

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

CAIO FERNANDO DE OLIVEIRA

LITERATURA E HISTÓRIA NA PEÇA *D. AFONSO VI* DE D. JOÃO DA
CÂMARA

SÃO PAULO - USP
2011

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

CAIO FERNANDO DE OLIVEIRA

LITERATURA E HISTÓRIA NA PEÇA *D. AFONSO VI* DE D. JOÃO DA
CÂMARA

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa, do
Departamento de Letras Clássicas
e Vernáculos da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo como requisito parcial ao
título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra.
Flavia Maria Sampaio Corradin.

SÃO PAULO - USP
2011

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

CAIO FERNANDO DE OLIVEIRA

LITERATURA E HISTÓRIA NA PEÇA D. AFONSO VI DE D.
JOÃO DA CÂMARA

Dissertação 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 como requisito parcial ao
título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra.
Flavia Maria Sampaio Corradin.

Prof. Dr. Edson Santos Silva

Profa. Dra. Flavia Maria Sampaio Corradin

Prof. Dr. José Maria Rodrigues Filho

SÃO PAULO - USP
2011

*Aos meus pais e ao meu
irmão.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela manutenção da esperança e da fé no esforço.

À minha orientadora, a professora doutora Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin, não só pela cumplicidade, pela atenção, pela dedicação e pela cooperação ímpares, mas, principalmente, por encerrar o modelo de educador que pretendo perseguir ao longo de minha carreira, mesmo sabendo que se trata de um pretensioso objetivo mirar tal exemplo.

Aos professores, mestres e doutores que alicerçaram, ao longo desses anos de estudo, a base que possibilitou esse trabalho, especialmente aos professores doutores José Maria Rodrigues Filho e Francisco Maciel Silveira, os quais admiro muito e são referência para a minha vida acadêmica.

À minha esposa, Mariana, pelas noites ouvindo sem cansar, a leitura integral deste trabalho e pela compreensão e companheirismo tão fundamentais para conclusão desta etapa.

À minha mãe, Sônia, pela paciência, atenção, carinho, cuidado e cumplicidade sem limites e ao meu pai, João, pela presença marcante e pela confiança inabalável no trabalho honrado. Seria impossível descrever o quanto sou agradecido por tudo que fizeram pela minha educação acadêmica e pela minha formação humana; é importante que saibam que são os maiores responsáveis pelo término dessa etapa.

Ao meu irmão, Lucas, pelo carinho de admirar cada passo deste projeto plantando em si a nítida reflexão sobre como será sua vida acadêmica, atitude esta que me fortalece e me motiva.

Às minhas avós, Terezinha e Marli; aos meus tios, Adilson, Antônio, Pedro, Parreira, Ailton; às minhas tias, Rita, Nicinha, Doroteia, Gi, aos meus primos e primas, que constroem as bases de uma família ilimitada em princípios nobres e saudáveis para o crescimento de seus filhos.

Aos meus amigos: Guedes, Fukunaru e Alexandre, pela amizade incondicional, pela confiança e principalmente pelo apoio fundamental.

A todos que participaram desta empreitada árdua e recompensadora.

EPÍGRAFE

O homem e a hora são um só
Quando Deus faz e a história é feita.
O mais é carne, cujo pó
A terra espreita.

Fernando Pessoa, Mensagem

RESUMO

LITERATURA E HISTÓRIA NA PEÇA D. AFONSO VI DE D. JOÃO DA CÂMARA

Nesse estudo, pretendemos inquirir sobre a construção discursiva literária da peça *D. Afonso VI*, do escritor português oitocentista, D. João da Câmara. A peça pretende um diálogo intertextual com a historiografia em torno do monarca português seiscentista, herdeiro dEI-Rei Restaurador D. João IV. A ficção joanina colherá na historiografia o paradigma com que dialogará, mas, ao se lançar ao trabalho artístico da palavra literária (metáfora), dessacralizará as verdades historiográficas e proporá uma visão excêntrica do passado. Não obstante, o percurso de dessacralização do passado será permeado pela cosmovisão artística dramática de D. João da Câmara que produzirá, como veremos ao final desse estudo, uma peça híbrida, que oscila entre o drama e o melodrama burgueses. D. João da Câmara, falecido há 103 anos, por sua festejada obra dramática como *Os Velhos*, *A triste Viuvinha*, *O Beijo do Infante* e o revolucionário *O Pântano*, dentre outras, merece ter seu teatro de modelo historiográfico lembrado pela crítica literária. Tentaremos cumprir, aqui, o débito com a obra do dramaturgo.

PALAVRAS-CHAVE (5):

Intertextualidade; História; Literatura; Drama; Melodrama.

ABSTRACT

LITERATURE AND HISTORY IN PART D. AFONSO VI OF D. JOÃO DA CÂMARA

In this study, we'll investigate the discursive construction of the literary work *D. Afonso VI*, of the eighteenth-century Portuguese writer, D. João da Câmara. The text intends an intertextual dialogue with the historiography around the sixteenth-century Portuguese monarch, heir of the King Restorative D. João IV. The fiction johannine reaps in the historiography the paradigm that establishes a dialog, but when launching the artwork of the literary word (metaphor), desecrating the historiographical truths and proposing an eccentric vision of the past. Nevertheless, the route of desecration of the past will be permeated by the dramatic artistic worldview D. João da Câmara that will produce, as we shall see the end of this study, a hybrid piece, which oscillates between drama and melodrama bourgeois. D. João da Câmara, who died 103 years ago, celebrated for his dramatic work as *Os Velhos*, *A Triste Viuvinha*, *O Beijo do Infante* and the revolutionary *O Pântano*, among others, deserve to have your theater historiographical model remembered by literary criticism. We will try to accomplish, here, the debt to the work of the playwright.

KEYWORDS (5):

Intertextuality, History, Literature, Drama, Melodrama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. ASPECTOS TEÓRICOS.....	9
1.1 Análise do discurso literário	9
1.2 Análise do discurso histórico.....	13
1.3 A metaficção historiográfica: uma nova maneira de compreender a ficção histórica	16
2. OS PROBLEMAS DE D. AFONSO VI ENQUANTO PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO.....	19
2.1 D. Afonso VI na “história da historiografia”	20
2.1.1 A Restauração portuguesa.....	21
2.1.2 D. Teodósio, o novo príncipe perfeito.....	25
2.1.3 A doença de D. Afonso VI	27
2.1.4 A regência de D. Luísa de Gusmão	30
2.1.5 A amizade com Antônio Conti	34
2.1.6 Luís de Vasconcelos e Sousa, 3.º Conde de Castelo Melhor	36
2.1.7 Maria Francisca de Saboia, esposa de D. Afonso VI	38
3. D. AFONSO VI POR D. JOÃO DA CÂMARA.....	40
3.1 A estreia de <i>D. Afonso VI</i> no palco do Teatro D. Maria II	40
3.2 O esquema discursivo em <i>D. Afonso VI</i>	42
3.3 A história de D. Afonso enquanto paradigma para a literatura dramática de D. João da Câmara.....	55
3.3.1 As personagens de <i>D. Afonso VI</i> , de D. João da Câmara: os modelos históricos e as funções dramáticas	59
3.3.1.1 D. Afonso VI, o rei que poderia ter sido na História, e o herói que não conseguiu ser no (melo)drama.....	63

3.3.1.2 <i>Calcanhares</i> : o objeto da ingenuidade romântica e burguesa de <i>D. Afonso VI</i>	65
3.3.1.3 <i>Simão Peres</i> : o bobo e a aproximação entre Afonso e a simplicidade cotidiana	69
3.3.1.4 <i>Madalena</i> : o objeto da sensibilidade de <i>D. Afonso VI</i>	74
3.3.1.5 <i>Braz</i> : o objeto da misericórdia de <i>D. Afonso VI</i>	77
3.3.1.6 <i>D. Pedro</i> : um antagonista adjuvante	80
3.3.1.7 O 3º Conde de Castelo Melhor: a metonímia dEl-Rei <i>D. Afonso VI</i>	91
3.3.1.8 <i>D. Maria Francisca Isabel de Saboia</i> , a vilã maquiavélica.....	100
3.3.1.8.1 Maria Francisca Isabel de Saboia e o problema da influência francesa na corte de Afonso VI.....	105
3.3.1.8.2 Indícios históricos de um amor incestuoso entre Pedro e Maria Francisca, um mote para a intriga da ficção joanina.....	108
CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

INTRODUÇÃO

Todo texto literário reflete um diálogo entre duas forças antagônicas que o organizam: a Ficção e a Realidade. Ambas, aproximando-se e negando-se, constroem o palco em que a Literatura torna-se possível.

D. João da Câmara, ao construir discursivamente as situações, as falas, e as cotidianas personagens que passeiam pelos quadros dramáticos ambientalizados em torno da construção das linhas férreas portuguesas no final do século XIX, em sua peça *Os Velhos*, aproximou-se objetivamente da Realidade e debruçou-se sobre determinado material humano que certamente poderia ser observado, com realidade, em muitos lugarejos portugueses por onde passa o caminho-de-ferro; mas, quando se lançou à estruturação artística de seu drama simbolista, de atmosfera obscura beirando o surrealismo vanguardista, *O Pântano*, distanciou-se da visão objetiva da Realidade na busca pelo efeito estético desejado. Estas possibilidades, exemplos de posicionamentos artísticos extremos, conectam-se por meio de um procedimento: o diálogo com a Realidade pretendendo ficcionalizá-la. Apesar de *Os Velhos* apresentar-se com mais fidedignidade à Realidade observada e *O Pântano* enveredar numa construção discursiva que se distancia do cotidiano e se aproxima de ambientes oníricos e surreais, ambas voltam seus olhos para o eixo do mundo real a fim de abstrair paradigmas, materiais pertinentes, e depois travam um percurso até outro eixo, a Ficção, e à medida que se aproximam deste ou retornam àquele eixo, o texto literário vai-se desenhando em suas intencionalidades e medos. A Ficção depende da Realidade porque é dela que subtrai a matéria que ficcionalizará. Esta última é a condição *sine qua non* para aquela existir.

À fantasia do ficcionista só cabe duas possibilidades frente ao seu objeto artístico inerente, o mundo real: negá-lo ou reafirmá-lo. Mas, tanto negar quanto reafirmar a Realidade leva a Ficção ao mesmo lugar: ao espelhar o mundo, a Arte ficcional passa a fazer parte dele porque integra-se a ele e o modifica. Destruindo ou reafirmando o paradigma, a Ficção passa a transformar e se integrar à Realidade que, outrora, servia-lhe somente como paradigma. Ao tentar refletir sobre o mundo real a Ficção interfere nas estruturas da Realidade e passa

a fazer parte desta estrutura que logo será assaltada por outro discurso ficcionalizador e será novamente modificada, num ciclo contínuo.

A Arte se realiza como um eco interminável do mundo real. Nele se baseia e a ele retorna para integrarem-se, modificarem-se e iniciar novamente o mesmo processo cíclico. É o paradoxo da Arte. Ao passo que tem a ferramenta para destruir o mundo, deve, mesmo o tendo deformado, encontrar-se nele como parte integrante.

O que motiva o estudo que se desenvolverá ao longo das páginas seguintes é o processo: como a Ficção retorna à Realidade para sugar-lhe o material que será modificado? quais os obstáculos do(s) percurso(s)? Para tanto, a peça *D. Afonso VI*, do dramaturgo português, D. João da Câmara, será o mote das discussões. As relações entre História e Literatura, que ocupam ensaios críticos desde Aristóteles, serão resgatadas aqui sob a perspectiva da análise do discurso historiográfico e literário.

Não se pode negar que se trata de um viés válido, porque numa Ficção que pretende ser “histórica”, como é *D. Afonso VI*, instaura-se um aprofundamento mais interessante das relações entre a Ficção, a Realidade e o surgimento da Literatura. Isso porque há, no drama histórico *D. Afonso VI*, o pressuposto explícito de que aquela Ficção pretende resgatar a Realidade. Se as relações que a Ficção estabelece com a Realidade são inegavelmente interessantes em qualquer discurso literário, numa Ficção que pretende dialogar mais estreitamente com a Realidade pregressa essas relações devem aflorar com outro sabor.

E desde já podemos definir o problema que direcionará boa parte do nosso estudo: será que numa Ficção que se anuncia dialogante com paradigmas historiográficos, as relações com a Realidade merecem ser mais preservadas do que em outras ficções? Talvez não. A ficcionalização de um fato do passado pode ser parafrásica, ou pode se inclinar às excentricidades da história factual lançando-se à observação das lacunas que o relato historiográfico deixou. Segundo o professor Alcmeno Bastos (2007, p.13), “nenhuma outra modalidade” que a não Ficção baseada na História “coloca tão claramente o problema fundamental da referencialidade, isto é, o problema das relações da narrativa de ficção com a realidade empírica [...]”.

Parece-nos, então, necessário investir em dois conceitos. Primeiramente na definição do que vem a ser Realidade e depois o que é Literatura.

1. O crítico Massaud Moisés (1982), em seu livro *Literatura: Mundo e Forma*, estrutura o seguinte raciocínio: a Realidade é formada por “coisas” materiais humanas – feitas pelo homem, que correspondem aos Conceitos organizados sob o nome de Cultura – e por “coisas” materiais naturais – a Natureza. Então, a Cultura e a Natureza, permeadas pelo Homem, formam o que conhecemos como Realidade; logo, o universo que nos cerca é composto pela Natureza e por Conceitos criados, ao longo da história, pelo Homem.

O fato é que isolar estas categorias parece ser necessário para inquirirmos no campo do pensamento crítico, principalmente se pensarmos no fato literário como discurso. Isso porque tomamos como base que a Realidade é o eixo para o qual a Literatura recorre a fim de absorver matéria-prima e, portanto, conhecer estes elementos extrínsecos ao texto¹ parece configurar alguma relevância para a crítica².

Os elementos extrínsecos são entidades independentes formadoras de um contexto (um lugar), de onde se enuncia o discurso literário e para o qual ele retorna (MAINGUENEAU, 2006). É imprescindível que nos lancemos a entender essa Realidade que, ao mesmo tempo que é o destino da Ficção literária, também é o ponto de partida em que a Literatura reside.

É, obviamente, impossível surpreender a Realidade tal como o ficcionista a flagrou. Os *conceitos* e a *natureza* são observados e absorvidos de maneira subjetiva, e nem a mais detalhada pesquisa poderia descobrir exatamente a óptica que o artista lançou sobre o mundo real que inevitavelmente referenciará. Os estudos literários apenas especulam possibilidades razoáveis de entender a visão do autor sobre o mundo e sobre a arte.

2. A fim de legitimar o método que utilizaremos para especular as pretensões do dramaturgo D. João da Câmara em sua peça *D. Afonso VI*, nos lançaremos à definição teórica de Literatura.

¹ Por elementos extrínsecos, entende-se sociedade, História, política, comportamento, filosofia, religião, dentre outros fatores que influenciam o artista na confecção de seu discurso literário.

² Nosso estudo obviamente não se ocupará de todos os elementos extrínsecos que influenciaram a peça *D. Afonso VI*, mas somente aspectos extrínsecos necessários para o reconhecimento das relações entre o discurso histórico e o ficcional na peça de D. João da Câmara.

Há pouco, aludimos à imagem de um eixo de Realidade e outro de Ficção que organizam a obra literária à medida que ela se aproxima deste ou daquele; devemos agora pontuar que o veículo que promove este percurso é a *palavra*.

A palavra avulta como o instrumento mais importante no processo de criação literária. É o veículo que leva a Ficção à Realidade (ou retorna da Ficção à Realidade). É o elemento comum que está tanto na Realidade quanto na Ficção. Constitui-se ao mesmo tempo cotidiana e transcendental/platônica. Quando D. João da Câmara envereda pela construção discursiva dos mencionados diálogos cotidianos em *Os Velhos*, está promovendo a mágica aproximação entre o que é banalmente comum e o que é transcendental, mágico, e por isso poético. A vida, a linha férrea, as relações humanas simplórias, as manifestações populares cotidianas, as casinhas da referida peça *Os Velhos*, de D. João da Câmara, estão todas na Realidade, mas quando a Ficção requisita que passem ao outro eixo, elas deixam de ser elementos da Realidade e se descortinam em símbolos mais expressivos do que eram no mundo real: assim Literatura se faz.

O discurso literário ficcional vale-se das *palavras* idênticas às que usamos no mundo real, mas, ao subtraí-las à Realidade, a Ficção discursiva confere aos mesmos vocábulos outras roupagens, desdobrando-lhes em outros significados, mais profundos, mais ideais, mais poéticos. O dramaturgo português, ao construir discursivamente a fantasiosa história de *Os Velhos*, usou as mesmas palavras que qualquer pessoa comum poderia usar no cotidiano, mas ao empregá-las no discurso literário conferiu-lhes significados que estão agora velados pelo seu labor artístico com o léxico. Desse trabalho avulta a metáfora que nada mais é do que as palavras do mundo real que foram requeridas pela Ficção para se transformarem em elementos discursivos ficcionalizadores.

Num dos dramas de viés historiográfico de D. João da Câmara, *O Beijo do Infante*, temos a situação exageradamente cotidiana de um velho que deseja, romanescamente, transmitir ao seu querido neto um último beijo antes de desfalecer. Toda a curta intriga gira em torno desse acontecimento que, se estivesse somente no plano da Realidade, estaria fadado à opacidade de significação simbólica. Mas, o fato é que o trabalho do dramaturgo com a palavra literária reveste o acontecimento de uma simbologia possível somente na ficcionalização do fato. A leitura da peça deixa transparecer a verdadeira herança

que o velho *André* quer transmitir ao seu neto: o metafórico o beijo que o Infante D. Henrique, da escola de Sagres, deu no *velho* quando este era só um bebê. O beijo encerra o signo da esperança portuguesa para o futuro e o legado dos lusos nos perigos dos mares do mundo. Trata-se de um dos episódios mais líricos produzidos pela dramaturgia joanina, mas que só assume esse excêntrico lirismo simbólico porque foi revestido de metáforas trabalhadas pela mão do ficcionista.

A Literatura é, por conceito, “linguagem carregada de significado. Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1995, p. 32). Extrapola os limites do usual e reside num ambiente reservado para a reflexão e para o conhecimento de novas formas de Realidade e Ficção: formas que estão no meio do caminho entre aqueles dois eixos. A metáfora

... pode funcionar como um filtro, que determina uma limitação na realidade: a realidade polimórfica sobre um processo de filtragem e seleção, visto que a metáfora não capta a realidade em todo o seu dinâmico e variado relevo, mas a sua sombra. Entendamos: a realidade como um todo não pode ser detectada pela metáfora (nem por qualquer outro instrumento de percepção): esta não é equivalente à realidade – mas o espelho que a reflete e a refrata (MOISÉS, 1982, p. 13).

Passa a ser, a *metáfora*, o produto ficcional da recuperação do que o artista captou da Realidade. É a representação artística do Real. Essa palavra poética serve como instrumento de instauração da “homogeneização” (FONTANILLE, 2008), da estabilização entre o que é real e o que é fictício, com a supremacia desta sobre aquela, porque o objetivo da Literatura é a ficcionalização.

Não se trata de um empobrecimento da Realidade, pelo contrário, mas de uma visão preciosa e detalhada em significado simbólico de determinado aspecto do mundo real. A *metáfora* assume a postura de condensar em sua estrutura a Realidade da “Natureza”, da “Cultura” e do “Homem”, e segundo o crítico Massaud Moisés, “não oferece privilégio a uma daquelas categorias – **natureza, cultura e homem** –, em detrimento das outras duas; ao contrário, procura abranger as três, se possível, no mesmo signo representativo” (MOISÉS, 1982, p. 14, grifo nosso).

O mesmo raciocínio pode ser empregado no texto que recebe as *metáforas*. Estão ali marcas da Realidade das três categorias dialogando e

confluindo num emaranhado de vozes que explicam e motivam o texto literário e por isso requisitam tarefas analíticas. Cada *palavra* ganha, dentro do texto ficcional, possibilidades semânticas que vencem as barreiras convencionais dos dicionários comuns. No texto, os vocábulos literários estão no espaço entre a Realidade e a Ficção, e podem ditar os rumos do trajeto, criando novas relações entre o real e o ficcional e novas rotas entre os dois eixos.

O processo de recuperação da Realidade e de inclinação à Ficção denuncia a mundividência que se encontra no discurso e o valor desta cosmovisão motiva as pesquisas da análise dos discursos literário e histórico.

De fato, vale saber – para que não incorramos no caminho que não se pretende – que este estudo não pretende esgotar as discussões em torno da peça de D. João da Câmara, pelo contrário, queremos especular as possibilidades que a Ficção do dramaturgo propôs ao seu público.

Temos como verdade que a Literatura tem a capacidade de se desdobrar em múltiplos significados e despertar, assim, variados sentimentos. A metáfora prolonga o contato do leitor com o texto por meio do que o estruturalismo chamava de um “estranhamento” com a linguagem (BORBA, S/D).

É bem verdade que, para perseguirmos as causas deste estranhamento, não devemos esquecer de que as relações entre o “referente” (o objeto), “o signo verbal” e “o receptor” (interpretante) estão condicionadas por fatores externos como história, cultura, sociedade, língua (FONTANILLE, 2008, p. 41). Portanto, a investigação a que nos propomos se dará no campo da *análise dos discursos histórico e literário*, porque o interesse que desperta este estudo toca justamente as causas e consequências da aproximação entre História – a Realidade – e a Literatura – Ficção – na peça de D. João da Câmara. O drama histórico³ *D. Afonso VI* (1890), que flagra os momentos decisivos da abdicação de D. Afonso VI ao trono português em 1667, será o mote para enveredar a pesquisa e estudar as implicações literárias da aproximação, e o caminho será lançar-se ao texto e vasculhar as possibilidades que: 1) a Literatura (com o contexto que a cerca) ofereceu ao artista, 2) as que o artista explorou, 3) e também aquelas que ele não explorou.

³ As aspas tornam-se necessários porque em breve discutiremos a questão da classificação de “drama” que D. João da Câmara impõe à sua peça.

Espera-se que o resultado desta busca traduza uma visão da mundividência presente no texto que ilumine desde a identidade mais embrionária possível da peça de D. João da Câmara até aspectos mais intrínsecos e ideológicos do autor.

O problema das relações entre História e Literatura traduz, de certa forma, também a questão dos vínculos entre a Realidade e a Ficção. Voltar os olhos ao passado e fazer disso a possibilidade de reencontrar fatos representativos ou figuras marcantes é um recurso caro à Literatura desde sempre. Imitar a história e colocá-la em revista, nem sempre é um retrocesso simples de recuperação de acontecimentos e personagens, mas sim, um processo de criação discursiva delicado que deixa marcas merecedoras de nota atenciosa, porque podem esclarecer a importância do diálogo antagônico entre a Ficção e a Realidade, mediado pelas palavras cotidianas e pelas palavras poéticas. Desse diálogo nasce a Literatura, que, por valer-se tão somente das metáforas, lança sobre o mundo real uma (nova) luz, uma (nova) ideia, um (novo) sentido, uma (nova) alma.

Desde a Antiguidade Clássica, a prática de se valer da imitação é discutida. A palavra grega *mímesis* apresentava-se com um valor semântico não único, mas estava na base de todo o conceito de imitação. Para Platão, tratava-se de um tipo de produtividade que não criava objetos originais, mas os copiava (*eikones*) distintamente de formas originais reais (COSTA, 2006).

Aristóteles, que recebeu de seu mestre, Platão, a palavra *Mímese*, lançou-se com ela na teorização da prática da imitação artística e

... transformou a obra numa produção subjacente e carente de empenho existencial e alterou, com isso, a relação que ela apresentava com a sacralidade original. De ontológica, a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais 'imitação' do mundo exterior, mas fornecendo 'possíveis' interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias. Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a mímese afirma-se como a representação do que 'poderia ser', assumindo o caráter de fábula. O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética. (Ibid, p. 6).

O fazer literário é visto desde Aristóteles como um procedimento que busca a revisão do paradigma da Realidade: não se deve pretender igualar a Ficção ao modelo, mas referenciá-lo de diferentes *formas* possíveis. O problema

é como isto acontece: como o novo texto se legitima dentro de um contexto em que se deve manter relações com outros *paradigmas*?

Como já ressaltamos, não pretendemos entender a relação de nosso objeto, o (melo)drama *D. Afonso VI*, com toda a Realidade que referencia, mas somente com os discursos historiográficos em que se baseou. O que a Ficção faz com o paradigma historiográfico que a animou será a busca que se desenvolverá nas páginas subsequentes.

1. ASPECTOS TEÓRICOS

1.1 Análise do discurso literário

“Objeto’ e ‘Sujeito’ se acham em permanente interação no âmbito das práticas e instituições que, a diversos títulos, se ocupam dos textos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 8). À medida que procura representar o mundo, o texto literário apresenta-se como parte dele: referencia-o, porque o mundo sempre é o paradigma de qualquer obra artística, e objetiva-o, já que a Ficção sempre se volta à Realidade para confirmá-la ou negá-la.

Cada palavra, cada construção frasal, cada citação, cada evolução das personagens e das ações dentro de um texto ficcional denuncia um sem-número de possibilidades e relações com a Realidade a serem filtradas pelos olhos do estudioso. Por isso, tudo deve se conectar: o sujeito enunciador do discurso, o contexto histórico-social denunciado pelos textos que participam da unidade daquele novo *corpus*, o lugar social de onde se enuncia, o receptor daquele enunciado, dentre outros elementos. E mesmo assim é impossível que se consiga capturar exatamente quais foram todas as influências que cercaram a produção do discurso.

Segundo Michel Pêcheux um discurso é sempre permeado por uma série de outros que estão na superfície textual do enunciado. Sobre esses discursos – que são anteriores ao novo enunciado – o novo sempre assume uma postura: ou repele-o, ou confirma-o, ou modifica-o, ou assimila-o, ou se espelha nele (GREGOLIN, 2006). Esse novo discurso tem a capacidade de se sacralizar e marcar-se na cultura daquela época, daquele lugar social.

Foucault afirma que

... não há enunciado em geral, livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo (FOUCAULT, 1986, p. 114).

Cabe à *análise do discurso* investigar os acontecimentos discursivos que possibilitaram o enunciado – tomado em sua natureza de acontecimento –

cristalizar-se na cultura de determinado lugar e momento. É o que deve levar, segundo Foucault (1986, p. 3, grifo nosso), o analista do discurso a perguntar “quais as condições (**econômicas, políticas, sociais etc.**) que possibilitaram, em certo momento **e lugar históricos**, o aparecimento de determinado enunciado e não em outro lugar?”. Como se formularam as condições para aquele discurso existir? Quais as relações que ele estabelece, para se legitimar, com os outros discursos? Qual a relação dele com os discursos constituintes⁴ identificados por Maingueneau?

Enfim, o enunciado, inscrito num determinado período histórico daquela sociedade, deve se justificar a partir de um exercício cognitivo que envolve memória e esquecimento, inclusão e exclusão de influências. O que atesta a legitimidade da mensagem é justamente a relação que ela mantém com outros enunciados que já fazem parte da memória discursiva (MAINGUENEAU, 2006) da cultura do homem social daquele lugar.

É fato que, como notou Pêcheux, o discurso mantém relações com outros (de ordem histórica, cultural, comportamental, etc.) que antes lhe prepararam a existência.

Ao direcionarmos os olhos para o discurso literário, devemos saber que a análise do discurso não impõe, simplesmente, uma óptica filológica, marxista, ou de pura estilística, como queria Leo Spitzer (apud: MAINGUENEAU, 2006, p.19) quando afirmava que se deveria partir dos detalhes linguísticos do mais ínfimo organismo artístico para buscar o espírito e a natureza de um grande escritor e sua época, mas sim de entender a obra literária como um espaço em que não há um universo fechado, expressão de uma mente criadora solitária, há, de fato, a expressão literária que se confirmará como tal somente a partir de um trabalho cognitivo em que o leitor esteja presente desde o início do processo, conferindo sentido e interpretações para os enigmas do texto (Ibid.). A condição de receptor

⁴ A expressão “discursos constituintes”, cunhada por Dominique Maingueneau, será referenciada outras vezes em nosso estudo. Diz respeito aos discursos que conseguiram se legitimar no repertório cognitivo de determinada comunidade e que, por já estarem cristalizados, servem de estrutura para discursos posteriores. Por exemplo, todos sabemos, graças a discursos científicos legitimados, que não existe oxigênio na lua. Logo, quando, por exemplo, observamos em filmes de ficção científica explosões lunares, logo recorremos ao nosso acervo cognitivo constituído pelos primeiros discursos que esclarecem que aquilo é tecnicamente impossível (MAINGUENEAU, 2006. p 57). No mais, no tocante à Literatura dialogante com paradigmas históricos, a ideia dos *discursos constituintes* assume uma posição interessante, porque o discurso literário ficcional não pode ignorar que a historiografia já propôs uma leitura do passado que foi legitimada, graças à força da ciência historiográfica, na cultura de determinado povo.

do leitor somada aos discursos pregressos que constituíram sua mundividência influenciam o fazer literário. O ficcionista, ao estruturar seu texto, não pode pensar que o receptor de sua mensagem é uma tábula rasa em que se inserirá informações aceitas com passividade. Um novo discurso, de qualquer viés, inclusive o literário, só angaria legitimidade perante o público se estabelecer relações com os discursos constituintes da identidade do receptor. Trata-se de uma necessária relação caótica em que o sujeito receptor deve contrastar os novos discursos com aqueles outros que já fazem parte de seu repertório cognitivo. O escritor ficcionista deve considerar esse processo ou seu texto estará fadado à incomunicabilidade.

Nesse sentido, a intertextualidade ocupa lugar de destaque, porque acentua a

... primazia do interdiscurso sobre o discurso, considerando-se as obras como produto de um trabalho de intertexto, desestabilizam-se as representações usuais de 'interioridade' das obras. Estas se mostram menos como monumentos solitários do que como pontos de cruzamento, nodos em múltiplas séries de outras obras e gêneros (Ibid, p. 36).

O que Julia Kristeva chama de “cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1974, p. 66.)⁵ legitima a existência daquele texto naquela época, naquele lugar.

A observação da intertextualidade capacita o analista a um estudo que se volta na tentativa de mobilizar os elementos formais do discurso como “modalidades de organização, redes metafóricas, sistema de personagens” para resgatar-lhe a sociabilidade e a relevância dentro daquele contexto de produção discursiva. As tensões que o trabalho textual estabelece entre o que foi dito nos discursos constituintes do passado e o que quer se dizer refletem a sociedade do seu tempo (AMOSSY. apud: MAINGUENEAU, 2006, p. 37).

A análise do discurso “traz para o primeiro plano os dispositivos comunicacionais e enunciativos, seja em termos de gênero do discurso ou de cenas de enunciação” (Ibid, pp 37-38), porque do manuseio desses dispositivos e

⁵ Julia Kristeva, no seu livro *Introdução à Semanálise*, atesta que a palavra literária não é somente um elemento com sentido predeterminado, mas sim um cruzamento de superfícies textuais. Estas superfícies são discursos oriundos de qualquer lugar envolvido em qualquer processo discursivo da história do homem e que vem a constituir a identidade cognitiva do sujeito enunciativo. Essas influências tocam-se sobre a face de um novo discurso e é justamente esse processo que confere à mensagem sua natureza inédita. Não obstante, deve-se saber que, mesmo sendo inédita, as influências que se cruzam em sua superfície, denunciam que as palavras usadas para compor o discurso são produto da identidade cognitiva do sujeito influenciada por discursos do passado.

da relação que eles estabelecerão com outros discursos é que depende a legitimidade do texto literário.

A análise do discurso não lança os olhos contaminados por ideias oriundas da História, da Arte, da Filosofia, da Psicanálise ou da Sociologia sobre o texto literário, mas vasculha as dimensões plurais da discursividade para explicar as manifestações do discurso.

Algumas observações do estudioso francês Dominique Maingueneau indicam que o estudo do discurso literário deve ativar algo que o cientista chama de “ideias-força”. Para ele, o discurso é construído em função de uma finalidade, comunicar algo a um receptor. Para tanto, o enunciador da mensagem organiza seu discurso de maneira detalhada, começando pela organização das partes menores – que estão dentro das frases – e depois as estrutura dentro de um texto.

Além disso, um discurso nasce no seio de um contexto externo que o acomodará, por isso deve apresentar elementos que corroborem sua inserção dentro daquele universo. Um sujeito social que enuncia tem a necessidade de ser coerente com o lugar de onde enuncia.

Ao cabo, para se justificar, o discurso deve estabelecer relações com outros e validar sua finalidade; não é possível – como já dissemos – que um discurso se legitime se não se identificar com qualquer outro que faça parte da cultura do lugar social que receberá o enunciado.

Em síntese, o discurso é uma organização dos instrumentos formais da linguagem; um ato interativo; um elemento orientado para uma finalidade; um produto de um contexto, que ele, por sua vez, também molda; um enunciado assumido por um sujeito; e, por fim, um fato cultural que deve, inevitavelmente, manter relações intertextuais com outros (Ibid, 2006).

Entender o fato literário como discurso é desvendá-lo de sua aura mítica e retornar aos problemas e conflitos que foram travados para o nascimento e para a recepção da obra. Não se trata de estudar o condicionamento do texto literário a fatores externos, mas de analisar quais elementos discursivos são usados para a busca da legitimação cultural da mensagem. Pensar na maneira como se entrecruzam, historicamente, regimes e práticas de enunciados e não somente pensar em categorizar discursos e tipos de texto é a direção para que aponta os estudos recentes da análise do discurso.

1.2 Análise do discurso histórico

Nos séculos XVI e XVII, surgiu um novo interesse por fontes confiáveis, narrativas históricas tradicionais que se apropriavam de uma história conhecida por todos e atualizava-lhes os contornos estilisticamente a fim de tornar as ideias e valores mais atraentes para a audiência (VASCONCELOS, 2005). A prática do discurso historiográfico começava a mudar e inclinava-se, cada vez mais, às mesmas práticas discursivas que orientavam a Literatura. No Iluminismo do século XVIII, a historiografia encontrou os mesmos problemas que a Literatura encontraria: o ceticismo que tomou conta da população que assistiu à falência do Absolutismo e à ascensão da burguesia de sangue não azul, procurava conforto nas palavras proféticas de poetas e críticos comentadores da história (BORBA, 2004).

Os problemas que atingem os métodos e as funções da historiografia invadem o século XIX e, em 1840, na *Revista Panorama*, Alexandre Herculano, num de seus mais conhecidos artigos, compara a novela fictícia à escrita da História, perguntando-se qual destas produções oferece a visão mais próxima da verdade do passado. A alegação de Herculano é simples: as crônicas narrativas e as narrativas ficcionais estão mais aptas a reconstituir as almas dos que não existem porque “nesta coisa chamada hoje romance-histórico, há mais história do que nos graves e inteiriçados escritos de historiadores” (HERCULANO. Apud: VASCONCELOS, 2005, p. 93).

Apesar de Alexandre Herculano, no século XIX, problematizar os limites entre História e Literatura, a questão não era recente. Aristóteles já observara as diferenças e as aproximações entre as duas esferas do conhecimento e pontuou que cabem ao poeta e ao historiador papéis diferentes: enquanto este fala das coisas que aconteceram, aquele fala do que poderia acontecer. Tal como insinua Herculano, Aristóteles considera a poesia algo mais sério, digno de uma importância mais filosófica, porque diz respeito aos elementos universais e consegue captar as sensações da alma dos homens do passado, já a História se ocupa de factuais particulares e por isso a visão que possibilita é restrita. A Literatura, por se valer da metáfora, desdobra-se em muitos significados, já a

historiografia, quando em sua visão mais positivista, limita-se a poucos (COSTA, 2006).

Como afirmamos na introdução a este estudo, a Literatura busca na Realidade a matéria que permeará a Ficção. Há uma relação constante mediada pelo uso de metáforas que reproduzem ou refratam a Realidade. Lembramos disso porque, ao longo da história da Literatura, a historiografia foi convocada a participar do mundo fictício. E quase a contradizer o que assinalamos no parágrafo anterior, a historiografia, nesse momento, tornando-se metáfora da Realidade, explode em muitas possibilidades de significado, porque escapou dos limites do seu eixo para, de fora do mundo real, assumir a referida função que a metáfora tem: reproduzir, confirmar ou negar a Realidade. Não se trata, simplesmente, de recontar o passado, mas de revesti-lo de uma simbologia só possível na Arte. Edward Morgan Forster afirma que

... o historiador trata das ações e do caráter dos homens apenas até onde lhe é possível deduzi-los de suas ações [...] só se pode saber da sua existência quando ele se mostra à superfície [...] a vida oculta é, por definição, velada [...] a função do romancista é revelar esta vida oculta na sua fonte: contar-nos mais sobre a Rainha Vitória do que se poderia saber e, desse modo, compor uma personagem que não é a Rainha Vitória da história (FORSTER, 1969, p. 55).

A Literatura toma de empréstimo da História personagens e fatos que motivarão suas intenções. Por exemplo, quando Garrett, em 1843, recupera a figura historiográfica de Frei Luís de Sousa, dá uma resposta à necessidade que a burguesia liberal tinha de encontrar sua identidade nacional, como o fez a personagem de *Manuel de Sousa Coutinho* no drama *Frei Luís de Sousa*. A opacidade daquela personagem, que só existia nos documentos históricos do passado, reveste-se de transparência quando invade o campo da Literatura (daquele determinado lugar, naquele determinado tempo em que os textos ficcionais foram escritos). No plano historiográfico, a representação mental do homem *Frei Luís de Sousa* estava condicionada a um entendimento somente reduzido e opaco, já quando Garrett lança-se ao labor literário, faz com que a figura historiográfica se torne um símbolo que desdobra significados, ou seja, confere-lhe transparência⁶.

⁶ Sobre o conceito de “opacidade” e “transparência”, ver o livro *Literatura: Mundo e Forma*, do professor Massaud Moisés (MOISÉS, 1982).

Amado Alonso, lembrado por Alcmenio Bastos (BASTOS, 2007), estrutura uma forma válida de construção literária com base na História. Segundo o pesquisador, o romancista, ao trabalhar com o passado, deve separar o que é *arqueologia* (documental) do que é *História* (movimento vivo do passado). Na verdade, Alonso define justamente que o ficcionista deve considerar os aspectos que validam o discurso histórico como digno de retomada.

O caráter documental da historiografia pode ser em alguns casos opaco de significados importantes que só adquiririam relevância simbólica caso fossem ficcionalizados. O caso de Inês de Castro, nas décadas de 1340 e 1350, em Portugal, por exemplo, apresenta, por si só, a história do amor impossível, incondicional, malgrado por razões de Estado, envolvendo uma mulher galega, um príncipe português e um pai tirano. Mas a verdade é que depois de ser tocado pelas penas de Garcia de Resende e Camões, dentre outros, a história da mísera e mesquinha ganhou contornos que transcenderam os limites historiográficos para tornar-se um discurso legitimado dentro do acervo cultural cognitivo do homem português. Se, antes da História encontrar a Literatura, Inês de Castro poderia ser vista apenas como uma infeliz mulher que morreu por sua paixão a um príncipe, agora se tornava, quando pouco, um grande símbolo de amor impossível. Lembremos da grande produção ficcional que gira em torno da figura da aia de D. Constança e da importância da amante de D. Pedro como símbolo do lirismo e da saudade portuguesas, e logo perceberemos que a mítica de Inês está cristalizada na cultura do povo peninsular. O fato historiográfico revestiu-se de transparência e legitimou-se na cultura da sociedade peninsular.

Compreender a História através da Literatura supõe um trabalho de análise que se debruça sobre a aproximação e o distanciamento da factualidade do discurso historiográfico e a ficcionalidade do discurso literário (TORRESINI, 2007). Mas quais os limites entre a Realidade e a História? Continuará a ser História aquilo que foi ficcionalizado? A historiografia, enquanto vestígio discursivo de um fato pregresso, não passa pelo mesmo processo de criação discursiva pelo qual passa o texto ficcional?

1.3 A metaficção historiográfica: uma nova maneira de compreender a ficção histórica

No século XIX, o romance histórico estruturou, em torno do discurso historiográfico, uma aura “que deificava a história, transformando-a em referência suprema de todo o discurso ficcional” (CARAGEA, 2007). O Modernismo do século XX, contudo, negou esta aura e voltou olhos críticos em relação aos fundamentos epistemológicos da representação historiográfica. O estudioso das práticas historiográficas do século XIX, Hayden White (S/D), atesta que para esse século, o historiador era “o guardião de uma concepção anacrônica da arte” e pintava o passado a partir de uma óptica (igualmente anacrônica) ainda baseada nos romances realistas do século XIX.

Mais recentemente, os artistas pós-modernos refletem a respeito da capacidade do discurso historiográfico se instituir como um paradigma estanque, isolado e impermeável, desde sua criação até sua modelação como discurso que constitui a cultura de um povo. O discurso historiográfico – e até a História da maneira como foi vista pelo sujeito – não consegue, segundo os pós-modernistas, estabelecer-se como verdade única, porque se apresenta, tão somente, com *um* ponto de vista sobre o fato, sendo que há outros tantos que poderiam compor o discurso documental e que não foram contemplados com registros (textuais e/ou discursivos). A História passa a ser tão somente discurso tendencioso e fragmentado em que reside um tipo de dispersão, porque é produto de um ponto de vista contaminado por outros discursos igualmente fragmentados. Segundo Miora Caragea

A descontinuidade tornou-se uma hipótese sistemática, a história **ficcional** constrói-se por séries que privilegiam os objectos marginais, outrora desconsiderados pela história oficial. A história é o mesmo que o discurso que a toma como objecto e não pode existir fora dele (Ibid, grifo nosso).

O texto historiográfico, como qualquer outro, nasce do processo em que, enquanto alguns discursos vêm à tona e são usados pelo redator, outros são ocultados ao sabor da subjetividade do olhar humano do historiógrafo. Por isso, a dispersão é a característica do fato passado documentado. É o reduto de ideias selecionadas em detrimento de outras e de uma visão influenciada pela óptica de

alguns discursos, mas ignorante da perspectiva de outros tantos que não foram convocados para compor a nova cosmovisão.

O passado, como o conhecemos, é a representação dos desejos do presente (HUTCHEON, 1991); não existe por si próprio, mas é a projeção do que pensamos dele, e do que os discursos que constituem a nossa memória histórica atestam a respeito dele. É, portanto, ilusório, frágil e disperso.

A pós-modernidade, no afã das mudanças que dominam as novas teorias, nega a existência de uma História, mas defende a existência das histórias que rodeiam o passado; valoriza as possibilidades que se afastam do eixo factual da historiografia desmerecendo os conceitos fixos e inabaláveis dos discursos documentais. Esta vontade pós-modernista de rever e recriar os limites entre a História e a Realidade configura-se em várias atitudes epistemológicas contraditórias que partem da concepção positivista da historiografia e podem ir até a percepção de que o passado é composto de fatos brutos e caóticos que podem ser manipulados ao sabor das necessidades do presente. Ou seja, de qualquer forma, o anacronismo é uma constante no discurso que pretende descrever os fatos passados, porque esse discurso, desde sua concepção mais tradicional até a mais vanguardista, é marcado pela subjetiva tendenciosa do sujeito que enuncia de um lugar contextual contaminado por elementos extrínsecos ao seu discurso. “Como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada” (Ibid, p. 185).

O fato da História ser um vestígio textualizado de um acontecimento sugere a influência (ou interferência) do olhar do historiador sobre o acontecimento. A História, ao passar pelas lentes do historiógrafo, passa a ser um relato anacrônico potencial.

O pós-modernismo e suas reflexões sobre o discurso historiográfico atestam que os registros documentais do passado estão influenciados por fatores contemporâneos ao momento em que foram escritos. O discurso historiográfico é produto do presente porque está contaminado por ele. Afinal,

... a história não é um processo ordenado e dotado de sentido, mas é um carnaval, uma mascarada que conjuga uma profusão de elementos díspares, prontos a qualquer momento a se deixarem integrar numa metanarrativa mistificadora... (Ibid, p. 185).

O discurso historiográfico é produto ficcional do presente que o molda e lança sobre ele novas possibilidades interpretativas dos fatos passados.

D. João da Câmara tem, em seu repertório de peças, uma intitulada *Álcacer Quibir*. Tal como o drama *D. Afonso VI*, o texto também tem um paradigma historiográfico evidente e teve sua construção baseada no acervo cognitivo que o dramaturgo possui sobre o fato pregresso. Não obstante a utilização de fontes e lembranças, devemos saber que a releitura do acontecimento passa pelo crivo da subjetividade do artista que, inserido no contexto português finissecular do século XIX, revê o passado a partir do lugar e do momento histórico em que produz a sua arte.

Mesmo a leitura mais despreziosa da peça revela um discurso cheio de um lirismo autenticamente português aliado a um esquema discursivo completamente possível no século XIX, mas inviável no barroco século XVI em que se passa o entrecho histórico que inspirou a obra.

O mesmo acontece com os discursos dos historiógrafos. Apesar de se lançarem à revisitação do passado, não podem se libertar da contaminação do contexto presente que toca a produção de seu texto documental. Fatalmente, a História é produto do presente, tanto na Ficção literária, quanto na Realidade historiográfica.

Linda Hutcheon cunhou o termo metaficção historiográfica (Ibid, 1991) para se referir ao caráter metadiscursivo das narrativas que pretendem ser históricas. Porque, as narrativas, que são Ficção por excelência, quando se baseiam nas historiografias – que são, igualmente, produto da subjetividade – tornam-se metaficções com pretensões historiográficas.

2. OS PROBLEMAS DE D. AFONSO VI ENQUANTO PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO

Todo texto é produto de um emaranhado de vozes que se interrelacionam para produzir uma outra voz que pode ser lida de uma nova forma. Os textos pretéritos que, com o passar do tempo, vão se solidificando na memória discursiva dos leitores permitem que novos sujeitos os utilizem como paradigmas e que promovam, a partir dessa relação intertextual, novas maneiras de leitura, negando os discursos do passado e aceitando-os, resgatando-os e repelindo-os⁷.

A peça *D. Afonso VI* pretende estabelecer um diálogo com discursos da historiografia portuguesa, porque trata, como assevera o próprio dramaturgo, de um “drama” histórico. Obviamente, D. João da Câmara empreendeu uma pesquisa documental em torno da figura de D. Afonso VI e os discursos com os quais teve contato passaram a fazer parte da sua cosmovisão (a qual também perseguimos nesse trabalho), como elementos determinadores da constituição do discurso literário de sua peça. Esses determinadores são, em *D. Afonso VI*, rejeitados e aceitos e esse movimento de repulsa e confirmação denuncia a mundividência artística e historiográfica do dramaturgo português. Trata-se, justamente, do referido conceito de cruzamento de superfícies textuais, de Júlia Kristeva, ao qual já nos referimos neste estudo (KRISTEVA, 1974). Como explica Mikhail Bakhtin ao refletir sobre a constituição do romance, “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso” (BAKHTIN, 1988, p. 100-106).

Nas páginas seguintes, procuraremos os discursos que serviram de paradigma para a ficcionalização em *D. Afonso VI* com o intuito de entender como essas vozes textuais do passado concorreram para a harmonia a que se refere Bakhtin, como se repelem e se atraem, como se negam e se aproximam, como constituem, enfim, a cosmovisão do dramaturgo D. João da Câmara.

⁷ A ideia de duas vozes coexistindo em um mesmo texto foi esboçada por Bakhtin para explicitar a noção de Dialogismo. Em 1969, Júlia Kristeva valeu-se das pesquisas do linguista russo para cunhar o termo intertextualidade. (BARROS, 1999).

À margem dos paradigmas que construíram o discurso ficcional, parece-nos essencial, a um trabalho que pretende inquirir acerca das relações entre a História e a Ficção na peça *D. Afonso VI*, entender qual a relação que o autor mantém com os discursos historiográficos. Dessa forma, procuraremos traçar um pequeno esboço das figuras do passado que foram determinantes para os acontecimentos da corte portuguesa nos anos de 1667 e 1668, justamente, o período de que se ocupa o entrecho da peça de D. João da Câmara.

Teremos como fio condutor a figura histórica de D. Afonso VI e tentaremos descrever as personalidades e os acontecimentos que rodearam o monarca e que permitiram a um dramaturgo do final do século XIX se interessar sobre aqueles fatos. O capítulo enveredará pelos discursos historiográficos que marcaram para a posteridade a representação mental de Afonso e dos eventos que cercaram sua conturbada vida.

2.1 D. Afonso VI na “história da historiografia”⁸

A História de D. Afonso VI não deve ser observada de forma descontextualizada, mas sim apreciada concomitante a um momento político e social que determina a sua vida. “A relação muito próxima com a doença e com a morte, e a expectativa da realeza – com tudo aquilo que elas comportam -, balizaram a formação da identidade do infante, depois príncipe e futuro rei”

⁸ Parece ser consenso comum a ideia de que o período da Restauração, em Portugal, carecia – e talvez ainda careça – de dados historiográficos confiáveis no que tange às questões políticas internas do país até o final do século XIX. Vários fatores devem concorrer para isso, mas talvez os mais significativos sejam problemas políticos e outros de averiguação de documentos. Num artigo de 1863, o historiador J. Simões Ferreira enfatiza o problema de se apurar as “verdades [...] que mais custam dizer do que conhecer em toda a história da casa de Bragança” (FERREIRA, 1863. p. 154). Os primeiros escritos sobre a história de D. Afonso VI são recheados de parcialidades que ora tendem para o partido de seu sucessor, D. Pedro II, ora tendem para seu partido. São relatos interessantes, mas carentes da confiabilidade que só foi adquirida com estudos historiográficos posteriores que os apreciaram à luz de alguma imparcialidade.

Contudo, nesse momento de nosso estudo, nos debruçaremos sobre apontamentos de historiadores que, próximos os distantes do momento em que se deram os acontecimentos que nos importam, traçam um perfil historiográfico das personagens e dos acontecimentos que, de alguma forma, são interessantes para a intriga que se lê na peça de D. João da Câmara: a deposição de D. Afonso VI do trono português no ano de 1667. Nosso percurso, no próximo capítulo, partirá da figura régia de D. Afonso VI e se desenvolverá para fatos e pessoas importantes na vida e reinado desse governante.

(XAVIER, 2008, p. 48) e corroboraram a negativa imagem que a posteridade recebeu desse monarca.

Muitas vezes, a historiografia descreve o Rei D. Afonso VI como monstro um violento, um administrador incompetente, um homem doente e um marido incapaz, mas seria interessante se conseguíssemos pensar essa imagem, também como produto de um conjunto de fatores externos que a molda.

Analisar o momento político e social em que viveu D. Afonso de outra óptica que não aquela cristalizada pela maior parte da historiografia, bem como considerar as condições contextuais que influenciaram a criação dos discursos historiográficos sobre ele⁹, pode livrar-nos de vê-lo com o contorno exageradamente denegridor que a maior parte dos registros documentais o descreve.

Dos referidos acontecimentos que condicionam a imagem de D. Afonso VI, o primeiro é, certamente, o golpe da Restauração, em dezembro de 1640.

2.1.1 A Restauração portuguesa

D. Afonso VI nasceu três anos após Portugal deixar o domínio espanhol e lançar-se na busca de sua soberania numa luta contra Castela que duraria até 1668. O momento histórico-político de 1643 é muito turbulento. Intrigas, traições, lutas pelo poder, revoltas armadas, separações, alianças, mortes, conspirações, reuniões secretas, enfim, tudo condicionado por vontades políticas que têm início antes do nascimento de Afonso e que determinam a existência de Portugal e, por consequência, a vida daqueles que representam o governo do país, os reis.

⁹ Grande parte dos discursos historiográficos sobre a vida e o reinado de Afonso é produto de relatos de testemunhas oculares seiscentistas. Contudo, essas testemunhas, em sua maioria, são partidários do infante D. Pedro, irmão de Afonso e um dos protagonistas de um dos momentos políticos mais obscuros da história portuguesa. *Obscuros* porque podem esconder uma cabala política e uma traição que culminou na deposição do Rei e na alteração da política do Estado português. Parece-nos ser fato que a maior parte dos discursos que se ocuparam em descrever a vida de Afonso desconsideraram nuances contextuais que podem explicar a vida de D. Afonso de um ponto de vista em que o rei não é um homem gratuita e totalmente subversivo e continuaram, ao longo do século XVIII e XIX, reproduzindo as mesmas impressões registradas pelos suspeitos historiógrafos do século XVII.

Em 1643, ano em que nasce Afonso, Portugal é uma nação que busca a legitimação de sua Restauração, processo político que pretendia fazer com que a coroa portuguesa retornasse à capital, Lisboa, e deixasse o julgo castelhano que era presente desde a morte do cardeal D. Henrique de Évora, rei de Portugal¹⁰.

Os anos de domínio espanhol foram muito difíceis para a nobreza e o povo português. A comprovar o pessimismo em que se encontrava a nação, na década de 30 do século XVII, intensificaram-se as revoltas contra o governo de Filipe de Espanha¹¹. Havia um profundo sentimento de desconforto e o desgaste da presença filipina era notório.

O país onde nasce D. Afonso estava desmoralizado, tinha impostos altos e o rei D. Filipe, além de estar desacreditado entre os nobres lusitanos, também angariara a antipatia dos mercadores e pequenos comerciantes que não conseguiam sustentar seus negócios frente às pesadas taxas instituídas pela coroa de Castela (SERRÃO, 1980).

Nesse contexto, uma revolução parecia ser algo inevitável e o povo português clamava por um novo rei para governar Portugal. Era necessário e sensato para a legitimidade da ação revoltosa que a escolha partisse de um rol de parentes afastados dos últimos reis portugueses.

Por volta de junho do ano de 1639, D. João, Duque de Bragança, esteve em Almada e foi visitado por nobres¹² que se queixavam do descaso e da

¹⁰ O Cardeal D. Henrique, quinto filho varão de D. Manuel I e sua segunda mulher Maria de Aragão, era irmão mais novo do Rei D. João III. Assumiu o governo em virtude de não existir um filho legítimo de dEI-Rei Sebastião, que morreu numa batalha entre as cidades de Alcacer e Quibir, no norte da África. Depois de receber a confirmação da morte do rei, no Mosteiro de Alcobaça, D. Henrique acabou por suceder ao sobrinho-neto. Henrique renunciou ao seu posto clerical e procurou imediatamente uma noiva para dar continuidade à Dinastia de Avis, mas o Papa Gregório XIII não o libertou dos seus votos. O Rei-Cardeal morreu em janeiro de 1580 e, em novembro, Filipe I de Portugal enviou o Duque de Alba para reivindicar o Reino de Portugal pela força. Lisboa caiu rapidamente e o rei espanhol foi aclamado rei de Portugal.

¹¹ Ficou muito conhecida em Portugal uma revolução chamada *As Alterações de Évora*, ou a *Revolta do Manuelinho*. Tratou-se de um movimento de origem popular contra a dinastia Filipina iniciado no Alentejo. Os revoltosos questionavam o aumento de impostos e as difíceis condições de vida da população portuguesa. Certamente, foi um dos estopins que motivaram o golpe da Restauração em 1640. (CRUZ, 1940).

¹² Esses nobres seriam conhecidos como Os *Conjurados*. Tratava-se de um grupo português, de viés nacionalista, surgido, clandestinamente, durante o governo filipino em Portugal. Desse grupo faziam parte, aproximadamente, quarenta homens, na sua maioria da nobreza portuguesa, que objetivavam destituir os Filipes e proclamar um rei português.

A historiografia descreve o fato como um ato de heroísmo que envolvia riscos consideráveis e que, milagrosamente, conseguiu vingar. (CALVET, 1981).

violência do governo filipino. Dentre eles estavam D. Antão de Almada¹³, Pedro de Mendonça Furtado¹⁴, D. João Pinto Ribeiro¹⁵ e o velho D. Miguel de Almeida¹⁶. Esse grupo, representante da facção nobre que se insurgia contra a Espanha, além das queixas, comunicou ao Duque de Bragança que ele havia sido escolhido para sustentar a coroa portuguesa depois que fosse restaurada à Lisboa (Ibid).

Apesar de o desejo da nação se ver livre do jugo espanhol, D. João foi reticente com o plano dos conjurados. Segundo ele, não havia ainda ocasião e aconselhou prudência aos mais exaltados.

Em 12 de outubro de 1640, houve uma reunião na casa de D. Antão de Almada. Todos os representantes da conjura concordaram e decidiram enviar a Vila Viçosa Pedro de Mendonça para que comunicasse a decisão que haviam tomado a D. João. Ainda hesitante, embora muito interessado nas palavras de Pedro Mendonça, o duque prometeu dar resposta depois de consultar o seu secretário, António Pais Viegas. O conselho selou a decisão de D. João, afinal, segundo as palavras de seu próprio secretário,

Mais vale arriscar tudo para reinar do que arriscar ainda tudo para ficar vassalo. A ocasião é chegada e parece que Deus a trouxe. A maior dificuldade consistia em os outros proporem a empresa, pois seria pouco seguro se a ideia partisse directamente de Vila Viçosa. Os fidalgos estão prontos e só pedem rei. Dê-lho Vossa Excelência, e encomende o mais à Providência. (SILVA, 1860, p. 224).

A partir desse momento, o Duque de Bragança tornou-se o símbolo do movimento que pretendia restaurar a soberania do Estado português. No dia primeiro de dezembro de 1640, deu-se o golpe palaciano.

Tinham combinado os conspiradores juntar-se às nove horas da manhã, no Terreiro do Paço. Meia hora antes já todos ocupavam os seus postos. Chegavam tão tranquilos que perguntando a João Pinto Ribeiro “Onde iam?” respondeu-lhe sorrindo: “Não se altere. Chegamos ali abaixo à sala real e é um instante enquanto tiramos um rei e pomos outro.”[...] Bateram, finalmente, às nove horas. De súbito abrem-se as portinholas dos coches;[...] saltam por elas os fidalgos [...] e sobem as escadas do paço. Muitos nobres e populares aguardam impacientes que um tiro de pistola, disparado do palácio, lhes dê sinal de travarem também a luta. Os conspiradores,

¹³ D. Antão de Almada foi 10.º senhor dos Lagares d’El-Rei, 5.º senhor de Pombalinho, comendador de dois terços de São Vicente de Vimioso na Ordem de Cristo. (PASSOS, 1999.)

¹⁴ Pedro de Mendonça Furtado é um importante líder dos Conjurados que animaram o golpe de Restauração de dezembro de 1640.

¹⁵ Foi um importante conjurado da revolução de 1 de Dezembro de 1640. Nasceu no começo da última década do século XVI em Lisboa. (MARTINS, 1940).

¹⁶ Importante conjurado que teve participação decisiva na morte de Miguel de Vasconcelos.

entretanto, investem a sala da guarda, apanhando os soldados atónitos [...]. D. Miguel de Almeida [...] assomando-se às varandas do palácio [...] bradou com voz sufocada de comoção: “Liberdade, portugueses! Viva El-Rei D. João IV! O Duque de Bragança é o nosso legítimo rei!”

Da praça, onde a multidão se agitava em ondas, respondeu-lhe um trovão de vozes. [...] Chegaram finalmente os conspiradores à porta dos aposentos de Miguel de Vasconcelos. Bateram os fidalgos e, vendo que a porta não se abria, começaram a despedaçá-la com[...] machados [...]. Miguel de Vasconcelos, sentindo a morte próxima, escondeu-se dentro de um armário de papéis. [...] Descoberto, no mesmo instante [...] atravessaram-no com as espadas [...]. Uns criados, mal o viram caído no chão, segurando nos braços do corpo, arremessaram-no por uma janela. Era o infeliz tão detestado [...] que ninguém se comoveu [...] (Ibid, 1860, p. 224).

Para a vice-rainha, Duquesa de Mantua¹⁷, D. Carlos de Noronha, um dos líderes da Conjuração, teria dirigido a frase “Se Vossa Alteza não quiser sair por aquela porta, terá que sair pela janela...” (MACHADO, 1971. p. 1815).

No dia 15 de dezembro de 1640, D. João IV foi aclamado Rei de Portugal, num grande teatro erguido no Terreiro do Paço, num cerimonial não suntuoso, mas digno. D. João estava rodeado das novas personalidades da corte. O Dr. Francisco de Andrade Leitão¹⁸ pronunciou a oração em graças ao novo rei. O presidente do Senado fez entrega ao rei das chaves de Lisboa durante o cortejo rumo à Sé (SERRÃO, 1980).

No ano do golpe de Restauração, D. Afonso ainda não nascera. Os olhos da nação estavam, ainda, ansiosos pelos acontecimentos em torno das ações dos conjurados e de D. João IV. Esperava-se a retaliação de Espanha, e o temor de retornar ao domínio de Filipe ainda assombrava a maioria dos portugueses. Atento às funções de monarca, D. João IV, o rei restaurador, já se encarregava de cuidar da sucessão de seu trono, e suas atenções voltavam-se para seu primogênito, D. Teodósio.

¹⁷ Margarida de Saboia era filha de Carlos Emanuel de Saboia, duque de Saboia e da infanta Catarina Micaela de Espanha, o que fazia dela neta materna do rei Filipe II, rei de Espanha, e prima de Filipe IV de Espanha (III de Portugal). Substituiu o vice-rei, D. Diogo de Castro no governo de Portugal no ano de 1635. Quando os conjurados tomaram o poder em Lisboa, era a duquesa de Mantua que estava no governo, sendo assim a última representante de Portugal em nome da dinastia filipina. Recebeu o título duquesa de Mântua, por ter casado com o duque Francisco de Gonzaga, da Casa de Gonzaga, que tinha o senhorio da cidade italiana de Mântua, governando-a como duque soberano. (TUMULTOS d’Evora, 1839).

¹⁸ Jurista, o dr. Francisco de Andrade Leitão foi um diplomata da causa da Restauração Portuguesa. (PRESTAGE, 1923).

2.1.2 D. Teodósio, o novo príncipe perfeito

D. Teodósio nasceu a 8 de Fevereiro de 1634, foi jurado herdeiro do trono nas primeiras cortes da Restauração, em 28 de janeiro de 1641 (RAPOSO, 1947). Também era o 9º Duque de Bragança (como D. Teodósio III) e 1º Príncipe do Brasil, título especialmente criado em sua honra, enquanto herdeiro do trono, por carta do pai de 27 de Outubro de 1645.

Segundo Veríssimo Serrão, D. Teodósio “recebera uma boa educação literária, científica e militar, contribuindo para a sua formação o padre António Vieira, que lhe moldou o espírito religioso na consciência do grande papel que o destino lhe reservava” (SERRÃO, p. 36).

O príncipe tinha qualidades que orgulhavam os pais e a nobreza. Era visto, pela maioria, como um jovem promissor. O historiador Hipólito Raposo relata uma sessão, diante do rei e da rainha de Portugal, em que se discutia um problema relacionado a fugitivos políticos da perseguição de Cromwel¹⁹, que procuravam refúgio no porto de Lisboa no ano de 1650 (RAPOSO, 1947). Segundo Hipólito Raposo, a opinião de D. Teodósio foi ouvida com muita atenção, o que revela a precocidade do primogênito de D. João e o respeito que angariara junto à corte.

Num outro episódio da vida de Teodósio, Veríssimo Serrão atesta a essência cativante da personalidade do herdeiro do trono nas relações que tinha com seus súditos portugueses. O historiador menciona que

O impulso da juventude o fez visitar em 1651 os castelos do Alentejo, onde animou os soldados e as populações; e, no regresso a Lisboa, viu-se nomeado capitão-general das armas do Reino. [...] Referem os cronistas que era muito devoto e, ao mesmo tempo, impregnado de ideal guerreiro. (SERRÃO, p. 36).

Apesar de os predicados valorosos que animaram as esperanças portuguesas em relação ao grande monarca que seria, D. Teodósio

... por disposição da mais alta providência não chegou a cingir a coroa, de cujo governo se auguravam as maiores felicidades.

¹⁹ Oliver Cromwell nasceu em Huntingdon a 25 de Abril de 1599 e morreu em Westminster a 3 de Setembro de 1658. É reconhecido como um militar e político britânico muito interessante. Seu governo está relacionado ao fato de ter sido um dos líderes da Guerra Civil Inglesa, movimento que derrubou Carlos I e levou à instauração de uma república puritana na Grã-Bretanha (GAUNT, 1997). É relevante pensarmos que a discussão da qual participou Teodósio é muito importante porque a Inglaterra de Cromwell seria uma importante aliada de Portugal no período da Restauração. Em busca dessa aliança, empreende-se o consórcio matrimonial entre a filha de D. João IV, D. Catarina e o Rei Carlos da Inglaterra, da casa Stuart, em 1662 (CONCEIÇÃO, 1819).

Contava, D. Teodósio, a florente idade de 19 anos, 3 meses e 7 dias, a enfermidade intempestivamente o arrebatou para o Império com eterna saudade dos portugueses (MACHADO, 1752. p. 729).

Sua morte ocorreu em 6 de dezembro de 1653. Os apontamentos de Veríssimo Serrão indicam que o herdeiro de D. João IV não resistiu a uma tuberculose pulmonar de que padecia há muito tempo (SERRÃO, 1980).

Segundo o historiador Roque Ferreira Lobo, em meio a tantas batalhas e desencontros causados pela Guerra de Restauração, nenhum revés tinha sido tão duro ao Rei Restaurador quanto a morte de seu primogênito (LOBO, S/D).

Já a mãe de D. Teodósio, a Rainha Luísa de Gusmão,

... recebera na morte de D. Teodósio a maior dor de sua vida: naquele esbelto filho, tão formoso de corpo e alma, perderia a mais alta glória da sua maternidade, o ansioso enlevo dos bons e maus dias, o seu amor fiel, que lhe deixara no peito a mágoa de uma constante saudade, sem remedia nem consolação (RAPOSO, p. 224).

Quanto à impressão que D. Afonso teve da morte do irmão mais velho, o historiógrafo Leandro Dórea Cáceres e Faria, escreveu que

Seguia-se fatalmente ao defunto príncipe D. Theodósio, o infante D. Afonso muito enfermo, e quase indócil, com o que chegou ao maior extremo a desconolação do Reino, porque começava a sentir por experiência o que temia por discurso, e cortejando uma púrpura com outra, eram suspiradas as excelentes finezas da que faltava, e sentidas as inferiores qualidades da que se via sentindo todos, como a causa o pedia, a morte do Príncipe, só o infante não sentiu, manifestando execravelmente a sua impiedade, com dizer logo no princípio da doença, que não era para sentir aquela morte, pois ele havia de suceder o ceptro: tão poderosos são os afectos da ambição que extinguem os da natureza (FARIA, 1669. p. 12.)

Os acontecimentos fatídicos envolvendo D. Teodósio só obscureceram ainda mais as expectativas do futuro de Portugal. Um espírito de incertezas, dúvidas e temores dominava a nação, porque o primogênito que D. João IV havia preparado para reinar deixara a nação órfã. Houve um grande pesar na corte, afinal D. Teodósio avultava como um ótimo líder, forte, cativante, intelectualizado, valente e talentoso na arte da guerra. Todos os esforços do Rei Restaurador haviam se voltado para a formação do príncipe que deveria, por sua vez, continuar o processo de restauração em Portugal.

A historiadora Paula Lourenço atesta que a educação dos outros filhos de D. João foi pouco cuidada, uma vez que todas as atenções eram para a preparação do príncipe herdeiro. Os infantes não tiveram os mestres e a mesma dedicação que foi dispensada a D. Teodósio (LOURENÇO, 2008). Mas em 1653,

depois da morte do primogênito, restava a Portugal depositar suas esperanças em um sucessor que não havia sido educado para o governo. Todo o pessimista espírito da época que, desde o ano de 1580 consumia-se em dúvidas a propósito do destino da nação, canalizava-se na figura de D. Afonso, agora o legítimo herdeiro do trono português.

D. Afonso VI nasceu em 21 de Agosto de 1643. Foi muito festejado, afinal era o primeiro filho de D. João IV a nascer no Portugal restaurado. Mas, com o passar do tempo e a crescente simpatia que D. Teodósio angariava entre todos no reino, a figura de D. Afonso foi ficando escondida na sombra do irmão mais velho. Tornou-se um preterido, ao passo que Teodósio gozava dos olhares mais atenciosos e afetuosos dos nobres.

Depois da morte do primogênito que colocou Afonso na cadeira de sucessão ao trono, todas as promissoras esperanças que se depositaram em D. Teodósio foram convertidas em agudas desconfianças acerca da capacidade do sucessor. O segundo filho de D. João IV deveria viver a maldição de ter que superar o brilhantismo de D. Teodósio, mesmo sem ter gozado da preparação do irmão mais velho.

Muitas desconfianças pairavam no reino quando, em 22 de outubro de 1653, as Cortes convocadas juraram D. Afonso como herdeiro legítimo do trono, apenas alguns meses depois da morte de D. Teodósio. Duvidava-se da capacidade de governar do sucessor, porque, como se não bastasse a sombra do “príncipe perfeito” ofuscar as poucas qualidades de Afonso, houve um outro agravante, mas não o último, que animou a desconfiança e as dúvidas do povo e da nobreza portuguesa: havia um boato de que D. Afonso sofria de uma doença que lhe comprometia “não só o corpo, mas também o juízo” (FARIA, 1669, pp. 9-10).

2.1.3 A doença de D. Afonso VI

Por volta de três ou quatro anos de idade, no ano de 1646, D. Afonso é atingido por uma doença grave que lhe afeta os movimentos. Segundo o historiador Ferdinand Jean Denis (1847, p. 34), tratou-se “de febre maligna do

mais perigoso caráter, a que sucedeu uma paralisia do lado direito, que lhe afetava o cérebro”.

Ângelo Ribeiro (S/D, p. 101) relata que El-Rei “não podia servir-se com destreza da mão e do braço direito, embora montasse a cavalo e manejasse a espada. A inteligência sofrera-lhe com rude ameaço”.

Segundo os apontamentos de vários historiadores, houve uma grande comoção no reino. Temia-se a morte de Afonso e a sombra de mais uma desgraça em Portugal.

Fizeram fé por sua saúde públicas e particulares rogativas a Deus, e então se entendeu, que a conseguira por milagre, porque considerada a gravidade do mal, e a debilidade do sujeito, medicamente se havia prognosticado, que não podia viver, nem pelos meios da arte, nem pelos meios da natureza[...] (FARIA, 1669, pp. 9-10)

Afonso sobreviveu, mas arrastou sequelas que preocupavam o reino. D. João IV tentou várias maneiras de

[...] remediar tal fatal situação, enviando o Infante às Caldas da Rainha, e dando-lhe, em seguida, um professor hábil para educar. O mancebo príncipe recuperou, com o tempo, o movimento de uma das mãos, que estava inteiramente parálitica [...] (DENIS, 1847, p.34).

D. Afonso teve a parte direita de seu corpo paralisada. Manejava a espada e montava com alguma dificuldade (SOUSA, 1801). Foram justamente esses movimentos reduzidos que lançaram as grandes dúvidas a respeito de suas capacidades para governar. Quando o primogênito de D. João IV morre em dezembro de 1653, D. Afonso já sofria as sequelas há sete anos. O povo e a nobreza viam no sucessor um irmão fraco e deficiente em comparação ao esbelto e cativante D. Teodósio, por isso a corte, se não hesitou aceitar Afonso como sucessor, certamente duvidou de sua força para conduzir o governo e espantar a possibilidade de Portugal retornar ao jugo espanhol. Hipólito Raposo, biógrafo de D. Luísa de Gusmão²⁰, mãe de Afonso, especula que a própria rainha-mãe queria fazer como sucessor de D. João o infante D. Pedro, irmão mais novo de Afonso, por isso deu-lhe casa e bens (RAPOSO, 1947), prova do descrédito de que gozava Afonso entre os seus.

É incontestável que a doença que afetou Afonso na infância foi determinante para sua vida política e para sua vida íntima.

²⁰ A explanação a propósito da importância de D. Luísa de Gusmão na formação e no governo de Afonso VI será discutida a seguir, quando nos preocuparemos com os fatos que ocorreram durante a regência que a esposa de D. João IV promoveu em nome de seu filho Afonso.

Sobre o diagnóstico, em um estudo de 1927, o médico português J. A. Pires de Lima afirma que D. Afonso pode ter sofrido de uma “meningoencefalite da base, possivelmente de natureza sífilítica. Do processo inflamatório derivou a hemiplegia” (LIMA, 1927, p. 11). Os problemas de fertilidade que foram expostos no tribunal que sentenciou a anulação do matrimônio de Afonso com D. Maria Francisca Isabel de Saboia decorrem, em parte, dessa inflamação que teria causado ou contribuído para a hidrocele²¹ que, por sua vez, concorreu para a infertilidade usada como argumento para a anulação do casamento²².

Além da esterilidade, a meningoencefalite de base pode ser responsável pela

... fraqueza intelectual que se verifica nos indivíduos atacados de hemiplegia cerebral infantil, fraqueza que pode atingir todos os graus até a completa imbecilidade. Outras vezes, raras, a inteligência não é tocada e o hemiplégico aprende bem e tem boa memória. Mas a vontade e as faculdades afectivas são fracas, falta actividade, o senso moral é nulo e existe perversão de carácter (LIMA, 1927., p. 12).

Diagnóstico que pode ser aplicado ao que a historiografia sugere a respeito da doença de D. Afonso: um sujeito infantilizado, sem senso moral e de carácter duvidoso, que fugia ao contato com as pessoas cultas da corte para apreciar a companhia de homens baixos (DIAS, 2010). Em uma carta destinada à corte inglesa, o embaixador inglês, Robert Southwell²³, afirma que o rei de Portugal, após a doença que tivera em criança, ficara “em estado estúpido, digno de compaixão”, com alguns breves intervalos em que chegava “a dar provas de um espírito são” (PERES, 1954, p. 101). O historiador Antônio Pereira Figueiredo (1785, pp. 211-213) menciona que D. Afonso VI “de huma grave doença que padecera sendo menino, ficara com alguma lesão de juízo: e que por isso se encolerizava muitas vezes sem causa, e quando a tinha, chegava a cólera a parecer fúria”.

Quando em 15 de Novembro de 1656 D. Afonso foi aclamado rei de Portugal, a nobreza observou o acontecimento com hesitações. Além das incertezas que enevoavam o momento político do Portugal recém-restaurado (cheio de desconfianças, inseguranças e traições) e da decepção com a morte de

²¹ Tamanho desproporcional das partes que compõem o escroto.

²² A infertilidade de Afonso foi o principal argumento de D. Pedro para retirá-lo do trono (CAUSA SOBRE A NULLIDADE DO MATRIMÔNIO. 1859).

²³ Robert Southwell foi mandado a Portugal em 1667 pelo rei Carlos II, da Inglaterra, para diligenciar a satisfação do resto do dote de sua esposa, irmã de D. Afonso VI, D. Catarina. (SOUSA. 1845. op. cit.)

D. Teodósio, o fato de ter um herdeiro ao trono prejudicado em suas funções físicas e, possivelmente, mentais, corroborava o pessimismo e a apreensão em que o reino se encontrava.

Além de conviver com a constante comparação entre sua frágil educação e o brilhante preparo do Príncipe D. Teodósio, Afonso padecia do descrédito de ter a mente e o corpo afetados pela doença. Era visto como incapaz, fraco, débil e doente.

Temia-se a ineficiência do governo afonsino na condução da Restauração iniciada por D. João IV. Tal era o temor, que Antônio de Sousa de Macedo²⁴ (1656), ao proferir o discurso de aclamação do novo monarca, dedicou grande parte à exaltação dos feitos do pai de Afonso, o rei restaurador. Parecia uma tentativa de despertar em Afonso o brio patriota e a coragem de governar com pulso forte e justo (SERRÃO, 1980).

Mesmo sendo aclamado rei em 1656, D. Afonso deveria, por recomendação do testamento de seu pai, aguardar a idade adequada para reinar, enquanto sua mãe, a rainha D. Luísa de Gusmão, assumisse a regência do governo. Assim, no mesmo dia da aclamação de Afonso, inicia-se a regência de D. Luísa.

2.1.4 A regência de D. Luísa de Gusmão

Três anos depois da morte de D. Teodósio, em 1656, falecia D. João IV, pai de Afonso “devido ao ‘mal da gota e da pedra’ de que fala o conde da Ericeira, ou seja, de litíase vesical provocada pela gota. Manifestara-se-lhe a doença ao redor de 1648 [...]” (Ibid, p. 39).

Se o momento político foi determinante para os acontecimentos da vida do segundo filho de D. João IV, D. Luísa foi, seguramente, uma peça importante do contexto político que precedeu o nascimento de D. Afonso.

²⁴ Fidalgo da Casa Real, comendador das Ordens de Cristo e de S. Bento de Avis; doutor em direito civil pela Universidade de Coimbra, desembargador da Casa da Suplicação, distinto diplomata, Antônio de Sousa de Macedo, em 1662, quando D. Afonso VI toma as rédeas do governo, é nomeado secretário das mercês d'El-Rei por conselho de Castelo Melhor. É determinante nas intrigas que levarão à deposição de D. Afonso VI, porque foi alvo de ataques políticos da rainha e de Pedro.

Antes da morte de D. João IV, a primeira rainha do Portugal restaurado teve uma atuação política importante no governo do marido. Tomou partido em decisões e não se apresentou com passividade frente às dificuldades da nação recém independente²⁵. Exerceu o governo sempre que os negócios diplomáticos e bélicos exigiam a ausência de D. João do paço.

O exercício da regência não foi algo tão complicado para a rainha. Diferente de Afonso, que foi concebido no seio de um dos maiores golpes de palácio a que Portugal assistiu, D. Luísa teve o privilégio de ter nascido numa pátria soberana e numa família poderosa, o que certamente contribuiu para sua boa formação como estadista, testada no período em que regeu o país.

D. Luísa pertencia à Casa Ducal de Medina-Sidónia, uma importante família espanhola, muito influente na política castelhana. Era filha de João Manuel Peres de Gusmão, 8º duque de Medina-Sidónia, e de Joana Lourença Gomes de Sandoval e Lacerda, os senhores mais poderosos da região da Andaluzia. Descendia dos reis de Portugal por via paterna e materna²⁶.

Em 12 de janeiro de 1633, D. Luísa de Gusmão havia se casado com o duque de Bragança, D. João, que logo seria o quarto rei com esse nome em Portugal. O casamento da duquesa da casa de Medina Sidónia foi fruto de um processo articulado pelo Conde-Duque de Olivares²⁷ para não só manter a unificação da Península Ibérica mas também estreitar ainda mais os laços entre Espanha e Portugal. Num documento chamado *Instrucción sobre el gobierno de España*, que o Conde-Duque de Olivares apresentara ao rei Filipe IV, em 1625, havia o planejamento de uma política de casamentos que tinha como objetivo confundir a nobreza portuguesa.

²⁵ O historiador Hipólito Raposo, num livro em que trata da biografia da rainha D. Luísa de Gusmão, atesta um episódio interessante logo no início do reinado de D. João IV em Portugal. Segundo o historiador, planejava-se para o dia 5 de agosto de 1641 uma revolta que pretendia devolver o trono português a Castela. A revolta foi lograda e os acusados, salvos os clérigos, foram condenados à morte. Ocorre que um dos envolvidos na conjura, D. Miguel de Menezes, II Duque de Caminha, antes de ser enviado à sentença de morte, pediu uma audiência com o rei de Portugal. Foi atendido. A argumentação era a de que Miguel de Menezes havia participado da conspiração por imposição de seu pai. Segundo Hipólito Raposo, D. João ficou muito inclinado a perdoar o jovem Duque. Contudo, a rainha D. Luísa de Gusmão assumiu uma postura contrária à comoção de D. João e junto com alguns ministros convenceu El-Rei de que a consolidação do novo reino pedia atitudes enérgicas com os traidores. Miguel de Menezes foi condenado à morte. (RAPOSO, 1947).

²⁶ Por via paterna, a sua avó, Ana de Silva e Mendonça, era descendente de D. Afonso Henriques; e por via materna a sua outra avó, Catarina de Lacerda, descendia de D. Afonso I, de Bragança (ibid).

²⁷ Gaspar de Guzmán e Pimentel (Roma, 6 de janeiro de 1587 - Touro, 22 de julho de 1645), nobre e político espanhol, III conde de Olivares, I duque de Sanlúcar a Maior, I Marqués de Heliche e I Conde de Arzacóllar, conhecido como o Conde-Duque de Olivares, valido do rei Felipe IV. (MARAÑÓN, 1936).

O enlace entre Luísa de Gusmão e o Duque de Bragança figurava como uma oportunidade a não desperdiçar. Com a união de duas importantes Casas Ducais, uma de Espanha e a outra de Portugal, esperava-se suprimir um possível levante de Portugal contra a dinastia Filipina (RAPOSO, 1947).

Contudo, se essas eram as esperanças do Conde-Duque de Olivares foram frustradas. D. Luísa de Gusmão apoiou a política externa portuguesa e, segundo alguns pesquisadores, não foi uma coadjuvante menor na Restauração. Teve um papel decisivo para convencer o Duque de Bragança a aceitar a coroa do Portugal restaurado. O historiógrafo Fr. Cláudio da Conceição relata que a duquesa aprovou e animou a empresa do marido contra Castela e, ao ser comunicada de que seria iniciado um levante contra Castela em Portugal, disse:

Que ainda que a morte fosse a consequência da Coroa, tinha por mais acertado morrer reinando, que acabar servindo, de mais, que todos os vaticínios seguravam a empresa, e que assim somente a dilação de socorrer podia ser prejudicial (CONCEIÇÃO, 1819, p. 17).

Veríssimo Serrão (1980, p. 16) confirma que a posição da esposa de D. João foi favorável à revolução. Nas palavras desse historiador, a Duquesa, “de maneira varonil, quebrara os receios do marido ao afirmar que antes queria morrer reinando do que acabar servindo”.

Após a aclamação de D. João como rei de Portugal, em 15 de dezembro de 1640, D. Luísa de Gusmão, acompanhada de seus filhos²⁸, instalou-se em Lisboa na condição de rainha de Portugal.

Depois da morte do marido, da aclamação de Afonso como sucessor de João IV e do início de sua regência, a monarca centrou as ações, inicialmente, na organização do governo de modo a impor-se às facções palacianas em jogo. Foi uma tentativa lograda de estruturar um ambiente mais pacífico dentro da corte portuguesa, porque o futuro confirmaria que enquanto não cessasse a guerra contra Castela, não haveria paz na corte de Lisboa; prova disso é o embate entre os partidários de Afonso e o grupo aliado ao Infante D. Pedro no ano de 1667.

²⁸ D. João IV e D. Luísa tiveram sete filhos, D. Teodósio, primogênito que morreu aos 19 anos de idade; D. Ana, nasceu em 21 de janeiro de 1635 e viveu poucas horas; D. Joana, nasceu em 18 de Setembro de 1636; D. Catarina, nasceu em 25 de Novembro de 1638 e, em virtude de um interessante apoio político e bélico da Inglaterra em favor de Portugal na Guerra de Restauração contra Castela, veio a ser Rainha da Inglaterra num consórcio com o rei D. Carlos (como dote, os ingleses receberam os territórios portugueses de Bombaim e Tanger); D. Manuel nasceu em 6 de Setembro de 1640 mas teve poucos momentos de vida. Depois da Restauração, ainda nasceriam o Infante D. Afonso, depois rei, em 21 de Agosto de 1643, e o infante D. Pedro, o que havia “de suceder-lhe na maridança e no trono”, em 26 de abril de 1648 (RAPOSO. 1947. Op. cit. p. 133.).

A rainha-mãe tentou minimizar as disputas políticas que se instauraram depois do falecimento de D. João IV. Nomeou D. Francisco de Faro²⁹, conde de Odemira, e parente da casa de Bragança, para aio do filho D. Afonso, e o fez um dos seus principais conselheiros (CARVALHO, 1830), além de manter os ministros e secretários que exerciam tais funções no governo do marido.

Para vigiar melhor os negócios públicos, a regente decidiu instituir uma junta de ministros e secretários chamada Junta Noturna³⁰. Veríssimo Serrão (SERRÃO, 1980) esclarece que a criação desse organismo se deu para minimizar os efeitos de disputas entre os conselheiros de D. Luísa de Gusmão. Outro historiador, Hipólito Raposo (1947, p. 244), confirma que se vivia “na corte, uma densa atmosfera de despeitos e invejas que agora mais cresciam, na suposição de ser naturalmente débil a autoridade de uma mulher”.

Instauraram-se em Portugal, depois da morte de D. João IV, disputas entre grupos que brigavam por melhores posições políticas, “interessados em satisfações imediatas [...] para ambições a limitado prazo” (Ibid, 1947, p. 241). Às vezes, os desejosos pelo poder aproximavam-se do jovem rei, D. Afonso, para lhe conseguirem a simpatia e valerem-se dos favores régios (SERRÃO, 1980), o que preocupava muito a rainha regente, mas que não incomodava o jovem Afonso, não se importando com aproximação a homens de qualquer estirpe, sedentos pelo prestígio na corte.

Certamente, a primeira companhia de D. Afonso que desagradou à corte foi Antônio Conti que, a princípio, parecia apenas um amigo de infância e logo se transformou numa ameaça política³¹ e moral em potencial.

²⁹ D. Francisco de Faro e Noronha foi o sétimo Conde de Odemira, fez parte do conselho de Estado dos reis D. João IV e de D. Afonso VI, de quem foi aio e vedor da fazenda, além de também ser presidente do conselho ultramarino e ministro da Junta do Governo na regência da rainha D. Luísa de Gusmão. Teve carreira nas armadas portuguesas e castelhanas. Aderiu à Restauração de 1640. Foi o chefe do Partido Velho, grupo formado por nobres mais ligados à regente D. Luísa de Gusmão. Teve a incumbência de ser o aio do jovem rei D. Afonso VI, e do infante D. Pedro. (TORRES, 1904. pp. 173-174).

³⁰ O Conselho era denominado Junta Noturna, porque se reuniam à noite (RAPOSO, 1947).

³¹ Damião Peres, em sua História de Portugal, relata que Antônio Conti incitava Afonso a tomar o governo das mãos de sua mãe. (PERES, 1954. op. cit.).

2.1.5 A amizade com Antônio Conti

Segundo Veríssimo Serrão, por volta dos treze anos Afonso se divertia observando de uma janela do Paço Real jovens de baixa estirpe nas suas brincadeiras, que incluíam violências e outros vandalismos. O herdeiro do trono português aplaudia tais lutas. Dentre esses jovens estava Antônio Conti, um tendeiro de origem italiana, nascido em Lisboa, de uma família oriunda da cidade de Vintimiglia (DÓRIA, 1944). Andava entre os mercadores e negociantes que se instalavam no pátio abaixo da janela onde ficava D. Afonso VI. “Tinha tenda de fitas, meias e mais adornos femininos” (AMEAL, 1962, p. 430). O esperto genovês insinuava-se e buscava agradar o jovem D. Afonso, que lhe respondia aplaudindo e festejando. Não demorou e Antônio Conti tratou de lhe apresentar o seu irmão e também outros rapazes de ínfima estirpe (SERRÃO, 1980).

Divertiam-se todos em combates de lebreus, primeiro no paço, depois no próprio terreiro, em público. Aquele bando ignóbil não abandonava nunca o rei; percorriam todos a cidade, de noite, apedrejando janelas, arremetendo contra os transeuntes. A incapacidade física de D. Afonso tornava ainda estes espectáculos mais repugnantes. Atirando-se por bazófia a empresas atrevidas, sempre se saía mal, obrigando-se a fazer-se reconhecer, para não ser maltratado pelas pessoas que provocava. Por vezes enchia o paço de mulheres perdidas, também por bazófia, porque não era menos incapaz para as lutas amorosas que para as lutas guerreiras (ALMEIDA, 1938, p. 71).

Enquanto não oferecia perigo aos interesses políticos do Estado, Antônio Conti e seu bando incomodavam apenas pelo fato de serem sujeitos de má índole que percorriam a cidade promovendo brincadeiras maldosas e levavam consigo o próprio D. Afonso VI; mas quando Conti é recebido no paço e hospedado num quarto com uma porta para a câmara do sucessor de D. João IV, instala-se o escândalo na corte. Logo, Afonso atribuiu a seu amigo genovês o foro de moço do guarda-roupa do rei, além de torná-lo fidalgo, concedeu-lhe uma comenda, o hábito da Ordem de Cristo e dispensou-lhe, por fim, uma capela cujo rendimento acercava-se dos mil cruzados.

O Conde de Ericeira relata que D. Afonso, mesmo depois de muitos conselhos e interditos de nobres, de conselheiros e da rainha D. Luísa de Gusmão, continuava em busca de aventuras de todo tipo, de dia e de noite junto com Conti e seu bando. Por divertimento, não poupava esforços para angariar a

simpatia das mulheres. O mesmo Conde de Ericeira (1697, p. 298) aponta que D. Afonso buscava “a afeição tanto das mulheres mais expostas, quanto das mais recatadas, crescendo de sorte, que, passando do reбуço da noite à manifesta claridade do dia, não perdoava nem ao sagrado das igrejas”.

D. Luísa de Gusmão, frente ao espírito intempestivo do filho, tenta afastá-lo da companhia de Antônio Conti e do bando que o seguia. Mas, enquanto a rainha e os ministros investiam em conselhos, D. Afonso irritava-se e voltava sua ira contra a mãe e os fidalgos que lhe eram partidários.

A rainha e o Conde de Odemira, aio de D. Afonso, tentaram diversas vezes coibir as brincadeiras inoportunas do grupo de Conti, mas todas foram logradas pela desobediência do filho de D. Luísa de Gusmão (FARIA, 1669). O projeto de anular a perniciosa influência de Conti e seu grupo sobre o futuro governante de Portugal só foi concretizado quando a rainha conseguiu armar a expulsão do genovês do palácio e o seu degredo para o Brasil.

É nesse momento que surgem dois jovens da corte que restituem as amizades perdidas do jovem D. Afonso. São eles D. Jerónimo de Ataíde³², e D. Luís de Vasconcelos e Sousa. Veríssimo Serrão (1980, p. 46) ressalta que os novos companheiros não se aproximaram de D. Afonso “porque lhes conviesse a vida escandalosa deste, mas porque sentiam que o favor régio estava a seu alcance logo que ele tomasse o poder”.

Luís de Vasconcelos e Sousa ficou para a história como o célebre conde de Castelo Melhor, primeiro ministro que conduziu as rédeas do governo e sustentou a coroa sobre a cabeça de Afonso no tempo em que esteve em seu valimento. Foi uma figura importantíssima no governo e na vida do herdeiro de D. João IV.

³² Dom Jerónimo de Ataíde era primogénito de D. Filipa de Vilhena e de D. Luís de Ataíde (5.º conde de Atouguia). Foi armado cavaleiro e enviado, por sua mãe, para combater em defesa da independência da pátria, tornando-se um dos bravos restauradores e um dos fidalgos que fizeram a revolução do dia 1º de Dezembro de 1640, constando mesmo que foi um dos que entraram nos paços da Ribeira, dirigindo-se aos aposentos de Miguel de Vasconcelos. (TORRES, 1904).

2.1.6 Luís de Vasconcelos e Sousa, 3.º Conde de Castelo Melhor

O primeiro ministro de D. Afonso VI nasceu em 1636 e faleceu em 15 de Agosto de 1720. Era filho do segundo conde de Castelo Melhor, D. João Rodrigues de Vasconcelos, e de sua mulher, D. Mariana de Lencastre e Vasconcelos.

Foi reposteiro-mor da Casa Real, escrivão da puridade, conselheiro de Estado, primeiro-ministro e valido de D. Afonso VI (TORRES. 1904).

Acompanhando seu pai durante a campanha de 1658, mostrou então grande bravura e intrepidez, mas os campos da batalha eram estreito recinto para quem, reconhecendo em si inteligência não vulgar, pensava em subir aos mais elevados cargos do estado, e por isso trocando a vida agitada dos acampamentos pela não menos difícil e espinhosa da câmara do palácio real, tratou de conquistar o valimento do jovem príncipe, que pela morte de D. João IV herdara a coroa portuguesa, mas que se conservava ainda sob o domínio da rainha regente, sua mãe (Ibid, pp. 890-891).

Segundo Veríssimo Serrão, o 3º Conde de Castelo Melhor

... revelou a fibra de um verdadeiro estadista. Tinha 26 anos, vivera exilado na França de 1655 a 1657, por suspeitas de haver participado na morte do conde de Vimioso, e no regresso combatera na defesa do Minho, onde ficou gravemente ferido (SERRÃO, 1980, p. 48).

D. Luís de Vasconcelos e Sousa esteve muito próximo da casa real durante a condução do governo por D. Luísa de Gusmão. Foi nomeado pela rainha gentil-homem da câmara do futuro monarca D. Afonso (FARIA, 1669). Essa proximidade permitiu ao 3º Conde de Castelo Melhor exercer seu reconhecido intelecto que o tornaria o principal valido d'El-Rei (SERRÃO, 1980) e que promoveria D. Afonso ao trono português sem a regência da Rainha, D. Luísa de Gusmão.

A manobra política estruturada por Luís de Vasconcelos e Sousa para colocar o poder, definitivamente, nas mãos de Afonso, ocorre em 1662. Aproveitando-se do desagrado d'El-Rei com as atitudes tomadas contra Antônio Conti, o Conde de Castelo Melhor convence Afonso de que aquelas pessoas que se haviam apoderado da pessoa de Conti e o haviam levado ao degredo, poderiam amanhã investir contra a pessoa do monarca (PERES, 1954). Castelo Melhor aconselhou Afonso a sair do palácio, porque só assim se poderia tomar

uma atitude drástica, como um golpe, sem ser capturado por partidários da política da rainha regente.

Assim o filho de D. Luísa de Gusmão foi conduzido à Quinta da Alcântara, de onde se convocaram os mais confiáveis vassallos do Rei e se anunciou, a todas as fortalezas e governadores das armas, que toma posse do governo de Portugal o legítimo rei (FARIA, 1669). Diante das manobras de Castelo Melhor, a rainha decidiu entregar, definitivamente, o trono a seu filho (FERREIRA, 1863).

Logo depois de ter tomado as rédeas do governo, D. Afonso nomeia o valoroso criado, Luís Vasconcelos e Sousa, para o cargo de “escrivão da puridade, fiando-lhe os maiores negócios do reino” (SILVA, S/D, p. 174). “Privilégio de representação que não era dos menos invejados entre os cortesãos” (MARTINS, 2007, p. 108).

Portanto, com este ofício, à mercê da centralização do poder que a Restauração impunha, era-lhe confiada a máquina de administração pública (SERRÃO, 1980). Segundo Damião Peres,

... era o homem que mais convinha no momento ao pobre monarca, débil e maleável [...] a quem, sem um mentor dessa têmpera, resvalaria fatalmente na desgraça da deposição, como de facto resvalou, quando lhe faltou o amparo desse braço forte e dessa tam lúcida inteligência (PERES, 1954, p. 91).

Apesar de o gênio político, diplomático e bélico, o Conde de Castelo Melhor conquistou muitos inimigos na corte portuguesa. A mão enérgica, com que comandou o exército, minou as intrigas entre os generais e organizou as finanças do governo, fez com que suscitasse entre os nobres uma facção que se sentia tolhida em seus direitos e violada em seus privilégios (Ibid, 1980).

À medida que invejas e intrigas políticas consumiam a corte portuguesa, Castelo Melhor tratou de assuntos que preocupavam a política externa do governo, porque sabia que Portugal ainda era uma soberania frágil, ameaçada pelo poderio espanhol. Alianças eram necessárias para consolidar a monarquia e guardar as fronteiras conquistadas nas Guerras de Restauração. O consórcio matrimonial envolvendo a infanta D. Catarina, irmã mais velha de Afonso VI, e o rei Carlos, da Inglaterra, havia sido uma manobra muito importante para os interesses da Restauração, mas não seria mais interessante do que uma aliança com outra das maiores monarquias europeias, a França. Desde a regência de D.

Luísa da Gusmão, a coroa portuguesa procurava aliar-se a alguma casa nobre francesa, contudo, essas tentativas haviam sido frustradas (Ibid, 1980).

Em 1663, o Conde de Castelo Melhor encarrega o Marquês de Sande³³ de tratar das negociações para se conseguir o consórcio do Rei Afonso com uma dama francesa (PERES, 1954). Até que, em 24 de Fevereiro de 1666, foi assinado o contrato para realizar-se o casamento entre El-Rei de Portugal e Maria Francisca Isabel de Saboia, Mademoiselle d'Aumale. Em 30 de junho daquele ano, a noiva embarcara para Portugal (Ibid, 1954).

Segundo Veríssimo Serrão (1980), esse foi um dos poucos atos de imprudência do astuto valido de D. Afonso VI, tão fatal para a desgraça pessoal do rei como para os seus próprios planos ambiciosos de fortalecimento político do reino. O casamento realizado em 1666 entre Afonso e Maria Francisca Isabel de Saboia resultou em um desastre irreparável, dada a incapacidade física e política do rei português. Segundo alguns historiógrafos do século XX, foi a presença da Mademoiselle d'Aumale o que animou o golpe, em 1667, encabeçado pelo infante D. Pedro, com o apoio de todos os inimigos de Castelo Melhor, invejosos dos sucessos políticos do conde. A aliança de Maria Francisca ao grupo descontente com a política do Conde de Castelo Melhor derrubaria o ministro e determinaria o fim do governo de Afonso.

2.1.7 Maria Francisca de Saboia, esposa de D. Afonso VI

Maria Francisca Luísa Isabel d'Aumale e Saboia, ou de Saboia-Nemours, nasceu em 21 de junho de 1646, em Paris, e faleceu na Palhavã, em Lisboa, em 27 de Dezembro de 1683, com 38 anos de idade. Era Princesa de Nemours, segunda filha do 4º duque de Aumale e duque de Nemours Carlos Amadeu de Saboia e de Isabel de Vendôme. Também era parente do rei de França.

³³ Militar e diplomata português do século XVII. Foi-lhe ministrada uma cuidada educação por jesuítas, com destaque para a matemática e a geografia. Desempenhou funções de chefia militar na Batalha do Montijo, em 1664, e chegou a general. Foi também governador de Olivença. Iniciou a carreira diplomática durante a regência de D. Luísa de Gusmão. Negociou o casamento de Carlos II de Inglaterra com D. Catarina de Bragança, em 1661, e contratou depois o casamento de D. Afonso VI com D. Maria Francisca Isabel de Saboia, realizado em 1666. Foi assassinado em 1667. (FRANCISCO de Melo e Torres, S/D.)

Era incontestavelmente, segundo os relatos historiográficos, uma donzela gentil e inteligente que tinha um dote valioso. O matrimônio traria para Portugal as simpatias da corte francesa, o que era importante na atual tensão bélica vivida entre Portugal e Espanha. Assim, era perfeita para os interesses de Castelo Melhor, que objetivava a consolidação da política externa portuguesa.

Por conta da assinatura do contrato de casamento, oficializou-se que a consorte deveria trazer o dote de 600 mil escudos franceses, mas em contrapartida tinha o direito de usufruir “todas as terras que a dita Sereníssima Rainha mãy goza e possui...” (CASTRO, 1865, pp. 322-331). O contrato entre o reino de Portugal e a casa ducal francesa previa ainda que se D. Afonso morresse e não deixasse filhos, Mademoiselle d’Aumale poderia sair de Portugal com todo o dote acrescido de quantia de 500 mil libras. Caso El-Rei de Portugal falecesse e deixasse herdeiros, a rainha poderia levar apenas um terço do dote somados a mais um terço das 500 mil libras. Assinadas as escrituras, a rainha saiu de Paris em 29 de maio de 1669, com o Marquês de Sande e sua comitiva. Tratava-se de

... uma mulher formosíssima, inteligente e voluntariosa. Ambiciosa, era-o também em extremo. Sabia que o rei não passava dum pobre doente e não hesitou em aceitar o partido que se lhe afigurava magnífico. É provável que, numa corte como a França, tão livre da matéria de relações amorosas, lhe chegasse aos ouvidos a lenda corrente da frigidez sexual do moço Afonso VI (PERES, 1954, p. 101).

A esposa de D. Afonso VI era uma pessoa muito interessada nas coisas do reino. Logo que chegou a Portugal quis participar das decisões políticas e conhecer os problemas da nação (Ibid, 1954). Sentia-se à vontade para inquirir a respeito do governo português e logo conquistou a simpatia de alguns nobres, dentre eles, o Infante D. Pedro. Simpatia essa que é motivo para muitas especulações historiográficas.

Alguns historiadores inquiram sobre a importância política de Maria Francisca Isabel de Saboia nas decisões políticas dos anos de 1667 e 1668, mas, para organizar melhor nosso estudo, nos reservaremos a discutir os eventos e as personagens envolvidas nos acontecimentos desses dois anos, no próximo capítulo, a fim de estabelecer reflexões sobre o diálogo intertextual entre a historiografia e a ficção no “drama” histórico *D. Afonso VI*, de D. João da Câmara.

3. D. AFONSO VI POR D. JOÃO DA CÂMARA

3.1 A estreia de *D. Afonso VI* no palco do Teatro D. Maria II

Anteriormente, além de rememorarmos a historiografia em torno do Rei D. Afonso VI, também observamos o discurso como prática social de criação de textos que não se limita a um âmbito individual de produção, mas a uma construção contextual e só pode ser analisado considerando as condições históricas, sociais, políticas, de sua produção, porque, de fato o discurso reflete uma visão de mundo determinada necessariamente pelo(s) seu(s) autor(es), pelo seu público e pela vida social (FONTANILLE, 2008).

O discurso nasce como produto dos fatores que o influenciam e faz-se texto carregando em si vestígios dessas influências. É nisso que nos apegaremos ao longo do próximo capítulo. Justamente nos preocuparemos com as interferências, as influências, as intertextualidades que deixaram suas marcas nos registros historiográficos sobre a figura de D. Afonso VI. Contudo, a fim de não transgredir os limites aos quais nos propusemos desde o início de nosso projeto, o objetivo maior será entender como o dramaturgo português D. João da Câmara observou esses discursos textualizados (ou não) sobre o monarca português seiscentista e como compôs a imagem discursiva literária que passeia pelas cenas de seu drama. Nossas pretensões são com a análise discursiva literária.

Nesse estudo, o texto avulta como o elemento essencial. Partiremos de uma análise discursiva que observa os vestígios textualizados das influências que compuseram o drama *D. Afonso VI* objetivando entender como e por que o dramaturgo estruturou seu discurso da maneira como o fez. Por isso, o trabalho inquirirá sobre as relações entre o discurso historiográfico e o ficcional, sempre partindo dos vestígios textuais que nos oferece o objeto literário.

D. Afonso VI estreou no palco do teatro D. Maria II no ano de 1890. Segundo Gustavo de Matos Sequeira, em sua *História do teatro D. Maria II*, a peça foi recebida com “entusiásticos aplausos” (Apud: REBELLO, 2006, p. 31). O

elenco, que contava com alguns nomes ilustres da cena portuguesa de então³⁴ ganhou a aceitação do público que, por sua vez, pagara o triplo do valor das entradas. Augusto Rosa (1968, p. 210), que interpretara *Simão Peres*, em suas memórias atesta “que foi uma soberba e prometedora estreia. D. João da Câmara teve um grandíssimo êxito no público e na imprensa”. O sucesso foi tamanho que, no dia seguinte à primeira representação, M. Gomes, da livraria Ferin, enviou uma carta a D. João da Câmara propondo a “publicação imediata do drama que está destinado a marcar na nossa Literatura dramática a afirmação duma nova Renascença” (MARTINS, In: CÂMARA, 2006, p. 24).

No estudo introdutório que Rita Martins (2006) fez para a publicação da obra completa de D. João da Câmara, registra-se a simpatia do público e da crítica com a estreia de *D. Afonso VI*. Segundo ela,

Eduardo Brasão é muito apreciado e Augusto Antunes, no seu modesto papel de tratador de cães, é especialmente elogiado pelo rigor da configuração grotesca emprestada à figura de Braz, um monstro informe e coxo que comove a plateia: “sem a discrepância de uma linha [Augusto Antunes] realizou o seu personagem de uma deformação hugolesca”, escreve em *O Imparcial*. [...] o final do terceiro ato é o momento mais apreciado pelo público e pela crítica, que destaca o trabalho do ensaiador Artistides Abranches e a precisão com que este compõe o último quadro da peça (MARTINS, In: CÂMARA, 2006, pp. 13-14).

Composta em cinco atos e versos dodecassílabos com rimas emparelhadas, a peça versa a deposição de D. Afonso VI do trono português no ano de 1668 e a cabala política que se armou contra ele ao longo do ano de 1667.

Os anos de 1667 e 1668 são observados sob uma óptica que a maior parte da historiografia ignorou ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. Evidencia-se uma conspiração política arquitetada pelo *Infante D. Pedro* e pela *Rainha D. Maria Francisca Isabel de Saboia*.

Ao longo dos atos, a figura de *Afonso* vai se legitimando como uma mártir ingênua do maquiavelismo de sua esposa. Já a personagem do *3º Conde de Castelo Maior* desvela-se como um vassalo heróico e fiel que em nome de seu senhor coloca em risco sua própria vida e principalmente seu cargo. Pedro é um antagonista adjuvante e fantoche da personagem *Maria Francisca Isabel de*

³⁴ No elenco, as presenças de Eduardo Brazão, dos irmãos Rosa, de Ferreira da Silva, de Rosa Damasceno, de Emília Cândida, dentre outros atores de prestígio no cenário teatral português da época, engrandeceram a estreia.

Saboia que por sua vez é uma vilã inescrupulosa que arquiteta o traiçoeiro golpe contra o governo de *D. Afonso*.

A excêntrica³⁵ visão que D. João da Câmara lança sobre os eventos que concorreram para a ruína política e moral de D. Afonso VI, aliada a uma interessante estruturação dramática, certamente legitimaram a peça e a levaram à importante marca de mais de trinta récitas no ano de 1890.

3.2 O esquema discursivo em *D. Afonso VI*

Nos cartazes e nas publicações, o próprio autor classifica sua peça como um *drama*, colocando a denominação logo após o título. Talvez essa seja uma informação relevante para começarmos a refletir sobre os procedimentos discursivos literários de D. João da Câmara.

Antes de qualquer coisa, devemos saber que a natureza de todo discurso é a *interatividade*. Um enunciado, mesmo produzido sem a presença física de um destinatário, é uma “interatividade constitutiva; um intercâmbio com outros locutores, reais ou virtuais” (MAINGUENEAU, p. 41). Essa interatividade exige que se estabeleçam regras de comunicação que orientem as relações entre o enunciador e seu receptor. Cabe ao escritor conduzir seu discurso literário através de regras estabelecidas a fim de levar a mensagem até seu destinatário.

As regras inerentes ao ato discursivo surgem como produto de uma série de variáveis que inevitavelmente influenciam o processo de interação como, História, política, religião, arte, comportamento, dentre tantos outros fatores culturais. Diz-se *variáveis* porque alteram-se a todo instante em virtude de também serem discursos (históricos, políticos, religiosos, artísticos, enfim) inseridos num ciclo de influências que os tornam ora objetos, ora sujeitos da ação de influenciar. O enfrentamento do escritor ficcionista a essas variações e a compreensão coerente das regras de produção do discurso é o que possibilita o

³⁵ À “excentricidade” entendemos a visão marginal da História, que abandona o eixo factual tradicional que a historiografia sugere sobre os acontecimentos do passado e privilegia o que está à margem do centro dos fatos documentados. É nesse sentido que devemos entender a “óptica excêntrica” de que fala Linda Hutcheon em sua *Poética do pós-modernismo* (1991).

surgimento de um texto literário legitimado e também é o que inscreve a mensagem dentro de um esquema discursivo.

Para que um discurso seja aceito é necessário que ele se desenvolva através de determinações que vão desde a língua (enquanto código saussuriano) até elementos formadores da identidade e da cultura do receptor. A atividade discursiva literária precisa levar ao leitor uma mensagem que faça sentido para a sua realidade social, histórica, religiosa, enfim. Segundo Fontanille (2008) deve haver conceitos sociais, culturais e históricos que encontrem ecos dentro do discurso, pois, caso contrário, os operadores estariam reduzidos apenas a seus “efeitos de presença”³⁶ e o discurso não acrescentaria nenhuma nova informação ao mundo.

Não pensar o discurso dentro de uma categoria de esquemas significaria a perda de referências que poderiam ser encontradas nas superfícies textuais estruturadas pelo trabalho artístico do autor. Não inquirir sobre o surgimento das regras que constituem o discurso literário em *D. Afonso VI* concorreria para a ignorância dos elementos que o autor manuseou a fim de conseguir a aceitação de sua peça e conseqüentemente para a ignorância de todo o trabalho de criação de D. João da Câmara.

Então, o primeiro de nossos problemas é entender o esquema discursivo que organiza a peça *D. Afonso VI*, e a informação que já temos é a do próprio autor que classifica sua peça como *drama*.

O texto, escrito em versos alexandrinos com rimas emparelhadas, volta os olhos para um fato conhecido na História portuguesa, a deposição de D. Afonso VI. Por quê? A resposta, que será perseguida nas páginas que se seguirão, motiva duas observações imediatas. 1) A Literatura oferece, a qualquer locutor que a pretenda, inúmeros gêneros literários (ou o que temos chamado – como queria Maingueneau - de *esquemas discursivos*) para a criação. Poderíamos

³⁶ Segundo Gumbrecht, os *efeitos de presença* estão no outro extremo do que ele chama de *efeitos de significado*. Por *efeitos de presença*, Gumbrecht entende aqueles que resultam da relação que um sujeito estabelece com o mundo e que se daria somente no plano da sensibilidade, ou seja, diz respeito ao contato do indivíduo com algum corpus de maneira intensiva propiciando um saber sensitivo somente.

Já o *efeito de significado* refere-se à relação entre um sujeito e o mundo via cognição, o que produz o contato extensivo com o corpus e o *conhecimento*, em sua acepção mais epistemológica. Esse efeito relaciona-se mais aos sentidos produzidos do que aos sentidos dados.

Aos *efeitos de presença*, cabe a função de estabelecer o contato entre um sujeito e uma matéria sem a interferência de um significado. O *efeito de presença* seria, portanto, a tônica da relação entre os sujeitos e as coisas do mundo, o corpo sentido na palavra produzido. (GUMBRECHT, 2004).

traçar uma relação das possibilidades do discurso literário, mas pensemos apenas na *dramática*. D. João poderia ter-se debruçado na produção de uma tragédia nos moldes clássicos, ou numa comédia, ou numa farsa, ou numa tragicomédia, enfim, numa série de outras fôrmas teatrais, mas escolheu a que chamou de *drama histórico*. 2) A segunda observação refere-se ao fato de que, ao mirar a História, o dramaturgo poderia escolher qualquer momento para participar de seu discurso literário. Há, na historiografia de Portugal, antologias que versam os grandes dias do povo luso e que encheriam dezenas de estantes, ou outros que se traduzem em reflexões críticas sobre o presente momento português. Desde Garcia de Resende e das crônicas narrativas de Fernão Lopes, momentos da História de Portugal envaidecem o povo com fatos cheios de lirismo e/ou coragem. Mas, os momentos finais de D. Afonso VI, de fato – veremos – não apresentam lirismo ou coragem; mas sim figuras controversas que atravessaram a História oscilando entre serem heróis ou vilões.

Então, restam-nos os problemas: por que D. João da Câmara classificou sua peça como “drama”? por que os anos de 1667 e 1668 e a figura de D. Afonso VI?

Primeiramente, a fim de refletir sobre o esquema discursivo adotado pelo autor, enveredemos para a questão da classificação proposta pelo dramaturgo para o seu *D. Afonso VI*.

Segundo Ana Isabel Vasconcelos,

... o drama moderno surge, no século XVIII, como um gênero que se propõe ocupar o espaço livre entre a comédia e a tragédia, pretendendo assim responder a uma nova realidade social. [...] Apresentando-se como contrário ao modelo clássico, desejava agora que o palco deixasse de ser espaço de heróis, liberto de terrores e compaixões, para passar a ser mais um lugar em que se possam ver homens comuns... (VASCONCELOS, 2005, p. 37)

O drama é produto de movimentos sociais que giram em torno da ascensão definitiva ao poder econômico e social pela burguesia capitalista nos séculos 18 e 19. Nasce uma arte

... sob inspiração popular, de um novo ciclo [...] agora dirigido principalmente a uma burguesia nacional, liga-se mais ou menos a certas características formais: o banimento da mitologia e dos processos eruditos da retórica greco-romana; a mistura de gêneros definidos e contrastados pelas numerosas artes poéticas clássicas [por ex., a fusão da tragédia e da comédia no drama burguês ou histórico] (SARAIVA, S/D, p. 631).

Esta junção entre a comédia e a tragédia, a que alude Saraiva, surge no século XVIII. Trata-se de atender a um público que não se restringia ao salão e que buscava novas formas de arte em consonância com as suas exigências culturais, sociais e intelectuais.

O primeiro ato da peça de D. João da Câmara se desenrola no ano de 1667 em uma taverna onde transitam prostitutas e oportunistas, cheios de vícios e malandragens. Portas e janelas dão um tom espetaculoso corroborado pela luz lúgubre de uma lanterna produzindo uma meia-claridade que procura iluminar a noite da cena, conforme se percebe na rubrica:

Um pequeno largo. Do lado esquerdo, a casa de Simão Peres fazendo esquina; na frente para o espectador, e no primeiro andar uma janella; na frente para o palco uma porta sobre uma pequena escada e outra janella no primeiro andar. Do lado direito, a taberna de António; na frente para o espectador uma janella; na frente para o palco a porta. Ao fundo, o muro do jardim do Conde de Castel-Melhor; ao centro uma pequena porta. A direita, vê-se uma parte da casa do Conde ligada por meio d'um arco com o resto da casa que pega com a taberna de António. Esta parte da vista corta o angulo da direita. Sob o arco passa a rua, que atravessa o largo, e segue depois entre o muro do jardim e a casa de Simão Peres.

É noite. A porta da taberna de António está suspensa uma lanterna que illumina a scena.

(CÂMARA, 2006, p. 352).

A personagem d*El-Rei* aparece inserida nesse ambiente distante do protocolo da realeza, mas muito próximo aos lugares em que boa parte dos discursos em torno do histórico Afonso VI o colocam. Estão ao lado do herdeiro de D. João IV, prostitutas, bêbados, arruaceiros libertinos e traiçoeiros, em lugares sujos e incompatíveis com a nobreza de um rei.

Todos esses signos teatrais marcam a presença de um elemento muito caro à representação do drama: a união entre o sublime e o grotesco, muito ao gosto do público burguês oitocentista. Por exemplo, a austera indumentária do *rei* é confrontada com a bestial vestimenta de *Braz dos cães*, a gestualidade compassada de *Afonso* é colocada ao lado dos grosseiros movimentos de *Simão Peres*.

Num quadro exemplar desse contraste, temos a aristocracia d*El-Rei* contrapondo-se ao arruaceiro *Simão* que, momentos antes de *Afonso* chegar, envolve-se em uma confusão digna dos boêmios mais baixos com o dono da taberna, *Antônio*, que quer cobrar-lhe a conta do que deve.

Simão Peres

(Tirando a espada)
 Duma zurrapa vil trinta e duas patranhas!
 Por tolo é que falaste e por tolo é que apanhas.
 Judeu! Ladrão! Má sorte a vida me persiga,
 Se não vou já sacar-te o vinho da barriga.

Madalena
 (segurando o pulso de Simão Peres)
 Cuidado! Que fazeis? Quem teme a vossa espada?
 (CÂMARA, 2006, p. 354).

O alto da corte e o obscuro da taberna aproximam-se numa tentativa de resgatar um ambiente mais real. O drama burguês deve promover uma alteração radical no que diz respeito “à concepção clássica do espaço cênico, devendo agora reproduzir lugares do mundo real, onde vivem personagens que identificamos com pessoas do dia-a-dia” (VASCONCELOS, 2005. p. 38) como *Simão e Antônio taberneiro*.

Em 1757, Diderot traz à luz sua teoria a respeito do (sub)gênero dramático reconhecido como *drama*. Na contramão do modelo clássico, que tinha como tarefa a renovação e a representação cênica da matéria mitológica, e por isso a criação de personagens que representavam reis, generais, deuses ou semideuses (SZONDI, 2007), o drama deveria ter um palco pisado por homens comuns, livres dos terrores e das paixões daqueles heróis clássicos.

Distante da ideia do teatro clássico em que o homem sentia o poder do destino, o novo teatro deve ver o sujeito construindo seu próprio futuro, “a função catártica [...] desloca-se, dando lugar à função pedagógica moralizante” (VASCONCELOS, 2005. p. 57). A matéria do espetáculo será a observação da vida contemporânea depurada e refinada num labor artístico até o encontro com os momentos mais sublimes do homem burguês: o teatro não representará a realidade toda, mas projetará o que é mais relevante na vida burguesa para dentro do mundo ficcional.

Poderíamos dizer, por agora, que o primeiro ato de *D. Afonso VI* se volta às necessidades do drama burguês ao projetar-se num ambiente mais verossímil à realidade burguesa onde o grotesco e o sublime se unem para produzir o efeito estético tão caro aos dramas oitocentistas. D. João da Câmara, ao construir a taberna de *Antônio e Madalena*, aproxima-se da determinação da proposta de teatro de Diderot e constrói discursivamente o espaço cênico que sustentará a

intriga: trata-se da representação teatral do cotidiano do mundo real, de onde as personagens foram colhidas.

No entanto, as prerrogativas do drama burguês não caminham sozinhas em *D. Afonso VI*. Algumas leis desse esquema discursivo são radicalizadas para privilegiar o espetaculoso. A ambientalização reveste-se de tal apelo à aceitação sentimental do público³⁷ que aquele que deveria ser somente um espaço do homem comum passa a ser um instrumento que fará com que a plateia não se entregue ao distanciamento crítico, mas à catarse profunda e ao deleite das sensações mais radicais e irracionais alimentadas por uma transmissão de informações animadas por signos teatrais visuais e sonoros agressivos. É o que se chama de *melodrama*.

O melodrama “não é outra coisa senão o drama, sacrificando a lógica e a naturalidade da acção aos efeitos e peripécias que possam ferir os sentidos e arrebatá-los as plateias” (Ibid. p. 48).

Dentre tantas outras cenas, a cena VIII do terceiro ato pode ilustrar a atmosfera espetaculosa que envolve a encenação.

O enterro vai passando. Adiante três freiras, levando a do centro uma cruz. Seguem-se noviças duas a duas, depois um grupo de freiras e o esquife de Madalena aos ombros de seis noviças, algumas freiras atrás, depois a Rainha isolada, seguida pelas senhoras recolhidas. A Rainha veste preto, com a cabeça envolta num véu. Todas com as tochas acesas.

El-Rei
 Remonta aos céus as nas asas brancas
 Dos anjos, alma pura! Eu sinto que me arrancas
 Do peito a minha vida, a vida que era tua!
 Pede a quem ta roubou que à minha ma destrua,
 Sendo o inferno o viver para invejar, inerme,
 Ao céu tu'alma viva e o corpo morto ao verme!
 Foi-se o néctar, a luz, a música, o perfume,
 Íris da tempestade, estrela do negrume!
 Vil insecto bebi na pétala dum lírio
 O matutino orvalho, a pérola do Empíreo!
 Mas se tinha a tu'alma os dons do corpo amado
 Deus te faça um diadema enorme, só formado
 Das estrelas do céu, vista-se a noite embora
 De luto como a noite em que a minha alma chora!
 (CÂMARA, 2006, pp. 467-468).

³⁷ Ao gosto melodramático, o cenário é construído com portas que permitirão saídas secretas, janelas que permitirão que personagens ouçam conversas reveladoras, esconderijos que permitirão a promoção da tensão através do suspense, enfim, uma série de recursos cênicos que são muito caros ao melodrama burguês.

O conjunto de signos que se multiplicam e dialogam no excerto acima deixa o espectador envolvido numa polifonia de informações oriunda da construção dos figurinos, da iluminação, do cenário, do espaço ocupado pelos atores, dos apetrechos, da gestualidade e das palavras. A manipulação e a combinação desses signos semióticos conduz à teatralidade (BARTHES, 1964), no nosso caso, inclinada ao melodrama.

Segundo Tadeusz Kowzan,

Os signos que a arte teatral emprega pertencem todos à categoria de signos artísticos. São signos artificiais por excelência. São consequência de um processo voluntário, quase sempre são criados com premeditação, têm por objeto comunicar instantaneamente. O que não é de surpreender numa arte que não pode existir sem público. Emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar, os signos teatrais são perfeitamente funcionais. A arte teatral emprega signos retirados de todas as manifestações da natureza e de todas as atividades humanas. Porém, uma vez utilizado no teatro, cada um desses signos adquire um valor significativo muito mais decidido que em seu emprego primitivo. [...] (KOWZAN, p. 63).

Ao espectador do teatro resta compreender os códigos que se relacionam no espaço cênico do palco a partir de linguagens diversas. Os símbolos que confluem na cena acima evidenciam a intersecção de signos que induzem a uma desorganização catártica que precisa ser estruturada pela percepção do público receptor da mensagem.

Enquanto signo de teatro, o espaço cênico do ato em que *Afonso* aparece pela primeira vez é representação da alma libertina, romanesca e boêmia da personagem traduzindo-se num efeito de catarse muito ao gosto do esquema discursivo escolhido por D. João da Câmara. No mais, a indumentária negra, os apetrechos como as tochas acesas e a fala em tom grandiloquente referindo-se ao céu negro com estrelas concorrem para a espetacularização melodramática da cena.

Ao mirar o *drama* como *esquema discursivo* para alcançar sua plateia, D. João da Câmara entendeu que poderia melhorar ainda mais a transmissão e a aceitação da mensagem se se valesse dos mecanismos melodramáticos comprovadamente eficazes e ao agrado do público português finissecular do século XIX. Entretanto, não podemos classificá-la como um melodrama tão somente, mas, contudo, como já esboçamos, não podemos também nos limitar a entendê-la como um drama. Trata-se de uma fórmula híbrida que pretende, antes

de qualquer coisa, legitimar-se frente ao seu público. E, pelo que atesta a crítica da época, conseguiu.

Então, por que D. João da Câmara classifica sua peça como um drama e não um melodrama? Há duas possibilidades que podemos sugerir para tal variação. A primeira se refere justamente ao que afirmam os estudiosos Ana Isabel Teixeira Vasconcelos e Jean-Marie Thomasseau: há uma dificuldade em estabelecer os limites entre o *drama* e o *melodrama*. Para exemplificar essa dificuldade, observemos uma matéria da *Revista dos Espetáculos*, de 16 de agosto de 1856, em que se questiona:

Mas até que ponto será possível, ao drama caracterizar-se de certos rasgos mais fortes e vivos sem que degenerem em melodrama? Onde são os confins que demarcaram os domínios próprios de um ou de outro gênero? Quais as leis que diferenciam o que é natural do que é hiperbólico, o que é unicamente fruto da fantasia escandecida da obra conscienciosa do estudo e da observação? [...] Só a ilustração e o gosto são capazes de produzir desses juízos, que, para serem justos e de verdadeiro alcance crítico, hão-de avaliar as coisas, não absoluta, mas relativamente (Apud: VASCONCELOS, 2005, p. 48).

A dificuldade em distinguir dramas e melodramas também é produto da repetição de expedientes ideológicos que estão tanto em um quanto em outro (sub)gênero.

Parece ser corrente a ideia de que o melodrama tenha se originado do drama burguês. O próprio Thomasseau, um dos teóricos modernos do melodrama, atesta que

Com efeito, drama e melodrama românticos confundem-se desde seu nascimento; nunca se pode fazer uma clara distinção entre eles, que escritos pelos mesmos autores, representados pelos mesmos atores e encenados nos mesmos teatros (THOMASSEAU, 2005, p. 65).

Tanto no drama quanto no melodrama burguês, o entreccho deveria concentrar seus esforços nas tradições culturais nacionais e valer-se das realidades antagônicas e dos problemas do homem burguês que os vive em seu país, em situações que são inerentes àquele espaço, àquele lugar, àquele tempo. Drama e melodrama devem enaltecer a cor local e o cotidiano do sujeito simples.

Uma outra possibilidade para explicar o porquê de D. João ter denominado sua peça drama é o desprestígio que a expressão melodrama tinha principalmente na segunda metade do século XIX. Thomasseau (2005) afirma

que desde depois da década de vinte do século XIX a expressão categórica era usada somente por críticos, os dramaturgos já a haviam abandonado.

Em Portugal, depois do advento das ideias de Almeida Garrett³⁸ para banir dos palcos os excessos teatrais que radicalizavam o drama, a denominação melodrama alcançou o mesmo desprestígio que já havia angariado no restante da Europa. Essa pode ser uma explicação para que D. João da Câmara não tenha intitulado sua obra de melodrama.

O autor de *D. Afonso VI* talvez tenha se lançado ao labor artístico com tal afincamento que, atento à necessidade de alcançar o público receptor em sua estreia, produziu um trabalho que almejava o sucesso e a consagração de sua primeira peça no Teatro D. Maria II. O frenesi da produção dramática e o objetivo de legitimar a mensagem artística para o público fez nascer um discurso literário tão híbrido quanto a difícil definição dos gêneros *drama* e *melodrama*. De fato, a peça vale-se de expedientes caros ao drama burguês, mas também de artifícios *melodramáticos* sem, contudo, utilizar a fórmula fixa de Diderot ou a de Pixierécourt³⁹.

D. João da Câmara atende às necessidades do público burguês de ver seres cotidianos, em situações corriqueiras, sofrendo os problemas inerentes à nação. O plano problemático macro da intriga dramática que toca a família real portuguesa surte efeitos diretos nos homens comuns do reino. Trata-se de uma construção discursiva que se inscreve na determinação dramática e melodramática que acabamos de ressaltar.

Em *D. Afonso VI*, parece se estabelecer certa duplicação da ação que se passa com a política na corte: a ganância pelo poder transcende os limites do palácio da personagem *d'El-Rei* e alcança a taberna de *Antônio*. Personagens de baixa estirpe sofrendo e cometendo agruras tais como as personagens elevadas, numa atitude que se distancia da tragédia aristotélica e se aproxima dos dramas de Diderot (VASCONCELOS, 2005) e dos melodramas de Pixierécourt. Enquanto, no palácio, a ganância pelo poder destronará o fictício *Afonso*, na plebe, causará

³⁸ As referidas ideias de Garrett sobre a produção dramática portuguesa foram concretizadas em seu drama *Frei Luís de Sousa*, e discutidas na comunicação que o dramaturgo português fez ao Conservatório Real. (GARRETT, S/D).

³⁹ O dramaturgo francês René-Charles Guilbert de Pixierécourt (1773-1844) foi um dos autores mais expressivos autores de melodramas de sua época. Escreveu um número aproximado de cem peças. É considerado pela maioria dos estudiosos do teatro melodramático como o criador do melodrama, com sua obra *Coeline*, encenada em 1800, onde utilizou diversas máquinas, cenas de combate e danças para construção de suas cenas.

a decadência e a morte de seus pares que habitam a taberna e que têm suas existências relacionadas à do monarca. Uma passagem representativa desse expediente dramático e melodramático em que homens cotidianos padecem dos problemas da nação parte das palavras da personagem de *Simão Peres* quando confidencia que

Já não durmo, nem como, e até respiro a custo!
 Pelo Conde pedi de joelhos e mãos postas...
 É de mais! Fiquei só com tudo às minhas costas!
 Noitadas, guerra e paz, política e mulheres...
 (CÂMARA, 2006, p. 452).

Pode-se dizer que a peça joanina, ao sabor das necessidades do drama e do melodrama, pretende uma temática essencialmente nacional com personagens do povo vivenciando os problemas graves do país.

Mesmo quando o palco se vê pisado por um rei - *D. Afonso VI* - não se trata do mesmo expediente de que se valia a tragédia clássica, mas de uma releitura da realidade cotidiana inserindo-se nela a figura verossímil de seu governante. *Afonso* não é um monarca nos moldes das peças de Sófocles. O herdeiro de D. João VI, no drama, intensifica e corrobora o esquema discursivo da peça ao trazer os contornos dos homens burgueses em sua construção discursiva.

D. João da Câmara engendrou sua peça de tal forma que os problemas nacionais enfrentados pela família real são projetados numa óptica burguesa em que não o homem político é importante, mas a alma do homem que dirige o país. *D. Afonso VI*, o monarca que poderia ser visto como uma figura forte e heróica como nas tragédias clássicas, sofre aqui por ser apenas um marido e um irmão traído.

Notemos na passagem abaixo em que *Afonso* descobre a relação amorosa entre a personagem de *Maria Francisca Isabel de Saboia* e o *Infante D. Pedro*, o estigma do conflito burguês romântico quando a personagem vocifera contra seus algozes:

Sede malditos
 Vós que tratais d'amor como chacais aos gritos!
 Ali rasguei-me todo, e a carne em regos fundos,
 Cruéis, rubros, tracei! Nos lábios nauseabundos,
 Transformou-se em veneno o amor que aurir supunhas,
 Ó pérfido Caim!
 (CÂMARA, 2006, p. 483).

A conseqüente perda do trono é uma das peripécias que liga a intriga palaciana aos problemas dos pequenos burgueses comuns. O conflito familiar do rei transforma-se em um transtorno político que afetará toda a nação.

Na peça, o que desencadeia a ruína d*EL-Rei D. Afonso VI* é o amor – com contornos romanescos burgueses – entre a personagem do *Infante D. Pedro* e da *Rainha Maria Francisca Isabel de Saboia*. É também esse relacionamento entre os cunhados, revestido de problemas recorrentes na temática burguesa dos dramas e melodramas, que ecoa até as personagens mais baixas e aproxima *Afonso* de uma aura mais humana afastando-o do heroísmo mítico dos protagonistas das tragédias clássicas.

É interessante entendermos como a construção discursiva de D. João da Câmara conseguiu – apesar de se preocupar, como faziam as tragédias, com a figura de um nobre – tratar dos problemas das personagens mais baixas. Os desencontros das vidas das personagens da taberna são reduplicações no cotidiano plebeu dos desencontros palacianos.

Há outros precedentes de reis e rainhas em drama e melodramas burgueses, mas como atesta Szondi,

Mesmo com heróis aristocratas caminhando por salões, a visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados às relações de família: dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa, não mais pelo seu vínculo pessoal com o destino do Estado. Afinado com os preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos ‘aspectos humanos universais’ a serem representados com finalidade de pedagogia moral. Analogamente, a camponesa rústica das velhas comédias torna-se figura dramática somente quando nela deixamos de ver as determinações da condição social em favor da compreensão da virtude autoconsciente de uma esposa que sofre à procura do marido perdido (SZONDI, 2007, p.13).

No mais, a presença da figura régia de *D. Afonso* não destoa a peça da essência de seu esquema discursivo; pelo contrário, o caráter subversivo que a historiografia traça d*El-Rei de Portugal* alia-se muito bem às pretensões dramáticas e melodramáticas que direcionarão a peça de D. João da Câmara. O histórico *Afonso*, tal como as personagens dos dramas e melodramas, também era afeito à obscuridade das tabernas, às amizades baixas e aos divertimentos cotidianos dos burgueses.

Contudo, o aspecto mais interessante para se observar do esquema discursivo utilizado por D. João da Câmara é o caráter híbrido. Os rasgos

patéticos e os exageros no cenário, no figurino, nas falas retumbantes, nos gestos plásticos radicalizam a essência do drama e podem levar a peça à esfera do melodrama. Mas não é bem assim que acontece em todo o texto *D. Afonso VI*.

A receita do melodrama indica alguns expedientes estruturais que não estão no texto de D. João da Câmara. Pensemos em alguns.

O primeiro a que poderíamos nos referir é a ausência de maniqueísmo. As personagens joaninas não são essencialmente boas nem más, exceto a maquiavélica *rainha*. O *conde* – que logo veremos será classificado em nosso estudo como o herói – não carrega em si a pureza das personagens melodramáticas. Na cena fulcral, em que *Luís de Vasconcelos e Sousa*, na empresa corajosa de salvar o reino dos conspiradores e guardar sobre a cabeça de *Afonso* a coroa que lhe é direito, o *conde* duela com *Pedro*. Esse será o mote para que o *ministro* seja perseguido pelos antagonistas da peça.

Num melodrama romântico tradicional, a cena deveria despertar, catarticamente, todo o ódio da plateia contra *Pedro*, e a completa simpatia do público com a figura do *conde* através da divisão maniqueísta das funções dramáticas: enquanto *Pedro* encerra o símbolo do vilão, o *conde* deveria ser o herói perseguido. Mas, o fato é que a rubrica deixa escapar a informação de que o *valido* do *rei* dissimula. Segundo a anotação estava “Castel-Melhor, à luz das lanternas olhando para o Infante e fingindo-se admirado e confuso” (CÂMARA, 2006, p. 379).

Na continuação da cena, quando se objetiva despertar nos espectadores a antipatia pelo deuteragonista *Pedro*, pretendendo à catarse melodramática final em que o público emociona-se com a punição aos vilões, o *conde* esboça que não sabia quem era seu oponente e argumenta em sua defesa que “Na cara estaes-me lendo / O espanto em que me vejo e a minha dor profunda” (CÂMARA, 2006, p. 381).

O símbolo semiótico gestual do ator, ao dissimular a confusão, somada à fala em que o *conde* mente dizendo que não sabia quem era o adversário, quebram o maniqueísmo tão caro ao melodrama.

Segundo Thomasseau (2005, p. 43), “a característica essencial de todo herói de melodrama é a de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos”.

Luís de Vasconcelos e Sousa não pode ser visto como o herói puro, porque dissimula e mente.

Uma segunda transgressão das diretrizes melodramáticas está na purgação dos vilões no final da peça. Em *D. Afonso VI* não há a catarse derradeira em que os vilões pagam um alto preço pelas suas maldades, pelo contrário, no (melo)drama joanino, os antagonistas conquistam seu objetivo, o herói é derrotado e *Afonso* padece.

Não se pode inscrever *D. Afonso VI* como um melodrama, porque subverte elementos estruturais essenciais à organização da peça, contudo, como já atestamos, também não podemos observar a peça como um drama, em virtude dos excessos espetaculosos que o dramaturgo empreendeu.

D. João da Câmara, ao escrever seu *D. Afonso VI*, pareceu querer investir na aceitação de sua peça pela plateia e o que lhe afigurou como melhor estratégia foi a construção de uma peça híbrida que mesmo pretendendo aceitar as prerrogativas do drama de Diderot, vale-se dos expedientes melodramáticos conhecidos e aceitos pelo público burguês. A peça é revestida de tons sublimados, imagens fortes, cenários sensacionais, figurinos detalhadamente reais⁴⁰, saídas secretas, diálogos reveladores, lutas de espadas, intrigas. Aliados a um conjunto de elementos teatrais estruturais como perseguição, reconhecimento, herói, vítima, cômico, vilão que orquestrados de maneira organizada – como o estão no *D. Afonso VI* de D. João da Câmara – inscrevem qualquer peça sobre o estigma do melodrama, mas como carecem de maniqueísmo, exaltação do amor e purgação dos vilões no final, a peça figura como uma fórmula híbrida.

⁴⁰ Augusto Rosa (1968), que interpretou Simão na primeira encenação, fala da pena que sentiu ao ter que cortar a tesoura o seu elaborado figurino que ficou colado à sua pele depois que, por acidente, pegou fogo dentro do camarim.

3.3 A história de D. Afonso enquanto paradigma para a literatura dramática de D. João da Câmara

O esquema discursivo melodramático escolhido pelo dramaturgo português de *D. Afonso VI* encontra no modelo um diálogo possível e promissor, porque já em sua essência historiográfica a personalidade histórica referenciada traz rasgos típicos dos palcos dramáticos e melodramáticos. O verídico D. Afonso VI descrito pela maioria dos textos é uma figura com um potencial de aceitação muito grande dentro de um drama ou de um melodrama. Trata-se de uma figura histórica predisposta a ser aceita como modelo para o discurso ficcional esquematizado por D. João da Câmara.

Para fazer com que o público recupere a referida imagem perturbadora de D. Afonso VI, D. João da Câmara resgata os relatos historiográficos em que El-Rei é descrito como um boêmio irresponsável e incapaz de governar. O dramaturgo certamente sabe que esses relatos foram ratificados ao longo dos tempos até se transformarem em artefatos da memória histórica do povo português. A historiografia portuguesa produziu algumas centenas de páginas sobre a conturbada vida e a deposição de D. Afonso VI e é fato inegável que a grande maioria dessas páginas descrevem *O Vitorioso*⁴¹ como um monarca cruel, infantilizado, incapaz, incompetente, arruaceiro, indomável, compulsivo por sexo e perverso⁴².

É de conhecimento de todos, inclusive da plateia que foi ao teatro D. Maria II assistir à estreia de D. João da Câmara, que o Afonso da História alimentava

⁴¹ Pelos sucessos das armas portuguesas contra Castela em seu governo, Afonso passou a ser cognominado *O Vitorioso*.

⁴² É interessante que se saiba que grande parte desses discursos posteriores à morte de Afonso tem sua origem em relatos de personalidades históricas que foram testemunhas oculares dos acontecimentos na segunda metade do século XVII em Portugal. O fato é que esses apontamentos quase sempre partem de correligionários de Pedro, irmão de Afonso e aquele que pode ser um usurpador do trono português segundo o próprio Afonso que, em carta ao Papa, acusa seu irmão e sua esposa por enganarem-no (PERES, 1954). A imagem que estes relatos trouxeram para a posteridade foi aceita com relativa passividade pelos historiadores dos séculos XVIII e XIX e poucas vezes os obscuros acontecimentos dos anos de 1667 e 1668 foram observados de um ponto de vista reflexivo e crítico. Por exemplo, a informação de que D. Afonso queixou-se ao Papa sobre a mentira e a traição de seus parentes não fora investigada até o início do século XX, o que, como tantas outras obscuridades não investigadas, concorreu para a solidificação da imagem pejorativa que a posteridade tem de Afonso VI.

um exagerado espírito aventureiro. Os discursos como o do Conde de Ericeira⁴³ (1697), testemunha ocular da vida de Afonso, deixam claro que não se tratavam de deslizes comedidos, mas sim de escândalos públicos e espetaculosos que se impregnaram na memória da população e transformam-se no que o estudioso da teoria do discurso, Robert Dooley, chama de “representações mentais”⁴⁴.

Estas representações organizam tudo o que é percebido pelo receptor. São ferramentas fundamentais para a cognição humana. Apreendem todo tipo de informação que o mundo oferece ao homem (imagens, circunstâncias, eventos, objetos, enfim) em seu cotidiano e forma, a partir delas, representações pré-fixadas (2007). As informações deixadas pelos partidários de Pedro e ratificadas por boa parte da historiografia a respeito do herdeiro de D. João IV constroem a imagem pré-determinada de um governante libertino, doente e incapaz em vários sentidos.

Ao dramaturgo que pretende enveredar numa construção ficcional da figura desse monarca é interessante encontrar maneiras de acionar essa representação mental guardada no repertório histórico-cognitivo do público para legitimar seu discurso literário como dialogante com o paradigma historiográfico, como fez D. João da Câmara ao colocar, logo no primeiro ato de sua peça, a personagem *dEI-Rei* em meio aos signos semióticos teatrais da baixeza de uma taberna. Foi um artifício para convidar o público a compartilhar da representação mental que os relatos documentais propuseram sobre D. Afonso, sem precisar descrevê-lo didaticamente como fez a ciência historiográfica. O instrumento para tanto foram os símbolos semióticos teatrais que no primeiro ato acionaram o artefato cultural cognitivo da plateia sobre o paradigma histórico que a peça referencia.

⁴³ Luís de Meneses, 3.º Conde da Ericeira (Lisboa, 22 de julho de 1632 — 26 de maio de 1690) foi um nobre, militar, político e historiador português do século XVII. Apoiou declaradamente D. Pedro II no golpe contra Afonso VI. Seus registros historiográficos constituem um material interessante sobre os acontecimentos palacianos que levaram o sucessor de D. João IV à deposição, já que notadamente produziu discursos parciais ao infante e críticos ao rei.

⁴⁴ Essas representações correspondem, por exemplo, às manobras de propagandas políticas que preparam o eleitorado para discursos posteriores dos políticos das referidas propagandas. Por exemplo, a imagem de um político ao aproximar-se de uma criança pobre pode ser apresentada várias vezes ao público, e utilizada à exaustão para tentar consolidar a figura daquele político como um homem do povo em um comercial de tevê. Uma representação mental é, então, a consolidação de uma ideia apresentada e confirmada por fatos marcantes (DOOLEY, 2007).

Segundo Kurt Spang, estudioso do teatro espanhol, recorrer à memória do público e criar a atmosfera necessária para as peripécias que se apresentarão no palco, em um *drama histórico*, é um recurso caro.

... el hecho de que la materia es “preformada”, en el sentido de que ni la problemática ni los acontecimientos tengan que inventarse o por lo menos puedan aprovecharse en parte em su consistência real, hace que se puedan dar por conocidos, lo que permite – en el caso ideal – el ahorro de ciertos detalles introductorios y descriptivos acerca de figuras y situaciones. A la vez, este mismo hecho aumenta la verosimilitud y la credibilidad de lo presentado (SPANG, 1998, p. 19).

O diálogo intertextual - denunciado desde o título da obra – travado entre a peça de D. João da Câmara e os discursos historiográficos acerca de Afonso VI é corroborado pela aproximação entre a imagem que a historiografia ofereceu do monarca e o ambiente em que a figura ficcionalizada de *El-Rei* se apresenta no primeiro ato. É um mecanismo pelo qual o dramaturgo insere o público no universo ficcional que se desenrolará ao longo do espetáculo, com vistas a alcançar certo ilusionismo fantasioso – ou verossimilhança – tão ao gosto do drama e do melodrama românticos.

A recuperação de um acontecimento histórico tem, além do objetivo de legitimar uma nova visão de mundo a partir de um acontecimento do passado, a possibilidade do benefício estético da economia de certos detalhes introdutórios e descritivos acerca das figuras e situações históricas (Ibid, 1998). Dessa forma, valendo-se do repertório cognitivo do público, a Ficção baseada em acontecimentos históricos pode se desvencilhar das descrições e explicações historiográficas sobre fatos e personalidades conhecidos e enveredar por questões mais abstratas sobre os pilares do passado, porque as explicações e descrições já foram tratadas pelo discurso historiográfico. No (melo)drama *D. Afonso VI* não há a necessidade de descrever o governante perverso que os relatos oficiais descreveram, porque isso já foi feito. Basta recorrer a uma construção semiótica organizada com signos inclinados a recuperar os discursos constituintes acerca de *El-Rei* histórico e usar a figura recuperada como uma tábula rasa em que o dramaturgo insere novas interpretações sobre o modelo.

A metáfora ao requerer às fontes históricas paradigmas que permitam a ficcionalização, desestrutura-os porque, além de não ter as mesmas pretensões didáticas daquela historiografia, não precisa repetir o mesmo discurso. Não obstante, rememoremos que essa é a essência da metáfora poética:

dessacralizar o significado tradicional das palavras e possibilitar que essas palavras, outrora opacas, revistam-se de transparência e descortinem novos significados (MOISÉS, 1982). Quando a metáfora literária tem como objeto um acontecimento passado, sua função passa a ser descentralizar o fato histórico retirando-o do seu eixo historiográfico e lançando sobre ele uma nova luz, a cosmovisão do escritor.

Numa atitude paradoxal, a História fornece a base que a Ficção destrói por usar a metáfora – elemento literário subversivo por excelência que referencia o fato histórico mas preenche-o de um significado novo e diferente daquele que a historiografia conferiu-lhe. Assim nasce a obra literária.

Afinal, como observa Dominique Maingueneau,

O arquivo de um discurso constituinte (como o discurso historiográfico) não é mera biblioteca ou coletânea de textos, mas também um tesouro de lendas, de histórias edificantes e exemplares que acompanham gestos criadores já consagrados. Posicionar-se não é somente transformar obras conservadas numa memória, mas também definir uma trajetória própria na sombra projetada de lendas criadoras anteriores (MAINGUENEAU, 2006, p. 175, grifo nosso).

Cabe ao primeiro ato de *D. Afonso VI* resgatar a imagem historiográfica de El-Rei e acionar as *representações mentais* que o público tem de D. Afonso. O recurso favorece a aceitação da peça como um enredo legitimado e merecedor da atenção da plateia, porque encontra ecos na memória e na cultura do povo português.

Entretanto, mesmo apresentando-se El-Rei ao lado de prostitutas e bêbados oportunistas não haverá ao longo desse e dos demais atos a insistência em registrar os contornos denegridores do Afonso histórico. Pode-se dizer que os signos teatrais que compõem o primeiro ato como o cenário sujo e soturno da taberna, a iluminação lúgubre, as personagens campônias com seus figurinos grotescos, suas falas cotidianas, além de ratificar o diálogo intertextual entre o *monarca* fictício e o dos discursos documentais – deixando a referência ao paradigma bem explícita – têm também a função de promover a aproximação entre o belo e o grotesco, o nobre e o rude, a corte e a taberna, tão caros ao drama e ao melodrama burgueses.

Apesar da carga semântica pejorativa que cada um desses símbolos carrega isoladamente, os diálogos, as intrigas, as perseguições, as paixões e os medos das personagens, ao longo da peça, mostrarão que mesmo estando a

personagem de *El-Rei* inserida nesse contexto, não é, como dissemos, tão somente o subversivo que grande parte da historiografia dos séculos XVII, XVIII e XIX insiste em registrar; antes, no (melo)drama, é um rei apaixonado pelas emoções mais burguesas do homem cotidiano. Esse é um dos oxímoros da Literatura: ao passo que se vale de determinado paradigma historiográfico e real para legitimar seu discurso, também sente necessidade de destruí-lo para avultar-se como elemento soberano sobre a realidade paradigmática.

3.3.1 As personagens de *D. Afonso VI*, de *D. João da Câmara*: os modelos históricos e as funções dramáticas

A Ficção produzida por D. João da Câmara absorve os relatos sobre D. Afonso VI e marginaliza-os, levando-os para as extremidades distantes do ambiente da corte. Trata-se de uma empresa que além de alinhada ao drama burguês de Diderot, porque traz ao palco a união entre o belo e o grotesco, também trata o material historiográfico de maneira muito particular, conferindo-lhe sutilezas que não estão nos relatos oficiais⁴⁵.

A historiografia tradicional, ao tentar se aproximar com fidedignidade do que aconteceu, esbarra no que restou do passado: um vestígio textualizado que foi deixado por uma testemunha que viu, ou não, os acontecimentos, mas que de qualquer maneira é influenciado ao descrever textualmente a História por fatores como crenças políticas, religiosas, morais, filosóficas, artísticas, científicas. Por isso o discurso historiográfico merece tanta desconfiança quanto o registro ficcional baseado em um acontecimento histórico. Ou seja, tal como o discurso ficcional nasce da cosmovisão subjetiva do sujeito enunciador, o discurso historiográfico também.

Desse modo, definitivamente a separação entre a História e a Ficção é muito problemática, porque os apontamentos historiográficos se baseiam numa visão da História que foi “organizada pelos conceitos e categorias [...] da compreensão humana” (Ibid, 1991) e as transforma em “narrativas da história”.

⁴⁵ A propósito das observações pós-modernistas sobre a produção ficcional em torno da História, ler o capítulo *A metaficção historiográfica: uma nova maneira de ver a ficção histórica*

Exatamente o mesmo processo que conduz a produção narrativa ficcional. A subjetividade inerente em qualquer sujeito que pretende lançar seus olhos para o passado faz com que pensemos que não existe uma verdade sobre os acontecimentos pretéritos, mas sim pontos de vistas organizados em discursos que selecionaram fatos e os textualizaram. Exatamente o mesmo trabalho do ficcionista que, a fim de conquistar a unidade de seu discurso literário, também seleciona elementos que participarão de sua narrativa ficcional.

D. João da Câmara, como qualquer outro ficcionista que pretenda a História como paradigma, lança-se à ficcionalização dos acontecimentos, como

... uma “testemunha independente” – como o são todas as testemunhas, até as oculares. É isso que, recentemente, a filosofia da história vem afirmando a respeito da historiografia também: o ato de falar sobre o passado, de escrever a história, transforma o “dado” no “construído” [...] É nessa fronteira entre o acontecimento passado e a práxis presente que a metaficção historiográfica se situa de maneira consciente (Ibid, p. 188).

Essa independência permite (ou exige) novas ópticas sobre o passado, pois o que se pretende verdade na historiografia clássica é somente produto fragmentado da visão de um sujeito independente. É a grande dificuldade da historiografia que chega à contemporaneidade.

Em termos menos abstratos: não tendo um objeto próprio – como o têm as ciências particulares –, a história necessita partir da aporia da verdade. Sem essa aporia seu jogo não começa. Precisamos de seu jogo. A questão consiste em saber que regras usaremos para o jogo de sua escrita. Está bem sabermos que não são as mesmas da poesia, mas, cétricos quanto às regras que o positivismo pôs à disposição dos historiadores, precisamos explicitar outras. Supõe-se que não sejamos ingênuos a ponto de pensar que se possa agir sem regras (LIMA, 2006, p. 62).

O (melo)drama histórico que nos motiva, *D. Afonso VI*, é possível graças à essa mesma aporia da verdade (*da História*). Duvidar das ditas verdades sobre o passado é possível graças à liberdade que a Literatura tem de rejeitar o mundo tal como fora estruturado (ou explicado) pelos discursos constituintes. O engessamento científico de que o discurso historiográfico padece não é obstáculo para a Ficção porque ela não se pretende ciência.

A Ficção pretende tomar sua parte na discussão de um problema que na verdade sempre, mesmo quanto pretendeu ser História, por ser um texto organizado pela subjetividade humana, foi narrativa “ficcional”.

As personagens de *D. Afonso VI*, de *D. João da Câmara*, são tão fingimento quanto as da historiografia. No entanto, na Ficção, elas ganham alma⁴⁶. Talvez, por isso, Aristóteles tenha elevado a poesia a um nível mais alto do que a História ao sustentar que

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa ou em verso (pois se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo, a poesia permanece no universal e a história estuda sempre o particular (ARISTÓTELES, 1981).

Numa perspectiva aristotélica, o artista tem a possibilidade de transitar entre os limites da Realidade e da Ficção para trazer à tona uma concepção filosófica superior de seu percurso em relação ao historiógrafo (BASTOS, 2007).

D. João da Câmara, apesar de se valer de determinado material histórico para se lançar à produção de seu (melo)drama, sente a necessidade de quebrar o limite que a História impõe, porque entende que a escrita do passado é um fato

⁴⁶ Sobre as relações entre personalidades históricas e personagens fictícias, Forster (1969) cria uma nomenclatura interessante que merece nota: à personagem de ficção classifica como *homo fictus*, e à personalidade real (histórica em nosso caso), *homo sapiens*.

Segundo o escritor e crítico inglês, o *homo fictus* corresponde e não corresponde ao *homo sapiens*, pois está inserido num semelhante contexto de sensibilidades, mas participa muito mais intensamente de algumas ações e de outras nem tanto como o *homo sapiens*. Sob uma ótica de leitores podemos entender que a importância da personagem de ficção está no fato de termos dela um conceito muito mais apurado e coeso, porquanto das pessoas temos uma ideia fragmentada. Isso é possível pela posição do criador de personagem, que é o próprio narrador das ações e que, por excelência, tem como função nos dar uma perspectiva muito mais coesa e menos fragmentada de seus seres.

O romancista só pode nos transmitir esta totalidade das ideias das relações intrapessoais graças ao poder, outorgado a ele pela Literatura, de manipular a realidade em que se insere seu ser fictício. Segundo o escritor francês, Marcel Proust, citado no estudo de Antônio Cândido sobre a construção de personagens, as relações humanas não exprimem em totalidade dos sentimentos das pessoas, diferente da Arte que consegue abraçar esta problemática e transmiti-la na íntegra para os leitores.

Por esse motivo não é possível, e também não é uma necessidade da Literatura, reproduzir com exata fidedignidade a existência de uma personalidade real nas páginas de uma obra literária. A ideia fragmentada que o romancista tem dos seus semelhantes reais, ideia compartilhada por todos no mundo, não permite a ele inferir do âmago dos sentimentos humanos um conceito lúcido e mesmo que se debruçasse somente nesta plataforma de criação deixaria de ser criação literária e passaria a ser observação maníaca e irrealizável.

Por esse motivo o escritor sempre que se apoia em personalidades históricas para construção de seus seres fictícios, elabora uma densidade psicológica peculiar que não foi abstraída somente da observação do criador e sim da capacidade discursiva literária de *imitar* (no sentido aristotélico da palavra) a complexidade do *homo sapiens*. Trata-se de uma tentativa de vasculhar o universo interior incógnito do paradigma real. Forster remete a aceitação da verdade da personagem de ficção à percepção que leitor deve ter de que o escritor conhece tudo a respeito do ser fictício; quando o autor deixa transparecer a ideia de que conhece afincado a profundidade psicológica das personagens, estas se tornam ilusoriamente reais e explicáveis aos olhos dos leitores. Este é o reduto de uma outra sensação que temos em relação à obra literária, trata-se do sentimento de poder encontrar nas páginas de um livro o enigma a ser facilmente decifrado e que se torna infinitamente complexo e impossível de o ser na vida real (CÂNDIDO, 1976).

histórico (condicionado por vários fatores externos) sobre determinado acontecimento pretérito que limita a percepção que se pode ter do evento, porque o flagra a partir de *uma* determinada óptica e ignora os outros tantos infinitos pontos de vista.

A Ficção gira justamente na contramão desse processo, porque desvirtua a História do seu centro factual e volta sua atenção para as possibilidades que não estão nos documentos historiográficos, ampliando a visão que temos dos acontecimentos, através de outras histórias.

É o que anima um ficcionista como D. João da Câmara, ao ter a História como paradigma, desvencilhar-se das amarras do que foi documentado para especular possibilidades interpretativas novas para os acontecimentos passados (HUTCHEON, 1991). É por isso que personagens fictícias caminham ao lado de históricas no (melo)drama joanino: para fazer com que aquela nova visão da História se distancie do que foi o objeto central da historiografia.

A inserção de personagens ficcionais como *Simão Peres, Antônio e Madalena*, move a História de seu eixo tradicional e coloca o foco sobre as extremidades, sobre o que não havia sido observado. Parece ser uma necessidade contraditória do ficcionista: basear-se nos textos historiográficos e depois destruí-los através do processo que, por meio da metáfora poética, torna *transparente* as palavras ainda encobertas pela *opacidade*⁴⁷ no discurso do historiador. Essa é a explicação para Aristóteles encontrar no poeta uma visão mais universal, e para Herculano (Apud: VASCONCELOS, 2005) entender que o ficcionista confere mais alma às personalidades históricas do que o historiador. Porque observam as excentricidades do acontecimento passado e fazem prevalecer o caráter ficcional mais ampliado do fato pregresso.

⁴⁷ A despeito dos conceitos sobre opacidade e transparência, ver as observações do livro *Literatura: Mundo e Forma*, do professor Massaud Moisés, aproveitadas na introdução desse estudo.

3.3.1.1 D. Afonso VI, o rei que poderia ter sido na História, e o herói que não conseguiu ser no (melo)drama

Tal como na História, *D. Afonso VI* também não encerra o modelo de rei clássico no (melo)drama joanino. A construção discursiva da personagem do monarca nega a aura mítica dos reis das tragédias gregas e representa a alma do homem burguês simples.

Nas próximas páginas nos preocuparemos em detalhar a função dramática de cada personagem e o paradigma histórico que elas referenciam, objetivando assim revelar as nuances do diálogo intertextual que o dramaturgo de *D. Afonso VI* propôs.

Nessa investigação sempre nos depararemos com o seguinte produto: todas as funções das personagens do (melo)drama joanino parecem confluir para delimitar as características da personagem do *monarca*. O *Afonso* de D. João da Câmara, é marcado pela sua relação com as outras personagens da intriga. É dessa maneira que a alma do monarca vai-se desvelando e apresentando novas possibilidades interpretativas, que não aquelas cristalizadas pela historiografia tradicional.

Antes de ser o estadista que deveria, o *Afonso* joanino é um libertino e ingênuo que tem a alma burguesa das personagens românticas - como confirma a personagem *Calcanhares* - cheio de compaixão e misericórdia, como atestam as personagens de *Madalena* e *Braz*. Também é fraco o suficiente para ser vitimado pela maléfica presença de sua esposa que corrompe o sagrado da instituição familiar ao seduzir *Pedro* e colocar em guerra a família real arquitetando uma conspiração política à sombra do signo da vilania e do maquiavelismo dos antagonistas melodramáticos.

Afonso não é o herói, mas sim o *objeto*: aquele que anima a busca dos sujeitos antagonistas *Maria Francisca Isabel de Saboia* e *Pedro*.

A figura do verídico sucessor de D. João IV, provavelmente em virtude das sombras que os relatos textualizados deixaram sobre a sua personalidade e a sua índole, não adquire força no discurso ficcional para ser a representação do herói (melo)dramático. O *rei* joanino às vezes assume até – graças à verbosidade de suas falas e à fraqueza de suas atitudes – um tom que quase deixa o patético

melodramático para chegar ao risível, é o que Thomasseau (2005) chama de “personagem vítima” no melodrama.

O *governante* será, tão somente, um símbolo fraco do poder real. O que faz com que o público se compadeça mais pela traição familiar que sofre a personagem régia do que por seu revés político.

Na figura ficcional d*El-Rei*, assume maior envergadura melodramática a condição de marido e irmão traído do que a condição de monarca: sua presença no palco se resumirá a um problema familiar romanesco de traições em que a *personagem* é muita passiva e apática. O *Vitorioso* não exerce sua autoridade para minar as ameaças que avançam sobre seu reino e mesmo quando reconhece a conspiração que se arma contra ele, não canaliza esforços para dissolver a conspiração. O próprio *Conde de Castelo Melhor*, momentos antes de ser deposto no terceiro ato, confirma que

Berros, ameaças vãs, bem pouco desaltera
Aquel'alma infantil. Há dias co'o verdugo
Toda a corte ameaçou, quiz submettel-a ao jugo;
Duas horas depois El-Rei já perdoara!...
(CÂMARA, 2006, p. 410)

O fictício *Afonso* não tem o vigor dos heróis melodramáticos, mas a letargia de um malgrado. Segundo Guinsburg (in: SILVA (org.), 2002, p. 132) “o herói romântico é um indivíduo que ainda se encontra próximo do herói clássico, na medida em que ele também se depara com forças que não pode controlar e vencer (embora não se trate de poderes divinos)”. *Afonso* é alheio às forças dos antagonistas que querem vencê-lo. Não pode ser considerado um oponente da *rainha* e do *infante*, porque se ausenta do embate e deixa sua defesa a cargo do *Conde de Castelo Melhor*, como acontece na cena abaixo em que o *conde* assume o combate contra o *infante* no lugar d*El-Rei*.

(Aparece á porta o Conde de Castel-Melhor embuçado na capa d' El -Rei e com o chapéu de pluma branca)

D. RODRIGO,
(mostrando ao Infante o Conde de Castel-Melhor)
El-Rei que chega só.

INFANTE
Deixae-me, D. Rodrigo.

(Os fidalgos afastam-se, e o Infante encaminha- se para o Conde. Aparecem à janella em frente do espectador Simão Peres,

Braz e El-Rei que muita cuidadosamente deixam escorregar para a rua uma escada de mão).
(CÂMARA, 2006, p. 374)

O *ministro* se apresentará como um símbolo político forte do poder que deveria ser exercido pela personagem de *Afonso*. No segundo ato, o deuteragonista adjuvante *Pedro*, ao atacar o *valido* na caluniosa acusação que faz sobre o ataque que *Luís de Vasconcelos* empreendera no ato inicial, menciona a *D. Afonso* que a fraqueza do *rei* alimenta a força do *conde*.

Ministro vosso indigno e que a nação rejeita,
Mas que audaz se proclama a vossa mão direita,
Da vontade real á sua vos ter presa
E criar tanta força á custa da fraqueza.
(CÂMARA, 2006, p. 401).

Distante da superficialidade dos júbilos burgueses d*El-Rei* nas tabernas portuguesas, *Castelo Melhor* se entregará à resolução não só do problema diplomático do Estado e do povo, mas, por consequência, do problema matrimonial de *Afonso*, enquanto o monarca, à margem dos graves conflitos que afetam sua coroa, foge para encontrar-se com a meretriz *Calcanhares*.

3.3.1.2 *Calcanhares: o objeto da ingenuidade romântica e burguesa de D. Afonso VI*

É no primeiro ato, na taberna de *Antônio*, que a personagem do *monarca*, auxiliado por um amigo mentiroso, inescrupuloso, bêbado e oportunista, *Simão Peres*, encontra-se com uma dama de reputação duvidosa, a *Calcanhares*. Esta última trata-se de uma personagem factual que teve realmente uma participação na vida d*El-Rei* português.

Atestam os relatos documentais do professor Ângelo Ribeiro (S/D, p. 112) que certa vez estava a Rainha Maria Francisca Isabel de Saboia a olhar uma tourada quando soube que estava presente uma das concubinas de *Afonso*, a *Calcanhares*. A rainha pôs-se a fazer uma cena de ciúmes e provocou o cancelamento da festa. Os cortesãos e nobres indignaram-se, o povo revoltou-se, e o Conde de Castelo Melhor, que era o responsável pelos eventos, ficou muito mal-visto pelo povo.

Entretanto, a aparição mais conhecida de Calcanhares nos relatos acerca de D. Afonso VI se dá no célebre julgamento que pretendeu confirmar a incapacidade sexual do rei e como consequência anular o casamento entre o monarca e Maria Francisca Isabel de Saboia. Naquela ocasião, Calcanhares – nesse documento também reconhecida como Joanna Saldanha – aparece como uma das concubinas que comprovam as impossibilidades físicas sexuais dEI-Rei (DIAS, 2010).

Na historiografia, a presença de Calcanhares se resume em uma breve nota sobre um evento e na frieza dos autos do processo contra a virilidade de Afonso VI. Joanna Saldanha não é uma personalidade essencial na História do monarca nem tampouco traz alguma informação relevante sobre a vida da personalidade histórica dEI-Rei. Ela, tão somente, faz parte de um grupo de aproximadamente quarenta mulheres que confirmaram a incapacidade sexual de Afonso frente ao tribunal armado no ano de 1667 (PERES, 1954). Ressalte-se que eram quase quarenta mulheres. Mas, então qual a intenção de D. João da Câmara em ficcionalizar uma personagem tão à margem da atenção dos historiógrafos? Como dissemos, é uma das intenções da ficção de viés historiográfico produzir uma visão excêntrica do acontecimento passado (HUTCHEON, 1991) traduzindo-se numa nova óptica interpretativa dos fatos passados.

A Calcanhares histórica não é figura de destaque nos discursos documentais, mas a ficcional é uma curva às excentricidades da biografia afonsina. É através dessa personagem que algumas nuances comportamentais e psicológicas dEI-Rei fictício tornam-se evidentes. Essas nuances podem, ou não, corresponderem à real personalidade de Afonso, mas o fato é que, enquanto a Calcanhares do passado não acrescenta nada de tão relevante ao entendimento que temos do monarca, a do drama oferece-nos a imagem de um rei apaixonado por barregãs, alienado e ludibriado, mas, principalmente, de uma ingenuidade que quase chega ao burlesco.

Como por exemplo, no terceiro ato da peça, quando, logo após a *rainha maquiavelicamente* conseguir convencer o débil *rei* a destituir o *Conde de Castelo Melhor* do ministério, a *concubina* e *Simão* invadem o palácio para confraternizar com *Afonso*.

Ao lado da *meretriz*, *El-Rei* deixa transparecer sua faceta mais ingênua como veremos logo abaixo. Não é um monarca poderoso, nem tampouco um governante dentro dos protocolos da nobreza aristocrática, mas um homem embriagado de vinho e de pequenos prazeres burgueses.

El-Rei
 Pois és linda!
 E Deus, que o mundo fez numa harmonia infinda,
 Fez para os rouxinóis florir a Primavera,
 A sombra para os mais, o mato para as feras...

Simão Peres
 (interrompendo)
 O vinho para mim...

El-Rei
 ... os mochos para agoiros,
 E os diademas reais para cabelos loiros!
 [...]
 (muito excitado)
 Quem fala de sofrer no palácio dos Reis?
 (em pé, no meio da sala, cambaleando).
 Vinho! Co-os diabos, vinho!... Haja alegria!
 (A Calcanhares vai buscar o copo; Braz serve El-Rei).
 Deita!
 Quero rir, uma vez que tenho a morte à espreita!
 (Bebe e, completamente embriagado, atira para longe o copo).
 Grande amigo és, meu Braz. Tu, filha, como és boa!
 (CÂMARA, 2006, pp. 440-441).

Nesse momento da peça, a presença da personagem *Calcanhares* permite-nos apreender um monarca infantil e distante dos problemas que afetam seu governo. Enquanto a cabala política que o destituirá consegue o grande triunfo de destituir o escrivão da puridade de seu cargo, *Afonso* perde-se ingenuamente na embriaguez e nos braços voluptuosos de *Calcanhares*. A faceta irresponsável e inconsequente do rei é amenizada porque está sendo apresentada ao lado de sua índole boêmia, ingênua, romântica e apaixonada. *Afonso* em nada lembra os discursos históricos que o descrevem como maldoso ou inescrupuloso, mas, graças à presença cênica de *Calcanhares*, o público perceberá um amante incontrolável que só padeceu por ter sido enganado pela ganância dos seus próximos.

A construção discursiva da intriga de *D. Afonso VI* que apresenta essa ingenuidade do rei, possibilita que o público considere a traição no seio da família real mais marcante do que a histórica incompetência do monarca.

No final do referido terceiro ato quando o público tem o total reconhecimento da estrutura da ação e das personagens vilãs (*Pedro e Maria Francisca*), não é o rei irresponsável que avulta, mas sim o marido traído. A passagem que acima transcrevemos vem justamente após o momento em que a *rainha* vilã consegue um de seus maiores triunfos contra o ingênuo *Afonso*. E essa ingenuidade é ratificada pela ignorância de *El-Rei* da gravidade do que acabara de acontecer: *Maria Francisca Isabel de Saboia* acabara de convencê-lo a destituir a maior força de seu reinado, o *3º Conde de Castelo Melhor*.

A função de *Calcanhares* é conferir ao fictício *Afonso* a humanidade de um apaixonado embriagado pelos deleites cotidianos de um homem comum, bem ao sabor das personagens românticas. Sem a personagem da *meretriz*, o *Afonso* de D. João da Câmara perderia essa essência e seria visto novamente como o incapaz monarca seiscentista. Ao lado dela, *El-Rei* tem o salvo-conduto dos cândidos e loucos amantes da via cheia de prazeres burgueses. A referida passagem do (melo)drama de D. João da Câmara prepara o público para que possa refletir sobre os discursos constituintes da representação mental de *Afonso* e pensar que, caso *El-Rei* não fosse maculado pela traição que nasce no seio de sua própria família, talvez pudesse ter sido lembrado apenas pela sua essência apaixonada, libertária e romanticamente libertina.

E como a *Calcanhares* conseguiu se transformar naquilo que ajuda a marcar essa característica da psicologia de *Afonso*? Ela foi trazida do eixo da Realidade para o da Ficção, espaço por excelência de subversão das verdades – inclusive as – históricas.

Na peça, *Calcanhares* não precisou de outros quase quarenta depoimentos que corroborassem o seu: a verídica amante de *El-Rei* serviu apenas de modelo para que, no drama, D. João da Câmara construísse uma personagem capaz de revestir-se de transparência e trazer à tona uma informação que será aceita pelo público como verdade... com verossimilhança. Enquanto a *Calcanhares* da História teve que ser assistida por um tribunal oficial com outras tantas concubinas para ter sua voz escutada pela História, a de D. João da Câmara só precisou ter uma alma para ser aceita pelo público⁴⁸.

⁴⁸ A ideia de que o discurso literário de D. João da Câmara valeu-se muito bem do paradigma historiográfico que escolheu para o diálogo e constituiu-se um discurso legitimado e engendrado está

3.3.1.3 *Simão Peres*: o bobo e a aproximação entre Afonso e a simplicidade cotidiana

Simão Peres guarda semelhanças com o real e famoso amigo de D. Afonso VI, o Sr. Antônio Conti. Ambos, Conti e *Simão*, aproximam-se d'El-Rei para conseguir-lhe os favores régios. Eis novamente uma tentativa de recuperar, a partir da personagem de *Simão Peres*, a ideia que a historiografia deixou registrada de que Afonso cercou-se de oportunistas que buscavam o prestígio da sombra real e, em troca, ofereciam divertimentos vulgares que colocavam El-Rei distante do protocolo da corte portuguesa. Outras semelhanças, ainda, ligam o amigo fictício e o histórico de Afonso.

Nos apontamentos documentais da História, há a menção de que Conti criara para si um passado glorioso, em que descendia de uma família de nobres italianos da cidade de Vintimiglia. O Afonso documental não questiona a veracidade das informações e, em favor da suposta descendência nobre do amigo, ainda o lisonjeia com o foro de moço do guarda-roupa do rei, moço das chaves – o que lhe permitia circular com grande facilidade pelo palácio -, um hábito de Cristo, uma comenda e um rendimento de mil cruzados, além de aposentos com porta direta para a câmara do rei. João Conti, irmão de Antônio, é agraciado com a nomeação de arcediogo da Casa de Brangança e designado para administrar um fundo financeiro importante no reino (DIAS, 2010).

Na peça, *Simão* também cria para si um passado glorioso, em que fora cavaleiro guerreiro defensor da coroa portuguesa, como vemos abaixo.

Tens razão... pois paciência...! É sina da honradez
 Aos relentos dormir, jantar de mês a mês.
 Seu eu fora, qual os mais, vestido de interesse,
 Ofuscaria tudo onde hoje aparecesse.
 [...]
 Eu fui qual um gigante, um forte doutras eras!
 Na espada tinha um raio, arfava como as feras!
 Não quero exagerar; é certo que supponho
 Ter sido grande ajuda um temporal medonho:
 Se do terço hespanhol nem ha sequer indícios,
 O vento espalhou muito os últimos resquícios.
 D. João d' Áustria escreveu-me: — “Amigo, sede nosso.”
 E eu só lhe respondi: — “Sou portuguez, não posso.”

na aceitação do público evidenciada nas mais de trinta récitas que a peça rendeu ao Teatro D. Maria II em 1890.

— “Ministro eu vos farei. Se é pouco, se não chega,
Em Madrid vos outorgo a mais copiosa adega.”
E respondi que não, que não com mil protestos.
Seguindo como exemplo os homens mais honestos.
Por isso não sou mais que o pobre Simãosinho,
Orpham de pae, de mãe, sem lar, sem pão, sem vinho.
É triste a minha historia, é triste na verdade, . . .
Dá-me um copo de vinho. . . Imploro a caridade!
(CÂMARA, 2006, p. 353)

Não obstante a discussão sobre a criação discursiva literária dialogante com discursos historiográficos que se relacionam ao famoso amigo de Afonso, a personagem *Simão Peres* ainda encerra outra questão no tocante à sua função dramática.

Simão é uma criação ficcional colhida na arraia miúda do povo português do século XVII. Trata-se de uma das personagens que integra o quadro dos homens comuns que estão no palco ao lado dos nobres cavaleiros e fidalgos portugueses para corroborar a aproximação entre o belo e o grotesco. Por ser menos grave pode assumir por vezes a posição das personagens cômicas dos melodramas que têm a “missão de interferir imediatamente, depois, ou pouco antes das cenas mais patéticas” (THOMASSEAU, 2005, p. 44) de grande sofrimento para amenizar o espetáculo e dar a oportunidade de o público suavizar o impacto do sofrimento que acabara de ser representado no palco.

Segundo a estudiosa Regina Horta Duarte (1995, p. 210), o cômico – ou bobo – era um “invasor do palco nos momentos de maior dramaticidade e lacrimejar da plateia, atuando de forma a levá-la a explodir em risos em meio às lágrimas”.

Simão aparece na peça em quatro momentos e em três deles essas interferências estão próximas a cenas essencialmente patéticas e exageradas. Em sua primeira aparição, o plebeu surge instantes depois do duelo de espadas entre *Castelo Melhor* e o Infante *D. Pedro* numa noite escura, num ambiente isolado e sombrio com portas e janelas para fugas secretas. Esse duelo dará margem para que *D. Pedro* acuse, de maneira oportunista, o conde de crime de lesa-majestade. Trata-se de um dos quadros dramáticos mais tensos e também um dos mais importantes, porque é nesse embate entre o *conde* e o *infante* que se organiza a unidade melodramática da intriga joanina, através do que a poética do melodrama chama de *perseguição*. *Simão Peres* aparece ao cabo do diálogo

entre os combatentes e faz um comentário cômico destoante do entrecho do quadro.

Castel-Melhor
(Para Simão Peres)
E tu que vaes fazer?

Simão Peres,
(mostrando-lhe a casa onde ficou a Calcanhares)
Vou ser o cento e seis.
(CÂMARA, 2006, p. 383).

A movimentação hiperbólica, as frases grandiloquentes, a voz impostada, os movimentos firmes das personagens de *Castelo Melhor* e de *D. Pedro* contrastam com a cômica postura de *Simão Peres*. Ao passo que a mais importante intriga de Estado da segunda metade do século XVII inicia-se à sua frente, o cômico *Simão Peres* interessa-se por galantear a amante d'*El-Rei*, a *Calcanhares*.

Segundo a professora Elza Andrade (2006), estudiosa da estética do melodrama no palco, a soma das duas visões (o sério e o cômico) tem a pretensão de construir uma cena expressiva e reveladora para o público. Em meio a um turbilhão de informações gerado pelo melodrama, a plateia alterna momentos de riso com outros de grande efusão de lágrimas. Para ela, oferecer ao público a tensão catártica e o riso amenizador é um mecanismo para fazer com que se absorva a mensagem da peça sem se desgastar. É por isso, ainda que, segundo a estudiosa, a personagem cômica aparece sempre depois das cenas de maior envergadura patética e sentimental.

Além de resgatar a representação mental do Afonso histórico, ao assemelhar-se ao paradigma do real Antônio Conti e também encerrar a função da personagem cômica dos melodramas, *Simão*, na articulação da intriga, ainda terá a função de ser o traidor d'*El-Rei*.

No terceiro ato, ao qual já nos referimos, *Simão* está estrategicamente colocado em meio a um emaranhado de símbolos teatrais que referenciam a última ceia de Jesus Cristo. O cenário do ato, na rubrica é marcado pelos

[...] quartos d'*El-Rei*. Á esquerda baixa, uma porta comunicando com o interior do palácio. A esquerda alta, um biombo. Ao fundo, uma janela. Á direita alta, uma porta que se supõe comunicar com salas exteriores. A direita baixa, a porta dos aposentos da Rainha. Entre estas, dissimulada com as tapeçarias, uma porta secreta. No primeiro plano, á esquerda, um estrado com

almofadas. Ao centro, uma grande mesa. Cadeiras, poltronas, etc. É noite. (CÂMARA, 2006, p. 442).

Simão – aquele que carrega o estigma da traição no nome – participará da ceia que está no mesmo ato em que a traição contra *Afonso* se inicia a partir da manipulação perversa da *rainha*, que faz com que *Afonso* deponha o *conde* de seu cargo.

A iluminação taciturna, as mesas e cadeiras que comportarão a ceia trazida por *Simão* e *Calcanhares*, o vinho, os maus agouros sentidos pelo inebriado *Afonso* e as expressões gestuais e faciais que certamente devem denunciar o terror da personagem ao antever os acontecimentos futuros, como na passagem:

(Com grande terror que de repente o assalta)
 Não! Não!... Silêncio! que hoje é dia de finados!
 Dobra o sino!... Senhor, perdão dos meus peccados!
 Tantas almas a arder padecem dura sorte! . .
 (Desvairado)
 Batem á porta! Ouvis?
 (Como querendo segurá-los)
 Não vão, porque entra a Morte!
 Pela fisga da porta adianta o braço esguio,
 Imenso!... Já me toca!... e vou morrer de frio!
 A minha espada!... O Conde!... Amigos!... Quem me acode?
 Fugamos...! Oh! meu Deus...!
 (Cai com um acidente, sobre o estrado, amparado por
 Calcanhares e Braz)
 (Ibid, p. 442).

ao passo que *Simão* – logo após as referidas palavras d*El-Rei* – parecendo estar completamente alheio à cena, galanteia novamente *Calcanhares* numa representação cênica que destoa da personagem d*El-Rei* no que se refere aos signos espaço-temporais criados pelas técnicas corporais do ator e também pela sua fala.

SIMÃO PERES
 A fortuna, menina, é nuvem que se solta.
 Que dá sombra e desfaz-se. O tempo bom não volta.
 Que me darás por esta empírica verdade?

CALCANHARES
 O melhor do diadema.

SIMÃO PERES
 E do leito?

CALCANHARES
 A metade.
 (Ibid, p. 443).

No final do terceiro ato, *Simão* tem a função de atenuar comicamente o peso catártico dos signos que rodeiam a personagem de *Afonso*.

Na terceira e última aparição, *Simão* surge frente a *El-Rei* para consumir os maus agouros da cena em que ceou com *D. Afonso* e a traição sugerida pelos signos semióticos que compuseram aqueles quadros no terceiro ato. O camponês apresenta-se comicamente ao *infante* como um vassalo bravo e corajoso. Após entregar *El-Rei*, o traidor do *monarca* é atacado e morto por *Braz*, fiel vassalo do fictício *Afonso*.

SIMÃO PERES

Senhor Conde, insultaes-me, e bem sabeis contudo
Quanta vez, n'outro campo, eu vos servi de escudo.
O mundo é feito assim! . . . Agora vejo claro,
E nunca mais conteis co'o meu modesto amparo.

(Para o Infante)

Senhor aos vossos pés deponho a minha espada;
E pobre, mas fiel, modesta, mas honrada.
Passei noites sem termo, ao frio, á chuva, inquieto,
A vigiar, como um lynce, o caminho secreto.
O bicho da traição pulula em toda a parte!
Senhor, sou vosso escravo.
(Ibid, p. 443).

Simão Peres obedece à organização do teatro melodramático. É a *personagem cômica* colocada depois das cenas de maior rasgo sentimental. Além disso, é um tipo ainda mais específico dos “melodramas históricos: o cômico matamouros” (THOMASSEAU, 2005, p. 45), vangloriando-se por ter participado, como soldado, de guerras contra os árabes e em defesa do solo português. No primeiro ato, a própria personagem evidencia que:

[...]

Se queres perguntar... foi bem sabido o caso;
Em plena luz do sol, em campo extenso e raso,
Ninguém pode ocultar façanhas de tal ordem.
Embora os espanhóis e nacionais concordem
Que seja ilusão ver-se um homem só,
Ao dar co'um terço em marcha, esfrangalhá-lo em pó...
(CÂMARA, 2006, p. 353).

3.3.1.4 *Madalena*: o objeto da sensibilidade de *D. Afonso VI*

No mesmo núcleo em que se encontra *Simão*, está *Madalena*. Moça jovem e bonita que frequentara a corte quando sua mãe era criada da esposa d'El-Rei D. João IV. Era “a joia do paço, os amores d'El-Rei” *D. Afonso* (CÂMARA, 2006, p. 361). Na peça, depois da morte de D. Luísa Gusmão, teve que deixar a paz e o conforto e a “lida na taberna assim te pôs na espinha!” (Idem).

Apesar de não ter seu nome vinculado à historiografia afonsina, *Madalena* é uma personagem que pode estabelecer relações com personalidades históricas que participaram de alguma forma da vida de D. Afonso VI.

Se *Calcanhares* desvela os amores profanos d'El-Rei e a faceta mais ingênua do *monarca*, *Madalena* é objeto na peça de um amor relativamente mais puro de *Afonso VI* e que mostra um rei muito sensível. Esse amor não pode ter inspiração em registros historiográficos. Vejamos.

A ideia de um rei nem tão monstro nem tão homem aparece ligeiramente sugerida em alguns relatos documentais. Para não lembrar somente da tendenciosa *Anticatástrofe* em que Afonso é amplamente defendido e descrito como um rei muito sensível, podemos nos referir ao relato que um diplomata inglês em Lisboa – testemunha ocular da vida de Afonso VI – faz sobre o humor e o temperamento d'El-Rei. Segundo o embaixador, em carta à corte inglesa, Afonso oscilava entre os conhecidos momentos de raiva e outros instantes de sanidade completamente clara e invejável (SOUTHWELL. Apud. DIAS, 2010, p. 37).

Madalena pode ser o elemento ficcional ocupado de iluminar esse aspecto mais politicamente correto da índole do monarca seiscentista sempre lembrado, inversamente, pela incapacidade física e pela perversidade. Parece-nos que a função da personagem *Madalena* é bem parecida à da *Calcanhares*, contudo enquanto esta última descortina uma face inocente, ingênua e libertária que redime Afonso de sua incapacidade frente ao maquiavelismo da *rainha* no terceiro ato, *Madalena* permite que se revele um rei sentimental e humanamente mais puro.

Entretanto, o paradigma para construção ficcional de *Madalena* pode ter sido colhido em outra fonte, que não os relatos do embaixador inglês.

No julgamento verídico contra Afonso VI, uma das amantes do monarca deixou evidente o referido caráter humanizado d'El-Rei. A Srta. Joana de Silva, em seu depoimento, além de relatar que também tentou manter, em vão, relações sexuais com Afonso, confidenciou que El-Rei sempre a tratara com muito respeito e carinho, dignos de um cavalheiro. Joana da Silva, na História, era uma dama do palácio que se retirou para viver fora da corte tal como *Madalena* na peça, e El-Rei da mesma forma que se afeiçoara à *taberneira* no drama, afeiçoara-se à documental Joana da Silva de forma pura e singela. E mesmo depois de a histórica dama se ausentar do palácio porque ia se casar, o então príncipe D. Afonso mandou-a chamar para apenas abraçá-la e beijá-la, despedindo-se com as seguintes palavras: “Vai-te minha filha, nas boas horas que és donzela [...] avisa-me quando casares para te mandar alguma esmola” (XAVIER, 2008, p. 367). Para o tribunal que julgou Afonso, essas palavras foram interpretadas como uma demonstração da incapacidade, fraqueza e desistência d'El-Rei frente à impossibilidade do ato sexual, mas talvez seja uma demonstração de um Afonso mais são e sentimental, poucas vezes registrado pelos relatos documentais.

Distanciando-se dos discursos pejorativos que teceram a representação mental do monarca, no ato inicial do (melo)drama, *Madalena* lamenta os infortúnios que desgraçaram a personagem de *D. Afonso*, que, para ela,

[...] foste bom! A pomba que adejava
 Quem lhe as azas cortou? quem d'ella fez escrava?
 Pôde uns olhos cegar o mais subtil argueiro.
 Pôde esconder um astro a mão d'um carvoeiro!
 (CÂMARA, 2006, p. 362)

A *taberneira* se refere a *Afonso* como uma pessoa essencialmente boa, o que permite ao público pensar que o monarca foi malfadado pelas intrigas e pela ganância dos próximos, tal como sugere a real Srta. Joana da Silva em seu depoimento ao tribunal (XAVIER, 2008).

Se a verídica depoente não teve forças para comprovar a humanidade de Afonso VI, aquela que pode ser vista como o seu duplo ficcional, *Madalena*, confere à figura d'El-Rei uma sensibilidade comparável a um amante ideal e trovadoresco. Na cena VI, do quarto ato, *El-Rei* esboça toda sua sensibilidade cavalheiresca e chora a morte de sua amada.

EL-REI
 Senhor onnipotente, a compaixão mendigo!

Misericórdia! O Deus, livrai-me do castigo!
 (Voltando-se para o esquife de Magdalena)
 Relíquia veneranda...!
 (CÂMARA, 2006, p. 468)

D. João da Câmara valeu-se de uma pequena insinuação sobre a personalidade documental do monarca e enveredou por uma construção ficcional literária que dessacraliza os discursos que constituíram a representação mental de D. Afonso para a posteridade a fim de reconstruir a imagem de um rei não tão monstruoso, mas sim sensível e humanizado. Certamente foi esse tipo de manuseio do material paradigmático inserido no esquema discursivo que levou a crítica a pontuar que a construção discursiva de *D. Afonso VI*

[...] consiste na evidente preocupação de conferir densidade humana, volume, riqueza e plasticidade aos seus personagens e de articular os seus comportamentos com as grandes linhas de força do quadro histórico social em que se movem (REBELLO, 1978, p.49).

Se *Madalena*, no primeiro ato, faz parte de um grupo de personagens que procura resgatar a imagem do D. Afonso VI dos livros de História mostrando um rei afeito à obscuridade das tabernas, ela também tem a paradoxal função de mostrar que aquela imagem resgatada pode ser observada sob outra óptica em que habita um rei sensível e trovadoresco. É o processo a que já nos referimos em que a imagem historiográfica *opaca* é transformada em uma figura *transparente* e cheia de novos significados. Graças à *Madalena* – e a outras personagens do (melo)drama joanino – a representação mental cristalizada que o público tem de *Afonso* pode ser questionada porque a peça ilumina uma interpretação diferente sobre El-Rei.

Quanto à classificação melodramática de *Madalena*, podemos dizer que a personagem feminina, nos melodramas oitocentistas, geralmente assume posturas muito relacionadas à que assumem as mulheres na sociedade finissecular oitocentista.

No melodrama clássico, a mulher é a encarnação das virtudes domésticas. [...] desenha-se, ao longo do século dezenove, um retrato da mulher exemplar suportando, com toda a coragem, ultrajes e afrontas. [...] Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as consequências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos... Em geral elas superam os homens em devotamento e generosidade [...] (THOMASSEAU, 2005, p. 43).

Madalena encarna a típica personagem feminina melodramática, determinada pela existência das figuras masculinas. Pode-se dizer que tem sua existência reduzida à função de complementar as características da imagem da personagem masculina de *Afonso*. Está no palco, tão somente, para evidenciar a face mais sensível e pura de *El-Rei*. Sempre se coloca à margem da *perseguição* empreendida pelo vilão e à margem da *defesa* da vítima. É simplesmente passiva e sofre o ônus dessa passividade ao morrer, sozinha, no Mosteiro da Esperança, sem sua família e longe de seu amado *rei*.

3.3.1.5 *Braz*: o objeto da misericórdia de *D. Afonso VI*

Outra criação ficcional que corrobora a existência de um rei governante mais sensível do que aquele descrito por muitos historiadores é *Braz*. Uma personagem de classe social baixa que certa vez estava a pedir esmolas na frente de uma taberna quando passou a ser o divertimento de um grupo de arruaceiros que, em busca de aventuras sanguinárias, investira com pedradas contra ele. O próprio *rei* descreve como encontrara *Braz*, no excerto abaixo:

EL-REI
 Uma noite, n'um beco immundo, onde a loucura
 Por vezes me arrastou, de fome e frio e doença,
 Sobre a lama cahiste, a arder em febre intensa.
 Da porta da taberna onde pediste esmola.
 Uma côdea que anima, um dito que consola,
 Córreram-te á pedrada, em gargalhada enorme
 Dos teus gritos d'idiota e do teu corpo informe.
 Morreras se não chego e, em rápida baralha.
 Não ponho mais os meus em fuga essa gentalha.
 Recolhi-te depois e dei-te contra o frio
 Nas palhas da cocheira um leito mais macio.
 Tinhas fome também; dei-te um sobejo immundo
 Na gamella d'um cão que uivava furibundo.
 (CÂMARA, 2006, p. 432)

A personagem de *El-Rei* chegara a tempo de observar a maldade e salvar o pobre *Braz*, a quem deu comida, abrigo e ganhou assim, um amigo para cuidar dos cães reais.

Ao lado de *Madalena* e de *Calcanhares*, *Braz* contrasta a visão pejorativa mais preponderante que se tem do Afonso VI documental. O rei brutal, incapaz,

imoral, aventureiro descrito pela maior parte da historiografia, ao lado de *Braz* tem uma alma mais piedosa e humanizada, graças à estruturação do ficcional tratador dos cães d*El-Rei* como objeto dessa misericórdia.

Já atestamos que *Simão* e *Madalena* não têm seus nomes registrados pela historiografia acerca de Afonso VI, mas, de qualquer forma, parecem representar respectivamente Antônio Conti e Joana da Silva, personalidades que figuram nos livros de História e que, realmente, fizeram parte da vida do Rei Vitorioso. *Braz* também não aparece nas páginas que a História rendeu ao herdeiro de João IV, mas, certamente, é a representação de um também fiel amigo de Afonso VI, o João dos Cães.

Poucas vezes esse nome surge na historiografia sobre Afonso, mas sabe-se que era um amigo leal que fazia parte do grupo de companheiros seus chamado *Patrulha Baixa*. Tratava-se de homens que andavam pelas tabernas lisboetas na companhia do futuro monarca promovendo arruaças e vandalismos (CORVO, 1849). Escandalizavam a corte e o povo. Outro registro historiográfico menciona que, no momento em que *El-Rei* é retirado do palácio por partidários de seu irmão, no golpe de 1667, Afonso pediu para que João dos Cães fosse ao seu quarto (FARIA, 1669).

Na peça, *Braz* também fica ao lado de *Afonso* até o momento derradeiro em que *El-Rei* assina a renúncia e a entrega ao seu *irmão*. Na alcova em que se dá o último quadro da peça, Afonso exterioriza os pensamentos que finalizam o (melo)drama de D. João da Câmara.

Braz, escuta, meu velho amigo. Eu sinto n'alma
 Branda chuva a descer, que a minha febre acalma,
 Sereno que precede a noite onde me interno,
 Em que hei de afim sonhar na paz do somno eterno.
 Sacou-me as ruins paixões a mão d'um anjo occulto.
 Quero os olhos fechar sem mais temer o vulto.
 Que vinha, às noites, rir sentado no meu leito.
 (CÂMARA, 2006, p. 491).

Calcanhares, *Antônio*, *Simão Peres*, *Madalena* e *Braz* são construções discursivas que descentralizam a História de Afonso VI e trazem à tona possíveis *histórias* acerca dos acontecimentos dos anos de 1667 e 1668. A violação dos discursos constituintes do passado somente é possível porque essas personagens ganham, na pena do ficcionista, a alma que a historiografia não lhes deu.

Podemos dizer que as personagens que registram o submundo social do reinado de D. Afonso VI têm ao menos três funções bem claras. 1) A primeira se refere àquilo que pensamos ser a essência da personagem fictícia criada sobre o crivo do diálogo intertextual com a historiografia, que é levar a observação dos leitores para as margens dos registros documentais. 2) A segunda função é a de ativar as representações mentais que o povo português tem da figura histórica de Afonso VI. Como já apontamos em outro momento, esse recurso é muito interessante à Literatura de viés histórico porque permite que o artista economize na descrição de alguns fatos que já estão cristalizados na memória cultural-discursiva da plateia ou dos leitores. As personagens que passeiam pela taberna de *Antônio* conseguem resgatar essas representações porque são muito parecidas aos companheiros que, segundo a maioria dos registros factuais, constituíam os amigos de Afonso. 3) Também como já ressaltamos, paradoxalmente, as mesmas personagens que são utilizadas pelo dramaturgo para ativar a memória dos discursos que constituíram a imagem de Afonso para a posteridade são utilizadas para dessacralizar a visão que grande parte dos historiadores desenhou acerca do herdeiro de D. João IV. Ao lado dessas personagens, Afonso está longe de ser o rei cruel, violento e perverso, mas tão somente um monarca com alma de homem burguês pequeno: amante da vida, boêmio, inocente, apaixonado pelas mulheres, amigo dos amigos, e alheio aos graves problemas dos grandes homens da nação. Enfim, um burguês com coroa de rei.

Essa imagem – construída graças à relação que a personagem dEl-Rei estabelece com as personagens da taberna – percorrerá toda a peça de D. João da Câmara e evidenciará a visão que o autor tem da História seiscentista.

Diferentemente do que atesta a maioria dos registros oficiais que moldaram a imagem de Afonso como o monarca irresponsável, o irmão fraco e o marido incapaz, o (melo)drama *D. Afonso VI* mostra-nos um rei ingênuo e impulsivo. Preterido pela família e consciente de que “Fidalgos já não tenho / O clero é contra mim, o povo ousou, rouquenho” (CÂMARA, 2006, p. 469), o *D. Afonso* de D. João da Câmara é um homem isolado e malfadado. É o produto de um ambiente que o hostilizou e da doença que – mesmo não trabalhada com profundidade na peça – o marcou para os seus vassallos contemporâneos e para o futuro. Graças à relação que a personagem do *monarca* estabelece com de

Braz, Madalena e Calcanhares, e à ingenuidade, misericórdia e ao sentimentalismo essencialmente humanos que avultam dessa relação, pode-se questionar os discursos constituintes que tratam da figura de D. Afonso VI histórico.

3.3.1.6 *D. Pedro: um antagonista adjuvante*

Tal como as personagens colhidas de modelos do cotidiano burguês seiscentista que possibilitam à plateia encontrar a humanidade naquele rei que foi denegrido pela História, as personagens oriundas de paradigmas da nobreza, como *D. Pedro*, também reforçam a condição de vítima de Afonso.

Na peça, a traição de *Maria Francisca Isabel de Saboia e Pedro* e a conspiração da qual participam muitos nobres estão na direção contrária do moralismo romântico ainda muito apreciado pelo público burguês século XIX (VASCONCELOS, 2005). A simpatia da plateia com Afonso cresce gradativamente na intriga porque a personagem vai se solidificando como o símbolo da vítima ingênua, à medida que personagens como *Pedro* e a *rainha* mostram suas intenções maléficas e imorais. *El-Rei* é explicitamente fraco e inocente, como vemos nas palavras do *Conde de Castelo Melhor* que, apesar da lealdade, reconhece a fraqueza de Afonso quando ironiza-o na passagem:

EL-REI
Conde, morro de frio
Co'esta capa... e de medo!

Castel-Melhor
(Irônico)
Afonso, o vitorioso
(CÂMARA, 2006, p. 477).

enquanto, por exemplo, o *infante* é astucioso, maquiavélico e corajoso:

INFANTE
Serei. . . Que mais quereis de mim?
Como Judas traidor, algoz como Caim!

RAINHA
Jura és?
(CÂMARA, 2006, p. 395).

A presença antagônica de *Pedro* inicia-se no primeiro ato, numa cena muito interessante do ponto de vista do diálogo intertextual entre a História e a Ficção proposto por D. João da Câmara, mas também muito importante para a unidade do esquema discursivo da peça. Reflitamos primeiramente sobre o aspecto do diálogo intertextual que conta com a essencial presença de *Pedro*.

Já identificamos que historicamente o Portugal recém restaurado passava por um momento delicado na sua política interna. A grande maioria dos relatos documentais sobre a vida de D. Afonso VI apontam para intrigas e conspirações que dominavam a corte. A guerra contra Castela, a morte de D. João IV, a regência de D. Luísa de Gusmão, a doença de Afonso, a morte de D. Teodósio, enfim, uma série de acontecimentos os quais permitiram que muitos nobres buscassem maneiras de angariar prestígio no fragilizado estado em que a política de Portugal se encontrava e, muitas vezes, o caminho para o sucesso via em intrigas palacianas uma rota mais simples.

D. Afonso sempre foi alheio ao perigo destas intrigas. Tanto que ao longo de sua vida muitas vezes se aproximou de oportunistas de toda espécie sem se atentar para o fato de que muitos deles procuravam somente os favores régios⁴⁹.

Ao longo da vida do herdeiro de D. João IV, alianças com alguns fomentavam a antipatia de muitos. De acordo com inúmeros historiadores, já rei de Portugal, D. Afonso VI e Castelo Melhor estavam cercados pelo descontentamento de grande parte da nobreza prejudicada por uma política que envolvia cada vez menos gente nos círculos de poder. Pedro era um dos descontentes (XAVIER, 2008).

A vaidade ferida de muitos nobres concorria para o desagrado e a crítica ao governo do conde. Um exemplo importante desse contenda é a crítica que se fazia à gestão econômica da coroa. Apesar dos reconhecidos gastos com mais de vinte anos de conflitos contra a monarquia hispânica, ainda pesava contra o ministro e El-Rei a acusação de enfraquecimento da base patrimonial do reino.

⁴⁹ É bem verdade que do rol dos oportunistas devemos excluir ou ao menos tratar com diferença a figura do Conde de Castelo Melhor. A historiografia oferece-nos, tal como a de Afonso, uma imagem controversa do primeiro ministro, mas o fato é que a lealdade o valido para com seu rei parece ser algo incontestável. Defendeu com entusiasmo os interesses de Afonso e manteve a coroa sobre a cabeça d'El-Rei durante o tempo em que esteve ao seu lado. Sua força é comprovada pela organização política que emplacou dentro do reinado português: tratando de assuntos bélicos e econômicos foi, sem sombra de dúvida, fundamental para a legitimação da Restauração portuguesa (PERES, 1954)

Enquanto Afonso perdia dinheiro, a Casa do Infantado, em benefício de D. Pedro, fortalecia-se economicamente beneficiada pelo patrimônio e rendas senhoriais garantidas pela casa aos segundos gênitos da coroa. A prosperidade financeira do infante contraposta à deficiência financeira d'El-Rei era mais um fator, além da crescente desaprovação com o governo do conde, que permitiu a D. Pedro atrair para perto de si uma importante parte da nobreza excluída dos favores de Castelo Melhor e que desejava a deposição do valido do rei. A figura histórica de D. Pedro avultava como o símbolo da revolta contra Luís Vasconcelos e Sousa. Os nobres norteavam-se pela sombra do irmão mais novo de Afonso e nela reconheciam a legitimidade de suas queixas.

Mesmo conspirando em reuniões secretas, a cabala encabeçada pelo infante contra o 3º Conde de Castelo Melhor não passou despercebida pelo ministro que acusou Pedro de tentar matá-lo. Como providência, Afonso mandou armar o paço com terços de infantaria, com guardas dobradas e rondas multiplicadas. Diante das atitudes do ministro, D. Pedro escreveu a seu irmão dando sua versão dos fatos. Na carta, o infante atestava que

[...] havendo ele (**o conde**) esgotado todos aqueles meios, que a sua malícia excogitou em dano de minha vida, como me constou por ministros de toda autoridade; e zelo e minha cautela, e prevenção evitou, passou agora sua insolência a armar o Paço de V. M. com o persuadir, que eu intentava violar o sagrado dele, podendo inferir-se bem dos antecedentes, que o seu intento seria atrever-me (in: DANTAS, 2009, p. 94, grifo nosso).

Pedro, na mesma missiva, advertia que Afonso deveria castigar seu ministro com o desterro e se não o fizesse, o próprio infante sairia da corte. A carta encerrava termos que colocavam D. Afonso numa difícil encruzilhada: ou perder Pedro e permitir o surgimento de um ambiente de lutas familiares que poderiam desagradar ainda mais a corte e sugerir aos inimigos internacionais a fraqueza da família real portuguesa, ou desterrar seu principal ministro e tolher o governo da mente mais genial e forte do ministério afonsino.

A guerra política entre os históricos Luís de Vasconcelos e Sousa e D. Pedro ofereceu o modelo para que D. João da Câmara construísse a intriga de seu *D. Afonso VI*.

Na peça, o *infante* vai ao encontro de *Afonso* para “exprobar-lhe o vício” (CÂMARA, 2006, p. 365) e convencê-lo a abdicar do trono em seu favor. A personagem de *Pedro* justifica a empresa contra *Afonso*, usando o mesmo

argumento que na História Pedro usou para depor seu irmão e o valido do rei.
Para a personagem de S. *Alteza*

[...] A sorte mais nefasta
Ameaça Portugal, as tradições, o povo
É cumprindo um dever que tal empresa movo.
Há-de escutar-me El-Rei, quero exprobar-lhe o vício,
E ao valido soberbo o repugnante ofício.
Galeoto e barregãs, o reino é deles e delas!
E a púrpura do manto arrasta nas vielas!
(CÂMARA, 2006, p. 365).

O *infante* configurará um antagonismo que, mesmo não comparado à força daquele que a personagem de *Maria Francisca Isabel de Saboia* exerce, será determinante para definir os contornos psicológicos e morais d*El-Rei*. Enquanto o *infante* é corajoso e maquiavélico, *El-Rei* é o ingênuo traído e enganado. *Afonso* é uma personagem que sofre não do *fatum* trágico clássico mandado pelos deuses, mas de uma inadequação ao meio e uma hostilidade familiar que consome seu corpo, seu casamento e sua coroa; e *Pedro* é um dos agentes dessa deterioração do *monarca*.

Lembremos que a personagem do *infante* não foi, a bem da verdade, discutir questões de Estado com seu *irmão*, mas sim surpreendê-lo numa armadilha e convencê-lo a abandonar o governo. A tentativa foi lograda pela presença do *Conde de Castelo Melhor* e essa é a base para a *perseguição* que a antagonista *Maria Francisca Isabel de Saboia* – mentora das atitudes da personagem do *infante* – empreenderá pelo *conde*.

O fato é que nos quadros em que o *infante* aparece pela primeira vez, ao se aproximar daquele sujeito que parecia ser o *monarca*, o fictício *Pedro* observa que a figura vestida com as roupas régias está com as armas levantadas. É o suficiente para que o *infante* levante também sua lâmina para desarmar aquele que pensava ser o seu irmão e investir na empresa de desarmá-lo de sua espada e destituí-lo de sua coroa. No entanto, aquele com as roupas de *D. Afonso* era o *primeiro ministro* do *rei*. Para despistar possíveis ladrões ou conspiradores, o *escrivão da puridade* de *Afonso* lutava pela defesa da integridade física do *monarca* contra o “irreconhecível” *D. Pedro*. Ao cair a arma do *irmão* de *Afonso*, as luzes se acendem e os combatentes se reconhecem. No excerto abaixo, nota-se a agressividade de *Pedro* e a tentativa do conde de se esquivar das acusações.

CASTEL-MELHOR,

(á luz das lanternas olhando para o INFANTE e fingindo-se admirado e confuso)

Senhor!

INFANTE

O vosso crime horrendo
Na forca o pagareis.

CASTEL-MELHOR

Na cara estaes-me lendo
O espanto em que me vejo e a minha dor profunda.

INFANTE

Há de hoje ouvir-me El-Rei, se acaso não fecunda
A raiva que me tem mais ódio em vosso peito.
Perdestes honra e brio, e a Deus todo o respeito.
O ministro é corrupto, El-Rei cala e protege-o!
Verei se há de calar-se ate co'o sacrilégio.

CASTEL-MELHOR

Mal eu sahia, alguém me embarga altivo o passo;
Não lhe conheço a falia e desconheço o braço:
Quando fallou supuz que me julgava El-Rei. . .

(A um gesto irritado do Infante)

Perdão, senhor Infante, eu sei que me enganei,
Porque apenas tentando um golpe que o desarme,
Então, como resposta, esse alguém quiz matar-me!

INFANTE

É mentira!

CASTEL-MELHOR

Senhor...!

(CÂMARA, 2006, pp. 379-380)

A luta corporal entre *Pedro* e o *conde* e toda a manipulação que *Pedro* faz do acontecimento para incriminar *Luís de Vasconcelos* e *Sousa* é o suficiente para que se reconheça que o *infante* é um dos antagonistas em busca do poder da coroa de *Afonso*, defendido, por sua vez, pelo forte *Conde de Castelo Melhor*.

A confluência dos signos teatrais melodramáticos certamente arrebatou o público no quadro em que *Pedro* e *Luís de Vasconcelos* desembainham seus gládios. Os símbolos cênicos que iniciaram o primeiro ato além de recuperarem a memória histórica sobre *D. Afonso VI* agora também radicalizam a cena e a conduzem a um tom patético e espetaculoso. A luz baixa, o grotesco cenário da taberna, o figuro contrastante de *El-Rei* em relação ao dos homens comuns como *Simão* e *Antônio*, que já carregavam o palco com uma atmosfera melodramática

aliam-se aos catárticos movimentos corporais das personagens do *infante* e do *conde* em cena, como notamos nas rubricas abaixo:

INFANTE
 (tentando desarmar o CONDE)
 Agora...! Assim...!
 [...]
 (como acima)
 Demónio!. . . Mas agora!
 [...]
 (depois de um novo golpe)
 Pois inda não!
 (Pára um instante e recua dois passos)
 Que mestre o vosso e que cuidado
 Tivestes de estudar! Fizeste-lo em segredo,
 Possuis um talisman ou deu-vos sciencia o medo?
 Vamos a ver agora, a serio e sem recamos!

INFANTE
 Vamos !
 Em guarda!
 (Batem-se violentamente enquanto o Conde conserva a maior serenidade)
 [...]
 INFANTE
 Pois bem. . . Pois nós veremos!
 (Cahe a fundo, tentando ferir o Conde, que desvia o golpe)
 [...]
 Atacae vós também.

INFANTE,
 (fora de si)
 Que a fogueira infernal, demónio, te requeime!
 E agora!
 (Cahe a fundo)

CASTEL-MELHOR
 (desviando o golpe)
 Pois agora!

(Desarma o Infante)

INFANTE
 Acudam-me! Enganei-me!
 (CÂMARA, 2006, pp. 375-376)

A gestualidade de *Pedro* e de *Luís de Vasconcelos*, reconhecível nas rubricas, avulta como um signo que mobiliza todos os outros da cena para deixarem de reconstruir a representação mental do Afonso histórico para o público e transformarem-se em instrumentos que corroboram a esfera espetaculosa do (melo)drama e a catarse a que o quadro dramático incita.

A disputa política entre os nobres é destruída e reconstruída em um quadro cênico inclinado à estruturação da unidade do esquema discursivo escolhido por D. João da Câmara. A combinação e a manipulação dos signos teatrais transcenderam a mera recuperação do paradigma histórico e legitimaram a aceitação do texto do dramaturgo transformando-o num sucesso de público e conduzindo-o a uma boa aceitação da crítica epocal. Eis o caráter melodramático do esquema discursivo escolhido pelo autor traduzido na “habilidade para trabalhar a dimensão plástica da obra [...] **que** encontra o aplauso do público” (HUPPES, 2000, p. 132, grifo nosso).

Interessado na unidade de seu (melo)drama, D. João da Câmara se distancia do eixo das verdades históricas e cria um duelo de espadas em que o *conde* não ataca o *infante*, mas, cheio de uma habilidade heróica com a espada, defende a *si*, ao *rei* e ao reino do oportunista *Pedro*.

A historiografia nunca registrara que Pedro e Castelo Melhor duelaram fisicamente. Uma informação que parece ser ponto pacífico nos documentos oficiais da História é que as disputas políticas entre ambos concorriam para o temor de tentativas de assassinato. Tanto Castelo Melhor quando D. Pedro temiam pela suas vidas.

O historiador Ângelo Ribeiro (S/D) atesta que Pedro acusou o conde de tentar envenená-lo. Já os registros de Fernando Correa de Lacerda (1669) atestam que Castelo Melhor fez com que Afonso armasse o paço para protegê-lo de uma tentativa de assassinato que poderia partir de Pedro⁵⁰. Já a *Anticatastrophe* (1845) afirma que D. Pedro e Luís de Vasconcelos e Sousa trocaram ameaças agressivas através de cartas.

O fato é que D. João da Câmara não parafraseou nenhum desses paradigmas históricos sobre o embate entre o conde e o infante, mas sim os referenciou distorcendo os fatos e aproveitando-lhe a essência. Dessa forma, o dramaturgo conseguiu dar à personagem do *conde* o contorno melodramático de um herói perseguido e a *Pedro* deu o status de vilão perseguidor. Não estaria em consonância com as determinações dramatúrgicas do autor para o seu (melo)drama estruturar toda a intriga através de cartas e bilhetes frios e sem o vigor melodramático de um duelo corporal.

⁵⁰ O fato de Castelo Melhor ter armado o paço contra Pedro foi aproveitada por D. João da Câmara em seu drama e logo será referenciada nesse trabalho para analisarmos outros aspectos do drama.

O melodrama é o teatro que coloca no palco a vitória do fraco sobre o forte, a superação da justiça, a expurgação da mentira e da traição através da elevação do caráter do herói que atravessa um percurso perigoso, tenso e massacrante até alcançar a redenção. Como então, a personagem do *valido* de *D. Afonso VI* – o herói do (melo)drama – poderia ter as mãos sujas por um crime indigno de lesa-majestade, como o acusará *Pedro*? Ou ainda um crime como envenenamento que não condiz com os princípios melodramáticos em que duelos espetaculosos marcam os embates maniqueístas entre o bem e o mal. O envenenamento é uma tática covarde de assassinato que não poderia estar nas mãos do herói de um melodrama; e a troca de ameaças através de palavras não pode solidificar o maniqueísmo, porque torna a ação estática e antimelodramática.

É o manuseio desse fato histórico que permite a D. João da Câmara desenvolver a *perseguição* que anima outras cenas do enredo. Sem a *perseguição*, tal como foi feita, a verossimilhança interna do enredo estaria comprometida e a peça estaria reduzida a uma paráfrase da maioria dos discursos historiográficos em torno de Afonso VI.

A abstração do paradigma historiográfico e sua deformação com pretensões artísticas espetaculosas é necessária às premissas estruturais melodramáticas e dramáticas da intriga e à aceitação do enredo como um discurso legitimado para o público e para o leitor.

Foi colocando nas mãos do *conde* e do *infante* as espadas que se conseguiu, além de estruturar a *perseguição*, também estruturar-se o *reconhecimento melodramático* em que as personagens assumem suas funções dentro da intriga. Sem o apoteótico embate entre as personagens não se poderia entender o caráter heróico e resignado de *Luís de Vasconcelos e Sousa*, nem tampouco compreenderíamos a nuance deuteragonista que *Pedro* encerra. É graças à releitura estilizadora⁵¹ que D. João da Câmara fez dos encontros

⁵¹ O conceito de *estilização* foi amplamente tratado pela professora doutora Flavia Maria Corradin em seu livro *Antônio José da Silva, o Judeu, texto (versus) contextos* (CORRADIN, 1998). No estudo, o termo designa a subversão apreciativa de paradigmas intertextuais. Enquanto a *paródia* se ocupa da subversão destrutiva do modelo e a *paráfrase* da recuperação somente ressignificada, a *estilização* supera o paradigma em favor da cosmovisão artística do autor e da unidade de seu discurso literário. Poderíamos inscrever *D. Afonso VI* como uma peça estilizadora do paradigma historiográfico pelo fato de, no final desse primeiro ato, em que encontramos a *perseguição* e o *reconhecimento melodramático*, D. João da Câmara empreender a subversão do modelo historiográfico com que dialoga traduzindo seu discurso metaficcional historiográfico num discurso que se distancia dos eixos

históricos entre Castelo Melhor e Pedro que se possibilitou ao público entender a cosmovisão historiográfica que se pretende colocar no palco. Uma visão em que Afonso não é tão somente o rei subversivo e cruel que os discursos do passado descrevem, mas talvez um rei que foi produto das conspirações políticas palacianas que atravessaram o século XVII dentro da corte portuguesa. O Pedro do passado factual que, geralmente, é visto como o irmão mais competente, tem sua imagem contestada na peça *D. Afonso VI* graças ao *reconhecimento* que se tem dele no final do primeiro ato. A partir daí, a imagem de um *Pedro* oportunista e caluniador é retificada e ganha força⁵².

Também é uma prerrogativa melodramática expor claramente ao público o maquiavelismo dos vilões para despertar a antipatia essencial a fim de causar a expurgação catártica das emoções quando o vilão for punido no final dos melodramas⁵³. E é no segundo ato que *Pedro* ratifica sua função na peça.

Seguindo as determinações dos melodramas, no fragmento abaixo a personagem expõe explicitamente seu maquiavelismo ao público quando acusa caluniosamente o *3º Conde de Castelo Melhor* de um crime que a plateia sabe que *Luís de Vasconcelos* não cometeu.

INFANTE

Affirmo que é verdade, e julgo ser bastante
A minha afirmação. Contra o meu peito a espada
Alguém vibrou, pilhante em pérvida emboscada.
Pelo justo castigo El-Rei só me responde.

factuais das historiografias pregressas. Diferente do que acontece com a grande maioria dos relatos em torno de Afonso VI – relatos esses que cristalizaram a imagem depreciativa do monarca no artefato histórico cognitivo do povo português, o (melo)drama *D. Afonso VI* mostra um rei que, antes de ser o marido infantilizado, o filho cruel e o rei incapaz, é um homem produto da turbulência política de seu tempo, determinado pelo meio corrupto em que vive.

Essa superação do paradigma existe, antes de qualquer coisa, nos espetaculosos quadros melodramáticos em que as personagens de *Pedro* e de *Castelo Melhor* se enfrentam pela primeira vez. Esse acontecimento não se deu da maneira como é desenvolvida no (melo)drama, mas é graças à ficcionalização fantasiosa desse fato que o texto em questão consegue nos mostrar as histórias da História de D. Afonso VI. Sem essa subversão do modelo historiográfico os *homos fictus* de *Pedro* e da *rainha* não assumiriam o antagonismo dos acontecimentos que destituíram caluniosamente Afonso do poder e o (melo)drama joanino estaria reduzido à *paráfrase*.

⁵² Por exemplo, no segundo ato, o público verá o fictício *Pedro* distorcendo maquiavelicamente os fatos com a pretensão de destituir o *conde* de suas funções políticas. A plateia só pode entender a distorção que S. A. faz dos fatos graças ao ato anterior em que a personagem se desenha como um infante oportunista e ganancioso.

⁵³ Já mencionamos que *D. Afonso VI* não pode ser classificada como um melodrama. Apesar de apresentar expedientes muito caros à dramática de Pixerecôurt, não se concretiza em todas as determinações melodramáticas, mas principalmente foge das regras desse esquema discursivo em pontos cruciais, como, por exemplo, a expurgação do vilão no final da intriga. Em *D. Afonso VI*, a *rainha* e o *infante*, os antagonistas, não sofrerão a punição recorrente aos vilões essencialmente melodramáticos. Esse é um dos fatores, dentre outros, que não permitem inscrever a peça como um melodrama, mas sim como um trabalho híbrido que está no limiar do drama e do melodrama.

EL-REI
Quem foi?

INFANTE
Deveis sabê-lo.

EL-REI
(irônico)
O Conde?

INFANTE
Sim.
[...]

EL-REI
Se zumbiste demais, torpe enxame perjuro,
A calúnia damnosa, ideada no monturo,
É que olhaste, cobarde, á espada que eu não tinha!

CASTEL-MELHOR
Está bem claro o jogo!
[...]
O demônio à calúnia empresta as negras asas!
(CÂMARA, 2006, pp. 405-407).

A estrutura desenvolve-se segundo a fórmula melodramática em que o herói (o *conde*) se encontra numa situação problemática, ameaçado pelo antagonista adjuvante (*Pedro*), que lhe causa o terror. Diante dessa disposição, o público sente compaixão pela personagem ameaçada, compartilha dos temores do herói e espera o derradeiro final em que poderá purgar essas emoções através da catarse (DUARTE, 1995)⁵⁴.

Apesar do terror que provoca, *Pedro* apresenta-se apenas como um deuteragonista menor: não tem a força nem a densidade psicológica dos vilões melodramáticos. No último ato, vacila ao exercer a força contra o *irmão* e até se arrepende por ter participado das manobras que destituirão *Afonso* do poder, como confirmam as palavras da própria personagem no excerto recuperado:

INFANTE
Os remorsos, aos mil, arrastam, quais duendes,
Na minh'alma os grilhões, gemendo pela treva,
Que me envolve no gelo e o meu vigor entreva!
(CÂMARA, 2006, p. 481).

⁵⁴ É importante que lembremos que *D. Afonso VI* não se constitui um melodrama puro. Tem uma natureza híbrida que mistura elementos do drama e do melodrama burgueses. Por isso, apesar de haver expedientes melodramáticos que caracterizam os vilões e o herói, o final catártico em que os antagonistas são punidos não existe.

Caso não houvesse a presença da principal antagonista, a *rainha*, o *Afonso* fictício não teria perdido a coroa e ficaria no poder pela misericórdia e lealdade de seu irmão mais novo.

Durante toda a peça, o *infante* persegue o *Conde de Castelo Melhor* na condição de fantoche das pretensões de *Mademoiselle d'Aumale* que, apesar de não aparecer no primeiro ato e não empreender a perseguição inicial ao herói, é importantíssima para animar a personagem de *S. Alteza* a estruturar a acusação falsa de que *Castelo Melhor* teria atentado contra a vida *dele*, quando, na verdade, era *Pedro* que tentava dominar, à força, aquele que pensava ser *Afonso*.

A inversão que a personagem de *Pedro* propõe dos fatos, ou melhor, a omissão que faz da evidente atitude heróica do *Castelo Melhor* fictício de, ao atacar o *infante*, pensar estar defendendo *Afonso* de algum assassino ou ladrão, será o motivo para a destituição de *Luís Vasconcelos de Sousa* do valimento de *D. Afonso VI* no (melo)drama.

Pedro, nesse primeiro ato, assumirá a função dramática de adjuvante da antagonista, a *rainha*, em busca do objeto accial da peça, o trono de *D. Afonso*, enfrentando a oposição exercida pelo heróico *conde*.

Na peça, o confronto físico entre *D. Pedro* e o *Conde de Castelo Melhor* revela explicitamente a função das personagens (exceto a da *rainha* que não participa desse ato) através de dois expedientes melodramáticos denominados *perseguição* e *reconhecimento*.

Segundo Thomasseau,

O tema da perseguição é o pivô de toda intriga melodramática. A distribuição maniqueísta das personagens opera-se, assim, em função do vilão, que personifica esta perseguição. [...] As peripécias dramáticas, que no século XIX eram chamadas “entrecho” e que acompanhavam a perseguição da vítima, exalavam um senso patético violento, cuja intensidade crescia na medida do desenvolvimento das cenas (2005, p. 34).

Para a professora Cláudia Cristina Maia, o reconhecimento era utilizado para suscitar a compaixão catártica no público:

Como a história era conhecida de toda a plateia, que já sabia o fatal destino de cada personagem e os infortúnios do herói trágico, tais estratégias eram utilizadas para despertar um sentimento de angústia junto a um êxtase no espectador. Assim, cada frase reveladora da identidade do herói era precisamente escrita para

intensificar este sentimento, aumentando a cumplicidade entre palco e plateia até o final da peça (MAIA, S/D).

Nas determinações dos melodramas, a *perseguição* se desenvolve ao longo dos atos, entretanto é somente no final deles que se tem o resultado: o *reconhecimento*, que é, justamente, a definição clara das funções das personagens e das motivações da ação dentro da intriga melodramática (THOMASSEAU, 2005).

No primeiro ato de *D. Afonso VI*, toda a coragem de *Castelo Melhor* para defender *Afonso* da espada do *infante*, e toda a força do discurso político e vingativo de *Pedro*, ao saber que não lutava com *El-Rei*, mas sim com o *conde*, terminam com a ameaça que animará os outros atos: a *perseguição* objetivando, primeiramente, a condenação de *Castelo Melhor* e a conseqüente queda de *Afonso*.

É prenunciada assim a peripécia que pode mudar o rumo das ações e perturbar a ordem das coisas. Esse elemento é o que engendra a unidade intriga. Sem ele o público não seria arrebatado pelo terror e pela compaixão e as personagens não teriam suas funções (melo)dramáticas reconhecidas, a peça não teria a curva dramática para se legitimar enquanto teatro e fatalmente fracassaria (GOMES, 2008).

Graças à perseguição e ao reconhecimento, além das funções das personagens, consegue-se definir quais são os elementos da ação do (melo)drama.

O infante D. Pedro figura no reconhecimento do primeiro ato como um dos antagonistas que, motivado pelo amor que sente pela *rainha*, pretende a coroa de Afonso e tem como oponente o Conde de Castelo Melhor

3.3.1.7 O 3º Conde de Castelo Melhor: a metonímia de El-Rei D. Afonso VI

Na interessante biografia que Pedro Cardim e Ângela Barreto Xavier escrevem sobre D. Afonso, faz-se alusão a uma das simbólicas imagens dos

arcos portugueses – confeccionados para enfeitar as comemorações do casamento entre Afonso e Maria Francisca – que parecia fazer referência à organização política do governo afonsino. Nessa gravura evocava-se a figura de Atlante, ou Atlas, aquele que sustinha o mundo em suas costas e que o susteve em favor de Hércules em determinado momento da mitologia clássica. O intrigante é que por volta do ano de 1686, o Padre Antônio Vieira diria, sobre o Conde de Castelo Melhor, que vinte anos antes Lisboa o ovacionava como o “Atlas” português que ajudou a sustentar sobre seus ombros o globo celeste (XAVIER, 2008). Os historiadores sustentam que a metáfora barroca se completa se pensarmos que a figura de Hércules – aquele que foi ajudado por Atlas – era associada à figura de alguns monarcas europeus no século XVII e que a referência a Atlas era uma analogia à presença de Castelo Melhor na política portuguesa como o sustentáculo de Afonso. Prova de que já em sua época, o conde era reconhecido como a força atuante do governo afonsino. Estava sobre as costas do valido, conduzir o poder outorgado a Afonso.

Na História, aqueles que destituíram o Vitorioso sabiam que o 3º Conde de Castelo Melhor era o pilar da política e que a deposição do rei deveria começar pela demissão do primeiro-ministro.

No (melo)drama de D. João da Câmara, também é o *conde* o primeiro obstáculo a ser vencido para se alcançar o trono de *D. Afonso* almejado pelos antagonistas. Torna-se o que a semiótica do teatro chama de *oponente* (TORO, 1987).

O *conde* aparece quase que em toda peça com um objetivo voltado para a lealdade com o Estado e com seu *rei* defendendo o objeto pretendido pelos antagonistas *Pedro e Maria Francisca Isabel de Saboia*. Protege-o de maneira paternal, atacando os inimigos do *monarca*, preservando-lhe o poder e substituindo-o em lutas de espadas. O fictício *valido* cerca de proteção *D. Afonso*, porque teme que a demonstração de que Portugal possui um rei fraco se configure em uma possibilidade de que a soberania que o reino conquistou, depois de anos de Guerra de Restauração, seja perdida, conforme atesta o fragmento:

Castel-Melhor
 Se para um santo fim emprego os meus esforços,
 Deus não me há de punir com túrbidos remorsos.
 A guerra com Castela é digna da epopeia!

Às guerras dum cobarde oponho a minha ideia.
 Pedem alguns a paz, humildes, de mãos postas...”
 As duras condições serão por nós impostas.
 Há-de assinar-se a paz só quando Portugal
 Com jus puder cantar um hino triunfal.
 (outro tom)
 E quando desejei, qual sonho se evapora,
 Há-de morrer, meu Deus! ao ver a luz da aurora.
 (CÂMARA, 2006, p. 411).

Luís de Vasconcelos e Sousa está imbuído de determinado senso de resignação, de nacionalismo e de entrega típicas das personagens românticas características estas que, somadas à peripécia do primeiro ato que determinará a perseguição dos antagonistas pelo conde, podem defini-lo como o herói da peça.

Enquanto *Pedro* se configurará como um deuteragonista adjuvante, o *conde* é a metonímia de *Afonso*, porque tem os mesmos interesses do rei, mas tem a construção discursiva acrescida de determinado sentimento heróico que falta ao sucessor de D. João IV. *Castelo Melhor* figura, na História e na Ficção, como a força que protege e sustenta a coroa real.

A traição que se arquitetava contra *El-Rei* parte das acusações caluniosas do *infante* contra o *conde* e este tem a consciência de ser perseguido em nome de *Afonso*, porque a própria personagem atesta que

A queixa é contra mim, mas contra El-Rei conspiram!
 Eu conheço o ladrar d'esses chacaes com fome,
 A raiva que os assalta, a inveja que os consome.
 A vibora mordaz tem na cabeça impura
 Um singular remédio ao mal da mordedura.
 (Ibid, p. 391).

O *homo fictus* de *Castelo Melhor* assume uma postura rígida e combatente frente ao perigo da conspiração que se anuncia. Transforma-se num obstáculo às pretensões dos vilões. Se, diferente dos reis das peças clássicas, *Afonso* não consegue se valer da coragem e da sapiência, o *conde* estrutura-se como uma metonímia melhorada de *El-Rei*. Melhorada porque assume para si a função heróica de guardar o reino de seus conspiradores. É o que comprova a passagem abaixo, em que o *conde* pede para que *Afonso* desperte e se defenda da cabala que se arma.

EL-REI
 E certo, és cuidadoso;
 Pudesse em teu cuidado achar o meu repouso.
 Fora o culpado ar bom respira á farta, e gosa,
 Mata-me aqui de tédio esta prisão medrosa.

CASTEL-MELHOR

Pois dae-me então, senhor, a força que não tenho,
Se tão mal descansaes no meu rendido engenho.

EL-REI

Força não, que és humano, e ao cabo dos esforços.
Podes, em vez da paz, trazeres-me remorsos.
Outras armas escolhe, e nunca a força, não.
Que antes um Rei perdoe do que puna um irmão.

CASTEL-MELHOR

Só calam taes razões nos ânimos cobardes.

EL-REI

Tu, que és meu velho amigo, ó Conde, não retardes
O sono por que aneio, em braços que me fogem.
Roubem-me o throno até, de tudo me despojem.
Mas deixem-me o descanso, a posse derradeira.
Que ao menos tinha Job nas palhas da estrumeira.
A Rainha, sabeis, há muito que me implora;
Passa os dias chorando e toda a noite chora
No seu leito sósinha. — «A paz ali te aguarda»,
Segreda-me baixinho o anjo da minha guarda.
Se no lar da família encontra um vil cigano
Na opulência do amor á fome um doce engano,
Hei de achar, eu que sou todo amizade e indulto,
D'um lado só traições e d'outro um ódio estulto?
Bem vêes. Conde, não devo acreditar em tal.
(Mostrando um cofre que Braz tem nas mãos)
Vêes este bello cofre? E d'oiro e de cristal.
Vou sondar aquel'alma e vão servir de sonda
As pérolas d'Ophir, as gemmas de Golconda.
E que hoje, enfim rendida ao terno desagravo,
Izabel me perdoe, me queira humilde escravo.

CASTEL-MELHOR

Hoje?

EL-REI

Sim, hoje mesmo.

CASTEL-MELHOR

Aquí?

EL-REI

Sim

CASTEL-MELHOR

(fazendo menção de retirar-se)
Mas então...

EL-REI

Espera.

CASTEL-MELHOR

Senhor, vede. . .

EL-REI

O acaso tem razão

E a todos nos juntou. Façamos breve as tréguas;

As ofensas perdoe e quantas fiz renego-as.

Sejam todos assim.

(Outro tom)

Braz! Os cães?...

(Ibid, pp. 414-415).

Mesmo o *valido* tentando proteger *Afonso* das investidas dos vilões, o *monarca*, alienado dos problemas graves da nação e do matrimônio, tolhe as medidas defensivas que *Castelo Melhor* sugere e dá mais importância a assuntos banais.

Luís de Vasconcelos assumirá a função heróica que esperaríamos da personagem do *monarca*, e isto só se desenha discursivamente no (melo)drama joanino graças aos últimos quadros do primeiro ato em que se evidenciam a perseguição e o reconhecimento melodramáticos, porque nota-se que *El-Rei* fica alheio às investidas dos vilões. É nesse momento que a estrutura discursiva da ação e das personagens começa a se desvendar ao vermos *Castelo Melhor* lançar, heroicamente, sua própria vida num duelo de espadas contra um obscuro cavaleiro (que logo se apresentará como *Pedro*) para defender o *rei* que irresponsavelmente se diverte com uma concubina num quarto sujo da periferia.

Segundo Thomasseau (2005), o herói dos melodramas históricos, geralmente emprestavam seus nomes aos títulos das peças. No entanto, no (melo)drama *D. Afonso VI*, essa premissa do teatro melodramático é subvertida e ao herói não corresponde o título da peça.

No final do primeiro ato, o *conde* veste-se com as roupas de *Afonso* para enganar aqueles que vieram em busca do *rei* de Portugal. A troca da vestimenta do signo teatral do figurino autentica a ideia de que o posto de herói da peça é cedido por *Afonso* em favor de *Castelo Melhor* no reconhecimento do primeiro ato, por que o *conde* não só assume o posto de combate da personagem de *Afonso*, mas também se veste com as roupas de *El-Rei*.

As identidades de *Afonso* e *Castelo Melhor* confundem-se nesses quadros melodramáticos e tornam-se metonímicas, numa simbiose que recupera a imagem do histórico Afonso amparada pelo seu primeiro-ministro, porque está no acervo histórico-cognitivo do povo português que Afonso sempre fora amparado,

e na maioria das vezes, substituído pelo *conde*, na administração do governo seiscentista. Lembremos da explicação que os historiadores Pedro Cardim e Ângela Xavier dão para a notória presença de Atlas nos arcos portugueses que enfeitavam a festa de casamento de Afonso e Maria Francisca, referenciando a importância do conde no governo português.

O expediente discursivo dramático de aproximar as personagens a ponto de misturar suas identidades ratifica a função das personagens na obra. À plateia fica clara a alteração dos modelos teatrais clássicos: não mais o rei é o herói, mas sim o vassalo o é, porque assume para si essa condição através da mudança de lugar.

O *primeiro-ministro* é a força de que o infantil *Afonso* fictício necessita. No (melo)drama de D. João da Câmara, o *valido* não é tratado como *vilão* oportunista visto em boa parte dos apontamentos historiográficos, mas como um estadista fiel que assegura heroicamente, antes de mais nada, a legitimidade da coroa portuguesa.

Afonso, que poderia assumir a posição de herói melodramático, não a assume porque não tem força dramática, não padece dos grandes problemas da intriga, não tem as preocupações de um chefe de Estado, está aquém da disputa pelo poder que percorre o entrecho da peça. Caso dependesse de *D. Afonso*, a intriga da peça de D. João da Câmara estaria fadada a um conflito familiar simples e sem forças antagônicas dramáticas (e/ou melodramáticas), afinal, o *rei* é incomparavelmente mais fraco do que a vilã, a *rainha*, e não conseguiria se legitimar se tentasse se opor a ela. A personagem atuante que sofre os problemas e luta contra, animando assim as peripécias da peça, é o *Conde de Castelo Melhor*, ganhando o contorno de herói graças à impossibilidade dramática de *El-Rei*.

Luís de Vasconcelos e Sousa figura como o protetor bem intencionado do reino e do *monarca*. Sem a fraqueza ingênua de *Afonso*, o *conde* não teria essa condição, e sem o auxílio do *conde*, *El-Rei* não seguiria governante (como de fato acontece quando o ministro é destituído, Afonso é deposto). É o vínculo entre as personagens que define suas funções dentro da intriga.

A construção discursiva do fictício *Luís de Vasconcelos e Sousa* segue a fórmula melodramática em que se determina que “através das personagens secundárias são dados aos espectadores os elementos que lhes permitirão

reconhecer e classificar as personagens principais” (THOMASSEAU, 2005, p. 39). O adjuvante *Afonso* determina a importância dramática do *conde-herói*.

A ideia de que as personagens *Afonso* e *Castelo Melhor* configuram-se como mártir e herói respectivamente, ao passo que a de *Pedro* é o deuteragonista secundário, concretiza-se no segundo ato quando o *infante* mente e acusa *Castelo Melhor* do crime de lesa-majestade.

Afonso, num dos raros momentos da peça em que dá mostras de consciência do que se arma contra ele, parece perceber que o ataque ao *conde* é o ataque ao seu governo. O *monarca*, no final do segundo ato, dispara contra o *infante*, o *povo*, o *clero* e os *nobres* correligionários de *Pedro*, conforme corrobora o excerto:

EL-REI
 Armastes a traição, ficastes na armadilha.
 Já te conheço agora, estúpida pandilha!
 A vergonha sofrida em cólera trasborda!
 Hei de ver-te enforcada a estrebuxar na corda!
 O povo, a quem mentiste, o povo, a quem tu pagas.
 Sem rubor, contra mim correu soltando pragas!
 Bem caro o vae pagar, que o diabo é fraco amigo!
 Novas minhas terás!... Tu, Conde, vem commigo.
 (Sahe precipitadamente com o Conde de Castel-Melhor)
 (CÂMARA, 2006, p. 408).

Nesse segundo ato, a espetacularização melodramática estruturada por D. João da Câmara oferece à plateia a informação explícita de que *Pedro* é um oportunista mentiroso que se valerá do artifício da calúnia para acusar o *homo fictus* de *Luís de Vasconcelos e Sousa*⁵⁵.

Se no final do primeiro ato reconheceu-se a disputa pelo poder que se estabelecerá durante todo o entrecho da peça e a posição de cada personagem nesse duelo político, no segundo ato, essas informações são ratificadas e as disposições funcionais das personagens dentro do esquema discursivo são mantidas, acrescentando-se nesse momento a figura da *rainha* como aliada de *Pedro* na cabala contra *Afonso* e *Castelo Melhor*.

O *infante*, ao acusar o fictício *Luís de Vasconcelos e Sousa* do crime de lesa-majestade, incita o povo a levantar sua voz contra a suposta tentativa de assassiná-lo. Desenha-se mais claramente, com o *reconhecimento* da traição,

⁵⁵ É também nesse segundo ato que a *rainha* assume a posição de grande antagonista, como já havíamos referido. *Maria Francisca Isabel de Saboia* apresenta-se como aliada ao golpe pretendido pela personagem de *Pedro* e nos próximos atos se configurará como a principal vilã, mentora e grande articuladora do golpe.

uma ameaça mais real ao poder de *D. Afonso* que tardiamente, entende o que se arma contra ele.

Pode-se dizer que no final do segundo ato há a intensificação da relação simbiótica entre a figura ficcional de *Castelo Melhor* e o poder real de *D. Afonso VI* já estruturada no primeiro ato da peça. As queixas caluniosas do *infante* não são contra *El-rei*, mas contra *Castelo Melhor* objetivando, com a destituição do *valido*, uma maior facilidade no golpe contra *Afonso*. Como dissemos, a simbiose entre a figura do *ministro* e o poder de *El-Rei* é de tal forma intensa, que se pode dizer que, na peça, assim como na historiografia, a deposição do *monarca* começa com os ataques ao *conde*.

Dessa forma o dramaturgo pretende recuperar a representação mental que o leitor e o público têm do soberano seiscentista. A ligação entre o histórico rei e seu primeiro-ministro é um fato documental que já faz parte do acervo histórico-cultural português. D. João da Câmara resgata essa informação e reveste-a com outra: a de que *Afonso* pode ter sido, acima de tudo, um monarca que apesar de ingênuo tem o mérito de ter escolhido para sua valia o talento intelectual inegável de *Castelo Melhor*.

Diferente da relação que o verídico Afonso mantinha com Antônio Conti, marcada pela quebra dos protocolos morais do futuro rei, a relação de Afonso com Luís de Vasconcelos e Sousa é pautada na política. Entretanto, o fato é que a ideia recorrente à historiografia dos séculos XVII, XVIII e XIX – muito alicerçada nos registros dos correligionários de D. Pedro – é a de descrever a aliança política entre o sucessor de D. João IV e o 3º Conde de Castelo Melhor como idêntica à relação histórica degradante entre o monarca e Conti.

D. João da Câmara desmitifica a “verdade” dos discursos historiográficos que constituíram a imagem negativa da ligação entre o rei e o ministro para mostrar que se tratava de uma relação que beneficiava o governo do Portugal afonsino. A coragem, a lealdade e a acusação caluniosa de que o conde padece, concorrendo para a perseguição de que é objeto na peça de D. João da Câmara, permitem que o público questione as exatidões históricas.

No (melo)drama, Luís de Vasconcelos e Sousa não figura como um centralizador autoritário, mas como aquele que, para salvar o rei de Portugal e conduzir o governo visando à soberania da nação empreende artifícios necessários – inclusive arriscar a própria vida em um duelo de espadas – para

proteger o ingênuo *Afonso*. Em determinado momento da intriga, a personagem de outro conselheiro de *Afonso*, Antônio de Macedo, atesta que o reino precisa “de um génio como o vosso (**do conde**) / Malleavel e tenaz, para levar a bem” (CÂMARA, 2006, p. 456, grifo nosso). Na peça, o *conde* é um homem justo e leal ao seu Estado e a seu *rei*.

Na História, o argumento muito utilizado por Pedro e seus partidários para destituir o escrivão da puridade da valia d'El-Rei de que o conde era um homem perverso e oportunista é contrariado no (melo)drama joanino. O *Luís de Vasconcelos e Sousa* que aparece na peça de D. João da Câmara é um homem justo que luta pela soberania de Portugal e pela honra de seu *governante*. O *conde*, de *D. Afonso VI*, é malfadado pela perseguição caluniosa e conspiratória que o impede de continuar no governo.

Na Ficção, é interessante observar o elo que há entre a figura do 3º *Conde de Castelo Melhor* e o poder de *D. Afonso VI* para que entendamos a disposição das personagens na organização do (melo)drama: o que define o poder e a função melodramática de herói do *Conde de Castelo Melhor* é a relação entre ele e o objeto desejado pelos vilões, o poder de *Afonso*.

Os relatos historiográficos que descrevem as contendas entre D. Pedro e Maria Francisca Isabel de Saboia contra Luís de Vasconcelos e Sousa são aproveitados e as figuras do *infante* e do *conde* assumem posições parecidas àquelas que assumiram no passado documental: enquanto a cabala se organiza sob a sombra da personagem do *irmão de Afonso*, o *Castelo Melhor* ficcional tenta sustentar a coroa sobre a cabeça d'El-Rei.

Novamente valendo-se da possibilidade e da necessidade literária de desvelar o paradigma historiográfico que norteia sua ficção, D. João da Câmara desfigura o passado estigmatizado e lança-se à poetização de um fato em favor da fantasia artística, ora aproximando-se ora distanciando-se dos relatos históricos. No (melo)drama joanino, ao invés de trocarem ameaças por cartas ou por recados enviados por mensageiros e delatores, as personagens do *infante* e do *conde* lançam-se a uma entusiasmada luta de espadas, fundamental para a unidade do esquema discursivo de *D. Afonso VI*.

3.3.1.8 D. Maria Francisca Isabel de Saboia, a vilã maquiavélica

Desde o final do segundo ato, a Rainha *Maria Francisca Isabel de Saboia* se mostra favorável ao golpe contra o *Conde de Castelo Melhor* que objetiva o poder de *D. Afonso*. É a partir desse momento que o público começa a reconhecer que o *infante* é tão somente um fantoche das vontades da esposa de *D. Afonso*.

Lembremos que a *rainha* ainda não havia pisado o palco para participar da cabala política que destituirá o *ministro* e *El-Rei* até os quadros finais do segundo ato, mas, após *Afonso* vociferar sua raiva contra as acusações de *Pedro* e de seus *homens* e contra as perturbações que as mesmas exprobrações causaram no *povo*, a *monarca*, dissimuladamente, como se não soubesse do que falavam, entra na sala e diz

Rainha
 Contra o paço em que habito, o caso de hoje é novo!
 A tanto um rei desceu, que tanto sobe o povo!
 Plebe orgulhosa, o arrojo é de lembrar! Ousaste,
 Levada da soberba, à minha opor contraste!
 Um dia, todos vós ao ceptro domarei
 [...]
 Quando eu for... Rainha...
 (Baixo ao infante, a quem conduz para longe de todos)
 E vós... El-Rei!
 (Ibid, 2006, p. 409).

O caráter adúltero e subversivo de *Maria Francisca Isabel de Saboia* surge sob o signo melodramático da vilania. A dissimulação, a sedução, a armação e a corrupção apresentam a face antagonista de *Mademoiselle d'Aumale*. O reconhecimento dessa faceta fará dela a deuteragonista principal, apoiada pelo *infante*.

Numa simbiose parecida à que acontece entre o poder de *El-Rei* e a figura do *conde*, na última cena do segundo ato, a personagem da *rainha* se relaciona à de *S. Alteza*. O público que já havia entendido a função antagônica de *Pedro* graças às calúnias contra *Castelo Melhor*, no segundo reconhecimento melodramático da peça, localizado no final do segundo ato, certifica-se que ambos, *Pedro* e *Isabel*, estão atrelados a um mesmo ideal. Dessa forma, o *infante* deve ser observado como o deuteragonista adjuvante frente à força dramática da *rainha* que começa a se evidenciar.

A própria personagem da *rainha*, confirma a fraqueza de *Pedro* em relação à sua audácia vilã no excerto que se segue:

INFANTE
O que voz traz, senhora?

RAINHA
A audácia que vos falta, a idéa vingadora.
(Tira a mascara e o véu)

INFANTE
A Rainha!... Izabel!

RAINHA
Que espanto o vosso!

INFANTE
E ousastes... ?

RAINHA
Sim, ousei. Quando eu quero, estorvos e contrastes
Sei calcá-los aos pés. O aviso que me deram
Não vos gaba de herói, como outros vos quiseram
(CÂMARA, 2006, p. 481)

D. João da Câmara distancia-se da contaminação dos *discursos constituintes* que estruturaram a imagem das figuras políticas do governo de Afonso VI e segue pelas excentricidades que os vestígios textuais deixados pela historiografia possibilitam.

Em nosso estudo, já sugerimos que o diálogo da Ficção com qualquer paradigma historiográfico concorrerá, inevitavelmente, para a subversão do modelo através da utilização da metáfora literária. Mesmo a paráfrase menos pretensiosa desloca o fato histórico de seu tempo e o coloca num outro momento discursivo em que elementos novos influenciam a óptica sobre o acontecimento histórico progresso. Eis a natureza subversiva do diálogo intertextual entre História e Ficção. Como aconteceu com a ficcional *Calcanhares*, *D. Maria Francisca Isabel de Saboia* também ganha uma alma, porque sua presença histórica foi envolta numa construção discursiva literária em que a metáfora desvelou ópticas possíveis, mas não exploradas pelos documentos que registraram os fatos do passado, e essa alma está melhor desenhada no terceiro ato do (melo)drama.

A fictícia *Maria Francisca Isabel de Saboia* configura-se na típica vilã melodramática burguesa. Apresenta um gênio maquiavélico e, depois de um tempo no seio da família, “corrompe, com sua influência, o filho da casa”

(THOMASSEAU, 2005, p. 41)⁵⁶. Envolve diabolicamente o ingênuo *Afonso* e o convence a excluir o 3º *Conde de Castelo Melhor* do paço, alegando que o ministro atentava contra a integridade da família real. Tratou-se de uma estratégia em que a vilã, recorrendo apelativamente à segurança da instituição da família real como argumento, engana El-Rei dizendo:

RAINHA
Vosso irmão, vossa esposa e quem mais vos adora
Vivem na escura noite a que os votaes agora.

EL-REI
Dás credito á calumnia!

RAINHA
O paço é todo armado
Contra a família vossa.

EL-REI
Oh! cala-te!

RAINHA,
(muito meiga)
A meu lado
Não procuraes conchego. Ensinae pois os termos
A minha prece humilde. Era tão bom vivermos,
Amigos, irmão, vossa esposa, todos nós,
Juntos no mesmo amor! . . . Amor! ... E eu junto a vós!

EL-REI
Sim, ó minha Izabel!

RAINHA
Aí Afonso!
(CÂMARA, 2006, pp. 421-422).

Isabel apresenta toda a dissimulação e o maquiavelismo das vilãs ao estilo de Pixerecourt. Corroborada por uma dramatização espetaculosa da atriz que a interpreta, direcionada pelas rubricas melodramáticas do dramaturgo (como as que vimos no excerto acima), a estruturação da personagem não se distancia da necessidade do *esquema discursivo* escolhido e expõe ao público a impressão mais acabada da monarca. Aos espectadores e leitores não é velado o antagonismo da *rainha*, mas sim exposto de maneira direta e objetiva, produzindo a antipatia à vilã tão cara à fórmula do melodrama burguês.

⁵⁶ O *corrompido*, nesse sentido, é certamente o frágil D. Pedro, transformado no fantoche das vontades da rainha e que, no último ato, como já dissemos, vacila e quase se arrepende do que fez ao irmão mais velho.

O próprio *Afonso*, no quarto ato, despeja contra a *rainha* acusações que a afastam da imagem cristalizada pela maioria dos apontamentos históricos e animam o caráter excêntrico da visão que D. João da Câmara propõe de *Maria Francisca Isabel de Saboia*.

EL-REI
 (Reparando na Rainha)
 Esta mulher. . ! Discerno
 Ou que visão me opprime?. . Olá, monjas do inferno,
 Esta farça cruel representar quem ousa?
 [...]
 Pois vamos ver, esposa desleal!
 Bem caro o vaes pagar ! . . .
 (Ibid, pp. 468-469).

Toda a estrutura discursiva é construída aproveitando o *reconhecimento* do final do segundo, em que *Isabel* vale-se do típico bordão do vilão melodramático de sussurrar maquinações traiçoeiramente e balbuciar a *Pedro* suas diabólicas intenções contra *Afonso*. É justamente isso que se apresenta ao público, suas traiçoeiras intenções. A plateia, dessa forma, está preparada para a exagerada construção deuteragonista que a personagem encerra. A faceta mais vilã da *rainha* é apresentada em rubricas como aquela em que a personagem mostra seu desprezo e sua frieza frente ao frágil, ludibriado e apaixonado *D. Afonso* ratificando o asco que a personagem deve causar no espectador. Como podemos observar na rubrica abaixo.

(Afonso) Cai desanimado sobre o estrado, escondendo a cabeça entre as mãos. A Rainha olha para ele com um gesto de desprezo, depois aproxima-se, senta-se ao seu lado e fala-lhe com maliciosa meiguice, mostrando apenas no gesto, quando El-Rei a não observa, quanta repugnância El-Rei lhe inspira (Ibid, p. 421)

No mais, além de corroborar o *esquema discursivo* proposto pelo dramaturgo legitimando a unidade (melo)dramática da peça, a criação ficcional da personagem de *Mademoiselle d'Aumale* também evidencia a cosmovisão de D. João da Câmara e sua inclinação às excêntricas lacunas deixadas pela historiografia.

Ao estabelecer o diálogo intertextual com os paradigmas historiográficos, D. João da Câmara amplia o foco sobre aqueles discursos que não descrevem D. Afonso VI como um rei cruel e um homem incapaz, mas sim um monarca determinado pelo ambiente corrupto que o cerca. A *Maria Francisca Isabel de Saboia* ficcional é peça fundamental para se entender a história que D. João da Câmara pretende iluminar, porque, além de ser a representação de uma imagem

contrária à que a maior parte da historiografia descreve (a rainha desgraçada e malfadada), configura-se no extremo oposto do que é a persona dramática de *Afonso*: a *rainha* é maquiavélica, esperta, dissimulada, oportunista, corrupta e manipuladora; digna de despertar o terror no *de Castelo Melhor* como atesta o fragmento a seguir:

MACEDO

Que potente adversário o sonho vos debella?

CASTEL-MELHOR

Nem o Infante, nem mil sequazes, nem Castella,
Para oppôr-se nenhum seria assaz potente,
Se eu quizesse, nenhum!
(Confidencialmente)
Tremo d'ella somente.

MACEDO

D'ella..?

CASTEL-MELHOR

Sim, da Rainha.
(Ibid, p. 411).

Já *El-Rei* é fraco, ingênuo, manipulado e determinado pelo meio. Nas palavras da personagem do *conde* que no excerto anterior revelou a força da *rainha*, *Afonso* é um ingênuo incapaz.

CASTEL-MELHOR,

(com desprezo)

Quando a pátria requer o esforço d'um athleta
Que lhe quebre os grilhões que, infame, inda acarreta,
El-Rei tem medo! O abysmo espera-vos! E tarde
Para incutir valor n'esse animo cobarde.
(Ibid, p. 430).

Sobre o paradigma que inspirou a criação discursiva ficcional de Maria Francisca Isabel de Saboia, pode-se dizer que tal como os outros envolvidos nos obscuros anos de 1667 e 1668, a Rainha, D. Maria Francisca Isabel de Saboia, também é uma personalidade controversa.

3.3.1.8.1 Maria Francisca Isabel de Saboia e o problema da influência francesa na corte de Afonso VI

Ao planejar esse estudo, pensamos em dividi-lo em três partes distintas: uma primeira se ocuparia das teorias dos discursos históricos e literários, a segunda estaria encarregada de descrever o contexto histórico em que se situou o paradigma com que D. João da Câmara dialoga em seu (melo)drama, e por fim, na terceira parte, buscaríamos analisar nosso objeto, a peça *D. Afonso VI*, e as relações que ela estabelece com os discursos historiográficos confluindo para a cosmovisão artística e histórica do dramaturgo oitocentista.

Contudo, nesse momento de nossa análise, pensamos ser mais funcional subvertermos essa organização. Anteriormente, já tratamos da figura histórica de Maria Francisca Isabel de Saboia, entretanto, deixamos para esse momento explicações sobre a importância da rainha no cenário português em que se dá a deposição de D. Afonso VI do trono. Parece ser uma estratégia mais interessante, porque a presença de Mademoiselle d'Aumale no paço afonsino figurou como um fato paradigmático muito importante para o diálogo intertextual que D. João da Câmara propôs em sua peça, porque, no (melo)drama, a *rainha* foi a grande conspiradora contra Afonso e animou as peripécias da peça.

Primeiramente, sabe-se que, na História, Maria Francisca Isabel certamente influenciou na deposição do Conde de Castelo Melhor do cargo de escrivão da puridade e na exclusão do nobre da corte. O intrigante é que para a causa dessa interferência da rainha há ao menos três versões diferentes nos documentos históricos dos séculos passados. A primeira atesta que o *conde*, ao defender um desafeto da monarca, o conselheiro Antônio de Macedo, em uma pequena discussão, tenha desacatado a soberana (LACERDA, 1669). A segunda justifica o descontentamento da rainha com o valido do rei em virtude do desagrado da esposa de Afonso em ver o conde desrespeitando a unidade da família real ao investir contra a figura do infante⁵⁷ (CONDE DE ERICEIRA, 1697). Por fim, uma sugestão da historiografia do século XX indica que a motivação da

⁵⁷ Essa segunda especulação, muito difundida nos séculos XVIII e XIX animaria reflexões dos historiadores do século XX sobre um caso amoroso entre o infante e a rainha e será o mote para a intriga estruturada por D. João da Câmara em *D. Afonso VI*.

monarca estava relacionada aos interesses políticos franceses (PERES, 1954). Essa última interpretação nos parece mais coerente com as atitudes da verdadeira rainha e da corte francesa na política portuguesa seiscentista. Vejamos.

Historicamente, na segunda metade do século XVII, interessava à França que Portugal e Espanha estivessem em guerra, porque essa situação enfraquecia a presença política e bélica espanhola no restante do continente o que, por sua vez, permitia à França estender sua influência diplomática em busca da hegemonia europeia. Assim, Paris investiu na tentativa de influenciar e impulsionar a Guerra de Restauração portuguesa contra Madri como um estratagema muito atraente aos seus interesses no cenário político seiscentista (XAVIER, 2008).

Assim, o casamento entre o português D. Afonso VI e a francesa Maria Francisca Isabel de Saboia deve ser entendido sobre dois aspectos. A Portugal, a união entre os reinos simbolizaria o apoio bélico e econômico francês que seria somado ao apoio inglês – graças à união da irmã de Afonso, D. Catarina, com o rei Carlos, da Inglaterra – na guerra contra Castela; dessa forma, Castela estaria isolada e atacada por várias frentes. Já à coroa de Luís XIV interessava estender sua influência política à corte portuguesa colocando lá uma rainha francesa que, além de informante dos acontecimentos diplomáticos lusitanos, também seria atuante nas decisões importantes sobre a política externa portuguesa na Península Ibérica.

Historiadores modernos garantem que a rainha tinha uma personalidade muito mais agressiva e um posicionamento político mais incisivo do que a maior parte da historiografia dos séculos XVII, XVIII e XIX descreveram. Segundo a estudiosa Maria Paula Marçal Lourenço, Maria Francisca, amparada por seu séquito, tinha uma atitude ofensiva nos assuntos do Estado português. Isso porque a verídica Mademoiselle d'Aumale chegara a Portugal com a missão de ser uma agente de além-pirineus na corte portuguesa (CASTRO, 1865). Um tipo de artífice em favor de Luís XIV (PRESTAGE, 1930) encarregada de interceder nas decisões de D. Afonso objetivando o fortalecimento da política externa francesa na Península Ibérica⁵⁸.

⁵⁸ O embate político envolvendo nações europeias tem origem na Guerra franco-espanhola que se desenrolou no contexto da famosa Guerra dos Trinta Anos (denominação genérica de uma série de

A historiografia recente atesta que a presença de uma rainha francesa na corte portuguesa alimentou ainda mais as intrigas palacianas e os duelos pessoais entre os nobres. Segundo Damião Peres, “era uma corte de inimigos que se unia aos agentes franceses para perder o escrivão da puridade, o organizador da Vitória **da Restauração** a quem a nação devia inesquecíveis serviços” (PERES, 1954, p. 110, grifo nosso).

A rainha sempre procurou posicionar-se com personalidade na corte impondo suas vontades e seus direitos sobre os vassallos. Desde seus primeiros momentos na casa real portuguesa, pretendeu e alcançou participar das decisões políticas. Esbarrou em adversários, como o Conde de Castelo Melhor (PERES, 1954) - que a hostilizou por perder o prestígio real enquanto ela ascendia aos favores de Afonso – mas também encontrou aliados como D. Rodrigo de Meneses, o infante D. Pedro, o conde de Ericeira, o Marquês de Marialva, dentre outros nobres descontentes com a política de Luís de Vasconcelos e Sousa (SOUSA, 1845).

Prova de que o espírito político da rainha era mais proativo do que pensavam os historiadores do passado é que em 20 de Novembro de 1666, o embaixador francês Santi Romain, ligado ao séquito da rainha, informava, com grande ânimo a seu governo, o êxito diplomático de Mademoiselle d’Aumale, que havia angariado a influência sobre o espírito do marido a ponto de o monarca português recomendar ao Conde de Castelo Melhor que nada fizesse sem a aprovação da rainha (PERES, 1954).

Na empresa francesa de fomentar o embate militar entre as potências ibéricas mandando a Portugal uma rainha que interviesse nas questões de guerra, o primeiro obstáculo a ser derrubado pela agente francesa era o Conde de Castelo Melhor, porque era ele o encarregado de negociar a paz com Castela. Os historiadores modernos entendem que a presença de Maria Francisca Isabel de Saboia influenciando na exclusão de Luís de Vasconcelos e Sousa do paço de Portugal estava alinhada às pretensões francesas de dificultar as negociações de paz na Península.

guerras que diversas nações europeias travaram entre si a partir de 1618, especialmente na Alemanha, por motivos variados: rivalidades religiosas, dinásticas, territoriais e comerciais). Foi por esse período que França e Espanha tornaram-se rivais políticos e bélicos.

Damião Peres (1954) assegura que o maior revés do genial estadista Luís de Vasconcelos e Sousa foi ter articulado o casamento de seu rei com aquela que levaria seu ministério e seu monarca à ruína. O consórcio matrimonial com uma rainha de origem francesa que deveria auxiliar na legitimação de Portugal como um país soberano no cenário europeu no governo do ministro Castelo Melhor avultou como uma manobra diplomática infeliz para o reinado afonsino.

A esposa de Afonso, cumprindo a determinação de Paris, conseguiu anular a influência do conde para a pacificação da Península Ibérica. Castelo Melhor foi destituído e o plano de Luís XIV de França parecia que iria prosperar, contudo, foi logrado.

Depois da deposição de Afonso e do casamento com Pedro, a agente francesa pareceu não mais defender os interesses diplomáticos de além-pirineus.

E, pode-se dizer que depois da ascensão de Pedro à regência do governo, afastou-se mesmo das relações que mantinha com a França e adotou Portugal definitivamente como pátria, assumindo-se “inclusive como arauto da defesa dos antigos costumes e da etiqueta real portuguesa”. (LOURENÇO, 2003, pp. 59-61).

3.3.1.8.2 Indícios históricos de um amor incestuoso entre Pedro e Maria Francisca, um mote para a intriga da ficção joanina

A historiografia do século XX, na tentativa de responder a essa misteriosa alteração de interesses da rainha, procura definir os contornos psicológicos de Mademoiselle d’Aumale e quase sempre a figura da rainha aparece com uma personalidade forte e um gênio inclinado à satisfação de desejos pessoais, e esse gênio talvez tenha atrapalhado os planos franceses na política lusitana.

Atualmente, especula-se que realmente Maria Francisca Isabel de Saboia se envolveu sentimentalmente com o infante mesmo antes de ter seu casamento anulado com Afonso. E desde então, mobilizou todos os esforços para o sucesso da empresa do amante de assumir o trono português e não mais se preocupou com os interesses de Paris.

Muitos historiadores mencionam que, certa vez, o infante D. Pedro negara se casar com uma dama francesa que já havia sido prometida a S. Alteza. Era Mademoiselle de Bouillon, sobrinha do marechal de Turenne, talvez o maior aliado que os portugueses tinham em França. Um diplomata ativo nas negociações lusitanas no cenário europeu. Turenne havia auxiliado nas discussões diplomáticas e políticas em torno do casamento de D. Catarina com o rei Carlos da Inglaterra e do próprio D. Afonso com Maria Francisca Isabel de Saboia. Tratava-se de uma importante aliança político-matrimonial arquitetada por Castelo Melhor e aprovada pelo rei. Pedro magoou-se com a insistência do irmão e com as imposições do conde e pediu licença para ausentar-se da corte⁵⁹. El-Rei, também magoado, consentiu. A rainha tomou partido das intenções do infante (Ibid, 1954) e Pedro acabou por não se ausentar da corte.

No entanto, justamente por esse tempo, a monarca, uma das poucas a defender a negativa de Pedro, adoeceu e passou a ficar em repouso por algum tempo. D. Pedro, que havia se decido por deixar a corte pelo desentendimento com El-Rei e seus ministros, estranhamente mudou de ideia, decidindo não se distanciar do palácio, ao contrário disso, começou a visitar com assiduidade exagerada a cunhada enferma.

O fato, por atestar uma mudança de postura repentina de Pedro, escandalizou a nobreza da corte de Afonso e lançou sobre as relações entre a ávida defensora do infante e seu cunhado os olhares desconfiados que os incriminavam, mas, segundo estudiosos modernos, isso também foi ignorado pela maioria dos historiadores do passado (Ibid, 1954, p. 109).

As desconfianças sobre a proximidade entre os cunhados poderiam ganhar ainda mais força quando, em virtude da acusação de tentativa de assassinato e

⁵⁹ A historiografia progressista à peça *D. Afonso VI*, de D. João da Câmara, apesar de não se aprofundar na discussão e não atentar às incoerências dos discursos documentais das testemunhas oculares dos eventos dos anos de 1667 e 1668, apresenta alguns indícios que podem ter servido à pesquisa do dramaturgo português finissecular. Há, por exemplo, num livro de 1844 (VISCONDE DE SANTARÉM, 1844), um apontamento de um historiador, provavelmente muito contaminado com os discursos daqueles partidários de D. Pedro que registraram os acontecimentos na corte na segunda metade do século XVII, em que se menciona que o infante afirmou que só se casaria se encontrasse uma noiva como Mademoiselle d'Aumale. Não podemos afirmar que D. João da Câmara leu esse estudo, mas, de qualquer forma, gostaríamos de registrar a falta de apreço reflexivo de alguns historiadores sobre os controversos eventos que destituíram Afonso do poder. É bem certo, entretanto, que nenhum apontamento historiográfico encerra mais desconfianças do que os registros do julgamento que anulou o casamento entre Afonso e Maria Francisca Isabel de Saboia, e esse documento, certamente, configura um paradigma historiográfico lido pelo teatrólogo de *D. Afonso VI*, mesmo a peça não mencionando o referido tribunal.

calúnia que Pedro faz ao Conde de Castelo Melhor, a rainha intervém fervorosamente em favor do infante e ajuda a convencer Afonso a destituir o escrivão da puridade de seus favores régios.

Utilizando o mesmo argumento que a personagem da *rainha* no (melo)drama usa para convencer *El-Rei* a destituir o *conde* – o de que a família real estava acuada frente à perversidade do conde – Maria Francisca Isabel de Saboia confidenciou ao marido que gostaria que Luís de Vasconcelos e Sousa deixasse a corte.

Apesar de ser um assunto muito delicado e velado por muitos historiadores contemporâneos aos acontecimentos⁶⁰, a relação amorosa entre a rainha e o infante, mesmo antes da anulação do casamento com Afonso, era especulada e certamente escandalizava a corte portuguesa da época. Numa correspondência travada entre o embaixador inglês Southwell e a corte do rei Carlos da Inglaterra, recuperada pelo estudioso contemporâneo Dr. Antônio Baião, datada em 5 de novembro de 1667, o emissário inglês em Portugal relata que

Quando (a rainha Maria Francisca Isabel) chegou a Portugal, achou o rei como um escravo do Conde de Castelo Melhor e de seus parciais, quando foi conhecendo que as intrigas que empregava para ter parte no governo terminavam em separar dele e que El-Rei afectava pelos maus modos, fazer-lhe provar os desgostos do casamento, ela não pode suportar por mais tempo o estado em que se via. Conserva ela uma oculta correspondência com o Infante e creio que esta no princípio não teve outra intenção além da ruína do conde; porém a mesma correspondência produziu em sua continuação outros efeitos e muito consideráveis, pois chegou a ponto de não tratar de menos que de amores e até casamento. O Pe. Verjus, jesuíta francês, seu confessor, e o abade de S. Romão tem sido seus principais agentes neste negócio, de quem ela recebe os conselhos. Uma cabala composta por espíritos tam activos como estes, que tem tido grande parte em todas as desordens, seria bastante para transtornar todos os estados do mundo (BAIÃO. Apud. PERES, 1954, p. 110).

Não só a observação do diplomata inglês sugere o envolvimento afetivo entre os cunhados. O julgamento que tratou da anulação do casamento entre o rei de Portugal e a rainha vinda da França provoca um mal-estar inegável na

⁶⁰ Nem todos os historiógrafos do passado se isentaram de questionar as relações de proximidade entre Maria Francisca Isabel de Saboia e o Infante D. Pedro. A *Anticatastrophe*, livro anônimo, dedica inúmeras páginas a acusar os parentes de Afonso de incesto e traição. Contudo, a maioria dos registros documentais ignoraram as estranhezas que circundam a relação entre os acontecimentos políticos em Portugal seiscentista e a proximidade entre os reais cunhados. D. João da Câmara, certamente enveredou por uma pesquisa bibliográfica que iluminava uma óptica excêntrica sobre a História do Portugal Restaurado e animou sua produção ficcional, *D. Afonso VI*, a partir dessa óptica.

História régia portuguesa. A *Causa sobre a nullidade*, livro que trata do processo a que o matrimônio de Afonso e Maria Francisca foi submetido, deixa o leitor menos ingênuo desvendar lacunas que levantam suspeitas sobre a legitimidade do julgamento (CAUSA SOBRE A NULLIDADE DO MATRIMÔNIO. 1859).

O próprio Afonso, numa carta destinada ao Papa, além de reclamar da manipulação que se fez dos fatos e acontecimentos dentro do julgamento em que foram expostas suas deficiências mais íntimas, comenta a estranha rapidez em que se deu o casamento entre a rainha e o infante (DÓRIA, 1947). A sentença de anulação tem a data de 24 de março de 1668 e foi publicada no mesmo dia. Já no dia 28 do mesmo mês, no Paço da Ribeira, realizava-se o casamento, por procuração, do príncipe D. Pedro com a D. Maria Francisca Isabel de Saboia (PERES, 1954).

O historiador moderno, Damião Peres, atesta que

Ao escrever a mencionada carta ao pontífice, Afonso VI acusa os seus inimigos de haverem fingido que tinham chegado breves de S. S. com a dispensa do impedimento publicae honestitates, exigida pelo facto de ser o nubente irmão do primeiro marido. Para o casamento se poder realizar, as autoridades eclesiásticas aceitaram como legal um breve dado em Paris, a 15 de Março desse ano de 1668, nove dias antes da sentença de anulação do primeiro matrimônio. Mas dado por quem? Pelo Cardeal Luís de Vendomme, também conhecido por Cardeal d'Aumale, parente de D. Maria Francisca [...] O mais curioso é que o breve de dispensa dá o casamento com Afonso VI como já sido "julgado por nulo" (Ibid, 1954, p. 103).

O fato é que em boa parte dos registros oficiais, essa influência maquiavélica da rainha de Portugal está velada. Aqueles que descreveram os acontecimentos como testemunhas oculares viam D. Maria Francisca Isabel de Saboia tão somente como uma infeliz consorte que arrastaria para o restante da vida a desgraça de ter se casado com um rei débil, cruel, impotente e infantilizado. Essa imagem foi predominante nos relatos oficiais até o final do século XIX.

A historiografia portuguesa, baseando-se nos apontamentos textuais dos partidários de Pedro consolidou a imagem de Maria Francisca Isabel de Saboia como uma consorte desgraçada pelo primeiro marido, mas amante da pátria e fiel à nação por ter aceitado se casar com o irmão do primeiro esposo.

Como afirmamos há algumas páginas, a Ficção que pretende o diálogo com paradigmas históricos pode desvelar as nuances sugeridas pelos vestígios

textuais do passado. D. João da Câmara, ao se lançar à construção discursiva de seu (melo)drama, deu à personagem de *Maria Francisca Isabel de Saboia* a alma que boa parte da historiografia não lhe havia conferido. Na peça, o dramaturgo desconsidera a História construída por grande parte da historiografia e busca as histórias escondidas nas entrelinhas dos discursos pregressos.

É bem certo que o teatrólogo leu os poucos discursos documentais opostos à versão que o partido de Pedro propôs dos fatos e a esses discursos deu vida para trazê-los aos palcos. Devemos saber que pouquíssimos livros discutiam as inconsistências historiográficas sobre a deposição de Afonso e a ascensão de D. Pedro. Além da desconfiável, anônima e pretensiosa *Anticatatrophe*, escrita em espanhol, que versava as “mentiras” que os aliados do infante construíram sobre a figura do sucessor de D. João IV, nenhum outro texto do século XVII, XVIII ou XIX lançou-se à análise detalhada dos acontecimentos factuais daqueles anos que cercaram o fim da Guerra da Restauração. Quando muito, liam-se poucas páginas críticas sobre o assunto perdidas em compêndios que pretendiam traçar o painel de toda História portuguesa.

Prova de que os estranhos eventos que concorreram para a deposição de Afonso e a anulação de seu casamento com a rainha foram menosprezados pela historiografia portuguesa, são as palavras do historiador J. Simões Ferreira, que, já em 1863, quase duzentos anos depois dos acontecimentos, reclamava da passividade dos estudiosos que receberam as informações tendenciosas registradas pelas testemunhas oculares e não as colocaram em xeque. Segundo o historiador,

A história de Portugal, com ser tão curiosa e interessante, nem por isso é menos embaraçada e escura, mormente em postos cuja averiguação redunde em descrédito para alguém, ou mesmo quando turve a memória de uma época ou de um indivíduo respeitável. Parece que o sentimento patriótico nos sobreexcede o amor da verdade, e, embargando-nos o passo das indagações rigorosas, mais estima deixar-nos em meia luz, do que por-nos a claro algumas nódoas dos tempos que foram. [...] ... é de notar como anda disfarçado um acontecimento de tanto alcance social e político, como é a destronização de um rei, de um filho de D. João IV, do rei que presidia aos destinos da nação quando Portugal firmou os alicerces de sua independência em Elvas, Ameixal e Montes Claros. Disfarçado é o termo próprio. O disfarce encobre e desfigura, e cremos que uma e outra cousa se dá na maneira sujeita (FERREIRA, 1863, pp. 154-155).

D. João da Câmara, mesmo sem ter contato com os estudos historiográficos do século XX, construiu uma *rainha* com uma psicologia interessante e mais problemática e humana do que a maioria dos historiadores havia conseguido antes. A vilã joanina tem a personalidade agressiva e a presença política incisiva que foi ignorada pelos relatos documentais do passado.

Revelar uma possível alma da esposa do factual Afonso VI com base em indícios provenientes de uma leitura atenta e independente dos acontecimentos pretéritos é destituir o artefato historiográfico da opacidade inerente aos registros documentais e inclinar-se a uma visão marginal do acontecimento. *Marginal* porque D. João da Câmara não teve contato com os apontamentos dos estudos da História feitos no século XX, mas somente com os outros que na maioria das vezes denegriam a imagem de *Afonso* e ausentavam a figura da *rainha* de sofrer questionamentos sobre sua conduta na corte portuguesa. D. João apresentou em seu (melo)drama uma cosmovisão, da História, excêntrica à óptica da maioria dos discursos que estavam em voga em Portugal sobre Mademoiselle d'Aumale. O dramaturgo revela uma visão que poucos anos mais tarde seria recorrente na ciência da História.

No (melo)drama, D. João da Câmara ressignifica, a partir de sua criação ficcional da personagem *Isabel*, os relatos históricos que descrevem a influência de Maria Francisca na deposição de Afonso VI. Para tanto, aproveita as obscuridades dos mesmos relatos históricos, e coloca a rainha como a articuladora principal da queda política d'El-Rei.

CONCLUSÃO

Em 1669, Fernando Correa de Lacerda, sob o anagrama de Leandro Dorea Caceres e Faria, publica a *Catastrophe de Portugal na deposição d'el Rei D. Affonso o sexto, e subrogação do princepe D. Pedro o Unico justificada nas calamidades publicas*. Texto tendencioso que procura justificar que a deposição de D. Afonso VI foi fruto de sua incompetência para governar, de seu gênio aventureiro e de sua incapacidade como marido.

Discurso contaminado por um partidarismo político inclinado às causas de D. Pedro, o livro suscita nos leitores mais atentos justamente o contrário do que seu programa pretendia. Seu autor, envolvido com D. Pedro II, lança mão de uma defesa verborrágica, apaixonada e exagerada em que apoia as causas do infante e a inaptidão de D. Afonso para exercer o governo. Pode-se dizer, sem o risco do erro, que é um trabalho encomendado pelo convencionalismo. Não é por menos que o autor era irmão de Francisco Correia de Lacerda, mestre de D. Pedro, e que, depois da publicação da obra tenha se tornado bispo do Porto. Ou seja, uma figura muito próxima ao primeiro escalão da sociedade portuguesa, e que gozava deste envolvimento (PEREIRA, 1904).

O autor da *Catástrophe* descreve o nascimento festejado, a infância malfadada pela doença, a adolescência marcada pelas arruaças e vandalismos incompatíveis com a figura de um rei, e o governo ausente de D. Afonso VI. As cores fortes que constroem os relatos das atitudes do monarca seiscentista cristalizaram a imagem de Afonso para as gerações futuras e contaminaram os registros historiográficos dos estudiosos que precederam a *Catástrophe* nos séculos XVIII e XIX. Em passagens, como a que transcreveremos abaixo, o autor deixa bem claro a posição de Afonso, de Pedro e da rainha na política e na sociedade portuguesa.

O inteiro conhecimento da pública ruína: a urgente necessidade de conservação do reino: o ver-se que El-Rei se desobrigava de seus vassallos, com falta à obrigação de os conservar: o manifesto desengano de sua total incapacidade: a infalível certeza da suficiência de S. A.: a consideração de que na sua pessoa estava o direito da sucessão, ou do governo, pela morte, ou inabilidade d'El-Rei: a dilação de que havia para se celebrarem as Cortes: precedendo o parecer de pessoas de grande doutrina,

prudência, e virtude, que a S. A. incumbia tomar o governo do reino, não só pelas conveniências de Estado, mas pelas obrigações de consciência, fizeram resolver os conselheiros de estado, a parte principal da nobreza, e o povo de Lisboa, que S. A. tomasse posse da regência [...] (LACERDA, 1669, pp. 226-227).

No mais, ainda no século XVII, há um relato historiográfico que envereda pelas mesmas descrições pejorativas de Afonso, a *História do Portugal Restaurado*, do Conde de Ericeira. O livro utiliza os mesmos expedientes da *Catástrophe* para expor as deficiências de D. Afonso. O Vitorioso é focalizado sob a óptica denegridora de um correligionário de Pedro. O Conde de Ericeira engendra um discurso que pretende ratificar as informações da *Catástrophe* e legitimar a figura de Pedro e Maria Francisca Isabel de Saboia como os redentores do reino.

Parece-nos certo que ambas as narrativas tinham o projeto de constituir um discurso acerca de D. Afonso VI que fosse aceito como verdade inquestionável para as gerações futuras. A legitimidade da ascensão de Pedro não é questionada em momento algum, e Mademoiselle d'Aumale é vista como a malfadada princesa desgraçada por um primeiro marido incapaz, mas que serviu ao reino de maneira honrosa ao aceitar se casar em segundas núpcias com o irmão dEI-Rei.

Esses discursos vingaram. Nos séculos seguintes, historiadores aceitaram com passividade os relatos das testemunhas oculares que escreveram *A História do Portugal Restaurado* e *A Catástrophe*. Afonso sempre foi visto como o monarca devasso. A cabala política que possivelmente destituiu Afonso do poder certamente se preocupou com a legitimação de suas atitudes conspiratórias e, para tanto, produziu um material historiográfico destinado a atacar Afonso e defender Pedro e os seus. Prova disso é o tribunal armado para comprovar a incapacidade sexual do herdeiro de D. João IV.

Tratou-se de uma armação espetaculosa em que dezenas de mulheres, inclusive a rainha, depunham contra a virilidade dEI-Rei descrevendo minuciosamente os momentos em que “tentaram” manter relações sexuais com o monarca (DIAS, 2010). O próprio D. Afonso, consciente da conspiração que se armou no seio da sua família e que investia contra seu governo, produziu cartas queixando-se das calúnias que se produziam contra ele (PERES, 1954).

O fato é que as explicações para os acontecimentos políticos que depuseram D. Afonso sempre foram colhidas em relatos que partiam dos correligionários de D. Pedro.

Salvo páginas avulsas em livros que procuravam falar da História Geral de Portugal, apenas uma obra historiográfica demorou-se na análise crítica dos acontecimentos de 1667 e 1668, mas, tal como a *Catástrophe* e a *História do Portugal Restaurado*, também pecou pelos excessos (no entanto, agora inclinados à defesa de Afonso). O livro chamava-se *A Anticatastrophe: história d'El-Rei D. Affonso VI de Portugal* (1845).

De autor desconhecido, a edição a que tivemos acesso foi traduzida do espanhol por Camilo Aureliano da Silva Sousa em 1845. Trata-se de um registro das manobras políticas e das decisões diplomáticas do Portugal Restaurado no reinado de D. Afonso VI, mas com a distância e a segurança do anonimato em uma terra estrangeira⁶¹. Segundo J. Simões Ferreira

É [...] um livro incompleto. Pelos modos de ver e narrar as cousas, pela insistência em fatos de certa natureza, ainda sem a afirmativa dele em mais de um ponto, vê-se que o autor era militar; e como tal, se lhe sobejava sinceridade para dizer o que sabia, faltavam-lhe outros dotes importantíssimos no historiador. As intrigas da corte, as maquinações da ambição, a rede escura de sucessos que a parcialidade do Infante dirigiu com mão disfarçada, mas segura, para colher o país e o rei, quer-nos parecer que as não conheceu todas, ou que algumas em menos as teve do que mereciam, apesar de dizer ele que sabia tudo o que houve na matéria e o viu. Diz muito, dirá tudo, mas não diz bem. Falta-lhe a fina observação que entra no âmago das coisas, perscrutando de pequenos indícios as grandes tenções, em d'onde é que a sua narração caminha desigual, derramando-se em episódios escusados e fúteis, e voando rápida por cima de muita coisa de maior monta. E também solta e mal guiada, sem cronologia sem sistema, como de homem leigo de estudos apropriados (FERREIRA, 1863, p. 155).

O fato é que o discurso da *Anticatástrophe* não teve força para derrubar os propagados livros que depunham contra D. Afonso VI. A obra anônima foi esquecida pelos historiadores futuros e ainda hoje também é desacreditada pelos modernos que, apesar de observarem a deposição de D. Afonso VI de uma óptica mais crítica do que jamais se fez, não têm a *Anticatástrophe* como referência confiável para interpretar os eventos palacianos do século XVII.

⁶¹ O livro foi escrito em Espanha, sob a proteção do anonimato, provavelmente para não sofrer a represália do regente D. Pedro II, tão acusado no discurso que compõe a obra.

Ao longo dos séculos, D. Afonso VI foi reconhecido pelas palavras que lhes renderam o Conde de Ericeira e Fernando Correa de Lacerda e pelos historiadores que ratificaram a representação mental cunhada pelos seiscentistas. O Vitorioso esteve sempre estigmatizado como o irmão sem virtude graças ao partidarismo de alguns historiadores ligados à causa de D. Pedro, por isso teve os fatos de sua história obscurecidos.

Os relatos documentais posteriores ao século XVII não assumiram uma postura ativa sobre os eventos de 1667 e 1668, pelo contrário, aceitaram e cristalizaram a imagem depreciativa que se tinha de Afonso. Dentre tantos outros fragmentos que poderíamos selecionar para demonstrar como se havia estruturado a representação mental de Afonso para a posteridade, um que melhor ratifica isso é um texto de 1785, em que Antônio Pereira Figueireto, num livro dedicado a congratular as façanhas dos reis portugueses, descreve a figura de Afonso tal como fora feito na *Catástrophe* e na *História do Portugal Restaurado*. Segundo o historiador do século XVIII,

... todo o seu gosto era acompanhar com homens facínoras, e de rotos costumes; com homens que eram as fezes, e a peste da República. Que estes mesmos fiados no favor d'El-Rei, cometiam impunemente atrocidades horríveis, as quaes ficando por castigar, viriam a ser a destruição do Reino. Que tendo sido, muitas vezes advertido destas desordens, umas pela Rainha mãe, outras pela Rainha sua mulher, outras pelos mais fiéis, e prudentes Fidalgos, nada tinha El-Rei remetido da sua antiga fereza; antes cada dia dava mais funestas provas de hum animo brutal, e indómito. Que era pois necessário atender á comum conservação com o último remédio (FIGUEIRETO, 1785, pp. 211-213).

Já num compêndio de 1819, o historiador Frei Cláudio da Conceição, atesta que por conta da decisão da Rainha Maria Francisca Isabel de Saboia ter decidido abandonar Afonso e reservar-se à exclusão em um convento, El-Rei investiu contra ela e contra as freiras com violência e desacatos exagerados e que demonstravam a selvageria e a infantilidade do rei (CONCEIÇÃO, 1819). Informação certamente colhida passivamente nos apontamentos do Conde de Ericeira (1697) que descreve a fúria do monarca e a calma aristocrática de Pedro ao tratar do exílio voluntário de Mademoiselle d'Aumale.

A historiografia dos séculos XVIII e XIX corroborou o que se escreveu no século XVII. Pouco ou quase nada se somou às informações das testemunhas oculares e D. Afonso VI seguiu pela História como o rei desgraçado pela doença e deposto pelo irmão para o bem do povo português.

Contudo, numa das primeiras tentativas de refletir acerca das histórias da História seiscentista, D. João da Câmara estrutura um discurso dramático que retoma o fato progressivo e lança sobre ele uma óptica reflexiva.

A ficção joanina em *D. Afonso VI* vale-se da possibilidade de recortar, da historiografia, paradigmas que podem ser aproveitados ou negados a fim de questionar os apontamentos históricos e refletir sobre eles.

D. João da Câmara lança-se à ficcionalização do fato histórico a partir de um acervo historiográfico oferecido pelos estudiosos ao longo de mais de dois séculos. Essas ditas “verdades” dos textos documentais são apenas um eixo (*Real*) muito frágil e passível de discussões, que têm a Literatura como veículo.

A Ficção pode se aproximar ou se distanciar desse eixo, mas sempre o coloca em xeque e possibilita novas interpretações sobre ele. A produção ficcional consiste num processo de *exclusão* dos conceitos oriundos dos discursos constituintes da identidade cultural dos receptores da mensagem e de *inclusão* de outros valores, estes, produtos da visão excêntrica que o artista sugere sobre o passado factual.

É o jogo que propõe o dramaturgo: dessacralizar a representação mental que se construiu de D. Afonso VI e propor uma nova.

Não se pode afirmar que o (melo)drama de D. João da Câmara é o grande responsável pela mudança no paradigma da história do herdeiro de D. João IV, mas é fato que depois do ano de 1890 (ano da estreia de *D. Afonso VI* no palco do D. Maria II), mas principalmente no início do século, a historiografia assumiu uma postura mais crítica frente aos registros historiográficos que somente denegriam a imagem do Vitorioso e enalteciam as figura de D. Pedro e D. Maria Francisca.

D. João da Câmara, tendo como paradigma um vestígio textual historiográfico que pretende legitimar-se como verdade, lança-se ao trabalho literário inclinado à ficcionalização dos acontecimentos pretéritos para, a partir desse confronto, estabelecer suas cosmovisões historiográfica e artística. Aproveitando as palavras do professor Luiz Costa Lima, que refletiu a respeito das relações entre Ficção e Histórica, podemos dizer que em *D. Afonso VI*, a historiografia se preocupava com a *verdade*, a *Literatura* se preocupa com o trabalho com as palavras e a *Ficção*, por sua vez, se preocupa com a fantasia (LIMA, 2006).

Eis que Afonso VI parece configurar um modelo intertextual muito interessante às vontades artísticas de D. João da Câmara, porque possibilita um exercício de ficcionalização dramatúrgica de viés historiográfico muito engendrado ao esquema discursivo escolhido pelo autor, mas também muito atraente aos olhos do público de 1890, oferecendo elementos muito caros ao bem-sucedido melodrama burguês, mas que também possibilitam novas interpretações sobre o obscuro momento histórico em que viveu D. Afonso VI.

Se o *D. Afonso VI*, nas mãos de D. João da Câmara, não apresenta o engajamento político crítico como ocorre com outras peças de seu tempo, como, por exemplo, o drama histórico, *O Sonho da Índia*, de Marcelino Mesquita, que, a partir dos exemplos do passado discute os fatídicos acontecimentos envolvendo o Ultimatum Inglês de 1890, ao menos é uma fonte interessante de recursos artísticos e dramáticos, porque se apresenta como um diálogo intertextual e artístico muito promissor.

A obrigação de D. João da Câmara é com a arte do teatro. Sua peça pretende legitimar-se como uma construção literária dramática engendrada que, apesar de não obedecer totalmente ao drama nem tampouco ao melodrama surpreende pela estrutura bem montada concorrendo para a aceitação da peça pela crítica e pela plateia. As palavras de Hauser sobre a estrutura melodramática podem muito bem servir à peça joanina. Segundo o estudioso

O melodrama é tudo menos uma arte espontânea e ingênua; segue, pelo contrário, os princípios formais, intelectualmente requintados, da tragédia, adquiridos no decorrer de uma evolução longa e consistente, ainda que os reflita num estilo que se tornou rude, sem as sutilezas psicológicas e as poéticas belezas da forma clássica. No plano puramente formal, o melodrama é o gênero mais convencional, esquemático e artificial que se pode imaginar – [...]. Tem uma estrutura estritamente tríplice, um antagonismo forte como situação inicial, uma colisão violenta, e um desenlace em que a virtude triunfa e é punido o vício; numa palavra, um enredo que facilmente se compreende e é economicamente desenvolvido, com a prioridade do enredo sobre os personagens bem definidos: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos [...]. (HAUSER, 1980, pp. 855-856).

Contudo, D. João da Câmara não se prende somente a este esquema discursivo, pelo contrário, incorpora elemento do drama de Diderot e investe numa obra que objetiva, antes de qualquer outra coisa, o fazer artístico.

Em *D. Afonso VI*, a discussão sobre as verdades históricas – que de fato existe - é um mote para produzir teatro. Ao ensejar pela recuperação de um

paradigma do passado histórico português, o dramaturgo inevitavelmente manipula-o a fim de conduzi-lo à unidade de seu esquema discursivo.

D. Afonso VI é um modelo ideal para a produção do (melo)drama joanino porque possibilidade que elementos da cultura nacional – tão caros à ideologia do drama burguês – atraíam a plateia. A personalidade histórica de D. Afonso VI é ideal para a construção ficcional de um ingênuo melodramático. A intriga familiar é um mote recorrente nos dramas, e por fim, a perseguição a um herói é o que organiza o teatro melodramático.

Enfim, a História de Afonso VI atende às necessidades dramatúrgicas de D. João da Câmara e permite que o discurso literário posto em cena adquira força e legitimidade para arrebatá-la à plateia às mais de trinta récitas que a peça alcançou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, A. Duarte. **Enciclopédia histórica de Portugal**. Lisboa: J. Romano Torres & c.a, 1938. (v. 1).
- AMEAL, João. **História de Portugal: das origens até 1940**. Lisboa: Livraria Tavares Martins, 1962.
- ANDRADE, Elza. **Mecanismos de comicidade, práticas narrativas, procedimentos melodramáticos: propostas metodológicas para a formação do ator**. IN: Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Memória ABRACE X., 2006. p. 83.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução e organização: Jayme Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BAKHTIN, Mikail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.
- _____. **Questões de Literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARTHES, R. **Essais Critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Tópicos de teoria: para a investigação do discurso literário**. São Paulo: 7 Letras. S/D.
- BRANCO, Camilo Castelo. **Vida dEI-Rei D. Affonso VI...** Porto: Livraria Internacional, 1873.
- CALVET, José. Independência, **Revista de Cultura Lusíada**, Lisboa: Ano II-II série, nº 3, Junho-Dezembro, 1981.
- CALVO POYATO, José. A conspiração de Medina Sidonia, **História**. Ed. Informação e Revistas S.A. Madri: nº 170, 1990.

- CÂMARA, D. João da. **D. Afonso VI**. In: **O teatro completo de D. João da Câmara**. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda. 2006.
- CÂNDIDO, Antonio (Org.) **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARAGEA, Miora. Metaficção Historiográfica. In: CEIA, Carlos (org). **E-Dicionário de Termos Literários**. S/L. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcao_historio-grafica.htm. Acesso em 23 de Fevereiro de 2010.
- CARVALHO, José Deliberato. **A Constituição e governo do reino de Portugal**. Paris: Casa de Hector Bossange, 1830.
- CASTRO, J. Ferreira Borges de. **Collecção dos tratados, convenções, contratos e actos publicos celebrados entre Portugal e as mais potencias desde 1640**. S/L: Imprensa Nacional, 1865.
- CASTRO, Damião Antônio de Lemos Faria. **História geral de Portugal e suas conquistas**. Lisboa: Typographia Rolandiana, 1804. (Tomo XIX)
- CAUSA SOBRE A NULLIDADE DO MATRIMÔNIO**. 3ª Edição. Typographia Universal, Lisboa: 1859.
- CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da. **Gabinete Histórico: desde 1640 a 1668**. Lisboa: Impressão Régia. 1819.
- CONDE de Ericeira, **História do Portugal Restaurado**. Porto Lisboa: Cortés, 1697 (tomo II).
- CORRADIN, Flávia Maria. **Antônio José da Silva, o judeu: texto versus (con)textos**. São Paulo: Íbis, 1998.
- CORVO, João de Andrade. Um Anno na Corte. **Revista Universal Lisbonense**. Lisboa: 2ª Série. Nº 11. 20 de. pp. 122-126. Dezembro. 1849.
- COSTA, Lúcia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- COUTO, Dejanirah, **História de Lisboa**. Miraflores: Ed. Gótica. 2003.
- CRUZ, António. **Portugal Restaurado**. Porto: Livraria Civilização, 1940.
- DANTAS, Vinícius Orlando de Carvalho. **Valimento e razões de Estado no Portugal Seiscentista (1640-1667)**. 2009. 313 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2009.
- DENIS, Ferdinand Jean. **Portugal pitoresco ou descrição histórica deste reino**. Lisboa: Tipografia de L. C. da Cunha, 1847.

- DIAS, Joana Amaral. **Maníacos de Qualidade**. Lisboa: A esfera dos livros, 2010.
- DOOLEY, Robert. **Análise do discurso: conceitos básicos em linguística**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.
- DÓRIA, Antônio Álvaro. **A rainha D. María Francisca de Saboia (1646-1683): ensaio biográfico**. Lisboa: Livraria Civilização. 1944.
- _____. **A deposição de D. Afonso VI (1666-1668)**. Livraria Editora. Lisboa: 1947.
- DUARTE, REGINA HORTA. **Noites circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- FACHIN, Lídia. **Melodrama e soberania popular**. In: MORETTO, Fúlvia. BARBOSA, Sidney (orgs.) **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo: Editora Unesp. 2006.
- FARIA, Leandro Dorea Cáceres e. **Catastrophe de Portugal na deposição d'el Rei D. Affonso o sexto, e subrogação do princepe D. Pedro o Unico justificada nas calamidades publicas**. Lisboa: 1669.
- FERREIRA, J. Simões. **Destronisação de D. Affonso VI**. In. **O Instituto: jornal científico e literário**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1863. (Volume Undécimo).
- FIGUEREDO, Antônio Pereira. **Elogio dos Reis de Portugal**. Lisboa: Officina de S.T. Ferreira. 1785.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução: Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1986.
- FRANCISCO de Melo e Torres, **marquês de Sande**. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$francisco-de-melo-e-torres-marques-de-sande](http://www.infopedia.pt/$francisco-de-melo-e-torres-marques-de-sande)>. Acesso em 23/05/2010.
- FREITAS Joaquim José Ferreira de. **Bibliotheca Histórica, política, e diplomática da Nação Portuguesa**. S/L.: Casa de Sustainance e Stretch. 1830. (Tomo I)

- GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. São Paulo: Ediouro, S/D.
- GAUNT, Peter. **Oliver Cromwell**. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997.
- GOMES, André Luís. MACIEL, Diógenes André Vieira. **Dramaturgia e teatro – intersecções**. Maceió: Edufal, 2008.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. **Descrever – interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história**. In: NAVARRO, Pedro (org.). **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira. CARDOSO, Reni Chaves (orgs). **Semiologia do Teatro**: São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUINSBURG, J. In: SILVA, Armando Sérgio da (org.). **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: EdUSP, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence – what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Geenenl. São Paulo: Mestre Jou, 1980.
- HERCULANO, Alexandre. **Opúsculos**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1907. (Tomo IX)
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGARDEN, Roman, BOGATYREV, Petr, HONZL, Jindrich e KOWZAN, Tadeusz. **O Signo Teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Porto Alegre: Globo, 1977.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates 84).
- LIMA, J. A. Pires de. LIMA, A. A. Pires de. **A doença de D. Afonso VI e a anulação de seu matrimônio**. Separata do Portugal Médico, nº 1 de 1927. Porto: Tipografia da Enciclopédia Portuguesa. 1927.
- LIMA, Luiz Costa, **História, ficção e Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOBO, Roque Ferreira. **História da feliz aclamação do senhor Rei D. João IV**. Lisboa: S/D.

- LOURENÇO, Paula; PEREIRA, Ana Cristina; TRONI, Joana. **Amantes dos Reis de Portugal**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008.
- LOURENÇO, Maria Paula Marçal. Os séquitos das rainhas de Portugal e a influência dos estrangeiros na construção da “Sociedade de Corte” (1640-1754). **Penélope**. Lisboa: Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. nº 29, 2003.
- MACEDO, Antonio Sousa de. **Falla que fez D. Antônio de Sousa de Macedo, do conselho da fazenda de sua majestade, no livramento do rei do muito alto, e muito poderoso D. Afonso VI, nosso senhor**. Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1656.
- MACHADO, Diogo Barbosa. **Biblioteca lusitana**. Lisboa: Lisboa ocidental, 1752.
- MACHADO, José Pedro. **Factos, pessoas e livros: comentários através dos tempos**. Lisboa: Livraria de Portugal. 1971. (v. 5).
- MAIA, Cláudia Cristina. **Tradição e Modernidade: elementos narrativos na tragédia e no melodrama**. [online] Disponível na internet via <http://www.mafua.ufsc.br/claudia.html>. Santa Catarina: 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso literário**. Tradução: Adail Sobral, São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARAÑÓN, Gregório. **O Conde-Duque de Olivares: a paixão de mandar**. Madri: Espasa. 1936.
- MARTINS, Francisco Rocha. **Os grandes vultos da Restauração de Portugal**. Lisboa: Editora da Empresa Nacional de Publicações, 1940.
- MARTINS, Maria João. **Escola de Validos**. S/L: Teorema, 2007.
- MOISÉS, Massaud. **Literatura: mundo e forma**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- NEVES, João das Neves. **Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- NUNES, Benedito. **Narrativa histórica e ficcional**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- PASSOS, Teresa Ferrer. **A Restauração da Independência em 1640 e D. Antão de Almada**. Lisboa: Universitária Editora, 1999.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. **Discurso, estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1997.
- PEREIRA, Esteves. RODRIGUES, Guilherme. **Portugal; dicionario historico, chorographico, heraldico, biographico, bibliographico, numismatico e artistico**. Lisboa: Romano Torres, 1904.
- PERES, Damião. **História de Portugal**. Barcelos: Editora Portucalense, 1954. (v. 6).
- _____. **Monstruosidades do tempo e da fortuna (1662-1668)**. Porto: Companhia das editoras do Minho Barcelos, 1938. (v. 1).
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Lisboa: Portugália, 1964.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PRADO, Décio. **A personagem de teatro**. In: CÂNDIDO, A. (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PRESTAGE, Edgar, **A embaixada de Francisco de Andrade de Leitão à Holanda, 1642-1644**, Porto: Typ. da Empr. Literaria e Typographica, 1923.
- _____. **Castel Melhor e a Rainha D. Maria Francisca**. In: BELL, Aubrey F.G. **Miscelânea de Estudos em honra de D. Carolina Michaelis de Vasconcellos**. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1930.
- RAMOS, Rui, MATTOSO, José. **História de Portugal: a segunda fundação**. S/L: Estampa, S/D.
- RAPOSO, Hipólito. **Dona Luísa de Gusmão: Duquesa e Rainha (1613 – 1666)**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1947.
- REBELLO, Luiz Francisco. **O essencial sobre D. João da Câmara**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- _____. **O teatro naturalista e neorromântico (1870-1910)**. Venda Nova: Bertrand, 1978.
- RIBEIRO, Ângelo. **A Organização da Vitória**. In: **História de Portugal: Quarta Época (1640-1815)**. Lisboa: Portucalense, S/D. (v. 6).

- ROSA, Augusto. **Recordações da scena e de fora da scena**. Lisboa: Livraria Ferreira, 1968.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 2007.
- SARAIVA, Antônio José. LOPES, Oscar. **História da Literatura portuguesa**. Porto: Porto editora. S/D.
- SARAIVA, José Hermano. **Carreira da Índia**. edição QuidNovi, 2004. Disponível em <http://carreiradaindia.net/2009/05/protagonistas-brasil/diogo-gomes-de-figueiredo>. Acesso em 12/10/2009.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos. **História do Teatro Nacional D. Maria II**. Lisboa: Publicação comemorativa do centenário. 1946. (v. 1).
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal: a Restauração e a Monarquia Absoluta (1640-1750)**. Lisboa: Verbo, 1980. (v. 5).
- SILVA, Edson Santos. ARAÚJO, Orlando Luiz de. RIGOLON, Wilma. A semiótica no/do teatro em La persistencia, de Giselda Gambaro. **Estudos Semióticos**. Número 4, São Paulo: 2008. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em out. 2010.
- SILVA. José Justino de Andrade (comp.) **Collecção Chronologica de Legislação Portugueza (1657-1674)**. S/L: Impr. de J. J. A. Silva. S/D.
- SILVA, Luiz Augusto Rebelo da. **História de Portugal nos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.
- SILVA, Márcia Ivana de Lima e, **Introdução** in: TORRESINI, Elizabeth W. Rochadel. **História e Literatura**. Porto Alegre: Literalis, 2007,
- SOUSA, Camillo Aureliano da Silva. **A Anticatastrophe: história d'El-Rei D. Affonso VI de Portugal**. Lisboa: Tipographia da Rua Formosa, 1845.
- SOUSA, José Carlos Pinto de. **Bibliotheca historica de Portugal, e seus dominios ultramarinos: na qual se contém varias historias daquelle, e destes ms. e impressas em prosa, e em verso, só, e juntas com as de outros estados, escritas por authores portuguezes, e estrangeiros; com hum resumo das suas vidas, e das opiniões que há sobre o que alguns escreverão**. Lisboa: Typographia chalcographica, typoplastica, e litteraria do arco do cego, 1801.
- SPANG, Kurt (org.). **El Drama Histórico: teoría y comentarios**. Navarra: Eunsa, 1998.

- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)**. Navarra: Cosac e Naify, 2007.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução: Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TORGAL, Luís Reis. **Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração**. Coimbra: Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1981. (v. 1).
- TORO, Fernando de. **Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- TORRÃO FILHO, Almícar. **Tríbadés galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história**. Lisboa: Edições GLS, 2000.
- TORRES, João Romano. **Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico**. Lisboa: Fundação de Portugal, 1904. (v. 5).
- TUMULTOS d'Evora. **O Panorama**: jornal literatto e instructivo da Sociedade Propagadora dos conhecimentos úteis. Lisboa, 7 de dezembro de 1839. Volume terceiro. Typographia da Sociedade.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. **O drama histórico português no século XIX (1836-56)**. S/L: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- VISCONDE DE SANTARÉM. **Quadro elementar das relações políticas e diplomaticas de Portugal: com as diversas potencias do mundo, desde o principio da monarchia portugueza até aos nossos dias**. Lisboa: J. P. Aillaud, 1844.
- WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução: José Laurênio Melo. São Paulo: Edusp, S/D.
- XAVIER, Ângela Barreto, CARDIM, Pedro. **D. Afonso VI**. Rio do Mouro: Temas e Debates, 2008.