde recebeu o primeiro curativo. Perante a mudez do Paço, no dia seguinte já corriam rumores de que o rei fora vítima de um atentado, pois tinham-se ouvido tiros no mesmo local e hora do acidente, falando-se na autoria de membros ou apaniguados da família Távora e na suposta conivência da Companhia de Jesus.

A corte estava de luto pela morte de D. Maria Bárbara, rainha de Espanha. Daí que o isolamento do monarca não causasse de momento qualquer surpresa. (SERRÃO, p.38-39)

É importante notar nesse excerto de Joaquim Veríssimo Serrão, além do fornecimento de dados para a peça de Rovisco, o depoimento do próprio historiador a questionar a metodologia, o ponto de vista e a ideologia da História e dos historiadores.

A continuidade do texto de Serrão é sobre *A devassa e o processo* (p. 39), que não são abordados nesta peça. Acreditamos que Rovisco preferiu dedicar toda uma peça ao assunto no segundo texto da Trilogia Portuguesa (*A infância de Leonor de Távora*), dada sua relevância na História Portuguesa.

Assim, o dramaturgo também não vai além do conhecimento do plano, visto que a intenção de Pombal era atingir a nobreza e os padres jesuítas, a ação em si é mais importante que seu desvendamento.

[...] **os réus foram levados com baraço e pregão à Praça do Cais, em Belém, onde tiveram morte horrorosa, sujeitos aos maiores suplícios e a serem os restos queimados e as cinzas deitadas ao mar.** Na presença de grande multidão foram os infelizes, um a um, chegando ao cadafalso, onde três algozes cumpriram o seu bárbaro mister. Porque se tratava de membros da mais alta nobreza, a cena ficou como marca de violência, em nome da justiça, que os anos jamais conseguiram apagar. Acresce que outros membros da família ou aparentados foram metidos no forte da Junqueira, onde penaram longos anos e alguns vieram a morrer esquecidos do mundo. (SERRÃO, p. 44)

Em Rovisco, o final da segunda cena do segundo ato:

Carvalho: [...] **Quando o processo for instalado, já saberemos quais a testemunhas a inquirir e os réus a julgar. Todos serão condenados às maiores penas, evidentemente, mas far-se-á um julgamento para as aparências.** A política é um jogo de espelhos... Suborne quem for preciso com a quantia que for precisa: vale mais e custa menos fazer a

guerra com dinheiro do que com exércitos. (Pausa.) **Haverá uma tentativa de regicídio em Portugal.**

Informador: Tenho medidas preventivas ao meu dispor...

Carvalho: **Não é meu desejo que o senhor disponha delas. Haverá uma tentativa de regicídio, já lhe disse — só que sua majestade não morrerá. Ferido sim, isso convém que ele fique: para ter maior sede de vingança depois (a justiça mais pura é fértil em ressentimentos).** Nenhum dos conspiradores, todavia, fará uso das suas armas: três esperas onde se esperará em vão. A aristocracia é indispensável, mas deve ser domesticada. (ROVISCO, p.56)

Reiteramos: o ministro sabe do plano, não é seu mentor, todavia há de manejá-lo segundo suas conveniências; os implicados no atentado são mortos em janeiro de 1759, em junho desse mesmo ano o ministro recebe o título de conde de Oeiras.

O final da cena é todo simbólico, o ministro trinca uma das maçãs (assimila a simbologia) e faz seu o plano, como fizera com o terremoto. Surge junto às maçãs uma pistola e o espelho de sempre, símbolos do poder sobre a vida, do reflexo-construção de sua imagem e de toda a sua capacidade de reflexão-inteligência. Após uma interação sensual com esses objetos (comer a maçã), “passar a pistola pelas partes do sexo”, olha-se e refletindo-se com admiração, recomeça a escrever:

Inconscientemente aproxima-se do espelho. **Olha para a sua imagem, comendo a maçã e passando a pistola pelas partes do sexo, com sensualidade.** Ri-se. Volta à secretária e senta-se. Guarda a pistola e as cartas do informador, começando a escrever.

Carvalho: (A certa altura, lendo o que escreve.) ... **já não se justificando o grande número de barracas de pano e de madeira que se levantaram em diversos terrenos da**

cidade de Lisboa e nos seus subúrbios, uma vez haver casas nas ruas recém-construídas da capital com escritos por falta de alugadores... sua majestade é servido que procedam à demolição de todas as ditas barracas, castigando corporalmente (no corpo belo... ah!) os habitantes que a tal puserem resistência... (Continua a escrever à luz cada vez mais fraca das velas dos castiçais.) (ROVISCO, p. 57)

Vejamos o aviso original citado nesse quadro:

Aviso que el-rei meu senhor foi servido mandar que eu expedisse pela secretaria de estado dos negócios do reino, cujo teor é o seguinte:

Exmo. e Rvmo. Sr.

Tendo mostrado a experiência por uma parte, que o motivo da benigna e caritativa tolerância com que até agora se suspendeu a demolição das casas de pano e madeira que se levantaram em diversos terrenos da cidade de Lisboa e seus subúrbios, com transgressão dos régios éditos de 30 de Dezembro de 1755, e 10 de Fevereiro de 1756, tem cessado inteiramente pela evidência do facto de serem muitas as moradas de casas que nas ruas civis da mesma corte se acham com escritos por falta dos alugadores, que vivem nas tais casas de madeira, separados do comércio das gentes, e pela outra parte, que aquelas casas rústicas e desviadas dos arruamentos têm sido os covis ou receptáculos dos malfeitores que infestaram a mesma cidade, ocultando-se nelas para saírem a cometer os insultos, que têm causado um tão justo e tão geral escândalo, sem que os ministros criminais pudessem observar naquela dispersão de alojamentos as disposições da saudável lei da polícia, para se regularem no exame dos moradores da mesma cidade, é S. M. servido que V. Exa. chamando à sua presença todos os inspectores dos bairros, lhes ordene que logo procedam à demolição de todas as casas de madeira, fazendo cada um deles relação das pessoas por quem eram habitadas e da sua vida e costumes; e não permitindo que pessoa alguma se possa estabelecer em lugar separado daqueles onde presentemente se acham estabelecidos outros moradores com habitações civis, sem preceder especial conhecimento de causa e especial permissão de V.

Exa., sob pena de serem presos os transgressores desta disposição, e castigados corporalmente como parecer justo. O mesmo senhor ordena outrossim, que V. Exa. faça logo afixar por edital este aviso, para que chegue à notícia de todos.

Deus Guarde a V. Exa. Paço, a 24 de Outubro de 1763.

Conde de Oeiras
Senhor Arcebispo Regedor

A cena, cujo tempo ficcional é antes do atentado em 1758, termina com um aviso de 1763, assinado já pelo Conde de Oeiras. Podemos justificar tal escolha dado ao castigo corporal a que se refere o texto histórico⁸⁹ e toda a sensualidade do final da cena: momento de euforia e eutimia do ministro no auge do seu poder, a manipular tudo e todos, mas especialmente sagaz em aproveitar fatos e fatalidades e fazê-los seus.

A segunda cena do segundo ato passa-se onze anos após a punição dos envolvidos no atentado, por indicação do próprio texto: “Os Távoras... [...] Calate, rapazote, que sabes tu acerca disso, hem? **Há onze anos andavas a aprender a ler**” (p.64). Portanto em 1760, no mesmo gabinete, “o centro do mundo do ministro”, que teria 70 anos mais ou menos, uma personagem totalmente à vontade, familiarizada com o poder, sem máscaras: roupas desleixadas e sem sua famosa juba de leão - a cabeleira. Compara-se aos grandes e poderosos vultos da História: Júlio César - primeira analogia que se faz quando muda o nome de Sebastião José para Sebastião Júlio nas rubricas⁹⁰; Carlos Magno; e Nero às avessas, um destruiu – pondo fogo – Roma; outro, depois do fogo do terremoto e todas as suas consequências, reconstruiu Lisboa.

⁸⁹ Ver paradigma histórico na página anterior.

⁹⁰ É importante reiterar que na peça toda Pombal é denominado Carvalho, árvore que na Europa pode atingir até 45 metros de altura, muito resistente e fornece madeira nobre, portanto seu nome mais “forte”.

A figura de Júlio César e os deuses da mitologia greco-latina são citados pelo próprio Pombal de *Memórias secretíssimas* em *Discurso político sobre as vantagens que o reino de Portugal pode tirar da sua desgraça por ocasião do terramoto do 1º de novembro de 1755*, anteriormente citado no item *Máxima política imutável* (p. 172), momento da peça que também vai abordar o luxo da corte, fome e pobreza do povo⁹¹:

A deusa Minerva, querendo estabelecer na terra um governo perfeito, quer que cada classe dos homens se distinga pela diferença do vestido. A história nos ensina uma coisa notável sobre esta matéria. Nela se vê que a corrupção de todos os governos, principiou pelo luxo. Suetónio conta que **Júlio César** não empreendeu tiranizar a liberdade da pátria, senão porque não sabia como pudesse pagar suas dívidas contraídas por um excessivo luxo. (CARVALHO E MELO, p. 172)

Na sequência da peça Rovisco (via Carvalho) faz menção à exploração da agricultura, do comércio e da indústria portugueses por países estrangeiros, cita a França, entretanto detém-se na Inglaterra. O conteúdo do texto dramático é uma paráfrase bastante resumitiva do *Compêndio histórico e analítico do juízo que tenho formado das dezassete cartas continuadas na cecção estampada no ano de 1777 em Londres, no idioma inglês e recebidas na vila de Pombal nos princípios de janeiro de 1780* (p. 286 -297). Tal compêndio é uma réplica de Pombal às cartas (conforme título acima), as quais, exilado em sua vila, analisa, responde e rebate, contestando absolutamente todos os fatos apresentados pelo governo inglês. Tais informações permearão toda a cena.

⁹¹ Citamos aqui o texto pombalino, para demonstrar que a figura de Júlio César já se faz sugerida pelo próprio Pombal em seus escritos.

Dando continuidade à peça, Rovisco aborda o caso dos Távora, enfatizando a punição da alta nobreza para introduzir a expulsão dos jesuítas, seu último entrave:

Carvalho: [...] **Dom José, por graça de Deus rei de Portugal e dos Algarves d'aquém e d'além mar, em África senhor da Guiné e da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e da Índia etc. etc** Escreve com mão firme, **Moniz: “Declaro os padres da Companhia de Jesus** (os meus velhos amigos, estás a ouvir-me?), **declaro-os: corrompidos (é a primeira); deploravelmente alienados da sua santa religião (é a segunda); abomináveis (terceira); incorrigíveis viciosos (não olhes para mim, quarta!); assim como notórios rebeldes, traidores adversários** (escreve, não pares) **que têm vindo a ser e são actualmente contra a minha real pessoa e estados (um!); contra a paz pública dos meus reinos (dois!) e contra o bem comum dos meus fiéis vassalos — três!**

Secretário: (Sem esconder o espanto.) Mas isto é...

Carvalho: É isso mesmo: **a lei de expulsão dos santos padres jesuítas do reino de Portugal e dos seus domínios ultramarinos, finalmente!** Com o meu governo já começámos a desenvolver a **agricultura**, a criar uma **indústria nacional** — e vamos iniciar agora a exportação de jesuítas! **Acabou-se a triste experiência de dois séculos. Nunca cessaram de conspirar contra mim.**

Secretário: Mas Deus..

Carvalho: Moniz, o imberbe! Deus não toma **dinheiro a juros** e os jesuítas tomam; Deus não tem **armazéns de vinho** e os jesuítas têm-nos para venda ao público; Deus não pretende **arrancar o Estado do Brasil à coroa portuguesa**, os jesuítas pretendem; proibiram o uso da nossa língua no sertão brasileiro; fazem crer aos índios que todo o branco é um animal sem lei e sem religião... (*Pausa.*) Depois de terem sido expulsos da universidade e do Paço, onde mais que confessores eram conspiradores de boca na orelha, chegou o momento de serem expulsos do reino

Secretário: Roma protestará.

Carvalho: Os protestos de Roma não chegam ao Céu! Eu bem lhe disse, Moniz (você não me quis crer, você não sabe nada), que gostava de prodígios. Continuando, escreva: **“Em efeito da presente lei** (vou encher Roma de admiração), **tenho os**

padres da dita Companhia (de Jesus...) por desnaturalizados, proscritos e exterminados (serão presos, uns no Forte da Junqueira, outros na Torre de São Julião); mandando que efectivamente sejam expulsos de todos os meus reinos e domínios para neles não mais poderem entrar (embarcarão no cais de Belém, de noite, para que ninguém os veja). Mais estabeço, debaixo de pena de morte natural e irremissível (assim será), que nenhuma pessoa dos meus domínios tenha com eles correspondência verbal ou por escrito” — e das casas da Companhia farei hospitais, colégios, misericórdias... Como vê, Moniz, eu o dó do mundo, rejeito-o.

Secretário: (Ainda escrevendo.) É preferível eu não responder ao sr. primeiro ministro.

Carvalho: Preferível, de facto — você abre a boca e quebra-me o encanto. Consigo calado, tudo se explica, ou seja, eu sou capaz de explicar tudo.

Secretário: (Parando de escrever.) Bravo!

Carvalho: (Muito divertido, repete.) Bravo, bravo..., já sabe da piada, Moniz? **Sua majestade o rei (que mais logo assinará a expulsão dos “abomináveis” e “corrompidos”) quis fazer-me mercê do título de conde — conde, eu? Hoje conde de Oeiras, amanhã marquês!... mas depois de mil agradecimentos, não aceitei tamanha honra. Conde... piada! O Moniz bem vê: eu desprezo a aristocracia, desprezo o clero, desprezo a realeza...**

Secretário: (Levanta-se indignado.) Senhor!

Carvalho: (Continuando.) ... desprezo a sua juventude (a ignorância perfeita de um jovem de vinte anos!) e mais que tudo isto, eu desprezo-me a mim! (Lança fortes gargalhadas, abanando a cabeleira entre as mãos. Rindo-se sempre, vai até à janela e fecha-a com estrondo.) Nada, nada, nada, fora destas quatro paredes — nada para amar!

Secretário: (Olhando para Carvalho com repulsa). **Bicho!** (Carvalho continua a lançar gargalhadas). (ROVISCO, p. 65 - 69)

A seguir transcrevemos o documento oficial e é interessante notar que vem datado exatamente um ano depois do atentado:

Lei pela qual S. M. é servido exterminar, proscrever e mandar expulsar dos seus reinos e domínios os regulares da companhia denominada de Jesus, etc.

D. José por graça de Deus, rei de Portugal e dos Algarves, etc., faço saber que, havendo sido infatigáveis a constantíssima benignidade e a religiosíssima demência com que desde o tempo em que as operações que se praticaram para execução do tratado de limites das conquistas sobre as informações e provas mais puras e autênticas, e sobre a evidência dos factos mais notórios, não menos do que a três exércitos, procurei aplicar todos quantos meios a prudência e a moderação podiam sugerir para que o governo dos regulares da **companhia denominada de Jesus**, das províncias destes reinos e seus domínios, se apartasse do temerário e façanhoso projecto com que havia intentado e clandestinamente prosseguido, sua **usurpação de todo o Estado do Brasil**, com um tão artificioso e tão violento progresso que não sendo pronta e eficazmente atalhado, se faria dentro no espaço de menos de dez anos inacessível e insuperável a todas as forças da Europa unidas, havendo (em ordem a um fim de tão indispensável necessidade) exauridos todos os meios que podiam caber na união das supremas jurisdições, pontifícia e régia, por uma parte reduzindo os sobreditos regulares à observância do seu santo instituto por um próprio e natural efeito de reforma à minha instância ordenada pelo Santo Padre Benedito XIV de feliz recordação, e pela outra parte apartando-os **da ingerência nos negócios temporais, como era a administração secular das aldeias e domínio das pessoas, bens, e comércio dos índios daquele continente**; por outro igualmente próprio e natural efeito das saudáveis leis que estabeleci e excitei a estes urgentíssimos respeitos, havendo por todos estes modos procurado que os sobreditos regulares livres da contagiosa corrupção, com que os tinha contaminado a hidrópica sede dos governos profanos, das aquisições de terras e Estados e dos interesses mercantis, servissem a Deus e aproveitassem ao próximo como bons e verdadeiros religiosos, e ministros da igreja de Deus, antes que pela total **depravação dos seus costumes** viesse a acabar necessariamente nos mesmos reinos e seus domínios uma sociedade que neles entrara dando exemplos e que havia sempre sido tão distintamente protegida pelos senhores reis meus gloriosíssimos predecessores, sua sucessiva piedade; e havendo todas as minhas sobreditas diligências ordenadas à conservação da mesma sociedade sido por ela contestadas invalidados os seus pios e naturais efeitos por tantos, tão estranhos, e tão inauditos atentados, como foram, por exemplo, o com que à vista e face de todo o universo declararam e prosseguiram contra mim nos meus mesmos domínios ultra-marinos, a dura e aleivosa guerra que tem causado um tao geral escândalo; o com que dentro no meu mesmo reino **suscitaram também contra mim as sedições intestinas com que armaram para a última ruína da minha real pessoa** os meus mesmos vassallos, em quem acharam disposições para os corromperem até os precipitarem **no horroroso insulto perpetrado na noite de 3**

de Setembro do ano próximo precedente, com abominação nunca imaginada entre os portugueses; e o com que depois que erraram o fim daquele execrando golpe contra a minha real vida, que a Divina Providência preservou com tantos e tão decisivos milagres, passaram a atentar contra a minha fama, à cara descoberta, maquinando e difundindo por toda a Europa em causa comum com os seus sócios das outras regiões os infames agregados de disformes e manifestas imposturas, que contra os mesmos regulares têm retorquido a universal e prudente indignação da mesma Europa, nesta urgente e indispensável necessidade de sustentar a minha real reputação, em que consiste a alma vivificante de toda a monarquia que a Divina Providência me devolveu para conservar indemne e ilesa a autoridade que é inseparável da sua independência e soberania; de manter a paz pública dos meus reinos e domínios; e de conservar a tranquilidade e interesses dos meus fieis, e louváveis vassalos, fazendo cessar neles tantos e tão extraordinários escândalos, e protegendo-os e defendendo-os contra as intoleráveis lesões de todos os sobreditos insultos e de todas as funestas consequências, que a impunidade deles não poderia deixar de trazer após de si: depois de ter ouvido os pareceres de muitos ministros doutos, religiosos e cheios de zelo da honra de Deus, do meu real serviço e decoro e do bem comum dos meus reinos e vassalos que houve por bem consultar, e com os quais fui servido conformar-me, declaro os sobreditos regulares na referida forma corrompidos; deploravelmente alienados do seu santo instituto; **e manifestamente indispostos com tantos, tão abomináveis, tão inveterados, e tão incorrigíveis vícios para voltarem à observância dele, por notórios rebeldes, traidores, adversários e agressores que têm sido e são actualmente contra a minha real pessoa e Estados, contra a paz pública dos meus reinos e domínios, e contra o bem comum dos meus fiéis vassalos, ordenando, que como tais sejam todos havidos, e reputados: desde logo em efeito desta presente lei por desnaturalizados, proscritos e exterminados, mandando que efectivamente sejam expulsos de todos os meus reinos e domínios, para neles mais não poderem entrar, e estabelecendo debaixo de pena de morte natural e irremissível e de confiscação de todos os bens para o meu fisco e câmara real, que nenhuma pessoa de qualquer estado e condição que seja, dê nos mesmos reinos e domínios entrada aos sobreditos regulares, ou qualquer deles, ou que com eles junta ou separadamente tenha qualquer correspondência, verbal ou por escrito, ainda que hajam saído da referida sociedade e que sejam recebidos ou professos em quaisquer outras províncias de fora dos meus reinos e domínios, a menos que as pessoas que os admitirem ou praticarem não tenham para isso imediata e especial licença minha.** Atendendo porém a que aquela deplorável corrupção dos ditos regulares (com diferença de todas as ordens religiosas, cujos comuns se conservaram sempre em louvável e exemplar observância) se acha infelizmente no corpo, que constitui o governo e o comum da sobredita sociedade, e havendo respeito a ser muito verosímil que nela possa haver alguns particulares indivíduos daqueles que ainda não haviam sido admitidos à profissão

solene, os quais sejam inocentes por não terem ainda feito as provas necessárias para se lhes confiarem os horríveis segredos de tão abomináveis conjurações e infames delitos: nesta consideração, não obstante os direitos comuns da guerra e da represália, universalmente recebidos e quotidianamente observados na praxe de todas as nações civilizadas, segundo os quais direitos todos os indivíduos da sobredita sociedade, sem excepção de algum deles, se acham sujeitos aos mesmos procedimentos, pelos insultos contra mim e contra os meus reinos e vassallos e cometidos pelo seu pervertido governo; contudo reflectindo a minha benigníssima clemência, na grande aflição que hão-de sentir aqueles dos referidos particulares, que, havendo ignorado as maquinações dos seus superiores, se virem proscritos e expulsos, como partes daquele corpo infecto e corrupto; permito todos aqueles dos ditos particulares que houverem nascido nestes reinos e seus domínios, ainda não solenemente professos, os quais apresentarem dimissórias do cardeal patriarca visitador e reformador geral da mesma sociedade, por que lhes relaxe os votos simples que nela houverem feito, possam ficar conservados nos mesmos reinos ou seus domínios, como vassallos deles, não tendo aliás culpa pessoal provada, que os inabilite. E para que esta minha lei tenha toda a sua cumprida e inviolável observância, e se não possa nunca relaxar pelo lapso do tempo em comum prejuízo uma tão memorável e necessária disposição, estabeleço que as transgressões dela fiquem sendo casos de devassa para delas inquirirem presentemente todos os ministros civis, e criminaes, nas suas diversas jurisdições, conservando sempre abertas as mesmas devassas a que agora procederem, sem limitação de tempo e sem determinado número testemunhas; perguntando depois de seis em seis meses pelo menos o número de dez testemunhas e dando conta de assim o haverem observado, e do que resultar das suas inquirições ao ministro juiz da inconfidência, sem que aos sobreditos magistrados se possam dar por correntes as suas residências enquanto não apresentarem certidão do referido juiz da inconfidência, etc.

Palácio de Nossa Senhora da Ajuda, a 3 de Setembro de 1759.

Conde de Oeiras

(CARVALHO E MELO, p. 124 – 126)

Veríssimo Serrão escreve **“tem o problema vastas implicações e escuda-se em ampla base documental com implicações fora de Portugal”** (p. 48). Assim, expõe o fato com todos os seus antecedentes e conseqüências: a atuação dos jesuítas no Brasil; a fundação da Companhia Geral em 6 de junho de 1755 que lhes conferia uma série de privilégios comerciais; o caso do padre

Malagrida, a expulsão dos confessores do rei e de toda a família real, as relações com Roma, a aplicação do tratado de Madri, que os padres inacianos quiseram impedir; o envolvimento no atentado contra o rei; a expulsão definitiva e o destino dos banidos. (p. 48 – 54). Dados esses que Miguel Rovisco insere no texto pelo **cronos**, o nível temporal da narrativa determinado por seu repertório.

Vimos que a cena termina com Pombal seguro e eufórico de seu poder e o secretário Moniz (possivelmente remetendo à personagem histórica Egas Moniz, que Miguel Rovisco já representara, quando de sua performance na atribuição de seu primeiro Prêmio Garrett⁹²), é quem tem a última palavra, a demonstrar toda a sua aversão e medo, a chamá-lo **bicho**. É a primeira e única vez que surge o título da peça como epíteto da personagem, apesar de outros indícios de animalização como monstro, fardo, leão...

A partir desse momento do texto dramático, a óptica ou as vozes da peça estão menos centradas no **etos** da personagem central. Vêm de fora para dentro, com a história sendo construída pela pesquisa do autor – **cronos**. Não há mais tantas citações literais documentadas, a não ser trechos da lei de expulsão dos jesuítas. Os fatos históricos vão sendo apresentados para determinar a evolução do protagonista. O mito se faz paralelo ao ser humano animalizado pela soberba, isolamento e solidão que lhe confere o poder: “(...) nada, nada, fora destas quatro paredes – nada para amar. (...) Bicho! Carvalho continua a lançar gargalhadas.” (p. 69)

Na última cena da peça, o cenário apresentado pela rubrica é a personagem do Marquês de Pombal: o vazio, o espelho partido reflete uma figura esfacelada, um homem desorientado, incapaz de refletir/raciocinar, a “sensação

⁹² Lembramos que, em 9 de março de 1987, quando o dramaturgo produziu e encenou sua estréia no mundo teatral e foi agraciado por unanimidade com o Prêmio Nacional do Teatro de 1986, por ocasião da entrega dos Prêmios Garrett, ao ser chamado para receber o troféu e o valor pecuniário do prêmio, apresentou-se na cerimônia oficial realizada no Teatro Nacional Dona Maria II, descalço, todo de preto com uma corda ao pescoço, como Egas Muniz, em nome da honra do Teatro Português. Recebeu o troféu, mas rejeitou o dinheiro.

de abandono e solidão” (p. 71), a humilhação total que se contrapõe à extrema soberba da cena anterior em sua construção mítica: “(Exclama, quase irônico.) A piedade humana passa à minha beira, mas vai toda para os outros! Decididamente eu não existo – ou existo ao contrário de mim.” (p. 64). Assim, o protagonista tira a persona do político, da representação que é a política, o mundo do poder e dos poderosos que ele tão bem demonstrou manipular: “(...) eu sou um grande actor! Não preciso do dó e muito menos da compreensão de quem quer que seja: amo-me demasiado para permitir que os outros me amem.” (p. 65). É um ser humano comum, que vê seu gabinete, seu mundo, lhe ser tirado e esvaziado.

A primeira fala de Carvalho, nessa última cena é: “Como foi que se quebrou o espelho?” (p.72). O espelho que no primeiro ato estava torto, no segundo faz-se impecavelmente direito e quebra-se nesta última cena simbolizando a ruptura de seu poder. O mesmo acontece com a janela, que na primeira cena do primeiro ato é apenas uma janela à direita (abertura para a tomada do poder); na segunda, em seu lugar há um pano verde⁹³, a possibilidade de tomar o poder com a cor que representaria um ditador do futuro.

Retomemos a simbologia: no primeiro ato, a janela à direita mostra a todos (ministro, povo, leitor) a destruição da cidade e, metaforicamente, do poder instituído, bem como a abertura para ascensão do ministro, até então sem muito poder. No segundo, o estadista muda de lado, distancia-se do povo a quem se misturara, corresponde, no cenário, à janela à direita, com reposteiros, a significar a fixação de Pombal no poder, depois aberta o primeiro ministro em seu auge. Nesta última cena, a janela está fechada a simbolizar o ministro sem qualquer “abertura”, absolutamente sem saída. O mesmo se dá com a porta. De início, fechada à direita, em seguida aberta e ao centro, na mesma cena acrescenta-se uma porta secreta (um poder paralelo, não oficial, que o ministro de Estado também detém com autonomia); e, na última, uma passagem por onde tudo lhe é

⁹³ Sua simbologia pode remeter à cor do Fascismo.

tirado, para o fim. Assim, reiteramos, todo o cenário representa, em seus detalhes, a ascensão e queda da personagem.

Retornando à última cena, o marquês está (e fala) sozinho, é contaminado pelo ambiente, pelo cenário; vai, como seus móveis, aos poucos saindo de si. Conforme a rubrica: “inesperadamente começa a protestar como se tivesse alguém à sua frente. Fá-lo sem, grande convicção, atrapalhadamente.” (p.72).

Carvalho: **Protesto, eu nego, todas as acusações são falsas**, as vossas! O meu dinheiro pertence-me... não o roubei dos cofres nacionais, repito, nunca explorei em meu proveito os interesses do Estado. Com esta idade... (Pausa.) **Espalham contra a minha pessoa as maiores imposturas, as mais negras calúnias; levantam contra mim, um fraco, o ódio do povo, de sorte que me eu veja cercado de inimigos.., é falso, torno a repetir que se trata de uma falsidade:** essa casa, mandei-a construir, sim; pois um palácio, seja; muito rico, concordo, muito grande — mas foi com o meu dinheiro, não com o dinheiro do Estado! Nunca gostei de lá viver, contudo... **É sabido que eu recebi uma grande herança pela morte de uma tia**, vossas excelências podem averiguar, D. Tiago Assunção de Melo — um tio, digo... Protesto! **Com a Holanda nada tenho a ver: nunca saí de Portugal, sempre fui pobre não, jamais mandei milhões de cruzados para os bancos holandeses.** Vivi toda a vida com o meu ordenado de ministro do reino, **não tenho parentes** — donativos, nunca: jamais os aceitei. (Pausa.) Baixeza, senhores! Sou indigno de tal: roubar a fazenda do reino e enviar o dinheiro para o estrangeiro. Mentira, acusações falsíssimas: não fiquei com casas ou quintas de nenhum dos acusados quando do atroz regicídio — claro, **quintas mas da herança e de quantias que sempre fui poupando, o que nada tem a ver.** Desde que tomei consciência de que eu era um ser racional, opus-me aos grandes luxos, evitei a ostentação e os apetites: é sabida a minha ideia de que quando o luxo se introduz num país deixa de haver harmonia nas classes; Quando um povo é pobre as luxuosidades devem ser banidas — todo o pouco dinheiro que agora possuo, fortuna considerável, estou de acordo, foi à custa de uma poupança calculada, sim... mas não é um escândalo um ministro enriquecer! (Pausa longa.

Tapa a cara com as mãos.) Ninguém me ouviu. Fiz tudo para o bem do meu país. (ROVISCO, p. 72-74)

Nessa cena, o marquês, fora de si, contradiz-se, mistura os tempos e os espaços: Dom José morre a 24 de fevereiro de 1777, ele fala de novembro a relembrar o terremoto, de sua própria morte a confundir-se com a morte do rei, e se vai, também, dando conta de sua morte política. Numa hora diz-se sem parentes, noutra que recebeu seus bens por herança. Tudo isso acontece enquanto rebate as acusações de que foi alvo por meio de uma carta anônima.

Assim registra Veríssimo Serrão a reação de Pombal a tais acusações:

Quando caíra em desgraça, recebeu uma carta, que depois se tornou pública, em que **era acusado de todas as desgraças que se haviam abatido sobre o País**. Devido à sua “carreira machiavel”, o Marquês pusera em movimento “astutas máquinas” para imperar sobre a Nação, sendo pois “flagello dos Povos, falsario ao Rey, quebrantador da imunidade da Igreja e pouco firme na Ley que professa”. Felizmente, para o **subscritor anónimo, que a ascensão de D. Maria fizera raiar uma “prodigiosa bonança” para apagar a maldição do governo anterior**.

Era apenas uma voz a clamar contra o rigor do consulado pombalino. Só que essa voz era o reflexo de muitas outras que tinham adulado ou temido Sebastião de Carvalho e agora, vendo o leão prostrado, faziam como o burro da fábula. **O velho Marquês respondeu que eram falsas as acusações de simonia, nepotismo e peculato de que vinha a ser objecto** e de que por elas se justificava apenas perante a rainha, não concedendo esse direito a cortesãos volúveis e ingratos. Em forma de testamento político, escrevia Pombal:

A ambição, as rendas, a vaidade e todos os mais vícios, porque aspirão a constituir-me Réo, são as palmas do meu Triunfo; pois que de todos soube vencer-me. Os Vindouros, despidos ou soltos da tortuoza inveja, que prezentemente sabe enroscar-se nos meus contrários, qual vide ao alto chopo, dar-me-hão o louvor que pedem as

minhas excessivas fadigas. O fundador de defeza, de Fabricas, de Aulas, de hü nervoso e importante Comercio, o evitar attentados, destruir fanatismos, enriquecer hü Erario de tantas sommas de ouro, a disciplina de hua Tropa regular, invadir absolutas de despotismos; em fim cortar os troncos viciozos para o bom regimen da Republica, não se pode fazer sem que pareça violencia. Para nos utilizarmos da pedra para a fábrica do edificio, ferimos a Mãy que a gerou com repetidos golpes... Mas os que reflectirem prudentemente chegarão a conhecer, quanto foi acerto quanto os outros denominão por tyrannia ...⁹⁴
(SERRÃO, p. 82-83)

O historiador narra a reação dos “inimigos” de Pombal para dar melhor noção do conteúdo das acusações e apresenta um excerto de suas respostas. Cita também um de seus apelidos “Leão”, a que Rovisco associa um outro: o Cabeleira. (p.65): “[...] Sempre tiveram ódio à minha cabeleira postiça, imponente como a juba de um leão.”⁹⁵ (p.80)

E Rovisco continua mesclando seus paradigmas sem respeitar o tempo histórico. O secretário que se apresenta na última cena tem o nome de Fragoso. Alusão ao General António Óscar de Fragoso Carmona, eleito Presidente da Republica em 1928, quando Salazar é nomeado ministro das finanças? Entre paráfrases resumitivas da *Apologia sobre a calúnia de ter mandado alguns milhões de cruzados para o banco de **Holanda***, sem data precisa, documento imediatamente anterior à sua súplica à rainha, insere na peça informações do *Alvará para abolir as supérfluas e dispendiosas ostentações*, de agosto de 1761 (CARVALHO E MELO, p. 127).

Segue o texto pombalino:

Apologia sobre a calúnia de ter mandado milhões de cruzados
para o **Banco de Holanda**

⁹⁴ Nota do autor: resposta do Marquês de Pombal, Quinta da Granja, de Março de 1777.

⁹⁵ No próximo capítulo sobre a encenação da peça, retornaremos esses dois apelidos e a maneira como foram utilizados.

Esta nova injúria se vê claramente que foi inventada, depois que fiz apresentar à corte a minha súplica apologética, por alguma das pessoas a quem necessariamente havia de chegar a notícia do conteúdo nela.

Viu-se que as grandes riquezas de que me tinham arguido não eram consistentes da fazenda real, como antes se quis persuadir, mas sim **consistiam nos bens patrimoniais da minha casa**, nos bens da coroa, e ordens com que o senhor rei D. José os honrou e aumentou, nas aquisições e **herança de meu tio, de meus dois irmãos e da minha primeira mulher**, na estreita união em que vivi sempre com os ditos irmãos, na minha economia doméstica, **na minha moderação em evitar ostentação e apetites, no necessário aumento com que o comércio e manufacturas acrescentaram todos os rendimentos das casas e dos fundos da terra.**

Viu-se, digo, tudo isto claro e manifesto, e não se podendo já imputar aquelas arguidas riquezas, e compras de bens de raiz e obras feitas, a dinheiros da fazenda real, excogitou-se a nova ideia, de que os ditos dinheiros foram mandados finalmente para os bancos de Holanda.

Ideia que fez ver claramente que a pessoa que a inventou não sabia senão por uma parte que tinha um ardentíssimo desejo de me caluniar, e pela outra parte que tinha ouvido que em Holanda há um banco para guardar dinheiro; porque se além disto se estendessem os seus conhecimentos, é bem fácil de ver, que não poria em público absurdos tão grandes e disformes, como são os seguintes:

ABSURDO 1.º (...)

ABSURDO 2º (...)

O marquês de Pombal

CARVALHO E MELO (p. 297 – 300)

A demonstração dos absurdos é um raciocínio lógico que dá conta de seus gastos e origens de seus bens, racionalismo próprio do iluminismo e a que a peça e o paradigma de Veríssimo Serrão se referem muitas vezes como uma das características da personagem que, no texto dramático, se apresenta incapaz até de pensar lucidamente.

Enquanto os trabalhadores levam os móveis e adornos, o Marquês rememora outros feitos de sua autoria endossados pelo rei: a homenagem com a construção da estátua equestre. Rei e ministro confundem-se novamente em seu monólogo:

Carvalho dirige-se até à janela.

Carvalho: (Olhando para fora.) Esta praça, fui eu que a construí: larga, bela, arejada! A estátua do meu rei a cavalo, dominadora, fui eu que a mandei colocar acolá... a cavalo, pisando víboras: as víboras da demência. Lisboa,- fi-la eu: geométrica, abstracta se me tivesse sido possível, as próprias nuvens seriam hoje quadradas: para um homem pensar com lógica. (Pausa.) O meu rei., todo o poder das minhas mãos dependia do sopro de vida daquele cavaleiro — ele morreu e morremos os dois. (ROVISCO, p. 74-75)

Como nada aparece no memorial pombalino sobre a estátua, Rovisco volta-se novamente para o paradigma histórico de Veríssimo Serrão. Cotejando os textos, temos a nítida impressão que, para (des)construir Pombal em *O Bicho*, o dramaturgo tinha ao lado de sua máquina de escrever os dois paradigmas. Até mesmo pela sequência dos fatos, busca-os em Serrão, para construir os detalhes do período, busca em Carvalho e Melo, entrecruzando, assim, vozes a determinar os tempos da narrativa.

A 6 de Junho de 1775, para celebrar o 61.º aniversário do monarca, inaugurou-se na Praça do Comércio o monumento alusivo à

glória josefina: a sua estátua equestre, que ficava no centro do vasto Terreiro do Paço. Na base do pedestal via-se o medalhão de bronze do ministro que contribuíra para a grandeza régia. Deixando para a rubrica da Lisboa pombalina a integração histórico-artística do monumento, refira-se apenas que a iniciativa da manifestação partiu da Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa, desejosa de mostrar ao soberano quanto era “indelével a memória da nossa gratidão”. Pombal aprovou a ideia, se é que a não sugeriu por intermédio do filho Henrique, presidente do Senado, e fez-se a encomenda da obra ao escultor Joaquim Machado de Castro, cabendo a fundição do bronze ao tenente-coronel Bartolomeu da Costa. Na presença da família real, do corpo diplomático, de forças militares, do alto clero, da nobreza e de muito povo, descerrou-se a magnífica estátua. Seguiram-se, nos dias imediatos, festejos alegóricos, não faltando da parte da Câmara uma copiosa distribuição de víveres e decretando o rei uma amnistia geral que foi bem acolhida. (SERRÃO, p.76-77)

Continua o monólogo do Marquês fora de si, tecido por situações disseminadas nas narrativas históricas e a defender-se: “a filha do meu rei sempre me odiou” (p.76)⁹⁶; compara-se ao filho de Deus, “descubro semelhanças em nossas vidas: julgados, mal julgados, condenados...”; “acusaram-me de tudo”; sua majestade tinha absoluta confiança em mim e no meu governo” (p.77). Pede ao secretário que leia sua sentença decretada pela rainha.

Secretário: (Lê.) “Por justos motivos que me foram presentes, eu, D. Maria, soberana destes reinos, julguei não convir ao meu real serviço a continuação do sr. Sebastião Júlio de Carvalho e Melo no exercício de primeiro ministro dos negócios do reino, ordenando-lhe que saísse da minha corte...”

(De cor, ao mesmo tempo que o secretário.)

Carvalho: e abandonasse a cidade de Lisboa, fixando-se para o resto dos seus dias na vila de Pombal”. Porquê Pombal e não outra vila qualquer, ainda o estou para saber! Expulso da cidade que me viu nascer, da cidade que eu reconstruí pedra a pedra... Por

⁹⁶ Dona Maria e sua loucura são personagens da terceira peça da Trilogia Portuguesa: *O tempo feminino*.

ocasião do terramoto, você não sabe, Fragoso, queriam abandonar os destroços de Lisboa e transferir a capital do reino para Coimbra — Coimbra que é horrorosamente feia! Tudo o que não é meu é feio.

(Continuando.) “Mais sou servida, depois de o haver interrogado sobre vários casos acerca do seu passado ministério, de o declarar culpado de...” (Hesita.) ... culpado de fraude e de desvios do dinheiro público, sendo merecedor de exemplar castigo, a que porém não procederei atendendo à decrépita idade em que se acha. (ROVISCO, p.78-79)

Nesse trecho, mais uma vez Rovisco condensa, resume parafrasicamente no **cronos**, os acontecimentos: a exoneração (1877), as acusações (1879) e a condenação (1881). E com a liberdade que lhe permite a ficção volta no tempo pondo Pombal a falar de um atentado contra si.

Era o canto do cisne do velho Marquês, que já contava 76 anos e cujo declínio incitava os inimigos a abatê-lo em vida do rei. Durante a cerimónia teria havido um esboço de atentado? Pelo menos, foi este atribuído a João Baptista Pele, genovês de nascimento e pintor de ofício, que constou haver preparado um engenho para assassinar Pombal. Ainda que o suspeito tivesse negado o crime, foram achadas em sua casa uma porção de pólvora e uma chave idêntica à da cocheira do palácio de Oeiras. Tanto bastou para ser objecto de uma brutal sentença: as mãos decepadas e o corpo esmigalhado por quatro cavalos, após o que seria queimado e as cinzas dispersas ao vento. (SERRÃO, p. 77-78)

Carvalho: Se calhar, queriam ainda decepar-me, ver o meu corpo esmigalhado por quatro cavalos, queimado e em seguida lançar as minhas cinzas ao vento como eu fiz com esse João Baptista Pele. (Pausa.) Fui um santo, eu — posso não ter sido um bom cristão, mas esse é outro assunto. Se o homem tentou pôr uma máquina explosiva na minha carruagem para fazê-la ir pelos ares, era lógico que eu o matasse, não? (ROVISCO, p.79)

E continua a relembrar, num procedimento memorialista onde as lembranças se misturam independentes do tempo, as linhas narrativas se separam: o mito se fixa na atemporalidade e o homem se vai apagando. O que conduz o texto é o **cronos** do autor, que, aos poucos, vai sendo abrangido pelo **macronos**. Assim todos os tempos se fazem presentes, emanam da energia do texto escrito ou do encenado:

O secretário sai. Em cena, só Carvalho e a cadeira. Carvalho passeia-se por todo o gabinete, como se se despedisse de cada urna das paredes.

Carvalho: (Com voz impessoal.) Por mais que se gabem os efeitos da liberdade, já não a há no mundo, nele não se acha mais que o nome. Paredes... Trata-se de uma formosa quimera, sobre a qual se edificam hoje os mais formosos edifícios do discurso político. Paredes e jesuítas... É uma sombra sem corpo. (Pausa. Vai até perto da cadeira, ficando aí imóvel.) Raramente o mesmo homem de Estado que imagina, executa — eu fiz as duas coisas e fi-las a meu gosto. Para bem do meu país, claro. A História me julgará — mal, como não pode deixar de ser.

Pausa. Enquanto Carvalho estava a falar com o secretário, várias vezes os dois trabalhadores espreitaram pela porta, olhando para a cadeira. Agora que Carvalho está só, entram.

Carvalho: (Para os dois homens.) O meu trono... levem-no. Queimem-no. Admirem-no se souberem.

Os trabalhadores pegam na cadeira e saem. Carvalho fica só. Silêncio. Começa a dirigir-se para a porta.

Carvalho: Vila de Pombal!

Chegado à porta, pára. Olha uma última vez para o gabinete vazio.

Carvalho: Evitar a demência...

Carvalho abandona lentamente o gabinete. (ROVISCO, p.82-83)

Pombal só com sua cadeira, que no fim também lhe é retirada.

Correspondendo às vozes ou linhas narrativas, podemos ver que a figura do marquês também é construída em quatro níveis e toda a carga semântica que trazem consigo:

1. Sebastião José de carvalho e Melo, no subtítulo a indicar o ser histórico, portanto do **epos**, a visão por detrás.
2. Sebastião Júlio de Carvalho e Melo, nas rubricas a indicar personagem ficcional, o **cronos**, o ponto de vista do autor, a visão de fora.
3. Carvalho, nas falas da personagem, a indicar a força, o poder do homem que se faz conde e depois marquês, a visão com, o **etos**.
4. O Bicho, título da peça dito pela voz do guarda, como uma voz “maior” de todo um povo, a visão conjuntiva, o **macronos**.

Assim, vai-se o homem em seu tempo, fica o mito para sempre: etos, cronos e epos envolvidos pelo macronos, enunciado pela enunciação, procedimento intertextual, em sua essência, interativo. O leitor/espectador tem que minimamente conhecer a “História” para se envolver no texto, “decifrar” as relações intertextuais para apreender as intenções do autor nesta narrativa histórico-ficcional dramática.

O Bicho foi encenado no início de 1987 no Teatro Nacional de Dona Maria II em Lisboa.

IV.2 *O BICHO EM CENA*

Nunca pretendi renovar o nosso teatro, mas que a partir das minhas peças tivesse início um novo comportamento teatral entre os portugueses: um uso correcto da memória.

Miguel Rovisco

O Bicho de Miguel Rovisco estreou em 18 de fevereiro de 1988 e teve como encenador Norberto Barroca que dirigiu o elenco permanente do Teatro Nacional de Dona Maria II, sob a supervisão geral de Afonso Botelho.

Passados cinco meses da morte “espetacular” do autor, os meios de comunicação não poderiam deixar de aproveitar a soma dos dois gestos: o protesto quando do recebimento do prêmio Garrett em 1987 e o suicídio, premeditado de há muito tempo e ensaiado conforme depoimento de Mário Viegas (“Sou a única pessoa que tem em vídeo este momento. Ele ensaiou aqui o atirar-se para debaixo do comboio. Foi assim: descalço, de frente para o Tejo, com uma Bíblia na mão...”⁹⁷) Assim, simultaneamente às homenagens póstumas, estreou *Cobardias* na RTP – Rádio e Televisão Portuguesa - ainda no final de 1987, e em seu rastro o Teatro Nacional, que também não podia perder a oportunidade, apressou a encenação das três peças da *Trilogia Portuguesa* para fevereiro de 1988. Em verdade, tal encenação já deveria ter acontecido como consequência obrigatória do concurso, visto que se prometia um prêmio em dinheiro e a encenação da peça vencedora no Teatro Nacional de Dona Maria II.

⁹⁷ Anotação na *auto-photo Biografia (não autorizada)* de (António) Mário Viegas.

As três peças da Trilogia Portuguesa: *O Bicho*, *A Infância de Leonor de Távora* e *O Tempo Feminino* foram representadas simultaneamente e trabalhadas em sua intratextualidade, diálogo que o período pombalino permite, visto que as duas personagens femininas e a masculina viveram, e até tiveram algum contato, num mesmo tempo. *O Bicho* e *O Tempo Feminino* foram apresentadas na Sala de Garrett, *A Infância de Leonor de Távora* na sala Gil Vicente.⁹⁸ A capa do programa oficial é esta:

⁹⁸ Um exemplo de procedimento intratextual é o da personagem da marquesa de Távora que, quando citada em *O Bicho* (na sala de Garrett), passa pela cena indiciando que está indo à sala Gil Vicente protagonizar e desenvolver sua própria história.

Esta, a ficha técnica do espetáculo:

**TRILOGIA
PORTUGUESA**

- I - O BICHO**
- II - A INFÂNCIA DE LEONOR DE TÁVORA**
- III - O TEMPO FEMININO**

Encenação Norberto Barroca

Cenários e Figurinos José Manuel Costa Reis

Música Paulino Garcia

SALA DE GARRETT

Peça I — “O BICHO”

(Por ordem de entrada em cena)

Sebastião Júlio de Carvalho e Melo	Rogério Paulo
1º Guarda	Igor Sampaio
Velha	Irene Isidro
1º Secretário	António Anjos
2º Secretário	Luís Bandeira
Soldado Enfermeiro	Ruy de Matos
1ª Mulher Ferida	Madalena Braga
1º Homem Ferido	João de Carvalho
Agente	Carlos Costa
Informador	Victor Ribeiro
3º Secretário	Paulo Lages

4º Secretário	Carlos Pimenta ⁹⁹
Feridos	João Pedro, Mendes da Silva, Maria Emília de Carvalho, Jaime Rosa, Diogo Gonçalves e Paula Rocha.
Guardas	Cassiano Vieira, Afonso de Melo e Jaime Rosa.

SALA GIL VICENTE

Peça II — “A INFÂNCIA DE LEONOR DE TÁVORA”

(Por ordem de entrada em cena)

Leonor de Távora	Lurdes Norberto
Mulher	Lígia Telles
1º Guarda	António Banha
2º Guarda	Mendes da Silva
Espectro do 1º Ministro	José Capela
1ª Criada	Paula Rocha
2ª Criada	Maria Emília de Carvalho
Voz do 1º Ministro	Rogério Paulo
Contra Regra	Carlos Miguel
Ponto	Leonor Oliveira

Peça III “O TEMPO FEMININO”

(Por ordem de entrada em cena)

Rainha D. Maria I	Fernanda Alves
Confessor	Manuel Coelho

⁹⁹ O depoimento de Carlos Pimenta sobre a encenação será apresentado ainda neste capítulo.

Henriqueta Júlia	Maria Amélia Matta
Rosa - criada negra	Fátima de Sousa
Dama Verde	Fernanda Borsatti
Dama Amarela	Catarina Avelar
Dama Azul	Madalena Braga
Criada Cega	Irene Isidro
Dama Encarnada	Henriqueta Maya
1º Trabalhador	Afonso de Melo
2º Trabalhador	Cassiano Vieira
Chimpanzé	João Pedro
Contra Regra	Manuel Guicho
Ponto	António Ferreira
Encenação	Norberto Barroca
Cenários e Figurinos	José Costa Reis
Música	Paulino Garcia
Apoio Coreográfico	Vicente Trindade
Apoio de Técnica Vocal	Luís Madureira
Assistente de Encenação	Lúcia Maria
Adereços	José Carlos Barros
Carpintaria de Cena	José Palma
Cenografia	José Manuel e Rebocho
Contra-regra	Manuel Guicho e Carlos Miguel
Guarda-Roupa	Emilia Lima
Luminotecnia	Luís de Almeida
Operador de Luz	Mário Andrade e José Carlos Nascimento
Sonoplastia	Leonel Silva
Operador de Som	Rui Ferreira e António Venâncio
Mecânica de Cena	Emídio Silva
Ponto	António Ferreira e Leonor de Oliveira

O programa oficial é um livreto com os dados técnicos das peças, alguns textos de Miguel Rovisco, outros a homenageá-lo, informações históricas sobre o período do despotismo esclarecido, informações históricas específicas sobre as personagens, a análise do encenador, os currículos dos participante e o trabalho de entendimento dos textos junto ao elenco para elaboração da montagem, e, ainda, notas de bastidores a explicar os passos da produção.

Assim, inserimos fotocópias das anotações originais do encenador - cedidas pela direção de acervo do Teatro Nacional - durante seu trabalho com a *Trilogia Portuguesa* e as informações relativas apenas à primeira peça da trilogia, *O Bicho*, visto ser a peça selecionada por nós para *corpus* deste trabalho.

Segue-se, então, o diário do encenador e suas observações, desde os primeiros contatos de Norberto Barroca com o diretor do Teatro Nacional à época, Afonso Botelho:

✓ 29/9/1987 - Recebi um telefonema do Director do Teatro Nacional, estava eu no Porto.

1/10/1987- 1ª entrevista com o Director do Teatro Nacional de D. Maria II, que me dirigiu o convite para encenar a Trilogia Portuguesa de Miguel Rovisco. Foram-me entregues as peças que constituem a Trilogia.

5/10/1987- 2ª entrevista com o Director do Teatro Nacional, após uma primeira leitura das peças. Aceitei o convite, a confirmar após uma entrevista entre mim e o autor. Regresso ao Porto a ultimar trabalhos encetados.

8/10/1987 - Tomei conhecimento ^{pelo jornal} da morte de Miguel Rovisco, ocorrida no sábado, dia 3. Não foi possível ter sido estabelecido o diálogo com o autor, que nunca cheguei a conhecer.

12/10/1987- Foi acordada a minha colaboração com o Teatro Nacional como encenador do espectáculo constituído pela Trilogia Portuguesa de Miguel Rovisco; ^{depois de terminar trabalhos em curso,} ~~depois de terminar~~ Assentes as colaborações de José Costa Reis, como autor de cenários e figurinos e de Paulino Garcia como autor e director musical.

- O convite do Director do Teatro Nacional dá-me a possibilidade de trabalhar no teatro que Almeida Garrett fundou para ~~criar~~ a criação e desenvolvimento dum Teatro Português, com base em ~~uma~~ textos ~~portugueses~~ e temas portugueses, pois ~~que~~ acreditava que assim poderia criar no público o gosto e a necessidade do Teatro. Na minha actividade de encenador ~~uma~~ a procura duma identidade portuguesa tem sido a dominante preocupação, pois continuo a acreditar que o nosso teatro tem ser fundado sobre as nossas tradições, a nossa cultura e a nossa história.

. A Trilogia Portuguesa dava-me a possibilidade de continuar nessa procura, tomando como base a obra dum jovem dramaturgo, também crente na possibilidade dum Teatro Português.

. O convite dava-me ainda a possibilidade de trabalhar com o elenco técnico e artístico do Teatro Nacional, de que fazem parte algumas actrizes e actores que, de alguma maneira, influenciaram o meu gosto pelo Teatro.

20/10/1987 - 1ª reunião de trabalho com elenco artístico e técnico. Leitura das peças que constituem a Trilogia.

- Três vectores fundamentais da exposição dramática:

- o histórico ;o simbólico;o psicanalítico
apresentando-se com aspectos:

- poéticos; irónicos; satíricos; grotescos.

Conceitos imanentes:

- passado e presente; infância; solidão; ~~raça~~;
cobardia; liberdade; razão; morte;

conceitos transcendentais:

- catolicismo; nacionalismo.

- Temas a partir da História de Portugal, desenvolvidos numa escrita apaixonada, às vezes febril, poética, irónica ou violenta, reflectindo sentido teatral (ainda não dominado inteiramente).

- Diálogos intensos e intencionais de grande vibração, por vezes satíricos, com recorte de pendor simbolista. A cada passo se pressente a personalidade do autor, quer pelos conceitos, quer pela forma, como se tratasse dum processo psicoanalítico.

- Personagens centrais que partem duma real existência histórica para viverem como personagens de teatro. É das suas palavras e intenções, mais que da sua acção, que resulta a caracterização psicológica de cada uma (como nos dramas simbolistas). As personagens assumem o seu destino com dignidade, como as figuras trágicas; um destino histórico, que nas peças se define como um caminho para o desconhecido, um mundo de libertação, que é afinal, a morte.

As outras figuras criadas pelo autor movem-se à volta dos protagonistas, definindo-se como personagens tipo. Outras, surgem como figuras simbólicas e de alucinação, definindo ou reforçando os estados psicológicos das personagens com existência real.

XX
XX

- Domina um certo inconformismo e pessimismo à mistura com uma crítica irônica e mordaz, com aspectos satíricos e grotescos.

XXXXXXXX'XXXXXXXXXXXXXXXSXXNXXIXNNXÉXXXPXNKNYXX

Em 21 de outubro de 1987, vinte e quatro dias após a morte do dramaturgo, conforme anotações do encenador Norberto Barroca, tem-se o “começo dos ensaios de leitura, interpretação de texto e análise dramatúrgica.”

É importante salientar que o convite para Barroca dirigir as peças foi feito no dia primeiro de outubro, no dia três acontece o suicídio, no dia cinco o convite é aceito, e o encenador só toma conhecimento da morte do autor no dia oito do mesmo mês; portanto aceitou, pois acreditou no projeto. Escreve nessas anotações: “a cada passo se pressente a personalidade do autor, quer pelos conceitos, quer pela forma, como se tratasse dum processo psicanalítico”, possivelmente o que Rovisco denominou influências autobiográficas.

Releve-se, ainda, que o encenador enfatiza a “intensidade da linguagem dramática”, bem como a falta de domínio pleno do “sentido teatral”, ou seja, faz uso, mas não domina plenamente o código do teatro. Para Norberto Barroca, Rovisco seria, então, um dramaturgo em potencial.

Transcrevemos as anotações do encenador, a fim de que possamos entender a opinião do elenco, da crítica especializada, bem como de atores e intelectuais da época sobre a qualidade do texto e da encenação.

21/10/1987— Começo dos ensaios de leitura, interpretação de texto e análise dramatúrgica.

Peça I

O BICHO - **Cenário**¹⁰⁰ — Paredes destruídas pelo terramoto. Ambiente de destruição. Depois, grandiosidade barroca; pompa. Estantes carregadas de livros, mobiliário pesado, reposteiros, castiçais.

¹⁰⁰ Os negritos são do programa original.

Teatro da História - 1ª e 2ª. cenas, 1917

Teatro da História - 1ª e 2ª. cenas, 1917
Teatro da História - 1ª e 2ª. cenas, 1917
Teatro da História - 1ª e 2ª. cenas, 1917

Grande janela sobre Lisboa, destruída e depois reconstruída. Um espelho — a imagem da verdade, da consciência e da razão¹⁰¹.

- Rovisco diz: “é o meu primeiro drama histórico”. Históricas são as referências aos acontecimentos da época dominada pela política pombalina, em que se situa o drama. Histórico o Terramoto de 1 de Novembro de 1755 e, após ele, o crescente poder de Sebastião José de Carvalho e Melo, então Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e Gente de Guerra. Histórica a sua figura de estadista eminentemente reformador, em favor dum desenvolvimento nacional e contra a dependência económica e, consequentemente, política de Inglaterra. Históricos os factos enunciados na peça, desde o terramoto à reconstrução de Lisboa; das medidas de fomento agrícola e industrial ao desenvolvimento de ensino e expulsão dos jesuítas; das medidas de justiça às violências dessa mesma justiça, com relevo para o processo dos Távoras após a tentativa do regicídio. O Marquês de Pombal, porque é ele o protagonista do drama, em *O BICHO* é ainda o mito renovado do pombalismo (como em Alexandre Herculano e Oliveira Martins).

- Em **História de Portugal**¹⁰², Oliveira Martins compara Lisboa destruída pelo terramoto de 1755, a Sodoma: “Deus julgara e condenara Lisboa, como outrora fizera a Sodoma [...] e sobre as ruínas e destruição da cidade maldita, levantou-se a Jerusalém do utilitarismo burguês; sobre as migalhas de Síbire, a efémera Salento do Marquês de Pombal”. Rovisco diz que “Lisboa pode ser comparada à cidade bíblica (vão adorar isto, cidade bíblica!) de Sodoma, totalmente destruída. [...] Lisboa é, hoje, um fosso de mortos e de escombros e de gritos [...] Meu Deus, esta catástrofe pertence-me!”

Oliveira Martins, bem como outros historiadores, também foi fonte de Miguel Rovisco para elaboração da peça, conforme palavras do escritor a dizer de suas pesquisas: “[...]a parte verdadeiramente histórica, para a qual me documento quer na Biblioteca Nacional, quer

¹⁰¹ Texto manuscrito sob o desenho do cenário: *Trilogia Portuguesa* de Miguel Rovisco – Teatro Nacional D. Maria II. Encenação Norberto Barroca. “O Bicho, - 1ª e 2ª cenas sobre o giratório. Nota: as cenas sobre o giratório são emolduradas pela moldura da boca de cena conforme desenho. Assinatura de José Manuel Costa Reis. Dezembro 1987.

¹⁰² Os negritos são do autor.

comprando alguns livros”; todavia tais autores são apenas aludidos, servem a compor seu repertório histórico, cujo alicerce se faz com Joaquim Veríssimo Serrão, como já apontamos anteriormente.

(Rovisco cita ainda Oliveira Martins, quando no Segundo Acto, Cena I. Carvalho diz ao Informador que “vale mais e custa menos fazer a guerra com dinheiro do que com exércitos” — em **História de Portugal**; Capítulo V — O Terramoto — O Marquês de Pombal).

- Rovisco, na sua descrição de personagens, dá ao protagonista o nome de Sebastião **Júlio** de Carvalho e Melo e num texto de apresentação escreve que as personagens não “se encontram para além do tempo, como figuras mitológicas (...) vivem na actualidade graças à arte das suas palavras”. Mas, os acontecimentos são localizados e datados com precisão e o protagonista sendo o 1º Ministro do Rei D. José, sendo o reconstrutor de Lisboa depois do terramoto de 1755, sendo Conde de Oeiras e mais tarde Marquês e exilado na “Vila de Pombal”, nunca poderá deixar de ser Sebastiao José de Carvalho e Melo. (Nas outras peças que constituem a Trilogia é mencionado como Sebastião **José**).

- Lisboa é outra protagonista da Peça, manifestando-se ao longo de toda a narrativa, quer pela sua destruição e reconstrução, mais grandiosa e “racional”. A sua presença marca-se pela larga janela aberta, que para ela nos remete. Na última Cena, marca-se ainda pela referência à estátua equestre de D. José: o protagonista recita o poema dedicado à famosa estátua: “Vê Minerva, dum jacto só fundida...” — que também Joaquim da Costa Cascais incluí na sua peça **A inauguração da Estátua Equestre** (1861).

Lisboa sempre é cenário das peças de Miguel Rovisco, que a percorria a pé quase todos os dias. Não tinha e nunca teve nenhuma intenção de sair Portugal, principalmente de Lisboa.

A testemunhar seu apego ao espaço português, vejamos o que diz o conceituado crítico Filipe La Feria num colóquio para a televisão¹⁰³:

Miguel Rovisco deverá marcar a história do teatro português e assim diz: O que vai de certeza na sua literatura dramática é um pouco do neorrealismo contra esquemas de fora. Numa conversa, muito esnobemente, falei-lhe da dramaturgia inglesa contemporânea, a que ele respondeu não estar absolutamente interessado em conhecer, como, também, não estava interessado em viajar – a viagem que ele fazia era a viagem de seu emprego para casa e não queria fazer mais. Miguel Rovisco comprometeu-se a ele próprio fazer uma missão: essas vinte peças e matar-se.

Voltemos às Anotações de Norberto Barroca:

- O discurso do protagonista é vigoroso e apaixonado; é um discurso do poder, de ânsia, posse e desilusão. Desde a ascensão e a plenitude até ao declínio, a **política** é a base do discurso: — “A causa das grandes revoluções dos Estados, nem sempre é a **política**: fenómenos espantosos mudam frequentemente a face dos impérios e dos reinos”; “hoje em dia a **política** não assassina logo, mata lentamente; os estados não se aniquilam à força, mas com arte”; “o comércio hoje regula a **política**”; “há uma infinidade de coisas na **política** que creem sempre, porque se creram uma vez”; e ainda, “a **política** é um jogo de espelhos”. O autor acredita na política quando diz que ela é “acertada e as consequências são estúpidas: esta regra aprende-se com o tempo”: mas, descrente, considera-a assente numa base quimérica: “Por mais que se gabem os efeitos da liberdade ela já não existe no mundo; nele não se acha mais que o nome... Trata-se de uma formosa quimera, sobre a qual se edificam hoje os mais famosos edifícios do **discurso político**”.
- Monólogo dramático, estimulado por breves intervenções de personagens que vivem à volta do protagonista e que se definem bem pelas suas breves intervenções. Guardas, soldados, secretários,

¹⁰³ O vídeo nos foi cedido pela família de Miguel Rovisco sem a preservação da fonte.

informadores e feridos de terramoto, são pontos de referência que ajudam a definir e elevar a figura do 1º Ministro, que é humanizada com as suas grandezas e as suas fraquezas; o seu esplendor e os seus ridículos; as suas vitórias e a sua queda final. Ele monologa mesmo quando fala com os outros personagens ou se dirige directamente ao público; quando se dirige a invisíveis acusadores ou quando fala com a sua própria imagem reflectida no espelho.

- **O que reflecte o espelho?**

O **Dicionário de Símbolos** de Jean Chevalier e Ajam Gheerbrant diz que reflecte “a verdade, a sinceridade, o coração e a consciência”; o **espelho** é um símbolo da inteligência e do conhecimento” e também “o de intelecto divino reflectindo a manifestação, criando-a como tal **à sua imagem**. Esta revelação da Identidade no espelho é a origem da queda luciferiana”. O **espelho quebrado** é, por sua vez, a imagem da separação. Em **O BICHO**, o espelho reflecte não só a imagem física do protagonista, mas também a da sua consciência; com ele estabelece um diálogo sobre a verdade e a razão. No final, o espelho quebrado é a queda, o fim.

- O problema da **Razão** que está no centro do pensamento europeu do séc. XVIII surge como uma obsessão: “... tudo é claro para mim, **racionalmente**. Você não acredita no poder da **razão**...?” Por isso Carvalho, o Marquês de Pombal, cria um colégio onde “impere a **Razão**”. Por outro lado, o que para ele é essencial é “não abandonar a **razão**”, “a **razão** que se autodestrói”, a demência, que “é preciso evitar”. A figura da Demência surge, simbolicamente, da especulação do protagonista sobre a **Razão**.

- A Demência deverá surgir do espelho (**speculum**) e evolucionará à volta do protagonista, como uma sombra. Não se limitará a uma breve aparição na Cena 1 do Primeiro Acto; irá acompanhar o 1º Ministro no levantar da sua figura e voltará no final para acompanhar o seu declínio e partida para o exílio, para a morte.

- O Ministro não entrará “em cena com a sombra de um leão passeando-se nos bastidores”, como diz Miguel Rovisco, mas deixará atrás de si a presença dum leão..., enjaulado.

Gostaríamos de citar que, durante a montagem da peça, conforme depoimento de atores contemporâneos de Rovisco, a produção trouxe um leão verdadeiro para adentrar, enjaulado, o palco na última cena, como sugere o encenador na anotação anterior e a que não há nenhuma referência no original do autor. Todavia, o leão teve que ser retirado do projeto, pois seus rugidos nos camarins atrapalhavam não só o desenrolar dos ensaios de *O Bicho* como o das demais peças que estavam sendo montadas simultaneamente, apesar de encenadas em diferentes horários. Era muito difícil manter o animal dentro do teatro.

Dando continuidade à transcrição das anotações de Norberto Barroca que julgamos mais importantes para este trabalho temos:

TRILOGIA PORTUGUESA — Elementos comuns

— **1º Ministro Marquês de Pombal** — protagonista da peça I. Presença — ausente nas Peças II e III: personagem essencial para os outros dois dramas, aparece como Espectro na Peça II e na Peça III, emerge do drama pela sua acção passada.

— **Figuras simbólicas** — A Demência, que surge na Peça I, como alerta contra a autodestruição da Razão, acompanha o 1º Ministro; na Peça III, a figura da Criada Cega simboliza a Morte. (As duas figuras serão identificadas como uma só, comum às duas peças onde dominam os conceitos de Razão, Demência e Morte). As figuras das Damas da Peça III, identificadas por Cores, são figuras de alucinação que povoam o espírito da Rainha D. Maria.

— **Ideias mais expressas** — A **Cobardia**¹⁰⁴ — Peça I — “seria cobardia fugir”. Na Peça II — cobardia é “inventar para além daquilo que se vê”; é não querer trocar este mundo pela libertação, fugir para longe, pois “há sempre um local melhor”. Na Peça III, Henriqueta diz que “todos os homens são cobardes”, mas ela escolhe o seu destino e parte.

• A **Timidez** É preciso ousar; “uma pessoa tímida ousa sempre uma vez na vida. É isso a timidez: o heroísmo de um instante”, O Medo (o medo do amor e ser escravo do próprio medo); a **Culpa** (“a culpa verdadeira”); a Diferença (“cada vez admiro mais a diferença”); a

¹⁰⁴ Lembramos que a série televisiva que estava, à época, sendo exibida pela RTP denominava-se *Cobardias*, título dado pelo realizador Herlander Peyroteo (1929 – 2002), visto que o original era *O Nome de Francisca*.

Identidade (“quem sou eu?”, “serei mesmo eu?”); a **Realidade** (“tem pouca importância a realidade”); o **Destino**; a **Fatalidade** (“a fatalidade das estrelas”); o **Tempo** (“o tempo é uma superstição”; “o tempo vê-se”, “os relógios assustam as paredes”; o **Silêncio** (“o silêncio é preferível”, “fiquemos caladas, é melhor assim”; “só o silêncio nos povoa os sentidos”). E sobretudo, a **Solidão**, que “começa num quarto fechado e acaba num teatro de fantoches”.

- A **Demência**¹⁰⁵ e a **Razão** — a Demência aparece em cena, quer simbolicamente, quer apoderando-se da Rainha; a Razão reflecte-se no espelho. A Demência aparece ainda associada a Víboras - as **víboras da demência**, pisadas na estátua de D. José; ou ainda nas víboras que D. Maria insinua existirem por trás do “muro caiado de branco”, que é a Duquesa de Lafões.

- O **Suicídio e a morte** — O soldado da primeira cena de *O Bicho*, suicida-se por medo e pânico. A Duquesa de Lafões refere uma mulher que apontou uma pistola à cabeça e “matou-se em frente de todos” “essa disse aquilo que tinha a dizer”.

O rei morre “numa manhã de sábado” e Leonor da Távora, morre também numa manhã de sábado, em Belém. (Como Rovisco, também em Belém, numa manhã de sábado).

A **morte**, referida em todas as peças, é um acontecimento natural ou forma de deliberação.

- A Bíblia e Os Lusíadas

- A **Bíblia**, a doutrina sobre que assenta a mentalidade cristã, é lida na Peça III — Livro de Génesis, Capítulo IV, Versículo 17. Na Peça II é o episódio de José de Arimateia e do sepulcro de Jesus Cristo, que é lido numa versão adaptada da Bíblia “um evangelho dos pobres”¹⁰⁶.

- Os **Lusíadas**, símbolo de nacionalismo. Na Peça II, o Espectro diz que é “uma grande obra, sem dúvida! Aristocrática e fatal. ‘Os Lusíadas’ estão ligados à fatalidade, quer colectiva, quer do indivíduo isolado”. Leonor lamentará depois: “Coitados dos lusíadas!”.

Na Peça III, a Dama Amarela dirá que se deveria “proibir a circulação e a leitura de ‘Os Lusíadas’: é uma obra não só de más lembranças, mas de maus presságios”.

Os **Lusíadas** aparecem sempre ligados a uma ideia de fatalidade e maus presságios.

- **Lisboa e o Tejo** — uma presença sempre referida: a destruição pelo terramoto e a sua reconstrução “racional”; a Estátua equestre e a Basílica da Estrela. E também o rio Tejo, que “corre manso e largo” e “nos compreende sem censuras”. Lisboa real (Peça I), Lisboa para recordar (Peça II) e Lisboa ausente (Peça III).

Para o CENÁRIO:

¹⁰⁵ Ressaltamos que a Demência ainda aparece como personagem (Velha) quase ao final da cena I no 1º ato.

¹⁰⁶ Trechos da Bíblia são citados, também em *O Bicho*, como salientamos no capítulo anterior.

— **Ambientes** destruição, terramoto, trovoadas. Atmosferas estranhas, nebulosas e irreais. Paredes destruídas e paredes como “oceanos de pedra”.

Flores que crescem e invadem a cena e uma lareira de grandes dimensões.

- **Janela**, aberta sobre Lisboa (Peça I), ou com grades, dando para um “pátio com galinhas”, por onde não se vê Lisboa (Peça II); ou **ainda**, na Peça III, ausência de janela, num quarto voltado para dentro — “Lisboa desapareceu!”.

— Elementos cênicos

- **O Espelho** — de grandes dimensões em O BICHO, onde o 1.º Ministro se vê; imagem de si próprio e da sua consciência; interlocutor do seu diálogo com a sua própria Razão. Espelho partido no final, interrompido o diálogo consigo próprio — símbolo da separação, da ruptura, do fim, o espelho sobre a mesa reflecte a imagem das duas mulheres. Leonor olha-se e recorda a sua infância (onde “havia um espelho quebrado”), a Mulher prefere olhar a sua “sombra pelas paredes”.

Em TEMPO FEMININO, a ausência de espelho; ausência de Razão. Não há espelho para que as personagens não possam saber se existem ou não.

- **O Crucifixo**, é símbolo de cristianismo; a Religião e a sua influência no comportamento humano, determinante da fronteira entre o Bem e o Mal. Na Peça II, uma presença vigilante, mas que é determinante, na Peça III.

- **A Luz** desenhará os elementos cênicos, definindo-os tanto quanto à sua forma como ao seu valor. E, do mesmo, modo as situações e as figuras dramáticas.

Para a movimentação das personagens:

As personagens devem mover-se com a dignidade das personagens trágicas que conhecem o seu destino, reagindo às sensações expressas pelas suas palavras e às acções que elas determinam. Movem-se quase sempre num sentido deambulatório, ocupando todo o seu espaço cénico, que é definido pelos elementos de valor real ou simbólico que justificam a sua presença e significação. Repetem gestos e movimentos, como num ritual. Como repetem palavras e provocam silêncios. Enfrentam-se e opõem-se, como as suas palavras e ideias. Como os seus monólogos que se cruzam às vezes em diálogo, também as personagens definem dois planos de movimentação:

— O Marquês de Pombal ocupa toda a cena, monologando ou dialogando com as outras personagens, que ocupam posições relativas definidas. Apenas a Demência cria o seu espaço, definido em volta de Carvalho.

— Leonor de Távora e a Mulher, percorrem o espaço da cela, definindo-o pela sua movimentação e ocupando-o na totalidade, enfrentando-se ou opondo-se. O Espectro definirá o seu espaço, num segundo plano, criado na mente de Leonor.

— D. Maria move-se num espaço definido entre o oratório, as flores, a mesa e a lareira; ocupa-o na totalidade, sem dele sair e determinando o espaço das outras personagens, em função dela. Com pontuais exceções: as Damas da sua alucinação, por momentos, criam o seu próprio espaço: Rosa e Henriqueta libertam-se para o exterior; a “Morte”, envolverá a Rainha; e o Confessor começando por condicionar os movimentos de Maria, acabará por evoluir num sentido oposto. Finalmente, o espaço cénico abrir-se-á, acompanhando-a no seu percurso para o infinito.

Para os Figurinos:

Rovisco, para O BICHO, pede que a “época em que decorre a peça” deve estar bem visível através do cenário e do guarda-roupa. Assim se procederá também para as outras peças da Trilogia.

Para os Sons e a MÚSICA:

- Os **Sons** — ressonâncias estranhas e obsessivas perpassam por todas as peças, sublinhando situações e sensações. O ruído do terramoto e sinos a finados na Peça I; gritos de torturados, que “atravessam as paredes”, na Peça II; trovoadas, cães que ladram continuamente e ruídos de picaretas, na Peça III.

- A **Música** — Miguel Rovisco diz que o seu “amor pelo teatro” lhe veio da Música. A sua adaptação de **Eurico, o Presbítero** teria mesmo sido “concebida como um grande espectáculo musical: em vez de cavalos, coros.

Pedi a Paulino Garcia que me compusesse temas musicais para a **Trilogia**, que definissem as personagens e as situações, acentuando o clima psicológico, reforçando ou definindo situações, como se duma Sinfonia se tratasse, funcionando como valor simbólico.

Norberto Barroca
1987/1988

A MÚSICA

Ao recriar o séc. XVIII (com olhos dos nossos dias) tentei sublinhar todos os momentos teatrais que Miguel Rovisco me sugeriu (ou influenciou, através do ambiente que criou) assim como a encenação de Norberto Barroca, o seu gosto musical, logo influência também.

Foi minha preocupação realçar as linhas visíveis ou invisíveis do texto. Espero tê-lo conseguido para bem do teatro (ou da música?).

Paulino Garcia

Apresentadas as idéias que nortearam a produção e a ficha técnica da peça, vejamos como atuaram a assessoria de imprensa do Teatro Nacional de Dona Maria II, a imprensa em geral e a crítica especializada.

O serviço de imprensa do teatro expediu vários comunicados como estes, cujo conteúdo foi aproveitado na elaboração das notícias sobre Miguel Rovisco, vida (morte) e obra, bem como sobre características das peças que compõem a Trilogia:

serviço de imprensa

AGRADECEMOS A PUBLICAÇÃO DESTA NOTÍCIA
GABINETE DE IMPRENSA - TELEF. 371078

COMUNICADO DE IMPRENSA Nº 1/88

"TRIOLOGIA PORTUGUESA"

de

MIGUEL ROVISCO

Regista-se grande azáfama nos bastidores do Teatro Nacional D^a Maria II onde se prepara a apresentação integral da "TRIOLOGIA PORTUGUESA" de Miguel Rovisco, espectáculo que será um acontecimento teatral maior na presente temporada.

Miguel Rovisco que nasceu em Lisboa em 9 de Dezembro de 1959, fez a sua formação académica no Liceu Pedro Nunes. Ao constatar, nos primórdios da presente década, a inexistência de um teatro nacional, após uma leitura atenta dos dramaturgos clássicos, iniciou uma fecunda produção literária, tendo escrito, em menos de três anos, mais de duas dezenas de peças, de entre as quais "O BICHO", "O TEMPO FEMININO" e "A INFANCIA DE LEONOR DE TÁVORA", peças que constituem a "Trilogia Portuguesa".

Miguel Rovisco faleceu na sua cidade natal no passado dia 3 de Outubro, deixando-nos uma obra poética e em prosa inéditas, bem como uma importante dramaturgia da qual, até à presente data, apenas foi representada uma das peças da "Trilogia dos Heróis", intitulada "Um Homem para qualquer Pátria", cuja acção se desenrola na madrugada de 1 de Dezembro de 1640.

Com a "TRIOLOGIA PORTUGUESA" foi atribuído a Miguel Rovisco o Prémio Nacional de Teatro de 1986, instituído nesse ano pela Secretaria de Estado da Cultura. Em 1987, o dramaturgo conquista, novamente, o Prémio Garrett de Teatro com o original "RETOIRO DE UMA FAMÍLIA PORTUGUESA" e simultaneamente, o Prémio Nacional de Teatro para original Juvenil com a peça "HISTÓRIAS DE TOBIAS". Estes prémios, aos quais Miguel Rovisco concorrera sob pseudónimo, consagram, a título póstumo, aquele que já era considerado a maior revelação da dramaturgia portuguesa do último quartel do século XX e de quem o Teatro ainda muito esperava.

TNDMII, 7 de Janeiro de 1988,

Com os meus cumprimentos

COMUNICADO DE IMPRENSA Nº 3/88

"TRILOGIA PORTUGUESA"

de

Miguel Rovisco

Norberto Barroca ensaia no Teatro Nacional D^a Maria II a "Trilogia Portuguesa" de Miguel Rovisco, formada pelas peças "O Bicho", "Infância de Leonor de Távora" e "O Tempo Feminino", que subirão à cena nas duas salas do Teatro Nacional.

Tendo iniciado a sua actividade teatral em 1957 no Teatro Universitário e efectuado a sua estreia profissional, três anos mais tarde, no Grupo Fernando Pessoa, Norberto Barroca percorreu um longo caminho distribuindo o seu dinamismo nestes últimos trinta anos entre o teatro, o cinema, a rádio, a televisão e o disco, mantendo um ritmo verdadeiramente frenético, repartindo ainda a sua actividade teatral pelas de autor, encenador, actor, cenógrafo e figurinista, detendo um importante 'palmarés' de onde se referem, o Prémio da Imprensa de 1969 pela encenação de peça "Fandos e Lis" de Arrabal, e os Prémios da Associação de Críticos para o Melhor Espectáculo Musicado e da Revista 'Nova Gente' para o Melhor Espectáculo do Ano, ambos nos anos de 1983 e 1984, respectivamente, com os espectáculos "Um Cálice de Porto", peça de que é co-autor com Manuel Dias e B. Veludo, e "Uma Família do Porto", uma adaptação do romance 'Uma Família Inglesa' de Júlio Diniz.

"O Bicho", primeira das três peças da trilogia agora em ensaios, vai ser interpretada por Rogério Paulo, Igor Sampaio, Irene Isidro, António Anjos, Luís Bandeira, Ruy de Matos, Madalena Braga, João de Carvalho, Carlos Costa, Paulo Lages e Carlos Pimenta. O elenco de "O Tempo Feminino", segunda peça desta obra é formado por

---///---

2.

Fernanda Alves, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta, Fátima de Sousa, Fernanda Borsatti, Catarina Avelar e Henriqueta Maya. A última das peças que constituem a "Trilogia Portuguesa" é "A Infância de Leonor de Távora" que será interpretada por Lurdes Norberto, Ligi Telles, António Banha, Paula Rocha e Maria Emília de Carvalho.

A primeira e terceira peças desta trilogia subirão à cena na Sala Garrett e a segunda na Sala Gil Vicente do Teatro Nacional, estando a sua estreia prevista para a primeira quinzena de Fevereiro.

Lisboa, 25 de Janeiro de 1988,

Com os meus cumprimentos

Luís de Paulo Lopes

serviço de imprensa

AGRADECEMOS A PUBLICAÇÃO DESTA NOTÍCIA
GABINETE DE IMPRENSA • TELEF. 371078

COMUNICADO DE IMPRENSA Nº 5/88

'TRILOGIA PORTUGUESA'

'A INFANCIA DE LEONOR DE TÁVORA'

de

Miguel Rovisco

ESTREIA DIA 25 NA SALA GIL VICENTE

A apresentação integral da 'Trilogia Portuguesa' de Miguel Rovisco, no Teatro Nacional D^a Maria II, completa-se com a estreia no próximo dia 25, às 22,00 horas, na Sala Gil Vicente, da peça "A Infância de Leonor de Távora".

Conforme refere Miguel Rovisco nas suas notas, nada sabia daquela que terá vivido há duzentos anos, a não ser que no dia da sua morte levava um vestido azul. Ao criar a sua marquesa e os dias de cativeiro que antecederam a sua execução, o dramaturgo estabelece uma analogia entre carcereiro e carcerado.

Com encenação de Norberto Barroca, cenários e figurinos de José Costa Reis e música de Paulino Garcia, esta peça é interpretada, por ordem de entrada em cena, por Lurdes Norberto, Ligia Telles, António Banha, Mendes da Silva, José Capela, Carlos Costa, Paula Rocha, Maria Emília de Carvalho e ainda a participação de Rogério Paulo.

Esta peça estará em cena de terça a sábado às 22 horas, com tardes aos sábados e domingos às 16,30, sendo a duração do espectáculo de hora e meia.

Lisboa, 17 de fevereiro de 1988,

Com os meus cumprimentos
Luís António Lopes

serviço de imprensa

COMUNICADO DE IMPRENSA Nº 6/88

AGRADECEMOS A PUBLICAÇÃO DESTA NOTÍCIA
GABINETE DE IMPRENSA - TELEF. 371078

" TRILOGIA PORTUGUESA "

de

Miguel Rovisco

Em cena no Teatro Nacional D^a Maria II a "TRILOGIA PORTUGUESA", de Miguel Rovisco, obra premiada com o Prémio Nacional de Teatro de 1986.

Para a apresentação integral desta obra, tornou-se necessário reparti-la por dois espaços cénicos. Assim, na Sala Garrett, o espectáculo é formado pelas peças "O BICHO" e "O TEMPO FEMININO", enquanto na Sala Gil Vicente, está em cena a peça "A INFÂNCIA DE LEONOR DE TÁVORA".

Embora Rovisco vá buscar à segunda metade do século XVIII personagens da nossa memória colectiva, reinventa e recria-lhes o seu discurso. Como protagonista a luta pela permanência de valores que se querem perante a derrocada de um sistema, de um modo de viver.

A peça "O Bicho" é interpretada por: Rogério Paulo, Igor Sampaio, Irene Isidro, António Anjos, Luís Bandeira, Ruy de Matos, Madalena Braga, João de Carvalho, Carlos Costa, Victor Ribeiro, Paulo Lages, Carlos Pimenta, Afonso de Melo, Diogo Gonçalves, Mendes da Silva, João Pedro, Maria Emília de Carvalho, Paula Rocha, Jaime Rosa, Cassiano Vieira, e a peça "O Tempo Feminino" por: Fernanda Alves, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta, Fátima de Sousa, Fernanda Borsatti, Catarina Avelar, Madalena Braga, Irene Isidro, Henriqueta Maia, Afonso de Melo, Cassiano Vieira e João Pedro.

A peça "A Infância de Leonor de Távora" é representada por Lurdes Norberto, no papel da protagonista, Lígia Teles, António Banha, Mendes da Silva, José Capela, Paula Rocha, e Maria Emília de Carvalho.

Com encenação de Norberto Barroca, cenários e figurinos de José Manuel Costa Reis e música de Paulino Garcia, o espectáculo da Sala Garrett está em cena de Terça a Sábado às 21,15, com tardes aos Sábados e Domingos às 16,00 horas, enquanto que a peça "A Infância de Leonor de Távora", está em cena na Sala Gil Vicente, de Terça a Sábado às 22,00, com tardes, também aos Sábados e Domingos, às 17,00 horas.

Lisboa, 29 de Fevereiro de 1988,

Com os meus cumprimentos
Luís Bandeira

“RECORTE”

ORGANIZAÇÃO PORTUGUESA DE RECORTES DA IMPRENSA, LDA.

CORREIO DA MANHÃ Lisboa	10. DEZ 1987
MARIA Lisboa	
JORNAL de SESIMBRA	

Malgrado dramaturgo com duplo Prémio Garrett

“Trilogia” de Miguel Rovisco vai ser “postumamente” representada no Nacional

O dramaturgo Miguel Rovisco, falecido em Outubro passado, foi até agora o único distinguido com o Prémio Garrett, criado em 1986 pela Secretaria de Estado da Cultura, e nas duas atribuições do novo galardão teatral ele obteve não dois mas três prémios, dado que este ano foi duplamente premiado.

Enquanto isto, o jovem dramaturgo que pôs termo à vida «terá» parece finalmente «ter sido descoberto», anunciando o Teatro Nacional a apresentação, nos princípios de 1988, do conjunto de três peças («Trilogia Portuguesa») que deu a Rovisco o Prémio Garrett de 1986 e que ele esperou, até à sua morte, ver ali representado.

Tendo causado certo «escândalo» quando no ano passado se apresentou descalço e com uma corda ao pescoço na entrega destes troféus da SEC e rejeitou o valor pecuniário do primeiro Prémio Garrett, atribuído à sua «Trilogia Portuguesa», Miguel Rovisco acabou por se suicidar há cerca de dois meses.

Agora, a título póstumo e semanas depois da edição em livro da «Trilogia Portuguesa», o segundo Prémio Garrett foi atribuído igualmente a Rovisco pela sua obra «Retrato de uma Família Portuguesa», peça que decorre no tempo das Invasões francesas. E para além disso o malgrado dramaturgo foi ainda distinguido, este ano, conforme já noticiámos, com o Prémio Garrett para a Juventude, pelo seu original «Histórias de Tobías».

Desaparecido tragicamente aos 27 anos, Miguel Rovisco viu encenada apenas uma das quatro dezenas de peças que escrevera desde 1983. Mas nos dois últimos meses passou a ser considerado por alguma gente de teatro como um grande valor da dramaturgia portuguesa.

Assim o Teatro Nacional D. Maria II abrirá o ano de 1988 com a estrela da «Trilogia Portuguesa», constituída por peças sobre o Marquês de Pombal após o terramoto de 1755, a Marquesa de Távora na cadeia, e a loucura de D. Maria I. A encenação é de Norberto Barroca, e as interpretações de Rogério Paulo, Lurdes Norberto e Fernanda Alves, entre outros.

Por outro lado a RTP vai transmitir em breve a série «Covardias», com argumento de Miguel Rovisco e realização de Herlander Peyroteo, destacando-se no naipe de intérpretes o nome de Carmen Dolores.

Para além de teatro e do argumento para a TV, Miguel Rovisco deixou ainda, inéditos, centenas de poemas.

A imprensa de um modo geral associou a estréia das peças ao suicídio do autor, como demonstra a matéria da página anterior. O *Correio da Manhã* foi um dos primeiros jornais a anunciar, em 10 de dezembro de 1987, a representação.

E, assim, se segue uma série de notícias com as mesmas informações, todas alimentadas pelo Serviço de Imprensa do Teatro Nacional D. Maria II, que envia comunicados à imprensa, pedindo a divulgação das peças.

No jornal *Expresso*, de 6/2/88, assinada por João Mendes, temos uma matéria de página dupla, com o título:

Miguel Rovisco: os caminhos do drama,

onde o crítico apresenta a obra de um modo geral e detém-se na encenação, mostrando nitidamente não ter entendido (ou sabido ler) os mecanismos intertextuais (inversões e as deslocções) da peça. Com suas palavras: “notação ora correta ora incorreta dos dados históricos, ao longo, sobretudo, das duas trilogias¹⁰⁷ (ver, por exemplo no que se refere a dados biográficos do Marquês, o uso diverso de informações entre a peça *O Bicho* e *A Infância de Leonor de Távora*”.

¹⁰⁷ *Trilogia dos Heróis e Trilogia Portuguesa.*

Em 8 de fevereiro de 1988, também em página dupla, o jornal *O Dia* apresenta duas notícias sobre Miguel Rovisco: a maior, assinada por Paula Ferreirinha e fotos de Telmo Rosa, com o título:

**Para depois do Carnaval Encontro com Miguel Rovisco
no Teatro Nacional D. Maria II,**

matéria bastante ilustrada com fotos dos ensaios das três peças e do encenador é, praticamente, um resumo das anotações de Norberto Barroca, já transcritas neste capítulo.

Ao lado dessa matéria na mesma folha, há uma notícia menor, que recupera, principalmente, informações sobre a morte do autor. Ao final enfatiza o fato de Rovisco ter sido funcionário do jornal: “Desta vez foi diferente. Partiu sem se despedir, deixando grande saudade naqueles com quem trabalhou dois anos em *O Dia*”.

No dia de estréia do espetáculo, 18 de fevereiro de 1988, o *Correio da Manhã* apresenta reportagem comparando o “fracasso” de *Cobardias* e as peças a serem estreadas:

**A par do fracasso da série (do mesmo autor) Cobardias
NACIONAL FAZ HOJE A ESTREIA
DA ‘TRILOGIA’ DE MIGUEL ROVISCO**

A matéria resume carreira, obra e morte do autor, e faz uma espécie de sinopse das peças a serem estreadas.

Ainda no dia da estréia (18 de fevereiro de 1988) sob o título:

No D. Maria II “Trilogia Portuguesa” de Miguel Rovisco”,

sem indicação da fonte e sem assinatura (tem-se: Notícias de Amadora) encontramos as mesmas informações e a encerrar a matéria a citação da opinião de Eugénia Vasques:

Autor de uma obra que no dizer da crítica de teatro Eugénia Vasques radica “numa concepção tradicional” do texto dramático, do espaço cénico e das indicações para a encenação, Miguel Rovisco é um dramaturgo que no dizer daquela especialista fez da história de Portugal o “espelho de uma angústia existencial que se tenta exorcizar pela escrita”, evocando formalmente o século dezanove romântico.

Note-se que mesmo a maioria dos críticos não conhecia a totalidade da obra e sequer os títulos das peças de Miguel Rovisco, pois das dezoito peças de seu acervo, apenas três dialogam com Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, perfazendo o que o autor pretendia denominar *Trilogia Juvenil*.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Em carta a Mário Viegas, Rovisco diz ter desistido de reunir as três peças sob tal título, uma vez que não queria ser conhecido como autor de trilologias, já tinha a *Trilogia dos Heróis* e a Trilogia Portuguesa.

' ' R E C O R T E ' '

ORGANIZAÇÃO PORTUGUESA DE RECORTES DA IMPRENSA, LDA. 87

CORREIO DA MANHÃ	18.FEV. 1988
Lisboa	
MARIA	
Lisboa	
JORNAL de SESIMBRA	
Sesimbra	

CODEX
5. 19. 2. E

A par do fracasso da série (do mesmo autor) "Cobardias"

NACIONAL FAZ HOJE A ESTREIA DA 'TRILOGIA' DE MIGUEL ROVISCO

É finalmente hoje que o Teatro Nacional D. Maria II começa a pôr em palco o conjunto de três peças ("Trilogia Portuguesa") com que o malogrado jovem autor Miguel Rovisco ganhou o Prémio Garrett de Teatro em 1986. De facto, esta noite, às 21.30, sobem à cena na sala nobre do Nacional a primeira e a terceira obras daquela trilogia, "O Bicho" e "O Tempo Feminino", seguindo-se dentro de dias a estreia da segunda peça, "A Infância de Leonor de Távora", no palco pequeno (Sala Gil Vicente) do mesmo teatro.

Recorde-se, a propósito, embora o facto já tenha sido muito referido, que Miguel Rovisco (que se suicidou, com 28 anos, em Outubro do ano passado) se recusou a receber os 300 contos do valor pecuniário do Prémio Garrett atribuído a esta sua "Trilogia Portuguesa" (embora tenha aceite a respectiva estatuteta), como protesto por as três peças não terem sido representadas até então (Marco de sentadas ao Teatro Nacional, ou seja, por este teatro não ter

procedido imediatamente à montagem das peças distinguindas...

A estreia da trilogia no D. Maria II acontece agora, positivamente, e com ela se regista um facto inédito neste teatro: a apresentação paralela, nas suas duas salas, de espectáculos que se interligam na representação integral de uma só obra.

Todas as peças da "Trilogia Portuguesa", encenadas por Norberto Barroca, decorrem na segunda metade do século XVIII e focam «momentos dramáticos da história individual de personagens da História portuguesa». A primeira das três obras, "O Bicho", envolve a figura do marquês de Pombal (interpretado pelo actor Rogério Paulo), e a segunda, "A Infância de Leonor", reporta-se à Távora (papel entregue a Lurdes Norberto), enquanto a terceira peça, "O Tempo Feminino", se debruça sobre a figura de D. Maria I (com interpretação de Fernanda Alves).

"O Bicho" e "O Tempo Feminino", que a partir de hoje são representadas conjuntamente no palco principal do Nacional, têm ambos cenários e figurinos de José Costa Reis, e música de Paulino Garcia, tal como a outra peça a estrear na próxima semana. Além de Rogério Paulo, "O Bicho" tem no elenco, entre outros, os actores Irene Isidro, Igor Sampaio, Ruy de Matos, António Anjos e Madalena Braga. A peça divide-se em dois actos, o primeiro sobre a grande ascensão do marquês de Pombal como reconstrutor da cidade de Lisboa, após o terramoto, e o segundo acerca da sua queda, com a subida ao poder de D. Maria I.

Peça em um único acto, "O Tempo Feminino" foca D. Maria I já na sua enfermidade e decadência, obsediada pelas suas recordações e medos. Ao lado da actriz protagonista, Fernanda Alves, actuam Manuel Coelho, Fernanda Borsatti, Maria Amélia Mala, Henriqueta Maya, Catarina Avelar e Fátima de Sousa.

Fernanda Borsatti num dos papéis de "O Tempo Feminino", peça sobre D. Maria I, que esta noite é estreada juntamente com "O Bicho".

«Cobardias» não agradam

De salientar que Miguel Rovisco (que tinha o emprego de escrivão-dactilógrafo na Câmara Municipal de Lisboa) escreveu numerosas obras e adaptações teatrais, tendo voltado este ano a ganhar, também postumamente, o Prémio Garrett, mas só viu representada uma peça sua, e foi no Porto que ela teve honras de palco: tratou-se de «Um Homem para Qualquer Pátria», integrada no conjunto de três textos, a "Trilogia dos Heróis", e que foi montada pelo TEC e apresentada no último festival FITEI.

Ainda uma coincidência interessante nesta «revelação postuma» de Miguel Rovisco: as suas três peças são estreadas no Teatro Nacional na mesma altura em que a RTP transmite, aos sábados à noite, um original televisivo do jovem dramaturgo tragicamente desaparecido, a série «Cobardias», que aliás está a ser recebida com certo desagrado pelos telespectadores.

19-2.º E. CODEX	DIA (O)	Lisboa	18.FEV. 1988
	FESTA	Lisboa	
	Notícias da Amadora	Amadora

385
Fernanda Alves
no Nacional

No D. Maria II

"Trilogia Portuguesa" de Miguel Rovisco

Uma encenação de Norberto Barroca de parte da «Trilogia Portuguesa», de Miguel Rovisco, estreou no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa.

Rovisco recusou os 300 contos do prémio, mas aceitou a estatueta, apresentando-se a recebê-la, das mãos de Teresa Patrício Gouveia, descalço e de corda ao pescoço, com o que terá querido protestar contra o facto de o Teatro Nacional não proceder imediatamente à montagem de uma das três peças distinguidas.

Autor de uma obra de dramaturgo inédita à data da sua morte e que só muito lentamente tem vindo a ser divulgada, Miguel Rovisco, escriturário-dactilógrafo na Câmara de Lisboa, escreveu no entanto um conjunto de títulos que inclui nomeadamente e para além de

adaptações teatrais de narrativas clássicas («Eurico, o Presbítero» e «O Arco de Sant'ana»), as peças «O Bicho», «A Infância de Leonor de Távora» (que com «Tempo Feminino» compõem a «Trilogia portuguesa»), «Quatro Entremezes», «Dois Dramas Breves», «A Lua Desconhecida» (a partir de «A Queda de Um Anjo», de Camilo), e «Uma Comédia de Quinhentos», inspirada no «Vilharpandos» de Sá de Miranda.

Outros títulos: «O Homem da Pluma Azul», «O Homem dentro do Armário» e «Um Homem para Qualquer Pátria», três textos que compõem o que designou por uma «Trilogia dos Heróis».

O último deles («Um Homem para Qualquer Pátria») foi levado à cena ainda em vida do autor, no último Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, no Porto, com encenação de Mário Viegas e o elenco do Teatro Experimental do

Porto.

Escreveu ainda «Retrato de uma Família Portuguesa» (prémio Garret para 87), já a título póstumo, «O Ano de 1641», «A Felicidade do Jovem Luciano» e «A História de Tobias», parafrase de «O Livro de Tobias» do velho testamento e também galardoado pela SEC, em 1987.

Rovisco escreveu ainda o argumento e os diálogos da série «Cobardias», que a RTP está a transmitir.

Autor de uma obra que no dizer da crítica de teatro Eugénia Vasques radica «numa concepção tradicional» do texto dramático, do espaço cénico e das indicações para a encenação, Miguel Rovisco é um dramaturgo que no dizer daquela especialista fez da história de Portugal o «espelho de uma angústia existencial que se tenta exorcizar pela escrita», evocando formalmente o século dezanove romântico.

Explorando os mesmos temas e dando as mesmas informações, também em página dupla, com fotos de Marina Tavares Dias e texto de Miranda Castela, o *Diário Popular* de 19 de fevereiro de 88 publicou:

POMBAL: segundo Rovisco.

O *Diário de Lisboa* em 29 de fevereiro de 1988 apresenta uma vasta matéria da qual transcrevemos apenas alguns excertos, pois acaba reunindo as informações de todas as anteriores:

MIGUEL ROVISCO NO TEATRO NACIONAL

[...]Agora que a obra começa a ser conhecida, chegou o momento da verdade, pelo menos de uma primeira verdade já que por outras passará como acontece à verdadeira obra de arte.¹⁰⁹ Devemos olhá-la não como a estátua de um autor infeliz morto antes do tempo, mas como uma simples obra humana de um jovem prometedora. Pelo menos no que se refere ao que já se conhece: de facto o mais urgente consiste em dar a conhecer a totalidade dessa obra. Só assim poderemos saber se o Miguei Rovisco era verdade ou se era apenas meia-verdade, ou nem isso, embora, pela minha parte, não tenha dúvidas: Miguel Rovisco era de facto um grande escritor de teatro. (...) Erro agora no Teatro Nacional cuja direcção não foi capaz de entender a urgência de produzir a “Trilogia”. premiada de maneira a integrar o dramaturgo na equipa para que também neste caso fosse feito um trabalho de reestruturação e de reescrita de parte do texto, que merece mais do que respeito e admiração, merece ser tratada como algo vivo, não transformada em mausoléu. Para isso, repete-se, era condição única que Miguel Rovisco fosse aceite em vida, que a sua obra fosse encarada como uma obra a ser encenada porque o seu autor não foi propriamente um fenómeno quê só a sua morte teria justificado. Agora é essa obra que sofre correndo o risco de decepcionar de tal maneira que durante muitos anos Miguel

¹⁰⁹ Os negritos são nossos.

REVISTA DE IMPRENSA

Divisão de Relações Públicas. DGSC. SEC.

314

FONTE	DATA
Diário de Lisboa (1)	29/2/88

CLASSIFICAÇÃO
TEATRO

MIGUEL ROVISCO NO TEATRO NACIONAL

A obra de Miguel Rovisco já conhecida e a ainda inédita vai sofrer durante muito tempo pelos excessos por que a vida breve do seu autor passou. Excessos de prémios de que é exemplo esta «Trilogia Portuguesa» (Prémio Nacional de Teatro, da SEC); excesso de louvaminhas que o seu carisma (o carisma da diferença, do isolamento, da juventude) explica, e das quais não me isento; o excesso de autoconvicção e de ambição que o que ficou dito em parte explica; o excesso do mau teatro, embora compreensível, como no caso da atitude do escritor quando foi receber o seu prémio (recusando o cheque o que implica uma coerência que joga a seu favor), descalço e de corda ao pescoço; o excesso dos excessos que foi o seu suicídio.

Todos estes acontecimentos têm a ver com a sua obra: a sua obra resultou do seu sacrifício, da sua dedicação, da sua vocação (termo que é preciso recuperar). Fechado num quarto a escrever — eis Miguel Rovisco. O resto é literatura e nem sempre da melhor.

Por outro lado, e isso é que é grave, esses acontecimentos impuseram a mitificação dessa obra: para os que acreditaram nele desde a primeira obra, quantos só repararam que ele existia, só aceitaram a sua existência, depois da sua morte. Agora que a obra começa a ser conhecida, chegou o momento da verdade, pelo menos de uma primeira verdade já que por outras passará como acontece à verdadeira obra de arte. Devemos olhá-la não como a estátua de um autor infeliz morto antes do tempo, mas como uma simples obra humana de um jovem promotor. Pelo menos no que se refere ao que já se conhece: de facto o mais urgente consiste em dar a conhecer a totalidade dessa obra. Só assim poderemos saber se o Miguel Rovisco era verdade ou se era apenas meia-verdade, ou nem isso, embora, pela minha parte, não tenha dúvidas: Miguel Rovisco era de facto um grande escritor de teatro. O caso das estreias com obras de Rovisco documenta alguns dos equívocos atrás enunciados. Primeiro no

Porto com Mário Viegas a dirigir um grupo insuficiente, o TEP, num espectáculo que acabou por ser incompleto. Não se entendeu então a necessidade do texto ser revisto, reescrito, depurado, de acordo com as exigências do teatro que é drama vivo que recusa palavras mortas («DL»/15-06-87). Erro agora no Teatro Nacional cuja direcção não foi capaz de entender a urgência de produzir a «Trilogia» premiada de maneira a integrar o dramaturgo na equipa para que também neste caso fosse feito um trabalho de reestruturação e de reescrita de parte do texto, que merece mais do que respeito e admiração, merece ser tratada como algo vivo, não transformada em mausoléu. Para isso, repete-se, era condição única que Miguel Rovisco fosse aceite em vida, que a sua obra fosse encenada como uma obra a ser encenada porque o seu autor não foi propriamente um fenómeno que só a sua morte teria justificado. Agora é essa obra que sofre correndo o risco de decepcionar de tal maneira que durante muitos anos Miguel Rovisco seja atirado para um outro index que julgo inteiramente imerecido.

Não é fácil entender a justificação que impôs a divisão da «Trilogia Portuguesa» tal como está a ser apresentada, desrespeitando arbitrariamente a cronologia escolhida pelo autor (primeira e terceira parte neste espectáculo e segunda parte no espectáculo seguinte a estreiar dia 25). No entanto, não se pode deixar de ter em consideração o cuidado do encenador em tentar criar relações entre os vários textos: fazendo irromper a figura de Leonor de Távora, protagonista da segunda peça da «Trilogia» neste espectáculo, passando uma figura simbólica, a velha demente, da primeira para a segunda parte deste primeiro espectáculo.

No entanto, o mais interessante desta desarticulação do texto é o que há de produtivo no confronto (involuntário?) entre os dois textos e os mundos que evocam. Em primeiro lugar pelas próprias estruturas dos textos que denunciavam a imaturidade de um autor ainda incapaz de entender

os valores específicos da linguagem, a palavra, a personagem, a situação. Essa imaturidade resulta também do que parece ter sido o desconhecimento por parte do dramaturgo do grande teatro mundial em cuja leitura poderia ter aprendido o que o teatro exige como forma irredutível. Ter-lhe-ia bastado percorrer os trágicos gregos, Shakespeare, Brecht e mesmo o nosso Garrett para o entender.

O resultado da inexperiência e do desconhecimento daria o quase desastre da primeira peça da «Trilogia». «O Bicho» não é mais do que um infundável monólogo do Marquês de Pombal entrecortado e apoiado por falas de personagens episódicos que são demasiado débeis para poderem fazer o contraponto conflitual com a personagem principal. Para que este texto se aguentasse seria necessário que a sua escrita fosse, ao menos literariamente, extraordinária, o que está longe de acontecer. Neste seu primeiro texto histórico ainda Miguel Rovisco não utilizou qualquer carga metaforizante de carácter literário e muito menos teatral: falta a este texto uma poética. Se o resultado destas quase duas horas de Marquês de Pombal não chegam a ser catastróficas é porque o autor, apesar das reservas feitas, tinha de facto talento, porque há no seu texto lampejos desse talento, porque a sua personagem é uma personagem forte embora não tenha a intensidade nem a energia que seria de esperar.

O texto aguenta-se ainda pelo trabalho cuidado de Rogério Paulo. O facto do actor ter dominado um papel tão extenso praticamente sem falhas, como tive ocasião de comprovar, deve ser tido em conta, mas não só isso porque Rogério Paulo deu à personagem a espessura, a verosimilhança, a carga irónica que exigia, embora traído por uma voz em más condições.

Sublinhe-se também o bom trabalho da cenografia apesar dos discutíveis aspectos decorativos que a marcam e apesar do espectáculo não chegar a funcionar sob o ponto de vista realista que erradamente se quis atribuir-lhe,

REVISTA DE IMPRENSA

Divisão de Relações Públicas. DGSC. SEC.

315

FONTE	DATA	CLASSIFICAÇÃO
Diário de Lisboa (2)	29/2/88	TEATRO

em especial no que se refere ao terramoto de 1 de Novembro de 1755. Aparentemente não valia a pena tentar dar imagens sonoras e visuais do cataclismo tão pífias elas saíram. Aliás, devia haver em certos pormenores um maior cuidado por parte dos responsáveis: caso do som dos tiros que sinaliza o atentado que devia coincidir exactamente com os gestos do Marquês, o que não aconteceu na estreia. Também me pareceu errado que Norberto Barroca não tivesse utilizado, apesar de não se tratar de um texto épico, os processos gestuais propostos por Brecht, o que teria impedido o aparecimento de fatos tão impecavelmente a estreitar como se a peça não tratasse da vida, do quotidiano.

Um dos problemas que Rovisco ainda não conseguiu resolver fora o de conferir a cada personagem um carácter, um vocabulário, ideias próprias, em vez de transmitir através delas o seu próprio carácter, o seu próprio vocabulário, as suas próprias ideias. Embora a personagem do Marquês surja, nos seus excessos, nas suas contradições com uma carga ideológica e crítica, por vezes convincente.

Também na peça «Tempo Feminino» parece existir uma certa descoordenação estrutural com uma divisão demasiado rígida entre as duas partes (a primeira com uma personagem histórica, a Duquesa de Lafões, a segunda com personagens simbólicas).

Na segunda peça, desta vez, Rovisco conseguiu atingir momentos de forte teatralidade ao que me pareceu não ter sido alheio o próprio tom de peça, mais próximo da comédia, género para o qual o autor aparente-

mente seria dotado. De notar em «Tempo Feminino» a existência de elementos factuais (a Rainha Louca a regar os tapetes como se fossem flores) que a aproximam, por coincidência, creio, de «O Fim» de António Patrício.

Mas o que existe de mais interessante na conjugação das duas peças é o facto de a primeira ser uma imagem realista da história enquanto a segunda é uma imagem simbólica, que por vezes atinge a zona do grotesco, dessa mesma história. «O Bicho» é o teatro da realidade, «Tempo Feminino» é o «teatro de fantoches», para citar a própria D. Maria em «Tempo Feminino», as personagens assumem-se com seres teatrais, exprimindo-se como teatralidade: D. Maria, a Duquesa de Lafões, o Confessor, as outras personagens femininas jogam um xadrez conflitual, que por vezes se esbate excessivamente, que é teatro e chega a ser teatro muito forte.

A encenação de Norberto Barroca pareceu-me demasiado discreta, pouco imaginativa, embora por vezes nos ajude a fazer a leitura de alguns dos pressupostos dessas situações: se Leonor de Távora sai pela plateia depois da leitura da sentença, ideia do encenador, porque pertence a outra realidade teatral, é uma questão operativa, também o fazem Rosinha, a negra, e a Duquesa de Lafões, personagem duma ambiguidade que a enriquece, que parte para França em revolução. Estas fazem-no por razões simbólicas, como forma de escapar a uma sociedade repressiva. Mas é de Rovisco um dos mais curiosos desenlaces do texto, o final com D. Maria e o macaco a que chamara Estrela e que voara no aeróstato. Rovisco

começava a compreender que o teatro pode levantar voo. E deve.

Com Fernanda Alves, uma D. Maria que revela excelentes aspectos de saúde e à qual a actriz empresta uma soborossíssima ironia, e com Maria Amélia Matta, uma Duquesa de Lafões ácida e decidida nas suas contradições (ao mesmo tempo feminista e racista), apaixonada e lúcida, o espectáculo atinge momentos de grande qualidade, a que correspondem em papéis menos importantes Catarina Avelar, Fernanda Borsatti, Henriqueta Maia, Madalena Braga, Irene Izidro, na mente que passa pelas duas peças muito bem, Manuel Coelho no Confessor, personagem fortemente caracterizada na sua vocação inquisitorial.

Se o cenário de Costa Reis tem boas soluções, como já assinalai, globalmente não parece corresponder às exigências de um texto que pedia outro tipo de imaginário, mesmo tendo em conta as referências históricas que Rovisco reclamava. Mas trata-se sobretudo de um problema de encenação, como igualmente se poderá dizer dos figurinos que são, na sua maioria, incrivelmente feios, o que penso terá sido propositado embora falhado.

A música de Paulino Garcia muito bonita, correspondendo às indicações do encenador mas nem sempre é capaz de traduzir o clima dos textos. O mesmo de resto, se poderá dizer do material sonoplasta, bastante débil.

Este espectáculo fala das nossas realidades, das nossas gentes. Embora o faça por vezes de uma forma desajeitada e até exigindo um certo espírito de sacrifício, não pode deixar de ter o apoio do espectador.

Rovisco seja atirado para um outro índex que julgo inteiramente imerecido

Não é fácil entender a justificação que impôs a divisão da “Trilogia Portuguesa” tal como está a ser apresentada, desrespeitando arbitrariamente a cronologia escolhida pelo autor (primeira e terceira parte neste espectáculo e segunda parte no espectáculo seguinte a estrear dia 25). No entanto, não se pode deixar de ter em consideração o cuidado do encenador em tentar criar relações entre os vários textos: fazendo irromper a figura de Leonor de Távora, protagonista da segunda peça da “Trilogia” neste espectáculo, passando uma figura simbólica, a velha demente, da primeira para a segunda parte deste primeiro espectáculo.

No entanto, o mais interessante desta desarticulação do texto é o que há de produtivo no confronto (involuntário?) entre os dois textos e os mundos que evocam. Em primeiro lugar pelas próprias estruturas dos textos que denunciam a imaturidade de um autor ainda incapaz de entender os valores específicos da linguagem, a palavra, a personagem, a situação. Essa imaturidade resulta também do que parece ter sido o desconhecimento por parte do dramaturgo do grande teatro mundial em cuja leitura poderia ter aprendido o que o teatro exige como forma irredutível. Ter-lhe-ia bastado percorrer os trágicos gregos, Shakespeare, Brecht e mesmo o nosso Garrett¹¹⁰.

O resultado da inexperiência e do desconhecimento daria o quase desastre da primeira peça da “Trilogia”. “O Bicho, não é mais do que um infundável monólogo do Marquês de Pombal entrecortado e apoiado por falas de personagens episódicos que são demasiado débeis para poderem fazer o contraponto conflitual com a personagem principal. Para que este texto se aguentasse seria necessário que a sua escrita fosse, ao menos literariamente, extraordinária, o que está longe de acontecer. Neste seu primeiro texto histórico ainda Miguel Rovisco não utilizou qualquer carga metaforizante de carácter literário e muito menos teatral; falta a este texto uma poética. Se o resultado destas quase duas horas de Marquês de Pombal não chegam a ser catastróficas é porque o autor, apesar das reservas feitas, tinha de facto talento,

¹¹⁰ Em seus escritos o autor comenta a leitura desses autores e sua admiração pelos clássicos e, especialmente por Garrett. Numa carta a Mário Viegas Rovisco, a brincar, diz que um dia teria seu busto junto ao de Garrett (o grande mestre) no Teatro Nacional.

porque há no seu texto lampejos desse talento, porque a sua personagem é uma personagem forte embora não tenha a intensidade nem a energia que seria de esperar.

O texto aguenta-se ainda pelo trabalho cuidadoso de Rogério Paulo. O facto do actor ter dominado um papel tão extenso praticamente sem falhas, como tive ocasião de comprovar, deve ser tido em conta, mas não só isso porque Rogério Paulo deu à personagem a espessura, a verosimilhança, a carga irónica que exigia, embora traído por uma **voz em más condições**.

Sublinhe-se também o bom trabalho da cenografia apesar dos discutíveis aspectos decorativos que a marcam e apesar do espectáculo não chegar a funcionar sob o ponto de vista realista que erradamente se quis atribuir-lhe, em especial no que se refere ao terramoto de 1 de Novembro de 1755. **Aparentemente não valia a pena tentar dar imagens sonoras e visuais do cataclismo tão pífias elas saíram. Aliás, devia haver em certos pormenores um maior cuidado por parte dos responsáveis: caso do som dos tiros que sinaliza o atentado que devia coincidir exactamente com os gestos do Marquês, o que não aconteceu na estreia. Também me pareceu errado que Norberto Barroca não tivesse utilizado, apesar de não se tratar de um texto épico, os processos gestuais propostos por Brecht¹¹¹, o que teria impedido o aparecimento de fatos tão impecavelmente a estreirar como se a peça não tratasse da vida, do quotidiano.**

Um dos problemas que Rovisco ainda não conseguira resolver fora o de conferir a cada personagem um carácter, um vocabulário, ideias próprias, em vez de transmitir através delas o seu próprio carácter, o seu próprio vocabulário, as suas próprias ideias. Embora a personagem do Marquês surja, nos seus excessos, nas suas contradições com uma carga ideológica e crítica, por vezes convincente.

O crítico, cujo nome o arquivo do Teatro não resguardou, prossegue e procede dessa mesma forma com as outras duas peças: tudo é bom e está bem, apesar de alguma coisa... não ser boa e não ter saído bem...

¹¹¹ O texto está transcrito exatamente como o original: antes Bretch, agora Brecht e outros deslizes.

Do crítico Carlos Porto parece-nos vir a matéria mais bem fundamentada, sob o título “Trilogia Completa” publicada no *Diário de Lisboa* em 12 de março, a comentar a estréia em 25 de fevereiro da peça *A Infância de Leonor de Távora*¹¹², que viria completar a Trilogia, faz uma análise da obra rovisquiana em geral, da Trilogia em particular, do elenco, da direção e, principalmente da estrutura do Teatro Nacional. Vejamos alguns trechos:

[...]As conclusões deste conjunto de espectáculos não podem considerar-se surpreendentes; A primeira é esta: apesar da inadequação das leituras propostas nestes espectáculos, Miguel Rovisco revelou-se um autor teatral dotado de talento e de capacidades criativas; no entanto, nas peças postas em palco, pudemos verificar que possuindo de facto talento, denunciava ainda naturais dificuldades em conciliar sua apetência criativa, o seu fôlego indisciplinado de escritor, com as exigências de um trabalho teatral que implica energia dramática, mas também rigor, também capacidade de criação do discurso dramaturgico (personagens, situações, diálogos) teatralmente operativos.

Uma outra conclusão a tirar, em relação aos espectáculos com textos de Rovisco é esta: foi excessivamente inepta, inadaptada, disfuncional, a abordagem dos textos da responsabilidade das respectivas equipas de criação teatral.

[...] Mais grave é o que se passa no Teatro Nacional já que esta companhia, em princípio, dispõe de meios operacionais que não estão ao alcance de um grupo independente (referência à Trilogia dos Heróis, encenada pelo TEP¹¹³)

A propósito, lembremo-nos da célebre entrega dos prémios da SEC em que Rovisco surgiu descalço e de corda ao pescoço. Ao recusar o respectivo cheque atribuído a esta “Trilogia”, o autor criticou a direção do “Nacional”, não só por esta não se decidir a apresentarr a sua obra, como era da estrita obrigação da nossa única companhia nacional, como por só o aceitar fazer mediante cortes no texto com os quais ele, autor, não estava de acordo.

¹¹² *A Infância de Leonor de Távora* foi representada na mesma sala de Garrett, todavia estréia uma semana depois de *O Bicho*.

¹¹³ Ver prólogo p. 25.

"TRILOGIA" COMPLETA

Carlos Porto

A INFÂNCIA DE LEONOR DE TÁVORA (Trilogia Portuguesa), de Miguel Rovisco. Encenação: Norberto Barroca. Cenografia / Figurinos: José Costa Reis. Música: Paulino Garcia. Apoio coreográfico: Vicente Trindade. Apoio técnico vocal: Luís Madureira. Assistente de encenação: Lúcia Maria. Interpretação: Lurdes Norberto, Lígia Telles, António Banha, Mendes da Silva, José Capela, Paula Rocha, Maria Emília de Carvalho. Voz: Rogério Paulo. Teatro Nacional D. Maria II / Sala Gil Vicente. Estreia: 25-02-1986.

Completa a apresentação pelo Teatro Nacional D. Maria II da «Trilogia Portuguesa» de Miguel Rovisco, Prémio Nacional de Teatro em 1986, justificam-se algumas reflexões que visem menos a estreia da segunda peça da obra, segundo espectáculo na montagem do Teatro Nacional, do que o modo como este primeiro conjunto de obras de Miguel Rovisco apresentado em palco foi trabalhado. Isto tendo ainda em atenção a estreia absoluta do dramaturgo com a apresentação no Porto de uma parte da «Trilogia dos Heróis», encenação de Mário Viegas com o TEP.

As conclusões deste conjunto de espectáculos não podem considerar-se surpreendentes. A primeira é esta: apesar da inadequação das leituras propostas nestes espectáculos, Miguel Rovisco revelou-se um autor teatral dotado de talento e de capacidades criativas; no entanto, nas peças postas em palco, pudemos verificar que possuindo de facto talento, denunciava ainda naturais dificuldades em conciliar a sua apetência criativa, o seu fôlego indisciplinado de escritor, com as exigências de um trabalho teatral que implica energia dramática, mas também rigor, também capacidade de criação do discurso dramático (personagens, situações, diálogos) teatralmente operativos.

Uma outra conclusão a tirar, em relação aos espectáculos

com textos de Rovisco é esta: foi excessivamente inepta, inadaptada, disfuncional, a abordagem dos textos da responsabilidade das respectivas equipas de criação teatral.

O espectáculo de Mário Viegas, no Porto, por um lado re-trabalhando o texto em termos demasiado óbvios, mesmo simplistas, por outro, sem os libertar de excesso de palavras que a incipiência do dramaturgo explicava mas que a experiência do encenador deveria ter corrigido, foi sobretudo resultado da evidente incapacidade de uma equipa como o TEP, mesmo que reforçada com Manuela de Freitas, em desempenhar a tarefa de dar corpo teatral a um discurso complexo, difícil, embora ingénuo.

Mais grave é o que se passa no Teatro Nacional já que esta companhia, em princípio, dispõe de meios operacionais que não estão ao alcance de um grupo independente.

A propósito, lembremo-nos da célebre sessão da entrega dos prémios da SEC em que Rovisco surgiu descalço e de corda ao pescoço. Ao recusar o respectivo cheque atribuído a esta «Trilogia», o autor criticou a direcção do «Nacional» não só por esta não se decidir a apresentar a sua obra, como era da estrita obrigação da nossa única companhia nacional, como por só o aceitar fazer mediante cortes no texto com os quais ele, autor, não estava de acordo.

Ora, só muito depois disso é que o Teatro Nacional escolheu um encenador para levantar a «Trilogia», o qual não chegou a falar com o autor.

Poderá dizer-se que a direcção do «Nacional» tinha razão, não na indecisão em apresentar os textos de Rovisco, mas na proposição da necessidade delas serem cortadas. Mas se porventura teve especulativamente razão, não a soube manifestar em termos correctos. É que teria sido necessário pela planificação do levantamento cénico da «Trilogia» que devia ter sido confiada à responsabilidade de artistas não só competentes como adequados. Só depois disso teria sido correcto pôr a questão da reescrita (não dos cortes) dos textos.

Essa necessidade de reescrita surgia até pela dificuldade de organização dos espectáculos que Rovisco estabelecera, no original, pela seguinte ordem: I — «O Bicho» (2 actos); II — «A Infância de Leonor de Távora» (3 actos); III — «Tempo Feminino» (1 acto), num total de seis actos. Se os textos que constituem a «Trilogia» fossem de valor igual, o que havia a fazer era apresentar as peças pela ordem respectiva em dias alternados, tal como é normal, prevendo-se a hipótese de excepcionalmente apresentar os três espectáculos numa mesma sessão.

No entanto, tal como os textos existem teria sido necessário a sua reescrita parcial, o que implicaria a sua redução, de maneira a que os três textos pudessem ser apresentados num só espectáculo, o que teria sido possível.

O problema que se põe é o de saber se seria eticamente correcto proceder a esse trabalho dramático depois do autor ter morrido, embora seja frequente tal acontecer com textos cujos autores estão mortos. Fosse como fosse, o atraso da produção da «Trilogia» teve conse-

E A T R O

CRÍTICA

quências que se tornaram irremediáveis, em relação a esta primeira criação de uma obra de conjunto de Miguel Rovisco.

Como se sabe, Norberto Barroca reorganizou a «Trilogia» deste modo: na Sala Garrett apresenta a 1.ª parte — «O Bicho» — seguida da 3.ª parte — «Tempo Feminino»; a 2.ª parte — «A Infância de Leonor de Távora» — é apresentada isoladamente na Sala Gil Vicente. Para obviar a este corte na organicidade dos textos, o encenador fez transitar pelos dois espectáculos personagens e sinais que articulam os vários textos. Por exemplo, no espectáculo da Sala Garrett, uma mesma personagem, interpretada por Irene Isidro, passa da primeira para a segunda peça; nesta — «Tempo Feminino» — surge a personagem de Leonor de Távora escutando a sentença a que foi condenada (texto introduzido pelo encenador) que a conduzirá à prisão, saindo da sala, o que leva à presunção que se dirige ao outro espectáculo. Este — «A Infância de Leonor de Távora» — inicia-se com a projecção de um vídeo que nos mostra cenas de «O Bicho» (não teria sido possível apresentar essas imagens num vídeo gigante?), recurso de comunicação aliás pobre; além disso, ouve-se a voz de Rogério Paulo, intérprete do Marquês de Pombal («O Bicho») na intervenção do espectro neste terceira parte, por sua vez interpretado por um actor (José Capelo) que não fala, também este um recurso empobrecedor; elementos como candelabros de velas ajudam a identificação das cenas.

Estes recursos dramáticos e de encenação embora sejam inteligentes não são suficientemente produtivos para ocultar aquilo que a leitura da «Trilogia» parece evidente: tratar-se de um trabalho redutor, convencional, quase que só ilustrativo. Se nos lembrarmos que a «Tri-

logia» atravessa cenas trágicas como o foram, historicamente, o terramoto de Lisboa, a governação do Marquês de Pombal e a sua desgraça, o atentado ou pretenso atentado a D. José e a punição dos responsáveis, ou como tal havidos, se pensarmos que estes textos atravessam zonas tão perturbadas e perturbantes da nossa história, tão cheias de tensões, não podemos deixar de lamentar:

1.º — Que Miguel Rovisco não dispusesse ainda de instrumentos criativos e de capacidade de autocritica que o habilitassem a transformar as suas excelentes ideias em teatro excelente.

2.º — Que Norberto Barroca e a sua equipa não tivessem podido superar, pelos menos, alguns desses problemas através da recriação cénica da obra em termos de imaginação de reinvenção, de energia teatral.

No entanto, o que vemos é suficiente para que nos apercebamos que Miguel Rovisco, polémico, se se quisesse, era um dramaturgo com talento de homem de teatro, não só de escritor. E a peça «Tempo Feminino», repete-se, basta para o confirmar.

Quanto à peça «A Infância de Leonor de Távora» que justifica estas notas, trata-se principalmente de um diálogo que põe frente-a-frente Leonor, prisioneira, e a sua carcereira. Situação eminentemente dramática que Rovisco desenvolveu através da desocultação psicológica das personagens que leva à sua aproximação. A intensidade dramática do confronto é possivelmente prejudicada pela inter-

venção de outras personagens, incluindo a do fantasma do Marquês cuja presença invisível era desde logo evidente. Mas o que parece ser insuficiente neste espectáculo é a direcção de intérpretes. A Lurdes Norberto (Leonor) e Lígia Telles (Mulher) couberam personagens muito fortes que exigem um outro tipo de trabalho. Tanto a interpretação de Lurdes Norberto como a de Lígia Telles constituem trabalhos de composição, de contenção de registos, excelentes sob esse aspecto.

Simplesmente era outro o jogo pedido por estas personagens e por estas situações. Um jogo que desvendasse o que separa e liga umas e outras, que fizesse explodir, em termos interiores, o que há de torturado e de torturante na personagem que vai morrer e na personagem por quem essa morte passa. Era preciso que sentíssemos esse tempo-limite, esse fechamento na morte que não é só o daquela cela mas que se prolonga noutros espaços onde outros prisioneiros e outros carcereiros travam combates semelhantes. Era preciso que nos rostos, nos olhos, nos corpos de Leonor de Távora e da Mulher não houvesse apenas palavras mas sobretudo pairasse, enigmática e sem remédio, a asa da morte, a ambas atingindo no mesmo horror do não ser. Sem isso, este texto quase não existe.

Vimos que, opinião pessoal, os dois espectáculos do Nacional são espectáculos falhados. Quase falhados. Há neles ainda elementos de mérito a descobrir. É para isso que convido o leitor.

[...] O problema que se põe saber se seria eticamente correcto proceder a esse trabalho dramaturgico depois do autor ter morrido, embora seja frequente tal acontecer com textos cujos autores estão mortos. [...]

Na sequência, o crítico comenta a simultaneidade na apresentação das peças e “lamenta”:

1º - Que Miguel Rovisco não dispusesse ainda de instrumentos criativos e de capacidade de autocritica que o habilitassem a transformar as suas excelentes ideias em teatro excelente.

2.º — Que Norberto Barroca e a sua equipa não tivessem podido superar, pelos menos, alguns desses problemas através da recriação cénica da obra em termos de imaginação de reinvenção, de energia teatral.

No entanto, o que vemos é suficiente para que nos apercebamos que Miguel Rovisco, polémico, se se quiser, era um dramaturgo com talento de homem de teatro, não só de escritor.

Depois, Carlos Porto termina a crítica com a análise da peça, *A infância de Leonor de Távora*, que vinha de estreitar.

Ao se lerem as notícias, temos nítida impressão que os críticos não queriam se comprometer a falar muito bem ou muito mal de um autor que, embora muito premiado, ainda não conheciam, tampouco de um encenador e de um ator de “grandes nomes”, mas que parecem não ter sabido ler e representar a *Trilogia*.

Antes de encerrarmos este capítulo sobre a encenação de *O Bicho*, transcrevemos opiniões de artistas que foram contemporâneos, conheceram Rovisco, bem como assistiram à encenação¹¹⁴.

¹¹⁴ Todo o material e as entrevistas foram colhidas quando de nossa viagem a Portugal para documentação de nossa dissertação de mestrado. Seleccionamos, dentre o vasto material que recolhemos, apenas algumas reportagens e depoimentos orais, que julgamos os mais importantes para o nosso estudo.

Carlos Pimenta, à época, fazia parte do grupo de atores permanente do Teatro Nacional de Dona Maria II, tendo participado da representação de *O Bicho* em 1988. Em entrevista, disse não se recordar do papel que ele próprio interpretara (lendo-se o programa podemos constatar que representou o quarto secretário), mas tem muito nítido na mente um colega seu, o ator Rogério Paulo, que na encenação interpretava o Marquês de Pombal, era muito parecido de temperamento e físico com sua personagem, dando, pois, muita “força” ao espetáculo. Conta que daí em diante, embora já fosse um ator muito conhecido, Rogério Paulo teve sua imagem sempre associada ao marquês e que, quando foi substituído, o espetáculo “enfraqueceu”.

O ator disse, também, não ter feito parte do grupo que estudou os textos, que lidou com a dramaturgia, com as possibilidades de encenação. Repetimos, ele não se lembrava exatamente de seu papel, mas estava certo de que trabalhou como ator. Recordava-se, contudo, que em muitas fases dos ensaios iam-se revelando cenas mal arquitetadas, a peça não era bem estruturada, era irregular, precisava ser mais elaborada. Havia momentos em que a linguagem era muito boa, muito interessante, outros não, o diretor tinha que fazer correções. Essa desigualdade certamente era fruto de “falta de amadurecimento”. Em sua opinião “Miguel Rovisco foi um autor muito breve, escreveu muito em pouco tempo. Deixa a impressão de que se vivesse mais, reescreveria as situações que não funcionavam muito em cena”.

Da *Trilogia Portuguesa*, Carlos Pimenta acredita ser *O Bicho* - com o Marquês de Pombal como figura central - a mais coerente, a mais dramática, a mais bem estruturada, a de mais impacto. Entretanto, conforme o depoimento, *O Tempo Feminino* era a mais interessante “em termos do que se diz na literatura teatral”. Faltava a Miguel Rovisco, segundo o ator, uma maior preparação

dramatúrgica. Sintetizando: Rovisco não dominava a linguagem teatral, tinha necessidade de aperfeiçoar-se ou ser aperfeiçoado.

Carlos Paulo, natural de Angola, é ator e encenador do grupo *Comuna Teatro de Pesquisa*, onde realizou *O homem dentro do armário*. Conheceu o autor e principalmente sua obra. Diz na entrevista: “*Miguel Rovisco foi a coisa mais nova que pareceu nos últimos cinquenta anos na literatura dramática portuguesa*”. E continua explicando que quando Rovisco ganhou o prêmio, o Teatro Nacional obrigatoriamente deveria encenar essas obras todas e não o fez, foi adiando, porque não o aceitaram, não o compreenderam, nem perceberam suas intenções. Como todas as obras que são violentamente novas em relação aos conceitos vigentes, Miguel Rovisco, repete o ator, despertou dois tipos de reação, ou as pessoas apaixonaram-se, acharam-no deslumbrante, ou disseram:

O que é isso? O que esse homem está a fazer? O elenco do Teatro Nacional trabalhou com má vontade, via-se que não gostavam do que estavam a fazer e nem sequer entenderam o texto, a grandeza das peças que tinham nas mãos.

Manuela de Freitas, famosa atriz que representou a primeira montagem de *Um Homem para qualquer Pátria (Trilogia dos Heróis)*, dá sua opinião:

Já depois da morte do autor, encenaram a *Trilogia Portuguesa* no Teatro Nacional, com um tratamento, uma encenação muito ruins. Tirando o encenador Norberto Barroca, que tem muito respeito pela obra de Rovisco, a maior parte do elenco estava contra as peças, o espetáculo era péssimo. Notava-se que estavam a dizer um texto de que não gostavam, não lhe viam o valor, tiraram-lhe a força, a grandeza.

Uns dizem que a culpa foi do encenador, que não o entendeu, outros dos atores, “a realidade é que não foi bem. O ator principal despejava o texto com muita má vontade e comentava: ‘Pois, o rapazinho ganhou o prêmio, o Teatro Nacional é obrigado a encená-lo e eu tenho que dizer que ele é um

gênio'. Se fosse um Tchekhov, prossegue Manuela, a culpa seria dos atores. Coitado do Rovisco! Vulgarizaram-no, rebaixaram-no, principalmente na televisão, onde ele chegou a ver ensaios e algumas gravações de seu texto. Ele não conseguia manejar isso com sua alma de aristocrata.

Guilherme Filipe, dentro do meio teatral, talvez seja a pessoa que mais conviveu com Rovisco, foi fundador do *Grupo Persona* de teatro e realizou *O Circo dos Desenganos*, a quarta produção do grupo, abrangendo os *Quatro Entremeses e Dois Dramas Breves*. Encenador, autor e ator, participou como uma das principais personagens do seriado para a televisão - *Cobardias*. Sobre a montagem diz: “Há muitas críticas que se fazem à montagem de **O Bicho** no Teatro Nacional, feita por um encenador com provas dadas (competente), Norberto Barroca”. Filipe concorda com essas críticas e tem a certeza de que:

Não o compreenderam, porque não o conheceram, abordaram a peça do ponto de vista histórico e o texto não é uma peça histórica pontual, seu referencial é histórico, mas está a falar da atualidade da época – década de 80 - e também da de hoje. Abordaram o texto como se aborda um clássico, não fizeram sua desmontagem, não correram os riscos propostos por Miguel, era tudo muito clássico, ortodoxo e isso não é Rovisco.

Assim conclui seu pensamento:

Os mais velhos dizem que lhe faltam as tábuas, a gramática do palco, pode até ser, pois não teve tempo de ver o que funcionava, o que não funcionava, nem o que poderia vir a funcionar. Sua obra é importantíssima, não se pode deitar fora, a inovação está lá e a estruturação para fazer funcionar só depende do encenador.

Podemos concluir, então, que os primeiros trabalhos feitos com a obra de Miguel Rovisco, não o souberam traduzir, visto que o espetáculo encenado pelo grupo *Persona* de teatro, *O Circo dos Desenganos*, foi sucesso de crítica e de

público, bem como apresentações de *A Lua Desconhecida*, *Retrato de Uma família Portuguesa*, cuja encenação foi filmada e apresentada na televisão, e *A História de Tobias*.

Mário Viegas, ator e encenador de *Um Homem para qualquer Pátria*, manteve longa correspondência com o autor, em sua auto-photo biografia não autorizada publicou todas as cartas. Quando recebeu a notícia de sua morte escreveu:

O Rovisco precipitou o seu suicídio, ao ver a **Merda** que o **Herlânder Peyroteo** fez de sua série Cobardias. A protagonista **Guida Maria** nunca foi buscar o espólio e carta que ele lhe deixou. Por aqui se vê a maldade desses tipos!!!" (anotação ao lado do bilhete que o escritor deixou a Viegas e que portava consigo ao morrer.

Para encerrar, transcrevemos um trecho da carta de 15/12/86 que Miguel Rovisco escreve a Viegas, a demonstrar seu descontentamento com a leitura que estavam fazendo de suas peças: “Esta carta, que lhe será de leitura desagradável como está a ser para escrevê-la, começa ironicamente com uma breve história:”

Era uma vez um pintor e o dono de uma galeria de arte. O primeiro, um completo desconhecido; o segundo, um homem cem por cento de negócio. Ora, o dono da galeria ofereceu-se para expor um quadro do artista – para o contentamento, que cores escolher? Logo que sim, entregou sua obra, benzeu-se e entre os seus pincéis ficou à espera do grande dia, todo confiado no savoir faire do homem das artes. Isto foi o que se passou. No entanto, passou-se igualmente o que se segue: a galeria abriu as suas portas ao público na data marcada – muito bem! Na parede mais visível – excelente! – no local de maior destaque – que ótimo! – eis o quadro do nosso pintor desconhecido... - então, por que raio está ele a protestar que assim não vale?! É que o dono da galeria rodeara sua obra de mil cuidados, é certo, pendurara-a de pernas para o ar!

Talvez, atores, encenador, enfim, todo o elenco do Teatro Nacional não tenha conseguido perceber todas as vozes, o dialogismo que permeia o texto rovisquiano, principalmente *O Bicho* e, assim, não puderam atualizar esse tempo maior, o macronos, que se pode captar no tempo da leitura e muito mais no da encenação. Não conseguiram estabelecer a intertextualidade imanente do texto, trataram-no como teatro histórico, não como teatro da História, a desconstruir e reconstruir o tempo, como é a proposta do dramaturgo Miguel Rovisco. Não conseguiram ler suas primeiras, segundas e muito menos, suas terceiras intenções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiras, Segundas e Terceiras Intenções

A proposta deste estudo foi, a partir das relações e conexões entre História e Literatura - tão evidentes na obra de Miguel Rovisco -, examinar o dialogismo que se cria entre a peça *O Bicho* a vida e a obra política do marquês de Pombal, num período que abrange sua ascensão e destituição do poder, portanto, de 1775 a 1777.

Situamos o autor dentro da cena cultural portuguesa, examinamos os conceitos de intertextualidade, procedimentos e mecanismos intertextuais que buscamos em Bakhtin, Pouillon, Ricoeur, Kristeva e Corradin, e os utilizamos no capítulo dedicado à análise, para assim chegarmos à encenação, ou seja, à realização plena do texto dramático, sua aceitação à época, a fim de, então, definirmos os objetivos do dramaturgo ao eleger tal conteúdo na criação de sua obra.

A partir da seleção de, pelo menos, dois paradigmas para dialogar com sua peça, Rovisco cria um discurso polifônico, de onde surgem várias vozes e pontos de vista a determinar diferentes níveis narrativos em seu processo criativo que, por sua vez, determinará a atitude do leitor quando da recepção do texto.

Posto que a História, que sempre traz consigo a noção de tempo passado seja ele perfeito ou imperfeito, ação acabada ou que ecoa no presente e projeta-

se no futuro, é a matéria de que se apropria Miguel Rovisco em seus textos, em especial na sua dramaturgia, resta-nos avaliar qual o grau de consciência histórica do dramaturgo. Quais suas intenções? O que, por que e para que quis retomar, reler e atualizar, no tempo sempre presente de uma encenação e no seu presente histórico (a década de 1980) o período do despotismo esclarecido e seu símbolo em Portugal, o marquês de Pombal.

Vimos que a noção histórica clássica do tempo é uma sucessão linear de passado, presente e futuro, e que a História concebida tradicionalmente é uma “grande narrativa”, uma re-narração, que se permeia pela ficção e passa a ter um objetivo. O objetivo de Miguel Rovisco, conforme seus contemporâneos, reiteramos, tem como foco a releitura do presente, do seu presente, ou seja, do tempo português da década de 80, seis anos após o fim do regime ditatorial.

Sabemos que Rovisco era bastante ilustrado e culto, pois teve uma formação sólida embasada em conceitos humanistas. Leu muito, foi um conhecedor da Literatura Portuguesa e Universal, leu os clássicos da dramaturgia¹¹⁵, e não gostava do teatro de sua época, pois dizia não lhe acrescentar absolutamente nada, já que eram peças que não tinham nada a ver com a realidade portuguesa. Em suas próprias palavras na pequena autobiografia podemos ler:

Quando constatei que meu país não possuía um verdadeiro “teatro nacional” - lida algures esta expressão -, resolvi com toda a seriedade emendar este estado de coisas lamentável. Mas como? Da maneira que melhor me pareceu, ou seja, a leitura dos eternos clássicos traduzidos para português. Convenci-me logo que estava nas minhas capacidades escrever peças muitíssimo melhores – oh bem capaz!¹¹⁶ Então aqueles é que eram os shakespeares, os racines, os imortais do

¹¹⁵ Contrariando a afirmação, no capítulo anterior, de Carlos Porto, crítico que fez parte do júri que concedeu a Rovisco os prêmios Garrett de 1987, o dramaturgo leu muito sobre literatura em geral e teatro em particular.

¹¹⁶ Note-se a ironia do autor.

siglo de oro? Que esperassem por mim e já veriam... – até que, um dia, por um desfastio fatal que me salvou, resolvi lê-los, aos coitados dos clássicos, língua de origem. Hoje admiro-os inexcedivelmente, notando com orgulho sua influência pelas entrelinhas do que escrevo. Azar aos tradutores da terra portuguesa!

A verdadeira vida está na palavra que se faz escritura e, então, imortal. Em se tendo os enredos nas mãos, se é livre. Livre para escolher, inclusive, quando, onde e como sair dessa vida.

Antes de abordarmos aspectos autobiográficos que se refletem em *O Bicho*, devemos salientar, mai uma vez que o dramaturgo se apropria da História, para interrogar a si próprio e o destino do povo português, assim escreve não um teatro histórico, mas, pelo questionamento e sua possíveis projeções, o que denominamos o Teatro da História.

Recorremos mais uma vez às palavras de Miguel Rovisco em entrevista a Jorge Listopad no programa *Vida Teatral*, quadro *Não Faça Cenas*, na RTP – Rádio e Televisão Portuguesa - em 1987, quando declara (o que se percebe muito facilmente ao se lerem as obras e, até mesmo, apenas pelos títulos) os componentes de seu processo criativo: seu referencial autobiográfico e sua vinculação, via árdua pesquisa, com a História de Portugal e seus reflexos nos “tempos” posteriores, ou seja num futuro próximo ou mais distante:

[...] A história de Portugal está completamente esquecida quer no nosso teatro, quer na nossa televisão, para já não falar no nosso cinema. E, então, passamos pela vergonha, chamo de vergonha, de vermos séries excelentes sobre personagens históricos ingleses, franceses, italianos e mesmo espanhóis e os nossos personagens que, em nada, são inferiores aos estrangeiros, ficam completamente esquecidos numa gaveta. E chega-se ao ponto de se conhecer melhor a história de países que têm pouco a ver com Portugal, ao passo que a nossa história é completamente ignorada. Além disso, para compreendermos o Portugal de hoje, mesmo o Portugal pós vinte e cinco de abril, é muito importante compreender o desenrolar, o desenvolvimento da mentalidade, das crenças, dos costumes do nosso povo e não há nada melhor do que recorrer à nossa história que, de fato, é inesgotável, tem personagens interessantíssimos, desde os mais maquiavélicos aos mais bondosos, as situações mais escabrosas, as

situações mais teatrais que, de fato, dão pano para mangas para se aproveitarem teatralmente.

E eu, geralmente, quando faço teatro histórico, não me limito. A base do enredo é histórica, mas misturo-lhe três componentes: a parte autobiográfica, que entra em todas as minhas peças; a parte verdadeiramente histórica, para a qual me documento quer na Biblioteca Nacional, quer comprando alguns livros; e a parte que foca os problemas de Portugal atual, com suas hesitações, as suas dúvidas quanto ao rumo a seguir. Nomeadamente hoje em dia que se fala tanto numa Europa a que supomos que Portugal pertença e é assunto de questões que se têm vindo a levantar no desenrolar da nossa nacionalidade e que eu tento trazer o melhor que sei e com a melhor das honestidades para os nossos palcos.

Para comprovar tal depoimento do dramaturgo, podemos percorrer mais uma vez as principais obras de sua produção dramática e perceber que gênese de seu teatro repousa na História: com *Eurico, o Presbítero*, num diálogo com Alexandre Herculano, vai buscar na Idade Média as “trágicas” origens de sua raça. A completar a *Trilogia Juvenil*, via Camilo e Garrett põe abaixo o idealismo romântico do século XIX. No colóquio com Dom João da Câmara, trabalha as idéias capitalistas ainda no final do século XIX. Com a *Trilogia dos Heróis*, satiriza o momento da Restauração e em, *O Ano de 1641*, a conspiração contra a própria restauração. Em *Trilogia Portuguesa* analisa o século do despotismo iluminado e, logo depois os reflexos da política e da queda de Pombal em *Retrato de uma Família Portuguesa*. Assim, chega ao século XX, com peças de temática própria, *Mulheres Infelizes* e *A Felicidade do Jovem Luciano*, a falar, centrado na figura feminina, da mulher que mesmo querendo ser livre acaba por ter seu destino determinado pelos “outros”. Uma metáfora do destino português submisso aos países da Europa?

Em um de seus poemas a falar do percurso do povo lusitano diz: “este portugal de letra minúscula, sem ideias próprias e aos solavancos da modernice -

onde o complexo de sermos portugueses cura-se com o alívio de sermos europeus”.

Se o projeto literário de Miguel Rovisco é a releitura crítica da História de Portugal, para assim questionar o verdadeiro itinerário do povo e da Nação Portuguesa, podemos afirmar, a comprovar nossa pesquisa teórica e a análise de *O Bicho*, que a ficção rovisquiana pela porta da intertextualidade avança os limites da História, abrindo e questionando de fato a realidade portuguesa. Por meios de procedimentos intertextuais, especialmente a alusão e a citação e de mecanismos intertextuais como os deslocamentos temporais e espaciais e as paráfrases resumitivas, faz substituir a linearidade do discurso, não pela descontinuidade, mas por uma seleção de fatos e por uma condensação temporal que faz o passado refletir-se no presente e projetar-se no futuro.

A pergunta que Rovisco nos deixa é: o que podemos aprender com o que foi e ecoa hoje como forma de questionamento para o futuro? Desse passado (mais que) imperfeito a determinar um futuro do pretérito também (mais que) imperfeito?

Isso posto, concentremo-nos em elementos contextuais que melhor possam definir as intenções do autor em sua releitura histórica. Para tal citaremos depoimentos de pessoas que com ele conviveram e a que tivemos acesso em 2001, quando das pesquisas para nossa dissertação de mestrado:

Na opinião de Carlos Paulo¹¹⁷, ator já citado neste trabalho,

¹¹⁷ Ator e encenador do Grupo do Teatro da Comuna.

Miguel, muito cedo descobriu que tinha uma missão, era um apagado empregado da Câmara Municipal e desde jovem apaixonou-se pela grande literatura de ficção portuguesa, sobretudo Camões, que lhe aparecia como o imperador da Língua Portuguesa e o fundador de uma certa forma de escrever e pensar em português; depois vai do Padre António Vieira ao Pessoa. Havia nele um sentido de sacrifício, tinha pouco tempo para exprimir suas idéias, pois ele próprio se tinha marcado uma data para morrer.

Em verdade, Rovisco sempre disse à mãe e às pessoas mais chegadas que suicidaria, pois queria ser senhor de seu próprio tempo, ele é quem decidiria como, onde e quando iria morrer: “vou morrer cedo, não passo dos trinta e três anos, antes disso mato-me, porque não quero morrer nem de doença, nem de velhice e quero escolher o dia da minha morte, quero morrer num sábado chuvoso.”

Retomando Marcos Paulo,

Miguel foi uma pedrada no charco. É muito estranho um jovem com uma linguagem tão culta, tão cheia de referências históricas e ao mesmo tempo tão na linha de determinados veios que correm na literatura portuguesa, a reler consagrados autores. Não é por acaso que ele escolhe aquela forma de interrogar, sobretudo o passado. Não é aleatória a profundidade com que interroga a raça, a nacionalidade, o cidadão português e traz tudo até a sociedade de hoje, numa releitura instigante, questionadora.

Essa atitude provocativa incomodava muitas consciências, pois a escrita de Rovisco, segundo o ator, não é teatralmente pacífica de aceitação, na medida em que a própria interrogação da História – “essa ficção que ele faz da História” - levanta outras dúvidas muito difíceis de serem respondidas. O dramaturgo propõe e conduz a uma releitura dessa história e do mundo português, todavia essa postura encontra um eco muito grande junto ao público, que provavelmente

terá essas mesmas interrogações, se não já delineadas, no mínimo despertadas pela obra do dramaturgo.

Continua Marcos Paulo:

As pessoas ficavam fascinadas pela linguagem, pelo interpelar extremamente direto da nossa raízes, temas tratados com muita profundidade, com uma linguagem muito bem elaborada, um português muito bem escrito, a toda prova, eivado de sabedoria e conhecimento. Temos uma dramaturgia pobre e Rovisco vai pegar esses grandes temas sem medo nenhum, já com um importante fôlego de escrita. Isso é incomum, muito difícil de ser dominado por um jovem e com uma vida tão fechada, até antipático, muito frágil, muito feminino de figura, tinha uma aparência andrógina, estranha, nem sequer era bonito. Muito calado, vivia com os olhos e com as antenas, não precisava muito para se exprimir, no silêncio já dizia muito. Trabalha com aforismos, sempre tinha uma frase a resumir tudo.

Faz-se importante para estas considerações finais, citar outro contemporâneo do autor, o ator, encenador e realizador, também já apresentado neste trabalho, Guilherme Filipe:

Primeiro veio o Prêmio Garrett e qual o porquê da corda ao pescoço? Isso remete para uma memória da forma como se aprendia a História na escola desde a instrução primária, de como o elemento histórico era importante para formar a cabeça das pessoas, a rigidez, os padrões, os paradigmas oficiais dando ênfase aos conceitos de Pátria, Nação, Fundação da Nacionalidade, aos fatos que são marcos a dizer ‘somos patriotas’, está mais que tudo a falar da atualidade. O referente é histórico, mas a crítica atual, tocando no antes e no depois da Revolução de 1974 e da implantação da democracia, pois o Miguel pode ter e tem de tudo, menos características de uma pessoa

conformada. Obviamente, é muito complicado para quem pensa assim receber o prêmio do Governo, da então Secretaria da Cultura, no salão nobre do Teatro Nacional, com todos os dourados, tapetes e mesas cheias dos rococós, todos a rigor e vem ele, barão ao pescoço, pés descalços, calça preta justa, camisa preta e diz:

-Muito obrigado. O teatro é uma mentira neste país!

Considera Filipe que não é comum um jovem ter essa formação minuciosa. Conforme o ator, tendo lido de tudo, Rovisco percebeu que a História é cíclica, portanto, saber ler a História seria essencial, daria para se perceber o devir. E afirma:

O Miguel lia com os olhos da alma, não com os grandes olhos do investigador que tem que explicar tudo¹¹⁸. Ele lia, fazendo não uma análise estrutural, mas uma análise literária funcional e é essa a perspectiva de se analisar esse homem e sua obra: do ponto de vista funcional, em seus modelos actanciais, pois suas personagens são actantes. Em sua biblioteca deixou obras de Corneille, Molière, Racine, Tolstoi, Shakespeare, Garrett, Camilo Castelo Branco, Miguel Torga, Jorge Luís Borges, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e livros sobre a História de Portugal, Inglaterra e Espanha¹¹⁹.

Na continuidade, a demonstrar erudição e a consciência que o dramaturgo tinha da importância não apenas estética, mas ideológica (no mais puro sentido bakhtiniano do termo) da sua literatura, citemos José Mário Branco, importante músico da cena cultural portuguesa, que por sua consciência e interrogação da realidade cultural e política portuguesa e universal (por suas posturas ideológicas, teve inúmeros problemas antes e mesmo depois da revolução de 1974), nos desvelou o contexto da década de oitenta e o desajuste de nosso escritor:

Miguel Rovisco vivia em confronto com sua classe social, com toda a cultura política daqueles dias, com o processo de desculturação

¹¹⁸ Aí a perda de limites, a permeabilidade entre História e ficção.

¹¹⁹ Biblioteca que tivemos oportunidade de ver quando estivemos com a mãe do autor em sua casa.

dos anos oitenta, que em Portugal foi muito sentido, embora não tenha sido apenas um fenómeno tipicamente português, mas ocidental e mundial, uma vez que o ocidente domina o mundo. Em Portugal esse processo de mundialização foi especialmente claro e sentido pelos criadores mais informados e bem formados, pelos que tinham mais profundidade, maior capacidade de projecção e maior transcendência, porque coincidiu com o afluxo da revolução de 1974, com a desagregação das utopias, com o ataque cultural a essas utopias. E isso tem tudo a ver com as políticas dominantes. Nos anos setenta e oitenta, as colónias desaparecem, há uma nova postura de Portugal na geoestratégia mundial e na sua própria ligação com o mundo. Os *slogans* políticos mais divulgados por todos os governos eram: A Europa conosco e Europa sim, Portugal sempre.¹²⁰ Foi um período horroroso e angustiante e quem vivia mais perto do mundo cultural sentiu mais: muito no teatro, no cinema, na literatura... Houve uma reacção de expansão na horizontal de mediocridade, de perda de valores, de referências culturais e fundamentais básicas, uma massificação muito grande. Portanto foi muito difícil viver esse período para quem fosse historicamente mais desarmado face à compreensão da sociedade, e esse era o caso do Miguel, era muito difícil para ele viver nisso e com isso. Não só para ele, mas para qualquer pessoa que tivesse uma consciência histórica ou historicizante da alma portuguesa, foi um momento de crise.”

José Mário Branco dá continuidade:

Não se falava em Comunidade de Língua Portuguesa, Portugal ia a reboque da Alemanha, da França, da Inglaterra, enfim dos outros países. Isso começa a se organizar retomando-se Fernando Pessoa com *Minha Pátria é a Língua Portuguesa*. Não se viam mudanças reais, ainda se tinha a visão histórica de Portugal dos heróis, pluricontinental, muito reforçada pelo salazarismo, essa História falsificada que o Miguel relê e destrói, dando uma nova interpretação: Portugal não é isso, é muito mais bonito, mais sério, mais profundo; somos um povo escolhido que andou por mares, navegamos, descobrimos terras,

¹²⁰ Mário Viegas realizou um espetáculo, genial conforme os entrevistados, de nome: *Europa não, Portugal nunca*.

tivemos uma grandeza , isso é passado, busquemos nossa identidade e novos rumos com autonomia e soberania.

Para encerrar os depoimentos dos contemporâneos do autor, cedemos a voz a Manuela de Freitas, grande e famosa atriz que atuou na única peça a que Rovisco assistiu e mesmo chegou a participar dos ensaios:

Quando ganha o prêmio Garrett é apanhado por esse contexto, essa mediocridade no poder, na televisão, no Teatro Nacional. Miguel não estava armado para lidar com isso, além de toda sua problemática vida pessoal. Foi demais isso tudo, não se conseguia definir individualmente, desconstruído, muito sensível, inteligente e culto, muito acima da cultura instituída não consegue colocar-se na realidade social, nem ao menos jogar suas regras, e roda totalmente”.

Continua a atriz:

Se acreditarmos num certo destino, sentia-se que o Miguel era daqueles que os deuses levam cedo porque ama. Notava-se que ele tinha um tempo, era um ser muito estranho, que iria estar pouco tempo aqui, que esse tempo não era para ele. A mim, nunca falou em suicídio, mas havia nele sempre a idéia, a imagem do provisório, olhava tudo como quem estava a descobrir a vida, as conversas, o social... Havia nele um silêncio de quem olhava à distância algo que não lhe pertencia e a que, também, não pertencia. Não nos espantamos, eu e o Mário¹²¹, quando ele se suicidou. É estranho como deixou a vida e as coisas: deixa as cartas à mãe, à irmã, ao Mário, ao Duarte Barroso – um apaixonado pela cultura, muito bom rapaz -, descalça os sapatos, deixa-os no cais, porque eram bons, para não estragá-los, e vai descalço para baixo do comboio... Tenho dele uma recordação que é uma mistura de referências, uma boa por ter passado por alguém muito especial e que ao mesmo tempo é uma referência de acusação: que sociedade é essa que nós temos? Que cultura é essa que nós temos? Que meio cultural é esse em que vivemos?... Que ele preferiu ir embora, não gostou de nós, não o merecemos. Já tínhamos o sentimento de culpa de ele não ter sido

¹²¹ Refere-se ao amigo comum Mário Viegas.

editado, representado como devia, de não termos reparado nele ou pior, quando se reparava era para minimizá-lo, destruí-lo. “Rovisco estava muito acima da mediocridade daqueles que não o conseguiram entender.

É consenso quase geral que Miguel Rovisco era uma pessoa culta, inteligente e talentosa, além disso, inadequado a seu tempo, à mediocridade e à falta de cultura que se seguiu ao 25 de abril de 1974.

Suas primeiras intenções? Refugiar-se no seu teatro para entender seu próprio tempo e o tempo português.

Segundas intenções? Questionar essa História e instigar seus leitores a pensarem não consigo, mas cada um por si próprio. Assim, em *O Bicho*, sob o ponto de vista da personagem central, parte do referente histórico, dilui o paradigma em eventos marcantes dentro do período enfocado, para recuperá-lo depois numa outra dimensão, junto com o leitor ou espectador.

O próprio Rovisco confessa seu intento na mesma carta de 15/12/86 a Mário Viegas:

[...] Precisamente, caramba: essa busca curiosa, pois é isso mesmo que eu desejo despertar nos espectadores! Há que se lhes abrir o apetite: ninguém come o arroz doce antes da canja – e se eles o querem doce, muito bem: não nos compete a nós fornecer-lhes o açúcar; o público que saia da sua indolência.

Então, o que Miguel Rovisco propõe em seus textos e especialmente em *O Bicho* é uma leitura diversa, interativa, para o receptor que consegue ver e acompanhar a articulação temporal da(s) peça(s). Sua dramaturgia histórica

procura ser mais que ação conscientização, problematização, interação, texto(s) que se lê(em) com sabor de descoberta por tudo que se conjuga e se revela.

E as terceiras intenções? Em seus escritos, a explicar a peça, o autor declara:

O Bicho (Trilogia Portuguesa) – O meu primeiro drama histórico. Com ele aprendi que o teatro é um grande inimigo da História com letra grande: daí que tenhamos que distinguir época/tempo¹²². A época em que decorre a peça tem que estar bem visível através do cenário e do guarda-roupa; quanto às personagens, contrariamente: elas movem-se naquilo que eu chamo de um “tempo ambíguo”; não se encontram retidas no século XVIII – ou XVII. Tão pouco se encontram para além do tempo, como figuras mitológicas: muito simplesmente vivem na actualidade graças à arte de suas palavras. Por isto o meu primeiro ministro é Sebastião Júlio e não José : assim recusa-se a entrar em cena com a sombra de um leão passeando nos bastidores. Se a sua época passou, a verdade mantém-se actual: várias pessoas têm-me piscado o olho ao julgarem compreender que a peça se refere a um ditador mais recente: “O Pombal é o Salazar, não é?”

Acreditamos que sim. Na peça, o autor faz várias referências que aproximam os dois estadistas: o déspota e o ditador. Algumas já foram citadas no capítulo de análise e serão agora retomadas e acrescidas.

Muitos fatos e ações assemelham e aproximam os dois estadistas: António de Oliveira Salazar descende de uma família de pequenos proprietários agrícolas; Sebastião José Carvalho e Melo, de uma família da chamada “pequena nobreza”, uma fidalguia da província, sem muito dinheiro, com propriedade na região de Leiria. Salazar se forma em Direito pela Universidade de Coimbra; Pombal, embora não se tenha registro, também frequentou a Universidade de Direito de Coimbra. Antes de chegar ao poder, Salazar foi professor de Economia Política, deputado católico e ministro das finanças; Pombal,

¹²² Em Rovisco época é o período de um tempo maior: época de Pombal no tempo português.

diplomata, membro da Real Academia de História Portuguesa e secretário dos negócios estrangeiros. O caos econômico da Primeira República leva Salazar ao poder como o Terremoto leva Pombal. Salazar faz uma reforma que reconstrói as finanças do estado; Pombal reconstrói Lisboa. Ambos de suas pastas chegam ao posto de Primeiro Ministro: Salazar de três Presidentes da República¹²³ que manipulava; Pombal de Dom José I, que também manejava. Ambos sofreram atentados sem sucesso contra suas vidas. Ambos trabalharam para o desenvolvimento agrícola e comercial de Portugal e sua independência com relação aos países estrangeiros, especialmente à Inglaterra. Pombal teve Pina Manique como seu homem de confiança, apesar de só ter sido nomeado Intendente-Geral da Polícia depois da queda do marquês; Salazar, a PVDE, a PIDE e a DGS. Ambos reuniram textos sobre seus atos e/ou discursos em livros para a posteridade¹²⁴. Um foi déspota esclarecido por vinte e dois anos, outro ditador por trinta e dois. Salazar foi eleito em 2007 o maior português de todos os tempos, através de um concurso realizado pela RTP (Rádio e Televisão Portuguesa); Pombal em 2003 teve editados em sua homenagem dois números da Revista de Letras e Culturas Lusófonas do Instituto Camões.

Rovisco, em *O Bicho*, vai aproximar essas duas controversas e importantes figuras da História de Portugal com vários indícios. Logo na primeira cena do primeiro ato, coloca Carvalho a dizer: “Tudo está combinado hoje na política: o que se chama golpe de Estado não é já para este tempo.” (p. 14) Seria, então, para um tempo futuro a trazer o Estado Novo?

Contrariando as informações históricas, Rovisco diz que Pombal não teria saído de Portugal, com o intuito de aproximá-lo da figura de Salazar, este sim que nunca teria saído de Portugal. “Carvalho: Eu sem nome honroso, sem

¹²³ António Oscar de Fragoso Carmona, Francisco Higinio Craveiro Lopes e Américo de Deus Rodrigues Tomás.

¹²⁴ Salazar, Oliveira. *Discursos e Notas Políticas*: 1935- 1967. 6 vols.

fortuna, sem nunca ter tido meios para me deslocar ao estrangeiro – e os outros na corte de Viena de Áustria, em Londres”. (p. 16-17)

Na rubrica da cena dois ainda do primeiro ato temos: “No lugar da janela vê-se um pano verde” (p. 23), a cor do fascismo, a poder indiciar o futuro ditador. Ainda nessa mesma cena temos Carvalho a dizer:

Hoje em dia a política não assassina logo, mata lentamente: os Estados não se aniquilam à força, mas com arte [...] Sei que quando um povo tem há muito tempo uma certa maneira de governar, é perigoso mudá-la – mas ao fim de cinquenta e seis anos tenho de arriscar, tenho de fazer o meu terremoto.

Alusão aos métodos e castigos exemplares aplicados pelos dois estadistas?

Ao final da cena, temos uma insinuação de homossexualismo latente no marquês, que remete tanto a Rovisco, quanto insinua Salazar por não ter tido filhos nem se casado (p. 32-33).

Pombal tem soldados, mas também agentes – “e seu agentes sempre a entrar e sair, como ratos” (p. 34) e informadores, um deles entra por uma porta secreta na primeira cena do segundo ato (p. 53) a lhe trazer novas do plano regicida.

Na página trinta e seis temos a fala do soldado: “o homem sabe o que faz. Indirectamente está em toda a parte, é como Santo António”. Poderia ser uma alusão à onisciência e onipresença de **António** de Oliveira Salazar, que de tudo sabia por seus agentes e informadores?

Lógico era que eles morressem e morreram; lógico também é que eu proíba as sátiras a meu respeito e proibo-as; lógico, finalmente, foi a minha criação de uma Intendência Geral da Polícia para impedir alterações da boa ordem da sociedade

pública. E não quero ouvir dizer mal dos meus policiais: são-me indispensáveis. (p. 65)

Palavras essas de Carvalho, referindo-se à punição dos Távora, que bem poderiam estar na boca de Salazar, remetendo à sua ação repressiva.

No entanto, é na última cena da peça que surgem as alusões mais claras e diretas à figura de Salazar. Perto da destituição, o marquês perde a lucidez e se multiplica em seu discurso, confunde-se com o rei e reflete-se no ditador. À página setenta e três repete nunca ter ido ao estrangeiro, nunca ter escondido lá fora seu dinheiro e faz referência física ao ditador:

Carvalho: Sua majestade tinha absoluta confiança em mim e no meu governo porque, sendo muito amante da pintura, afirmava que de todos os seus súditos o meu nariz era o que tinha o perfil mais interessante para ser desenhado – eis do que depende o destino político de um povo. (p. 77).

Nesse ato o secretário de Pombal o secretário de Pombal recebe o nome, podendo indiciar António Óscar de Fragoso Carmona, primeiro presidente do Estado Novo, com quem Salazar se afirma no poder.

A continuar as aproximações entre as duas figuras políticas, à página oitenta e um temos Carvalho a dizer: “Há uma infinidade de coisas na política que se crêem sempre, porque se creram uma vez”. Seria a História cíclica com a figura do ditador repetindo o déspota?

E ao final da peça surge o sinal maior de alusão a Salazar:

Em cena, só Carvalho e a cadeira:

Carvalho passeia-se por todo o gabinete, como se despedisse de cada uma das paredes.

Carvalho: (Com voz impessoal.) Por mais que se gabem os efeitos da liberdade, já não a há no mundo, nele não se acha mais que o nome. Paredes... Trata-se de uma formosa quimera, sobre a qual se edificam hoje os mais formosos edifícios do discurso político. Paredes e jesuítas... É uma sombra sem corpo. (Pausa. Vai até perto da cadeira, ficando aí imóvel.) Raramente o mesmo homem de Estado que imagina, executa — eu fiz as duas coisas e fi-las a meu gosto. Para bem do meu país, claro. A História me julgará — mal, como não pode deixar de ser.

Pausa.

Enquanto Carvalho estava a falar com o secretário, várias vezes os dois trabalhadores espreitaram pela porta, olhando para a cadeira. Agora que Carvalho está só, entram.

Carvalho: (Para os dois homens.) O meu trono... levem--no. Queimem-no. Admirem-no se souberem.

Os trabalhadores pegam na cadeira e saem.

Carvalho fica só em cena. Silêncio. Começa a dirigir-se para a porta.

Carvalho: Vila de Pombal!

Chegado à porta, pára. Olha uma última vez para o gabinete vazio.

Carvalho: Evitar a demência...

Carvalho abandona lentamente o gabinete.

Na segunda cena do primeiro ato, antes da tomada do poder, há um caixote no cenário. Nesta última, uma cadeira bastante enfatizada como cenário e no diálogo. Cadeira da qual caiu Salazar?

Há, também, na peça, vários indícios autobiográficos, como diz o autor, “a parte autobiográfica, que entra em todas as minhas peças”. Ao final da primeira cena do primeiro ato, Rovisco coloca o suicídio: o guarda atira-se pela janela (p.21). Antes, à página vinte, Carvalho dissera: “necessidade de morte por cobardia com a vida”. Depois, à página cinquenta e quatro, a se inteirar dos planos para o regicídio, diz o informador: “quando sua majestade percorrer a calçada de Ajuda. Segundo as contas...” Esse é o caminho para a morte na

concepção do autor, que coloca esse mesmo trajeto em *A Infância de Leonor de Távora*, e é, também, o percurso que faz até a passagem de nível em Belém para se atirar sob o trem. Temática recorrente na obra, a morte que se faz voluntária e premeditadamente real em sua vida.

Quando à página trinta e dois faz referência a uma sexualidade latente do marquês, pode, também, estar falando de si.

Na página setenta e dois, em sua confusão mental a confundir com o rei, diz Carvalho: “Faz um mês que eu morri. Manhã de sábado”. Já vimos, nestas considerações finais que o autor queria ser senhor de seu tempo e, assim, decidir quando, como e onde morrer. Repetimos sua fala:

“Vou morrer cedo, não passo dos trinta e três anos, antes disso mato-me, porque não quero morrer nem de doença, nem de velhice e quero escolher o dia da minha morte, quero morrer num sábado chuvoso.”

E matou-se numa manhã chuvosa de sábado em três de outubro de 1987.

Na página oitenta encontra-se mais uma frase que permeia o texto rovisquiiano, desde a obra lírica até *Cobardias*. Temos na voz de Carvalho: “O tempo é uma superstição em que é forçoso acreditar por causa dos outros”. Nessa recorrência de frases encontramos a linha narrativa que denominamos **cronos**, nível e tempo do enredo articulado pela memória do autor, sua parte autobiográfica e seu repertório, suas idéias. É nesse nível que Rovisco se coloca concretamente, desdobrando-se em suas diversas personagens, todas elas têm um “bocadinho” dele.

O final da peça poder-se-ia dizer que tem até um tom lírico, Rovisco retrata o sentimento do homem Sebastião José de Carvalho e Melo, seu etos a visão que fica da personagem por ela própria.

Dom José I morre, Dona Maria I sucede-o e logo depois é sucedida por Dom João VI, época em que Portugal é reduzindo a nada, a colônia de sua colônia. Portugal é o retrato de uma época de fuga, aliás, muito bem caracterizado em *Retrato de uma Família Portuguesa*.

Esse final parece conduzir, via intertextualidade, nosso dramaturgo ao seu presente, à época de um Portugal à deriva, totalmente perdido após a queda da ditadura, um Portugal que o resto da Europa sequer queria na Comunidade Européia, um período aparentemente sem devir, “um Portugal neste século de ressaca nacional e escombros domésticos” (subtítulo da peça *A felicidade do jovem Luciano*) que o faz causticamente declarar em uma entrevista¹²⁵:

Estou convencido que existe uma geração. Procuram fazer as coisas erradas pelos piores processos. Em Portugal não há jovens. Há crianças e crianças envelhecidas e por isso não há criação. As pessoas com 25 anos ou mais são obrigadas a enfrentar problemas. Mas não os resolvem, o que seria uma atitude de maturidade. A juventude em Portugal tem muito que sofrer porque tem muito que aprender. Não tem respostas e não se esforça por tê-las.

Miguel Rovisco, tão diferente e tão parecido com sua geração, uma vez que sai do seu tempo, talvez por não saber também como os demais lidar com os problemas. Essa voz desencantada de seu momento surge do texto no nível do macronos, o tempo maior que surge da inter(con)textualidade e, às vezes, até nos soa reacionária. O ponto de vista de Veríssimo Serrão, historiador selecionado para paradigma histórico pelo escritor, é favorável a Pombal, Rovisco parece

¹²⁵ Miguel Rovisco 26 anos, dramaturgo, entrevista ao Jornal das Letras, cuja data não foi resguardada.

concordar com o modelo histórico e simpatizar com a própria personagem: com Pombal? Com Salazar? Citamos mais uma vez o autor em *Cobardias*:

Essa tua teimosia em dividir o mundo entre bons e maus parece-me muito primária. Tudo depende de uma série de circunstâncias. As pessoas não são rígidas: a humanidade é principalmente conforme.

Vimos com o historiador Hayden White, em *Tropics of discourse* (1986) que as estruturas estéticas das narrativas históricas e aquelas dos romances são iguais e que ambas deveriam ser considerados gêneros literários e daí ficcionais. Peter Lamarque e Stein Olsen, em *Truth, Fiction and Literature* (1994) e Dorrit Cohn, em *The distinction of Fiction* (1999) afirmam que alguns escritores assimilam “elementos poetológicos” em suas historiografias. Então, o que difere ficção e literatura é o foco narrativo, é a relação de equivalência e distinção entre autor e narrador. Para Linda Hutcheon (1977, p. 13) “a literatura tornou-se uma absorção híbrida de todos os outros discursos”, e necessariamente traz consigo a atividade crítica.

Assim, autor e narrador se equivalem no historiador, que deve narrar o fato “como ele é”; no ficcionista, autor e narrador se distinguem, e ele pode narrar aquilo que quer. Se o grau de historicidade ou ficcionalidade está na responsabilidade e na intenção do autor, Miguel Rovisco trabalha com o método de pesquisa do historiador, mas articula o texto com a liberdade que a ficção lhe permite com a intenção de questionar a realidade e induzir seu leitor a repensar os fatos. Como seu referencial temático é o tempo, ou melhor, a estrutura do tempo e sua transformação, a dialogia e a ideologia determinam seu procedimento criativo.

Em *o Bicho*, um fenômeno natural, o terremoto é o elemento modificador do rumo da História, tanto na História propriamente dita, como evento selecionado para gerar a ficção. Cada personagem sente diferentes efeitos de uma mesma causa, daí surge a polifonia, vozes que erigem o marquês como um

construto, uma construção mental, uma síntese cognitiva, combinação de impressões passadas e presentes, que no procedimento intertextual gera um Pombal que se faz Salazar.

Do período pombalino, época consagrada pela História (epos), tira-se o terremoto, um evento, como núcleo gerador de um enredo (cronos), que na ação da personagem volta-se para si a criar sua imagem (etos), são três linhas narrativas que se envolvem criando uma quarta (macronos), que, por sua vez, deve envolver leitor, exigindo a criação do seu próprio construto.

Quem lê Rovisco ou assiste a suas peças, “de duas uma”: participa do processo e aprecia o que lê ou fica no simples enredo que, possivelmente já conhece e do qual não gosta. Conforme Carlos Paulo, “a Miguel Rovisco ama-se ou odeia-se; entende-se profundamente ou acha-se “estúpido”:

Miguel Rovisco deve ser salvaguardado, só vai ser entendido depois (quem sabe agora já não será tempo?). Alguns homens chegam um bocado avançados para abrir determinadas portas e ele é um desses, mas a literatura tem essa vantagem, como a música, o cinema, enfim, a arte pode ser recuperada mais tarde”.

“O Miguel fez literatura dramática, não efemeridades, por isso está garantido. Quando começarem a publicar suas obras, a representá-las - e isso tem que ser por um estímulo de paixão - ele ficará para sempre.

Para encerrar nosso estudo recorremos a Afonso Botelho, diretor do Teatro Nacional na época em que se produzia a encenação da *Trilogia Portuguesa*. Buscando definir as fases ou tendências dramaturgicas em Portugal, Botelho assim as classifica num colóquio para a televisão¹²⁶:

¹²⁶ Colóquio, sem preservação da fonte, ao qual também tivemos acesso ao vídeo cedido pela família de Miguel Rovisco.

A primeira fase foi a das obras dramáticas de situação, onde o espaço domina o tempo, (de)codificando e determinando um extenso período na história do teatro lusitano; a segunda, as de ação, em que predomina o tempo, valorizando a ação, o núcleo dramático em si; e a terceira, a nova fase que Miguel Rovisco inaugura, é a de criação, onde a força motriz do texto está no ato de escrever em si: ação, narração e situação condensam-se no ato da escrita para, refuncionalizadas se revelarem ato teatral, criando seu próprio tempo e espaço.

Essa obra, que o autor deixa ficar aos seus vinte e sete anos, é uma obra tipicamente de criação, em que a acentuação não se pode dizer que esteja nem na narrativa, nem na ação temporal, nem na mera situação dramática, mas que está no ato de escrever em si, no ato teatral.

Miguel Rovisco deixou registrado em seus escritos que seu referente era histórico. Em sua abordagem da História, sempre quis distinguir tempo de época, um período histórico. O tempo, para o dramaturgo, é maior, mais abrangente, podendo tornar-se ambíguo, ilimitado. Assim, a época é da História, o tempo, da ficção. Os dois se cruzam em suas peças, criando outro tempo, que envolve o período da História e o tempo da ficção, é o período de tempo que se atualiza na ação dramática, “formando um todo que não se define como a soma das partes, mas como unidade indestrutível e indevassável, a não ser pelas vias indiretas da metáfora e dos outros verbos.”¹²⁷

Soube Rovisco ser dramaturgo? Muitos crêem que sim, alguns crêem que não (os que não os souberam ler?). Ele passou muito rápido pela cultura portuguesa, não se concedeu tempo para amadurecer, aprimorar. O tempo deve julgá-lo. Seu tempo que, ficção, faz-se teatro da História. Em *O Bicho*, a época é de Pombal, o tempo, de Portugal.

Miguel Rovisco agitou e marcou o cenário cultural de sua época, concorreu aos três prêmios com pseudônimos, venceu os três por unanimidade,

¹²⁷ Citações do Professor Massaud Moisés na página 45 deste trabalho.

dois deles postumamente e isso se reflete na carreira de suas obras, síntese disso é a manchete de jornal: Miguel Rovisco: nem depois de morto se livram dele!¹²⁸

Conforme Afonso Botelho: “O autor deixa ficar aos 27 anos uma obra tipicamente de criação, uma reflexão sobre Portugal.

Miguel Rovisco (9/12/1959 – 3/10/1987) é um nome a ser inserido definitivamente na História da dramaturgia portuguesa, com a atenção que merece, com a publicação e a encenação correta de seus textos.

¹²⁸ Manchete do semanário de espetáculos **Se7e** (08/12/87) quando da premiação póstuma.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas:

- ABEL, Lionel. **Metateatro — Uma Visão Nova da Forma Dramática** (trad. bras.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- AGUIAR, Maria Arminda de Souza et alli. **Teatro Sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan./mar. 1983.
- ADORNO, T.W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974.
- ANTUNES DE JESUS, Virgínia Maria. **Miguel Rovisco: Biobibliografia**. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) USP, 2002.
- APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Lisboa: Arcádia, s/d.
- ARISTÓTELES. "Poética". **Os Pensadores**. Trad. Eudoro de Souza. T. IV, São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARNOLD, Paul. **El Porvenir del Teatro** (trad. Arg.). Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1958.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. (trad. bras.). São Paulo: Max Limonao, 1984.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUGUSTO, Fernando. **A última batalha**. Lisboa: SPA – Publicações Dom Quixote, 2000.
- AZEVEDO, Cândido de. **Mutiladas e Proibidas – para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- BACCEGA, Maria A. **História e Literatura: aproximações e distanciamentos**. São Paulo: [s/e. e s/d.?].
- BAKHTIN, Mikhail. **Epos e o Romance**. Questões de literatura e de estética (A teoria do Romance) São Paulo: Edunesp – Hucitec, 1998.
- BARROS, Diana P.S. e FIORIN, José Luiz (ogs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. "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.

- BARATA, José de Oliveira. – Didática do Texto Dramático. In **Cadernos de Literatura** (Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra): Instituto Nacional de Investigação Científica, 1981, nº. 10.
- _____. **História do Teatro Português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BESSA-LUÍS, Agustina. **Sebastião José**. 2ª ed. Lisboa: I.N.C.M., 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: BARRENTO, João (org.) **História literária – problemas e perspectivas**. 2ª.ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986.
- _____. **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTLEY, Eric. – **A Experiência Viva do Teatro** (trad. Brás.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. **O Teatro Engajado** (trad. bras.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BERGSON, Henri. — **O riso — Ensaio sobre a significação do Cômico** (trad. bras.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 2000.
- BETHENCOURT, Francisco. **História das inquisições- Portugal, Espanha e Itália- séculos XV-XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOAL, Augusto. **Teatro Para Atores e Não Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BRAGA, Teófilo. **História do teatro português**. Porto, Imprensa Portuguesa-Editora, 1870-1871, 4 vols.
- BRILHANTE, Maria João. Um teatro que sabe o que é narrar. **Revista da cátedra António Vieira de Estudos Portugueses**. Rio de Janeiro, nº. 7, 2002.
- BRECHT, Bertolt. **Estética Teatral – Antologia de Textos**. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- _____. **Estudos sobre teatro** (trad. bras.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **Função Social do Teatro. Sociologia da Arte, III**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- _____. **O Teatro Dialético** (trad. bras.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BOILEAU – Despréaux, Nicolas – **A Arte Poética** (intr., trad. e notas de Cecília Berretini). São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato. “**Porque é que a História esqueceu a literatura do século XVIII**”. Actas do Colóquio Internacional, Porto, Departamento de Estudos

Portugueses e Estudos Românicos, 2004, 2 vol.s

BULLETIN d' Histoire du Théâtre Portugais. 1950/1954, vol. 1-5.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1992.

CAMÕES Revista de Letras e Culturas Lusófonas. **Marquês de Pombal**. Nº. 15 e 16. Lisboa: Instituto Camões, janeiro e junho de 2003.

CANCLINI, Nestor. **A Socialização da Arte**. (trad. bras.). São Paulo: Cultrix, 1980.

CARAYON, Auguste. **Bibliographie historique de la Compagnie de Jésus**. Paris: August Durand, 1864.

CARVALHO, Antônio Pinto de. **Arte Retórica e Arte Poética em Aristóteles**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d.].

CARVALHO E MELO, Sebastião José de. **Memórias Secretíssimas do Marquês de Pombal e Outros Escritos**. Portugal: Publicações Europa-América, s/d.

CASTELO BRANCO, Camilo. **O Perfil do Marquês de Pombal**. Porto: Porto Editora, s/d.

CAVALIERE, Mauro. **As coordenadas da viagem no tempo – uma contribuição para a teoria da ficção histórica baseada em alguns textos portugueses dos séculos XVI, XIX e XX**. Edsbruk: Stockholms Universitet, 2002.

CERTEAU, Michel de. **L'écriture de l'histoire**. Paris: Gallimard, 1975.

CHANTAL, Suzanne. **A Vida Quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

CIDADE, Hernâni. **O formalismo no teatro e no romance**, in Lições de cultura e Literatura portuguesas. Coimbra, Coimbra Editores, vol. I, 1984, pp. 501-512.

CIVITA, Victor. **Teatro Vivo, Introdução e História**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

COELHO, Latino JM. **O Marquez de Pombal**. Empresa da História de Portugal Sociedade Editora: Lisboa, 1905.

COHN, Dorrit. "The Distinction of Fiction". **Comparative Literature Studies** - Volume 37, Number 1, 2000.

CORRADIN, Flavia Maria. **Antônio José da Silva, o Judeu : Textos versus (con) textos**. Cotia: IBIS, 1998.

CORVIN, Michel. **Dictionnaire encyclopédique du théâtre**. Paris: Bordas, 1991.

COSTA LIMA, Luis. **A aguarrás do tempo**. São Paulo: Rocco, 1989.

CRAIG, Edward Gordon. **De L'Art du Théâtre**. Paris: Éditions o. Lieutier/Librarie Théatrale, s/d

- DANZIGER, Marlies K. e Stacy W. Johnson. “Gêneros Antigos: Drama, Epopéia e Lírica. A Natureza da Tragédia, A Natureza da Comédia”. **Introdução ao Estudo Crítico da Literatura** (trad. bras.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DEWULF, Jeroen. **E se toda a História fosse ficção? - Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história**. Actas do Colóquio Internacional, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, 2 vol.s
- DIDEROT, Denis. “Paradoxo sobre o Comediante”. In **A filosofia de Diderot** (intr., seleção e trad. de textos e notas por J. Guinsburg), São Paulo: Cultrix, 1966.
- DORT, Bernard. **O Teatro e sua realidade** (trad. bras.). São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante** (trad. bras.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FIORIN, José Luiz e BARROS, Diana P.S. (ogs.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.
- FLEISHMAN, Aurom. **Towards a theory of historical novel: Walter Scott to Virginia Woolf**. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press, 1971.
- FONSECA, Luís Adão da. **As relações entre História e Literatura no contexto da actual crise da dimensão social da narrativa historiográfica**. Actas do Colóquio Internacional, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, 2 vol.s
- FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.
- FREITAS, Maria Teresa de. **Romance e História**. Uniletras, Ponta Grossa, n.11: 109-118, dez. 1989.
- _____. **Literatura e História**. O romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica** (trad. bras.). São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARCIA, José Manuel. **História de Portugal: uma visão global**. Lisboa, Editorial Presença, 1981.
- GAY, Peter. **O estilo da história**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia, das Letras, 1990.
- GIRARD, Gilles et Real Ouellet. **O Universo do Teatro** (trad. port.). Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- GOSSMAN, Lionel. **History and Literature: reproduction or signification. Between History and Literature**. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1990.

- GOUHIER, Henri. **La Essência Del Teatro**. (trad. arg.). Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956, (col. Estudios Teatrales, nº1).
- GOVONI, Ilario. **Padre Malagrida. O missionário popular do Nordeste (1689-1761)**. Porto Alegre: Liv. Padre Réus, 1922.
- GROTOWSKI, Jerzy **Em Busca de um Teatro Pobre**. (trad. bras.) 2ªed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- GUINSBURG, J. et alii. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAZIN, Elizabeth. “Importância de seu resgate para a memória brasileira”. **Diálogos Latinoamericanos 5**, Centro de Estudos Latinos Americanos, Universidade de Aarhus, Aarhus (DIN), 2002.
- HEGEL, Georg Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1978.
- HELBO, André org.) **Semiologia da Representação** (trad. bras.). São Paulo: Cultrix, 1980.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo, Perspectiva. Série Estudos, 1975.
- HESPANHA, António Manuel. **História de Portugal moderno: político e institucional**. Lisboa, Universidade Aberta, 1995.
- HORÁCIO. **Arte Poética**. (trad. bras. De Jaime Bruna). In **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.
- _____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- INGARDEN, Roman. “A peça de Teatro”. **A Obra de Arte Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekkian, 1973.
- ITINERÁRIOS . **Literatura e História 1 . Revista de Literatura** . FCL Araraquara /UNESP nº 24, 2004.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo:Cultrix, 1969.
- JEAN, Yvonne. **Marionetes Populares**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.
- JENNY, Laurent et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979 (Poétique 27)
- JOUVET, Louis. **Témoignages sur le Théâtre**. Paris: Flammarion, 1952.

- KAYSER, Wolfgang. “Problemas de Construção do Drama”, “Problemas de Apresentação do Drama”, “A Estrutura do Gênero”. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. 4^a ed. Coimbra, Arménio Amado Editor, 1968.
- KLEIST, Heinrich von. **Teatro de Marionetes**. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura, MEC, 1952.
- KOSELLECK, Reinhart. **L’expérience de l’histoire**. Paris : Gallimard: Le Seuil, 1997.
- KRISTEVA, Julia. **Semeiotike: recherches pour une sémanalyse**. Paris: Coleção Points-Essai, Éditions du Seuil, 1978.
- LAMARQUE Peter e OLSEN Stein. **Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective**. Oxford: Oxford U.P., The Clarendon Library of Philosophy and Logic, 1994.
- LAMMERT, Eberhard. “**História é um esboço**”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. *Revista Estudos Avançados*. S. Paulo: IEA/USP, v. 9, n. 23, jan.-abr./1995.
- LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998. (Coleção Momento)
- LEFEBVE, Maurice-jean. **Structure du discours de la poésie e du récit**. Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1971.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 4).
- LEITE, Serafim, S. I. *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Lisboa/Rio (1938-1950).
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LIOURE, Michel. **Le Drame de Diderot à Ionesco**. Paris: Armand Colin, 1973.
- LITERATURA e História: Portugal em foco: comunicações**. Organização Carlos Alberto Ianone, Márcio Zamboni Gobbi, Renata Soares Junqueiro. Araraquara, UNESP, Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, 1997.
- LYRA, Pedro W. **Literatura e Ideologia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Nós como futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LUKÁCS, Georges. **Le Roman Historique**. Paris: Payot, 1965.
- LURKER, Manfred. **Dicionário dos Deuses e Demônios**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MAGALDI, Sábato. A Concepção Épica de Brecht. In **Aspectos da Dramaturgia Moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- _____. **Iniciação ao Teatro**. 2^a ed., São Paulo: Ática, 1985, (série Fundamentos).
- _____. **O Cenário no Averso**. São Paulo: Perspectiva, 1977, (col. Elos, nº 10).

MAINGUENEAU, Dominique. 1996. **Les Termes clés de l'analyse du discours**. Paris, Seuil, 94 p.

MARINHO, Maria de Fátima. **O discurso da História e da ficção: Modificação e permanência**. Actas do Colóquio Internacional, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004. 2 v

_____. **O Romance Histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 199.

MARQUES, Maria do Céu. **Uma leitura da História através do texto literário**. Actas do Colóquio Internacional, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, 2 v.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal. 2ª ed** Lisboa: Palas Editorial, 1981.

MATTOSO, José (direção) **História de Portugal**. Portugal: Editorial Estampa, s.d.

_____. (direção). **História de Portugal – Portugal em Transe** vol. Portugal: Editorial Estampa, s.d.

MENARD, Jacques. Luckács et la théorie du roman historique. **La nouvelle revue française**. Paris, n. 236 .

MENDES, Fernando. **Pombal O Ministro Soberano. Administração Pombalina 1750-1777**. Lisboa: Romano Torres & Cia, 1935. (Coleção Portugal Histórico, 7).

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **A Criação Literária: Prosa I**. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **A Criação Literária: Prosa I I**. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **Guia Prático de Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **Literatura: Mundo e Forma**. São Paulo : Cultrix, 1982.

MORENO, J. L. **O Teatro da Espontaneidade**. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

MOUNIN, George. “La Comunicación Teatral”. **Introducción a la Semiología**. Barcelona: Anagrana, 1972, pp. 99-108.

MURY, Paul. **História de Gabriel Malagrida**. São Paulo: Loyola, 1992

NUNES, Benedito. “Narrativa histórica e narrativa ficcional”. RIEDEL, Dirce Côrtes. **Narrativa, Ficção & História**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

OLIVEIRA, Filomena e REAL Miguel. **1755 o grande terramoto**. Povia de Santo Adrião: Europress, 2006.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. **História de Portugal**. 2ªed. Lisboa: Palas Editores, 1981, vol. III.

OLIVEIRA MARTINS, J.P. **História de Portugal**. Lisboa : Viuva Bertrand, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Idéia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PAVIS, Patrice. 1987 [1980]. **Dictionnaire du théâtre**, 2^{ed.}, Paris, Messidor/Éd. sociales, 1987.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo. Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio.” Poesia e História”. **O arco e a lira**. 2.ed.Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

PEACOCK, Ronald. **Formas da Literatura Dramática**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. 6^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, (coleção Primeiros Passos, n^o 10).

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugalia Editora, 1969.

_____. **Ricerche sul Teatro Porthoghese**. Roma: Ed. dell’Ateneo, 1969.

PIERRON, Agnès. 1994. *Le Théâtre, ses métiers, son langage. Lexique théâtral*, Paris, Hachette, coll. « Classiques Hachette », 111 p.

PIGNARRE, Robert. **História do Teatro** (trad. port.), 3^a ed., Lisboa: Publicações Europa-América, s/d (col. Saber, n^o 9).

PISCATOR, Erwin. **Teatro Poético**. (trad. bras.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POUILLON, Jean. **Temps et Roman**. Paris: Gallimard, 1946.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO, Décio de Almeida. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: FFLCH/USP, 1964, pp. 67-83 (Boletim, n^o 284).

_____. “O Teatro”. **O modernismo**. Afonso Ávila (coord. e org.). São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. “O Teatro Romântico: A Explosão de 1830”. In **O Romantismo**. Jacó Guinsburg (org.). São Paulo: Perspectiva, 1978.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro Português**. 2^aed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

_____. **O Primitivo Teatro Português**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1977.

_____. **O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1978.

_____. **O Teatro Romântico (1838- 1869)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1980.

_____. **O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1979.

- RÉGIO, José. Vistas sobre o Teatro. In **Três Ensaios sobre Arte**. Lisboa: Portugália Editora, 1967, pp 103-170.
- RICOEUR, Paul. *Histoire et Vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1955.
- _____. **La Métaphore Vive**, Éditions du Seuil, 1975.
- _____. **Le Conflit des Interprétations**, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- _____. **Temps et Récit**. Éditions du Seuil, Paris, 1983. 3v.
- _____. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus, 1994. 3v.
- RIEDEL, Dirce Cortes. **Narrativa. Ficção e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- RIPELLINO, Ângelo Maria. **Maikóvski e o Teatro de Vanguarda** (trad. bras.). São Paulo: Perspectiva, 1971 (col. Debates, nº 42).
- ROSENFELD, Anatol. A Estrutura da Obra Literária. In **Estrutura e Problemas de Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 9-40, (col. Elos, nº 1).
- _____. O Fenômeno Teatral. In **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **O Teatro Épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965,
- ROURINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. (trad. bras.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- SÁEZ, Antonio Tordera. Teoria y Técnica del Análisis Teatral. In **Elementos para uma Semiótica del Texto Artístico**. Jenaro et alii 2ªed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- SALAZAR. **Discursos**. Coimbra: Coimbra Editora, Ltda, 1961.
- SANS, José María Monees. **Introducción al Teatro del Siglo XX**. Buenos Aires: Editorial Columba, 1954 (colección Esquemas, nº 16).
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTILLI, Maria Aparecida. "A obra literária como representação". **Arte e Representação da Realidade no Romance Português Contemporâneo**. São Paulo: Quíron, 1979.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **O pulsar da revolução: cronologia da revolução de 25 de abril (1973-1976)**. Edições Afrontamento: Centro de Documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra, 1997.
- SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 10ª ed. cor. e atual., Porto, Porto Editora, 1978.
- SARAIVA, José Hermano **História Concisa de Portugal**. 17ªed. Portugal: Publicações Europa-América, 1995.
- SARAMAGO, José. "História e ficção". **Jornal de Letras, Artes e Idéias**. Lisboa: s/e, 1990.
- Século – A Evolução e o Espírito do teatro em Portugal: 2ºciclo (1ª série de conferências promovido pelo Século)**, 1947, 2 vols.

- SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos**. São Paulo, Alameda, 2004.
- SCHMIDT, MARIO. **Nova História Crítica, Moderna e Contemporânea**. São Paulo: Editora Nova Geração, 1996
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal**. 5ª ed. Lisboa: Verbo 1996.12 v.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto Barroco às Óperas do Judeu**. São Paulo: Edusp, Editora Perspectiva, 1992.
- SOTTO-MAYOR, Dom Miguel. **O Marquez de Pombal – Exame e História crítica da sua administração**. Porto: Livraria Editora Victorino da Motta & Commandita, 1905.
- SOUSA, Francisco Carneiro. **História de Portugal moderno: economia e sociedade**. Lisboa, Universidade Aberta, 1995.
- STAGER, Emil. “Estilo Dramático: a Tensão”. **Conceitos Fundamentais da Poética**. (trad. bras.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964, (col. Tempo Universitário).
- SUBERVILLE, Jean. « Le Genre Dramatique ». **Théorie de l’Art et des Genres Littéraire**. 4ªed. Paris, Les Éditions de L’École, s/d.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1971
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dionísio - Apologia do Teatro/O amador de Teatro ou a Regra do Jogo** (trad. bras.). São Paulo: Cultrix - Edusp, 1978.
- _____. **O Teatro e a Angústia dos Homens** (trad. bras.) São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- UBERSFELD, Anne. **Les Termes clés de l’analyse du théâtre**. Paris : Seuil, 1996..
- VASCONCELOS, Ana Isabel. **A recriação da figura do Marquês de Pombal num drama histórico oitocentista**. Actas do Colóquio Internacional, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, 2 vols
- VASSALO, Ligia et alii. **Teatro Sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- VIEGAS, António Mário. **Auto-photo biografia (não autorizada)**. Manuscrito original do autor.
- VILLAR, Jean. **De la Tradition Théâtrale**. Paris: Gallimard, 1969.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.
- WEKVERTH, Manfred. **Diálogo sobre a Encenação** (trad. bras.). São Paulo: Editora Heicitec, 1984.
- WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. "O texto histórico como artefato literário". **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. "Teoria literária e escrita da história." In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 7.

WIMSATT, Jr, Willian, K e Brooks, C. Tragédia e Comédia: O Foco Interno. In **Crítica Literária – Breve História**. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

YOUNG, Stark – **O Teatro**. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1963.

Referências Eletrônicas:

AZEVEDO, João Lúcio de. **O Marquês de Pombal e sua época**. Disponível

<http://www.terravista.pt/portosanto/1631/marques.htm>. Acesso 12 dez. 2004.

Bíblia Católica Online . Disponível <www.bibliacatolica.com.br/busca/01/1/critica>. Acesso 4 jan.2008.

BIBLIA ON LINE NET. Disponível

www.bibliaonline.net/aconselhamentos/?acao=resposta&numero=1889&lang=BR&link=bol
Acesso 4 jan. 2008.

FERNANDES, Fernando. **O grande terremoto de Lisboa**. Disponível

<<http://www.constelar.com.br/revista/edicao79/tsunami2.php>> Acesso 13 fev 2005.

CENTRO Cultural de Belém. Disponível <<http://www.ccb.pt/ccb/>>. Acessos 2005/06.

CULTURA e Literatura. Disponível

<http://br.cade.dir.yahoo.com/artes_e_cultura/literatura>. Acessos 2005/06.

DICIONÁRIO de símbolos. Disponível em <www.dicionariodesimbolos.com.br/>. Acessos em 2007/08.

DICIONÁRIO de Símbolos de A a C. Disponível em

<www.acasadoaprendiz.com/simbolos_de_misterio_03.htm> . acessos em 2007/08.

DOMÍNIO Público. Disponível <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acessos 2005/06.

EUZEBIO, Joaquim Vitorino. **Biografia do Marquês de Pombal**. Disponível em

<http://www.terravista.pt/portosanto/1631>. acesso em 20/jul/2004.

FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian. Disponível <<http://www.gulbenkian.pt/>> Acessos 2005/06.

HAZIN, Elizabeth. **Gabriele Malagrida**. Disponível

<<http://209.85.165.104/search?q=cache:XeC4nOEuvwMJ:www.soniavandijck.com/hazin.htm+cartas+malagrida&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br>> Acesso 20 jan. 2008.

HISTÓRIA Viva. Disponível <<http://www2.uol.com.br/historiaviva/>>. Acessos 2005/06.

INSTITUTO Camões. Disponível

< <http://www.instituto-camoes.pt/entrar.html>>. Acessos 2005/06.

LINHARES, Guilherme P. Bresciani. **Collinwood.** Disponível:

<[http://209.85.215.104/search?q=cache:CQNGguCprFUJ:br.geocities.com/rodauff/online/ni/resenha.html+\(Collinwood+historia&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang_pt\)](http://209.85.215.104/search?q=cache:CQNGguCprFUJ:br.geocities.com/rodauff/online/ni/resenha.html+(Collinwood+historia&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang_pt))>. Acesso 20 jan. 2008.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. **Profetismo e iluminismo no terremoto de lisboa de 1755.**

Disponível<http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/paginas/19.htm>.

Acesso 3 jan. 2008

O DICIONÁRIO de Símbolos e Imagens Oníricas. Disponível em

<www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbindex.htm> . Acessos em 2007/08.

O ARQUIVO Nacional e a História Luso-Brasileira. Disponível

<<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=501&sid=72&tpl=printerview>> . Acesso 14 jan. 2008.

REVISTA Mira **Bíblia.** Disponível

<<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/macac.htm>>. Acesso 4 abr. 2008.

PORTAL Oficial do Município de Pombal. **Tudo sobre Pombal.** Disponível

<http://www.cm-pombal.pt/about_pombal/historia_marques2.php>. Acesso 14 fev. 2007.

VOLTAIRE, François Marie Aronet. **Poème sur le désastre de Lisbonne.** Disponível

<<http://hypo.ge-dip.etat-ge.ch/athena/html/athome.html>>. Acesso 6 out. 2007.

Bibliografia do Autor:

ROVISCO, Miguel. **A História de Tobias.** Lisboa: Rolim, 1989

_____. **Retrato de Uma Família Portuguesa.** Lisboa: Rolim, 1989

_____. **Trilogia Portuguesa.** Lisboa: Rolim, 1989

_____. **Romance de Poesia.** Fotocópia do original do autor.

_____. **Cobardias.** Fotocópia do original do autor.

_____. **Trilogia do heróis.** Fotocópia do original do autor.

_____. **Os Velhos e Mefistófoles.** Fotocópia do original do autor.

_____. **O Ano de 1641.** Fotocópia do original do autor.

- _____. **O Arco de Sant'Ana**. Fotocópia do original do autor.
- _____. **Casamento e Morte**. Fotocópia do original do autor.
- _____. **Eurico, o Presbítero**. Fotocópia do original do autor.
- _____. **A Felicidade do Jovem Luciano**. Fotocópia do original do autor.
- _____. **A Lua Desconhecida**. Fotocópia do original do autor.
- _____. **Mulheres Infelizes**. Fotocópia do original do autor.
- _____. **Quatro Entremezes e Dois Dramas Breves**. Fotocópia do original do autor.
- _____. **Uma Comédia de Quinhentos**. Fotocópia do original do autor.

Artigos e/ou Matérias de Periódicos sobre o Autor:

- ALVIM, João de Melo. **O Anjo e a lua**. Diário de Notícias, 14/3/90.
- BARBOSA, Maria Manuel P. **Miguel Rovisco – um olhar sobre a ressaca nacional**. Semanário, 8/2/88.
- CASTELA, Miranda. **Pombal segundo Rovisco**. Diário Popular, 10/3/87.
- _____. **De corda ao pescoço nos Prémios Garrett**. Diário Popular, 10/3/87.
- CARNEIRO, Eduardo Guerra. **Miguel Rovisco: a morte na alma**. Diário Popular, 7/10/87.
- COBARDIAS: AS PALAVRAS NÃO PERDIDAS. Diário de Lisboa, 18/2/88.
- MENDES, Anabela. **Um anjo, uma lua, uma flor**. Jornal das Letras, 27/2/1991.
- MIDÕES, Fernando. **Camilo e Rovisco de mãos dadas**. Diário da Noite, 6/3/91.
- MIGUEL ROVISCO DEIXA TUDO PREPARADO ANTES DE PÔR TERMO À VIDA. **A Capital**, 8/10/87.
- MIGUEL ROVISCO MORRE AOS 27 ANOS. **A Capital**, 7/10/87.
- MIGUEL ROVISCO: NEM DEPOIS DE MORTO SE LIVRAM DELE. **Se7e**, 8/18/87.
- MIGUEL ROVISCO NO TEATRO NACIONAL. **Diário de Lisboa**, 9/2/88.
- MIGUEL ROVISCO, 26 ANOS, DRAMATURGO. **Jornal das Letras**, (s/d)
- PORTO, Carlos. **Na Hora dos Portugueses**. Jornal das Letras, (s/d).
- PRÉMIO GARRETT DE TEATRO. **O Primeiro de Janeiro**, 21/5/88.
- PRÉMIO GARRETT/87 DE CRIAÇÃO PARA “RETRATO DE UMA FAMÍLIA PORTUGUESA”. **O Diário**, 8/12/88.
- PRÉMIO NACIONAL DE TEATRO SUICIDA-SE AOS 27 ANOS. **Diário de Notícias**, 8/10/87.

12 Dias de Fitei. **Jornal das Letras**, 31/05/2000.

Retrato Tremido. **Jornal das Letras**, 14/5/91.

RIBEIRO, Ana Maria. **O Triunfo do bom gosto**. (sem imprensa).

ROVISCO REFORÇA SÁTIRA DE CAMILO. **A Capital**. 8/3/91.

SERÓDIO, Maria Helena. **Um Anjo ao Luar**. *Jornal de Letras*, 8/3/91.

SILVA, João Matos. **Miguel Rovisco, curta vida, vasta obra**. (sem imprensa)

TRILOGIA COMPLETA. **Diário de Lisboa**, 12/3/88.