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

FLAVIO FELICIO BOTTON

Entre Clio e Calíope:
Literatura e História no Teatro de Miguel Franco

São Paulo
2015

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

Entre Clio e Calíope:
Literatura e História no Teatro de Miguel Franco

Flavio Felicio Botton

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Raquel de Sousa Ribeiro

São Paulo
2015

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B748e

Botton, Flavio Felicio
Entre Clio e Calíope: Literatura e História no Teatro de Miguel Franco / Flavio Felicio Botton ; orientadora Raquel de Sousa Ribeiro. - São Paulo, 2015.
206 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. TEATRO (LITERATURA) (HISTÓRIA E CRÍTICA) -- PORTUGAL. 2. TEATRO HISTÓRICO. 3. MIGUEL FRANCO. I. Ribeiro, Raquel de Sousa, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: BOTTON, Flavio Felicio.
Título: Entre Clio e Calíope: O Teatro Histórico de Miguel Franco
Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras

Aprovado em:
Banca Examinadora

Prof(a). Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Aos dois sóis que findaram a névoa em mim, Fernanda e Arthur

e

à memória de Miguel Franco, homem sem medo, portanto ainda vivo em nós,

dedico.

Aos gigantes que me carregaram nos ombros, Ennio, Terezinha e Fabiana;

À Maria João Franco, por me deixar compartilhar da vida desse grande homem que foi seu pai;

Aos caríssimos professores Carlos Alberto Vechi e Maria Luiza Guarnieri Atik, leitores atentos, mas afetuosos, da primeira versão deste trabalho,

A Ana Cristina Verdasca Aceto, por me ajudar nos caminhos, árduos para mim, do bom vernáculo,

A Jad Nidiane Pereira Silva, pela providencial ajuda nos primeiros passos em direção à tranqüilidade

agradeço.

Abro meu coração à minha querida orientadora, Profa. Dra. Raquel de Sousa Ribeiro, pois sem a sua ajuda este trabalho não seria realmente possível. Por ter renovado a minha crença na profissão e por toda a inumerável ajuda,

agradeço imensamente.

“Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro” Almeida Garrett (Prefácio à primeira edição de Um auto de Gil Vicente*).*

“*Poesia e a História são duas asas da mesma criatura que respira, os momentos ligados da mente que conhece*” Benedetto Croce (*História como história da liberdade*).

Resumo:
Miguel Franco nasceu em Leiria em 1918, atuou no teatro amador de sua cidade, sendo varias vezes premiado como encenador e como ator. Na década de 60, em plena ditadura salazarista, Franco leva ao Teatro Avenida de Lisboa, por meio da consagrada Companhia Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro sua mais importante peca de teatro histórico, *O motim*, que retoma os eventos ocorridos após o levante do povo da cidade do Porto contra a Companhia dos Vinhos do Alto Douro, criada pelo ministro de d. José, o Marques de Pombal. A peca, após poucos dias em cartaz, é brutalmente retirada de cena pelo aparelho de repressão do regime salazarista. Este trabalho tem por objetivo analisar a peça de Franco, como exemplo do subgênero dramático do teatro histórico, procurando compreender como e por que se dão as relações que se estabelecem entre o tempo da ação da peça (século XVIII) e o tempo de sua escrita (segunda metade do século XX).
Palavras-chave: Teatro (literatura) (História e Crítica) – Portugal; teatro histórico; Miguel Franco; O Motim

Abstract:
Miguel Franco was born in Leiria in 1918, acted in amateur theater of his city, and several times was awarded as director and as an actor. In the 60s, during the Salazar dictatorship, Franco leads to Teatro Avenida de Lisboa, with the consecrated Company Company Rey Colaco - Robles Monteiro his most important play of historical theater, *O Motim*, which incorporates the events that occurred after the uprising of the people of Porto against the Companhia dos Vinhos do Alto Douro, created by d. José minister, Marques de Pombal. The play, after only a few days on stage, was brutally removed from the scene by the Salazar regime repression apparatus. This paper aims at examining the Franco play as an example of the dramatic subgenre of historical theater, trying to studying how and why occur the relations established between the time of action of the play (XVIII century) and the time of its writing (second half of the twentieth century).
Keywords: Theatre (literature) (History and Criticism) – Portugal; historic theater; Miguel Franco; O Motim

Sumário

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO 1 TEATRO HISTÓRICO: QUANDO A HISTÓRIA GERMINA A FICÇÃO 14

1.1 As relações entre história e literatura 14

1.2 A história da historiografia 19

1.3 O teatro histórico 57

1.3.1 Esboço histórico: os primórdios do teatro histórico 58
1.3.2 A tradição do teatro histórico em Portugal 61
1.3.3 O teatro histórico: tentativas de definição e discussões sobre a sua especificidade. 69
1.3.4 Tipologias do teatro histórico 72
1.3.5 Funções primordiais 81

CAPÍTULO 2 UM HOMEM SEM MEDO NÃO MORRE: MIGUEL FRANCO, O ESTADO NOVO PORTUGUÊS, A CENSURA E O TEATRO. 83

2.1 Prólogo 83

2.2 Ato Primeiro: Teatro e Cultura 84

2.3 Ato Segundo: Teatro de análise crítica e social 96

2.4 Ato Terceiro: Portugal pós-salazar 116

2.5 Epílogo 128

CAPÍTULO 3 O TEATRO HISTÓRICO DE MIGUEL FRANCO: O MOTIM 131

III.1 O motim histórico: a história como a contam os historiadores 132

III. 2 O motim, segundo o teatro de Miguel Franco 137

III. 2. 1 O entrecho: da vida plena e da morte; da repressão e da resistência . 139
III. 2.2 Personagens: um herói sem medo, e legítimo, não morre 145
III. 2.3 Cronotopo: espaço e tempo – um ciclo sagrado de renovação 155
III. 3 Outras fontes 168

III. 3 .1 Uma fonte histórica: Recordações, de Jacomme Ratton e o passado como mote 169
III. 3. 2 Uma Fonte literária: Um Motim há cem anos, de Arnaldo Gama, o liberalismo em pauta no século XVII? 172
III. 4 Repressão e resistência: relações entre tempo da escrita e tempo da ação 182

CONCLUSÃO 189

BIBLIOGRAFIA 196

Miguel Franco- Breve Cronologia 207

Imagens 209

INTRODUÇÃO

Em 6 de fevereiro de 1965, durante o regime ditatorial de Oliveira Salazar e com a presença de importantes nomes do governo, inclusive o próprio presidente Américo Tomás, sobe aos palcos de Lisboa *O Motim*, de Miguel Franco.

A peça, cujas cenas de interrogatório, tortura e opressão causam constrangimentos aos governantes presentes, é, alguns dias depois, brutalmente retirada de cartaz.

No mesmo mês, uma carta endereçada ao ministro da educação nacional pede o fim das restrições que "pesam sobre o teatro português". A carta leva mais de uma centena de assinaturas de políticos, intelectuais, escritores, como Álvaro Salema, Alexandre Pinheiro Torres, João Gaspar Simões, Sophia Melo Breyner Andresen, entre tantos outros.

A proibição da peça desperta um grande movimento de resistência à ditadura e, em especial, de reação às dificuldades da expressão artística sob o regime opressivo de Oliveira Salazar.

O teatro histórico de Miguel Franco ganha destaque como instrumento de combate à ditadura salazarista, muito embora a peça trate de um episódio da história de Portugal do século XVIII.

Esse fato, a brusca retirada de cartaz de uma peça anteriormente aprovada pelos órgãos da censura, nos leva a especular sobre os motivos de tão brutal reação. Em outras palavras, o que naquele distante episódio histórico teria ofendido as autoridades, levando-as a tomar medidas drásticas e, sem nenhum disfarce, enviar a polícia política para rasgar os cartazes da peça e fechar as bilheterias do teatro?

Sendo assim, dois pontos correlacionados motivam o trajeto que este trabalho escolheu trilhar.

O primeiro deles, objetivo em termos gerais, seria tentar esclarecer certas características do teatro histórico, com vistas à compreensão deste subgênero dramático. Intenta-se esclarecer por que o uso de episódios históricos, mais ou menos distantes, causa, em quase todos os casos, uma associação com o presente. Procuramos então expor os motivos que levam a uma identificação entre o tempo da ação da peça e o tempo de sua escrita.

O segundo ponto, em caráter específico, objetiva o estudo da peça *O Motim*, obra histórica de Miguel Franco, procurando verificar se ela realiza esse paralelismo entre os dois tempos, o da ação e o da escrita. Mas, ainda mais importante e muito mais significativo, busca-se investigar com qual evento, de seu próprio tempo, em particular, a peça trava relações e o que isso provoca.

A perquirição destes dois pontos levou o trabalho a se dividir em três capítulos, sendo que o primeiro deles ocupa-se das questões relacionadas ao teatro histórico e os outros dois voltam-se ao teatro de Miguel Franco.

O primeiro capítulo tem, então, dois objetivos, ambos ligados ao estudo do teatro histórico.

Primeiro, dar base à ideia de que a história sempre se refere ao presente do historiador e, desse modo, o teatro histórico caminha da mesma forma. Em outras palavras, mesmo se referindo ao passado, não perdem, nem a história nem o teatro histórico, o seu vínculo com o presente. Esse objetivo será alcançado por meio do estudo da trajetória da própria historiografia, o que nos mostrará as características da História que são herdadas pelo teatro histórico. Ocupa-se igualmente das relações da literatura com a história e procura-se propor características para a arte que se irmana com a história. Identificamos, portanto, o que é característico da narrativa histórica que acaba por contaminar a criação literária que se baseia em episódio ou personagem histórico. Esse estudo justifica-se, pois é necessário dar embasamento teórico e uma resposta sólida à afirmação de que a arte histórica estabelece vínculos não só com o passado que acaba de retratar, mas também com o seu presente. Essa conexão com os “dois tempos” é inevitável justamente devido às características da narrativa histórica que a arte histórica carrega, como desejamos mostrar. Segue-se aqui ainda a premissa de que um bom trabalho deve passar pela definição dos termos dos quais se utiliza, para evitar equívocos e desentendimentos em torno de palavras que tomam, ao mesmo tempo, sentidos teóricos e sentidos correntes de necessária separação.

O capítulo trata igualmente de assuntos referentes ao teatro histórico com vistas a auxiliar na análise da obra histórica de Miguel Franco. Após um introdutório esboço cronológico do subgênero do teatro histórico, apresenta-se uma série de tipologias propostas por diversos autores e procura-se alinhavar as possibilidades de funções que podem ser atribuídas às obras artísticas históricas, em especial ao

teatro. Essas tipologias serão utilizadas no terceiro capítulo como auxílio na análise das peças de Miguel Franco.

Por fim, é traçado ainda um panorama da tradição portuguesa do teatro histórico desde os primórdios até a geração de 1960, a de Miguel Franco, passando pelo momento crucial do subgênero marcado pela reforma teatral de Almeida Garrett. Esse panorama justifica-se no sentido de localizar o nosso autor dentro de uma tradição sólida em terras portuguesas. É ainda oportuna a visão diacrônica sobre o subgênero histórico, na medida em que as propostas para as leituras da obra histórica de Miguel Franco se identificam com outras já consolidadas pela tradição, como é o caso do citado Garrett, mas também de José Anselmo Correia Henriques e dos mais recentes, Sttau Monteiro e Cardoso Pires.

Em um segundo capítulo, apresentamos aspectos relevantes da trajetória de vida do autor, assim como comentários que visam a delinear a sua obra, o que se justifica por se tratar de autor pouco estudado, não só no Brasil, mas também em Portugal.

São aqui reunidas informações históricas de apresentações de suas peças, da sua atuação como encenador, incentivador cultural, entusiasta do teatro amador e escritor. Da mesma maneira, são esboçados, na medida do possível, seus interesses políticos e sua formação cultural. São tecidos comentários sobre as obras não históricas do autor. Em certo termo, o trabalho de Franco é contextualizado em relação ao seu tempo, passando pelo salazarismo e pelo marcelismo[1], destacando o papel da censura nesse período. É importante apontar, ainda que rapidamente, a conjuntura do teatro dos anos 60, em que se encaixa o corpus deste trabalho.

No terceiro capítulo é analisada a mais importante peça histórica de Miguel Franco, principal objetivo deste trabalho, além de suas fontes literárias e de suas fontes históricas, estabelecendo quais tipos de teatro histórico são utilizados, assim como se procura esclarecer sobre as funções almejadas pelo autor. Fazendo uso das tipologias apresentadas no capítulo anterior, das características da narrativa histórica, assim como da análise das peças, pretende-se apontar pontos de vista lançados por Franco sobre o passado, mas também, e principalmente, sobre o seu próprio tempo, de repressão e censura.

[1] Utiliza-se aqui salazarismo e marcelismo para designar os respectivos períodos de governo de Oliveira Salazar (1926, ainda como “mago das finanças” até 1968) e de Marcelo Caetano (entre 1968 e 1974), conforme nomenclatura de MATTOSO (1998).

O trabalho alicerça-se fundamentalmente no âmbito da análise intrínseca e extrínseca do texto literário. Além disso, busca-se o auxílio da Teoria da História no que diz respeito aos recursos, temas, problemas e objetivos da narrativa que se baseia em episódio histórico.

Porém, sem dúvida alguma, o texto literário é ponto de partida e de chegada desta tese. Destarte, o gênero e subgênero eleitos por Miguel Franco determinaram o estudo realizado no primeiro capítulo, da mesma maneira que se procurou delinear o autor e seu contexto histórico no segundo para enfim perceber a importância de seu texto no terceiro.

CAPÍTULO 1 TEATRO HISTÓRICO: QUANDO A HISTÓRIA GERMINA A FICÇÃO

Este capítulo ocupa-se das relações da literatura com a história e procura propor características para a arte que se irmana com a história. Identificamos, portanto, o que é característico da narrativa histórica que acaba por contaminar a criação literária que se baseia em episódio ou personagem histórico.

Pretende-se com isso, ainda que de forma modesta, deixar aqui uma contribuição para o estudo do teatro histórico como subgênero extremamente profícuo na dramaturgia portuguesa e mundial.

Por conta disso, após um esboço cronológico do subgênero do teatro histórico, aglutina-se uma série de tipologias propostas por diversos autores e procura-se alinhavar as possibilidades de função que podem ser atribuídas às obras artísticas históricas, em especial ao teatro. É traçado ainda um panorama da tradição portuguesa do teatro histórico desde os primórdios até a geração de 1960, a de Franco, passando pelo momento crucial do subgênero, marcado pela reforma teatral de Almeida Garrett. As tipologias e outros estudos aqui apresentados sobre o teatro histórico serão ferramentas utilizadas na análise da obra do autor.

Esse estudo inicial justifica-se ainda, por ser necessário dar embasamento teórico e uma resposta sólida à afirmação de que a arte histórica estabelece vínculos não só com o passado que acaba de retratar, mas também com o seu presente. Essa conexão com os “dois tempos” é inevitável justamente devido às características da narrativa histórica que a arte histórica carrega, como desejamos mostrar.

1.1 As relações entre história e literatura

Parece bastante difícil iniciar uma discussão sobre as relações entre história e literatura sem nos remeter à célebre e incansavelmente repetida diferenciação feita por Aristóteles.

Essa distinção talvez nunca tenha sido tão necessária quanto na modernidade, que se entretém em quebrar todos os paradigmas possíveis. Dizia o filósofo que a história relata o que aconteceu, enquanto a literatura conta o que poderia ter acontecido. Assim, a primeira dedicar-se-ia ao particular e a segunda ao

universal, o que conferiria à literatura um caráter mais filosófico (ARISTÓTELES, Capítulo IX)[2].

Nascidos quase como um ser indistinto, a separação desses dois campos das atividades humanas foi bastante tardia, só se efetivando por volta do século XVIII, mas, como se percebe, a preocupação em diferenciá-los aparece desde cedo.

A procura de definição de fronteiras entre as duas áreas traz obstáculos construídos pela própria literatura grega, que combinava indiscriminadamente mito e história, mas os embaraços seguem por todo o trabalho de todos os historiadores ou teóricos da literatura.

Se pensarmos a história como uma atividade que, além de outras finalidades, intenta reconstruir um passado, lidaremos com algumas etapas, não necessariamente nessa ordem, tais como escolha de uma época e/ou de uma personalidade, recolha de documentos e, havendo possibilidade, de depoimentos sobre o tema. É evidente que, por mais material que se ponha à disposição de um historiador, uma parte da história ficou retida inexoravelmente no passado e não poderá, de maneira alguma, ser resgatada. Esses entremeios, que se esquivam ao registro, precisam, ainda assim, de um processo de reconstrução para dar um sentimento de totalidade à história. Nesse momento, é preciso preencher os vazios judiciosamente, procurando-se relatar como seria a forma mais provável de eles terem realmente acontecido. Sem perceber, entrou-se no terreno do que "poderia ter acontecido", no terreno da literatura. Muito embora não seja mais tão difícil encontrar quem pensa dessa maneira, não se quer dizer com isso que a história seja outra forma de literatura, mas há que se reconhecer que as fronteiras não são tão claras quanto pareciam ao filósofo.

Da mesma maneira, mais e mais historiadores têm procurado a literatura como forma privilegiada de acesso ao imaginário de uma sociedade, confundindo os perímetros divisores também pelo outro lado (JATAHY, 2006).

Assim, se nos conceitos aparentemente absolutos de literatura e história não estamos em terreno seguro, as fronteiras desenhadas não poderiam ser mais frágeis ao tratarmos de algo que se move em campo aparentemente híbrido, como a literatura ou o teatro histórico, que será estudado mais adiante.

[2] "Pelo que atrás fica dito, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível (...) Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular" (ARISTÓTELES, sem data, p. 252).

Como se disse, a preocupação em separar literatura e história data do século XVIII, momento em que a própria palavra “literatura” passa a fazer referência a um mundo imaginário e a história assume características racionalistas. Apesar disso, o processo de autonomização é longo e pode ser identificado desde as primeiras investigações históricas impetradas por Heródoto e até mesmo na Idade Média, em que as novas formas literárias, como a novela de cavalaria, por exemplo, tornam-se mais conscientes do caráter figurativo da arte. Simultaneamente, a história principia a se reconhecer como crônica do passado (GOSSMAN, 1990).

Já no século XIX, ambos os conceitos se aproximam para, logo em seguida, voltarem a se distanciar. O Romantismo viu a história como experiência pessoal e assistiu ao fortalecimento do romance histórico. Porém, com o surgimento do positivismo e com o desenvolvimento do cientificismo, ocorre algo como um veto ao ficcional. Interessa lembrar que a literatura não passou imune pela febre positivista e muitos escritores sentiram forte necessidade de documentar os romances ou de colocá-los a serviço das ciências, como é o conhecido caso do Naturalismo.

Uma oposição bastante sensível irá se estabelecer no século XX, momento em que a história apela para as estatísticas e procura uma forte exatidão quantitativa. Já a arte literária dirige-se, *grosso modo*, para as descrições psicológicas, para o monólogo interior, além da criação da literatura que se vai rotular de metaficção historiográfica, segundo as formulações de Linda Hutcheon (1988).

É simples identificar o tom geral das discussões sobre as relações entre literatura e história: é comum que se argumente e se reflita sobre as duas áreas com o intuito de estabelecer uma hierarquia entre elas, atribuindo valor superior a uma ou a outra. Exemplo importante de caso em que a literatura afirmou ter prioridade sobre a história seria o do estruturalismo. Acontece o mesmo com historiadores, mas o mais discutido atualmente é um autor que fez o caminho inverso, priorizando o literário, Hayden White, que voltaremos a mencionar mais adiante (SCHULZ, 1983).

Além disso, a história é tratada como elemento necessário para a contextualização do discurso literário e, apenas raramente, emprega-se a literatura como fonte alternativa para a construção do conhecimento histórico.

Segundo Pesavento (1998), há uma forma diferente e bastante produtiva de se encarar as relações entre literatura e história, que seria a retomada do conceito de representação. Essa ideia, que remonta à filosofia de Durkheim, seria algo como

a forma pela qual, através dos tempos e em diferentes localidades, o homem teria representado a si mesmo.

A representação é a "presentificação de algo ausente, que é dado a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva" (PESAVENTO, 1998, p. 19), ou seja, a ideia de que o homem de uma determinada época tem dele mesmo e de sua sociedade é atualizada por seu discurso. E, em muitos casos, o que o homem percebe de si e de sua sociedade é tão ou mais importante quanto o que eles "realmente são".

A noção que está no fundamento da representação é o imaginário, cuja definição acaba por convergir com a própria representação: "o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente" (PESAVENTO, 2006). Assim, como se disse, a literatura seria uma fonte privilegiada de acesso a esse mundo do imaginário.

Mesmo se trilharmos por outros caminhos, podemos admitir que tanto história quanto literatura são narrativas explicativas do real, embora partam de pressupostos distintos. Ambas possuem o real como referente, mas podem, além de explicá-lo, ultrapassá-lo, negá-lo, ou apenas confirmá-lo. Assemelham-se as duas áreas também no que diz respeito ao processo de composição, pois, se o romance possui um narrador, a história também tem uma figura com a mesma função:

> o historiador – que tem também tarefas narrativas a cumprir: ele reúne os dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles, elabora uma trama, apresenta soluções para decifrar a intriga montada e se vale das estratégias de retórica para convencer o leitor, com vistas a oferecer uma versão o mais possível aproximada do real acontecido (PESAVENTO, 2006).

Porém, nem só de semelhanças alimenta-se essa relação. Não se pode dizer que o historiador crie personagens ou eventos, sem nenhuma espécie de registro. Da mesma maneira, por mais que se tenha que "preencher" os vazios deixados pelos documentos, como apontamos acima, o trabalho do historiador é sempre controlado por certos procedimentos. É preciso que tudo esteja disponível para a comparação e para o cruzamento de dados bibliográficos e fontes utilizadas. Além disso, faz-se necessário o uso de certos procedimentos retóricos e argumentativos que colaborem para o processo de convencimento do leitor (PESAVENTO, 2006).

As noções de veracidade e de verossimilhança são também ligadas de forma sensível a cada uma das áreas. A história se conecta inevitavelmente ao conceito de verdade, ainda que todos os historiadores, como veremos mais adiante, admitam a subjetividade na composição do relato histórico. Por outro lado, a literatura não tem obrigação de provar nada, ainda mais se nos aproximarmos da literatura nossa contemporânea que procura, cada vez mais, confundir as fronteiras entre real e imaginário.

Literatura e história distanciam-se também, na opinião de Bastos, quanto ao critério de interioridade e exterioridade: “o historiador trata das ações e do caráter dos homens apenas até onde lhe é possível deduzi-lo de suas ações (...) daí que a função do romancista [que compõe o romance histórico] é revelar essa vida oculta na sua fonte” (BASTOS, 2007, p. 30).

Seria possível dissertar longamente sobre essas relações entre literatura e história. Porém, podemos fazer um caminho mais proveitoso se admitirmos, como afirma Maestri, que:

> Apesar do desenvolvimento e especialização milenares, história e literatura possuem características comuns que denotam a referência a uma existência comum. Ambas registram, expressam e explicam as experiências humanas, cada uma na sua linguagem e no seu programa (MAESTRI, 2002, p. 40).

Da mesma maneira, também Leenhardt acredita que “história e literatura são dois caminhos diferentes para se chegar ao mesmo lugar” (LEENHARDT, 1998, p. 42). Benedetto Croce da mesma forma afirma que a “poesia e a história são duas asas da mesma criatura que respira, os momentos ligados da mente que conhece” (CROCE, 2006, p. 421).

Assim, se história e literatura nasceram juntas e se, como tantos afirmam, são irmãs, é possível estudar os conceitos de história procurando neles o que são características comuns entre as áreas.

Ainda mais produtivo seria nos remetermos ao objeto desse trabalho, o teatro histórico. Então, admite-se com facilidade que o teatro histórico é arte. Se assim é, ele carrega, em sua composição e em seu resultado final, todas as prerrogativas do fazer artístico. Por outro lado, se o teatro é histórico, ou seja, se ele é em parte

"história", quais seriam os elementos da narrativa histórica que ajudam a modelar a sua forma?

Para responder a essa pergunta, é preciso trilhar os caminhos das escolas historiográficas e entender como a história foi entendida em seu milenar trajeto e até onde ela chegou. Valemo-nos aqui de analisar o intradiscurso do discurso historiográfico, ou o "o conjunto dos percursos semânticos, temáticos ou figurativos, presentes em seu interior" (MOREIRA, 1999).

1.2 A história da historiografia

Uma característica marcante das ciências humanas é a sua tendência à historicidade, entendida aqui como a convergência que todas elas acabam por realizar quando se trata de compreender os seus próprios processos. Em outras palavras, os procedimentos de teorização sobre qualquer uma das ciências em pauta passam sempre pelo levantamento diacrônico de suas disposições. Parece mesmo indispensável, por exemplo, pensar o conceito de "literatura" ao longo de sua história para que se possa chegar, com mais propriedade, ao nosso entendimento contemporâneo sobre a arte literária[3]. Em todas as ciências humanas, o procedimento de "debruçar-se sobre si mesmo" é, e precisa ser, prática comum para que a reflexão leve a bom termo o trabalho.

O mesmo acontece com a história, com a historiografia e com a teoria da história. Para que possamos entender satisfatoriamente a história e como hoje ela se configura, assim como os desafios que ela enfrenta e questionamentos que deve responder, precisamos retomar as suas origens e parte de sua evolução.

Assim, com a intenção de compreender algumas características da história, faremos um levantamento de momentos cruciais para o desenvolvimento da ciência histórica, desde a sua formação, chegando até nomes mais atuais e bastante pertinentes às discussões que esse trabalho deseja levantar. Dessa maneira, por meio de uma leitura diacrônica da historiografia, chegaremos a uma série de características que serão possíveis de divisar em outros gêneros de discurso baseados em fatos históricos, obviamente, como o teatro histórico.

[3] Como fazem, por exemplo, GOMES e VECHI (1991), passando pela visão diacrônica do conceito de literatura antes de propor uma visão sincrônica do mesmo conceito.

Vale, antes de começar, a ressalva de que os termos enumerados acima (história, historiografia e teoria da história) não são sinônimos e se estendem por suas próprias especificidades, ainda que muitas vezes se entrecruzem. No caso desse trabalho, tendo em vista os seus objetivos, procuraremos não carregar nas distinções dos campos, mas em suas abrangências comuns. Vale-se aqui de Croce (1955) que acredita que essa história é, no fundo, a história do pensamento humano e não é necessário, nem tão pouco possível, distinguir exatamente o que há de teoria e o que há de filosofia nessa evolução.

Dando início à jornada, vemos que os primeiros passos da história são dados, como não poderia deixar de ser, na Grécia e podemos encontrar as suas verdadeiras raízes no mito, planalto aparentemente oposto às planícies históricas. A oposição inicial é apenas superficial, pois, se a história trabalha com explicações para o mundo no tempo dos homens, o mito procura cumprir a mesma tarefa, tratando, no entanto, de narrativas de origens no tempo imemorial. Em seu sentido mais limitado, o mito se relaciona com o sagrado, com a essência do mundo religioso, mas foi a primeira forma encontrada para se explicar a origem e a vida dos homens.

As explicações míticas colocam sempre o homem como objeto passivo da ação dos deuses, os grandes responsáveis pela criação de todas as coisas. O maior exemplo de mito cosmogônico em que se vê a passividade humana é a *Teogonia*, de Hesíodo, mas também na *Ilíada*, de Homero, as grandes ações são sempre praticadas pelos deuses, estabelecendo uma verdadeira teomaquia, em que os homens são meros fantoches. Os próprios narradores dos mitos, normalmente, fazem, nas invocações de seus textos, referências às musas como verdadeiras responsáveis pelo canto a ser emitido, como se vê no primeiro verso da *Ilíada* (Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquiles Pélida) ou da *Odisseia* (Canta, ó Musa, o varão que astucioso rasa Ílion santa).

Assim, da mesma maneira que a história, o mito vai procurar sanar uma **carência de ordem intelectual** que precisa ser resolvida para o bom andamento da vida social. Sem a resolução de determinado problema, a carência embaraça o homem que, inatamente, necessita de respostas para continuar em frente.

A transição entre mito e história é mais suave do que se possa imaginar à primeira vista, pois, nos mitos, já estão incluídas as narrativas de heróis e

antepassados. Segundo Ricouer (2012), essas histórias, mais propriamente definidas como narrativas lendárias, são a transição do mito em direção à história.

Porém, mesmo com o surgimento dos relatos feitos por aqueles que são considerados os primeiros historiadores, o mito não estará de todo fora da ordem do dia:

> (...) A história nem sempre toma necessariamente o lugar do mito, mas pode subsistir a seu lado no âmbito da mesma cultura, junto a outros tipos de narração: então a questão do relacionamento entre mito e historiografia deve ser feita direcionando a classificação dos diferentes tipos de narração produzidos por uma determinada sociedade num dado momento histórico (...) (RICOUER, 2012).

A presença do mito é perceptível ainda nas narrativas de historiadores como Heródoto e Tucídides. Vejamos o primeiro, nascido por volta do ano 485 a.C., no território em que hoje se situa a Turquia.

Como se disse, a história aparece primeiramente na Grécia, ocasião em que Heródoto de Halicarnasso utiliza, pela primeira vez, a palavra “história” no sentido de “investigação”.

As *Histórias* de Heródoto são divididas em nove livros, sendo que os seis primeiros descrevem a ascensão da Pérsia até a sua derrota na famosa Batalha de Maratona, que causa um grande revés no avanço imperialista. Os outro três livros tratam da tentativa frustrada de vingança por essa derrota e da vitória definitiva dos gregos. Esse confronto, em que os gregos resistem ao expansionismo persa, garantindo a sua independência, será fundamental, pois, conforme Borges, “vai permitir o seu [grego] grande desenvolvimento posterior” (1993, p. 19). É importante ressaltar que a escolha das guerras médicas não é aleatória, pois se trata de um dado histórico importante para explicar a Grécia da época de Heródoto. Como se disse, a narrativa é realizada para sanar uma **carência intelectual contemporânea do historiador**.

Interessa reler o parágrafo inicial do Proêmio de Heródoto, considerado por muitos como o “pai da história”, pois nesse ponto percebemos que, naquela em que seria a “proposição” do texto do autor, não se fazem referências às musas, como era comum para a épica contemporânea, limitando, pelo menos a princípio, os fatos narrados como sendo de responsabilidade dos homens e não dos deuses:

> Esta é a exposição das investigações de Heródoto de Halicarnasso, para que os feitos dos homens se não desvaneçam com o tempo, nem fiquem sem renome as grandes e maravilhosas empresas, realizadas quer pelos helenos quer pelos bárbaros; e sobretudo a razão por que entraram em guerra uns contra os outros (HERÓDOTO, 1994, p. 53).

Como se pode ver, são três os objetivos da narrativa de Heródoto. Os dois primeiros estão relacionados com a conservação da memória para que os feitos dos homens não deixem de dar-lhes a merecida glória, algo importante para o pensamento grego. Mas o objetivo mais importante, que se destaca na tradução portuguesa pelo uso do advérbio "sobretudo", é *investigar* as causas do conflito, procurando as razões que levaram os povos à guerra. Ainda como aponta Guterres:

> o ato de investigar se torna central em sua obra [de Heródoto]; é a investigação que garante ao autor o acesso ao que ocorreu no passado ou, ao menos, o que os informantes contam acerca do que ocorreu. O que vemos é uma clara tentativa de distanciamento por parte do autor, que determina seu espaço de atuação e o caráter de sua investigação (GUTERRES, 2010, p. 164).

Pela primeira vez, então, uma narrativa baseada em documentos, observações e depoimentos vai procurar estabelecer relações de causa e efeito entre eventos para procurar conferir-lhes um novo sentido, em que a causalidade seria capaz de revelar como uma determinada situação levaria inevitavelmente a uma outra.

O segundo historiador citado, Tucídides, que viveu em Atenas, aproximadamente entre os anos de 460 e 400 a.C., irá procurar realizar um trabalho semelhante ao de Heródoto. Da mesma maneira que o seu antecessor, Tucídides via um conflito bélico como um dos mais importantes momentos para a formação da sociedade grega. As narrativas históricas do ateniense concentram-se nas guerras do Peloponeso, os conflitos entre Esparta e Atenas, dos quais o historiador foi contemporâneo e participante.

A obra *A História da Guerra do Peloponeso* é composta de oito livros, com muitos subcapítulos, que cobrem aproximadamente cinco períodos. São resumidas as etapas formativas da Grécia e os antecedentes do conflito, a primeira parte do

conflito, a guerra na Sicília e a batalha naval de Cinossema. Tucídides, porém, não chegou a concluir a narração por conta de sua morte prematura.

São várias as aproximações que podem ser feitas entre Tucídides e Heródoto. É perceptível que ambos procuram estabelecer um vínculo forte com o que acreditam ser a verdade da narrativa. Essa tentativa faz com que os dois se refiram a Homero com descrença e, às vezes, com desdém. Heródoto, ao comentar sobre os trajetos marítimos de Esparta a Troia, aproveita para referir-se aos exageros homéricos por mais de uma vez, mas, ao fim, sugere que se abandonem as citações do aedo, pois "não é poeta quem não sabe fingir" (Livro II, CXVIII). A série de considerações feitas pelo historiador sobre os dados do poeta nos mostra o valor que a narrativa épica alcançava sobre os leitores das narrativas de Heródoto.

As relações entre as narrativas homéricas e herodotianas chamaram a atenção de muitos e Luiz da Costa Lima aponta-as em seu aspecto mais intrigante. Muito embora, como se disse acima, as musas não estejam presentes:

> A sentença de abertura de Heródoto com sua declaração de desejo de não deixar que os feitos dos homens se tornem 'sem fama', *akleá*, lembra a frase homérica [...] *kléa andron*, os 'gloriosos feitos dos homens' na *Ilíada* (LIMA, 2006, p. 46).

Aliás, as relações que se travam aqui não são apenas da história com a épica, mas também com a dramática, pois no episódio descrito pelo historiador, em que Creso pergunta a Solon por que não o considera entre os mais felizes dos homens, a resposta do segundo, "A vida do homem, Creso, é uma série de incertezas" (Livro I, XXXII), remete inevitavelmente à mesma situação vivida pela protagonista de *Hécuba*, contada pelo contemporâneo de Heródoto, o dramaturgo Eurípedes:

> Eu era uma rainha e hoje estou aqui,
> Na condição de escrava; lá em Troia
> Eu era mãe feliz de numerosos filhos
> E agora eis-me aqui, uma anciã sem eles.
> (...)
> Em meio a tantos males que me afligem hoje
> Sinto vergonha quando te vejo por perto.
> Diante de quem já me viu muito feliz,
> Leva-me o meu pudor a sentir claramente
> A miserável condição a que cheguei

(EURÍPEDES, 1992, p. 193 e 199)

As relações tempestuosas com Homero aparecem também em Tucídides. Segundo a observação do mesmo autor:

> No mesmo livro em que põe em dúvida que se possa dar algum crédito a Homero (II, 10), imediatamente recorre a dados recolhidos da *Ilíada:* na frota chefiada por Agamêmnon, as naus vindas da Beócia eram "tripuladas por 120 homens cada" e as comandadas por Filoctetes traziam cinquenta (II, 10) (LIMA, 2006, p. 105).

Ambos os historiadores estão, também, preocupados com o que seria uma questão importante para a sociedade de seu próprio momento histórico, o que faz com que eles se distanciem das explicações atemporais. Isso nos leva a concluir que as narrações míticas, ainda que não sejam abandonadas por nenhum deles, pois a presença dos deuses ainda se faz sentir, colocam-se em segundo plano. Apesar da constante presença da vontade divina nas narrativas de Heródoto e de Tucídides, ambos tentam **não atribuir as explicações a causas sobre-humanas**, procurando examinar os costumes, os interesses econômicos, os climas e suas ações (BORGES, 1993). A importância da Guerra do Peloponeso é destacada pelo próprio Tucídides no Livro I: "ela seria grande e mais importante que todas as anteriores" (Livro I, 1).

Cabe citar outro excerto da *História da Guerra do Peloponeso*, pois lá veremos, concentrados, elementos de separação entre história, mito e poesia. Da mesma forma, já são perceptíveis os problemas dos testemunhos sobre eventos históricos, questões relacionadas à função didática da história e a subjetividade dos depoentes e, por consequência, dos próprios autores das narrativas históricas:

> Quanto aos fatos da guerra, considerei meu dever relatá-los, não como apurados através de algum informante casual nem como me parecia *provável*, mas somente após *investigar* cada detalhe com o maior rigor possível (...). O empenho em apurar os fatos se constituiu numa tarefa laboriosa, pois as testemunhas oculares de vários eventos nem sempre faziam os mesmos relatos a respeito das mesmas coisas, mas *variavam de acordo com suas simpatias* por um lado ou pelo outro, ou de acordo com sua memória. Pode acontecer que a *ausência do fabuloso* em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma ideia clara

> tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano, julgará a minha história útil e isto me bastará. Na verdade, ela foi feita para ser um patrimônio sempre útil, e não uma composição a ser ouvida apenas no momento da competição por algum prêmio (TUCÍDIDES, 1987, p. 14. Grifos nossos).

Como será patente em todos os casos, as preferências pessoais do narrador não serão deixadas de lado e, apesar de ser considerado como mais racionalista e metódico que Heródoto, muitas das passagens de Tucídides refletem seus interesses. Recorremos aqui a Hornblower (apud LIMA, 2006) para sintetizar o dado de que **as simpatias do narrador afetam a narrativa**:

> as coisas que ele omite são, com frequência, tão cuidadosamente escolhidas como aquelas sobre as quais escolhe escrever. (...) Tucídides foi injusto em negar-lhe (a Cléon) a palavra. A chave está na malícia pessoal de Tucídides contra Cléon [que] foi ocultado [no Livro I] e se lhe negou a palavra [Livro IV]. Com Hermócrates de Siracusa, a quem Tucídides admirava, [...] sucedeu o oposto: Tucídides apresentou-o corajosamente, fazendo-lhe proferir um discurso poderoso no Livro IV, dez anos antes de sua proeminência efetiva (...)" (HORNBLOWER apud LIMA, 2006, p. 80).

Apesar de muitos afirmarem que nem Heródoto nem Tucídides deixaram herdeiros diretos, é possível encontrar, pelo menos, o espírito investigativo e a crença em uma verdade documental que os caracterizavam em outro historiador da Antiguidade Clássica. Trata-se de Políbio (203 a.C. — 120 a.C.) nobre grego que chegou a alçar importante carreira política, mas que, por conta de reveses nas negociações pela defesa da independência da Liga da Aqueia, foi feito refém dos romanos. Em Roma, dada a sua vasta cultura, foi preceptor daquele que seria, no futuro, um dos maiores generais romanos, Cipião Africano, responsável pela derrota de Aníbal de Cartago.

As *Histórias* de Políbio tratavam do mundo Mediterrâneo no período imediatamente anterior a ele. Além disso, em alguns casos, temos seus relatos presenciais de fatos que, de outra forma, teriam sido relegados para sempre ao esquecimento, como acontece com elementos da cultura cartaginense descritos em suas narrativas.

Tido como historiador rigoroso na análise dos fatos e na busca de testemunhos, faz uso de procedimentos já empregados por Heródoto e por Tucídides. Apesar de ter influenciado grandes nomes de Roma, como Tito Lívio e Cícero, seu estilo é frequentemente descrito como enfadonho e carregado (COLLINGWOOD, 1994).

Porém, com Políbio, a história adquire uma característica peculiar dos romanos, o pragmatismo. Ele acredita que a história deve ser estudada, não apenas por ser uma busca da verdade, mas por ser uma escola e um campo de instrução para a vida pública:

> Para os romanos, a história significa continuidade: a herança, do passado, de instituições escrupulosamente preservadas na forma em que eram recebidas; a conformação da vida, segundo o modelo do costume ancestral. Os romanos, perfeitamente cônscios da sua continuidade em relação ao passado, tinham cuidado de preservar os monumentos desse passado. Não só conservavam em casa os retratos de seus antepassados, (...) mas também antigas tradições de sua história coletiva, numa extensão desconhecida dos gregos. (COLLINGWOOD, 1994, p. 52)

Os propósitos das narrativas históricas de Políbio são bastante práticos realmente. Não só eram exemplo da conhecida *vita magistrae*, mas precisavam responder a uma pergunta que todos os gregos se faziam, dada a rápida ascensão de Roma e a decadência do mundo helênico: como tudo aconteceu tão depressa?

As *Histórias* de Políbio vão esforçar-se em sanar a maior **carência intelectual de sua sociedade**, procurando esclarecer justamente os motivos pelos quais os romanos tiveram a sua ascensão tão rápida quanto a decadência grega. O historiador será, inclusive, uma espécie de embaixador romano junto aos povos gregos, quando a administração romana for ser definitivamente instalada nas cidades helênicas. Talvez essa missão explique a presença em suas narrativas de um caráter “simultaneamente ecumênico e nacional, duma história em que o herói da narrativa é o espírito continuador e coletivo de um povo e em que o enredo da narrativa é a reunificação do mundo, sob a direção daquele povo” (COLLINGWOOD, 1994, p, 53). As motivações subjetivas de Políbio são reconhecidas também por Carr:

> Os gregos (...) após seu país ter sido reduzido a uma província, atribuíram os triunfos de Roma não ao mérito, mas à sorte da república (...) É divertido notar que os gregos, após sua conquista pelos romanos, também se entregaram ao jogo do que "poderia ter sido" na história – o consolo favorito dos derrotados; se Alexandre, o Grande, não tivesse morrido jovem, diziam eles para si mesmos, "ele teria conquistado o Ocidente e Roma teria sido submetida aos reis gregos" (CARR, 1982, p. 133).

Apesar dos avanços, o caráter de veracidade dos fatos narrados pelos historiadores não alcançou privilégio de inquestionável. Mesmo com todo o esforço feito em relação a fontes e depoimentos confiáveis por Heródoto, Tucídides e, sobretudo, por Políbio, chegamos, algum tempo depois, a observações como a de Quintiliano (35 d.C. - 95 d.C):

> 31. History also may nourish oratory with a kind of fertilizing and grateful aliment. But it must be read with the conviction that most of its very excellences are to be avoided by the orator, for it borders closely on poetry and may be said, indeed, to be a poem unfettered by the restraints of meter (QUINTILIAN, 2006).

O célebre orador romano vê, em certa medida, com bons olhos a contribuição do estilo histórico para a oratória, porém o comentário de que as suas fronteiras estão por demais próximas às da poesia, invalida a intenção anterior de proximidade aos "fatos" como queria, por exemplo, Heródoto. Quintiliano vai além e praticamente acusa a história de ser um relato que, apesar de buscar a transmissão dos eventos para a posteridade, procura conseguir a fama de hábil para o seu autor. Claro está que estas eram as palavras de um orador e não de um homem que realmente pensava a história como narrativa independente, pois ele dá como positiva a ausência de subjetividade no relato histórico de Heródoto, que, como todo historiador, deixava-se influenciar pelos seus próprios motivos, como procuramos mostrar.

Daí se percebe que os nós entre arte e história não serão tão facilmente desatados como desejavam os primeiros historiadores.

Os comentários feitos até aqui sobre os historiadores gregos e romanos nos dão um panorama do que será a história, mas também, dos problemas que ela irá enfrentar ao procurar se separar da arte literária. Todos os historiadores comentados tinham por intenção explicar as causas de fenômenos que levam às transformações,

as guerras, no caso. Podemos dizer que, mesmo hoje, essa não é uma tarefa fácil de ser realizada, se é que o possa ser. Para explicar a causa de um dado evento, não havia método na época de Heródoto e ainda não há um que não gere controvérsias. Os procedimentos para se alcançar um resultado de compreensão em história ainda são polêmicos. Como exemplifica Lima, "a causalidade é, por certo, o meio de conexão entre os eventos; mas não há segurança sobre seu acerto. Com Heródoto, a história nasce pela impossibilidade de encontrar razão para a permanente beligerância entre os homens" (LIMA, 2006, p. 54).

Ao procurar explicar as causas de uma guerra em particular, com todos os seus detalhes, nomes de envolvidos e eventos que a compõem, a história permanece em "um caso especial", sem transcendê-lo. Por outro lado, se busca a generalização dos conflitos e pretende elaborar algo parecido com "leis" que demonstrem causas e consequências para eventos desse tipo, corre o sério risco de cair em descrédito completo, dado que as "experiências históricas" não são passíveis de reprodução empírica, não são demonstráveis e nem mesmo podem ser elaboradas em narrativa com uma linguagem específica e exclusivamente sua, pois a história se serve da linguagem culta ou erudita comum.

Mesmo assim, ou tendo em conta a percepção desses problemas, a historiografia de gregos e romanos foi um imenso salto epistemológico.

Após isso, no entanto, deparamo-nos com um período em que a visão da história como ciência baseada em atos humanos sofre uma razoável regressão. Trata-se obviamente dos anos da Idade Média e da presença intensa do pensamento cristão, que tenderá a romper com as formas narrativas de até então e propor uma espécie de retorno às explicações míticas e cosmogônicas. Nas palavras de Croce, "quando há uma súbita ruptura ou suspensão, como houve na Europa no início da Idade Média, então a escrita da história quase cessa e recai na barbárie, junto com a sociedade a que pertence" (CROCE, 2006, p. 27).

Apesar de radical, a observação de Croce é válida e compartilhada por Collingwood (1994), pois a história volta a ser escrita de uma maneira não científica e não sistemática.

O maior efeito das ideias cristãs na narrativa da história foi o desenvolvimento de uma atitude que admite que o processo histórico não é, como o era para os historiadores antigos, um **processo de execução das vontades, intenções e desejos humanos**, mas sim a realização dos desígnios divinos, tal como ocorria

com as explicações míticas. Para classificar a historiografia realizada nesse período, chega a se cunhar a expressão “história teológica”.

Mesmo nos casos de relatos feitos por cronistas leigos, o clima anticientífico se instaura e os fatos são pouco investigados, as narrativas são realizadas com menor rigor e com uma mínima preocupação com explicações. Há ainda o dado de que, como muitos cronistas eram contratados por uma família real ou por um ducado para escrever a sua história, os narradores procuravam constantemente agradar os sujeitos dela:

> A dependência dos historiógrafos em relação ao príncipe é por vezes de tal modo que se torna difícil distingui-los dos panegiristas (...) [dessa dependência] derivam várias servidões para o memorialista: a estreiteza do seu campo de visão que se limita aos fatos militares, à vida na corte, (...) o uso do estilo nobre (ou a escrita empolada da Borgonha) (...) e finalmente a obrigação de tomar a defesa do príncipe comanditário da obra, ou mecenas pelo menos (BORDÉ e MARTIN, 1983, p. 35).

Além disso, a presença do milagre, do maravilhoso e do sobrenatural passa a ser visto com toda a propriedade e naturalidade (BORGES, 1993). Também o fato de a maioria dos homens alfabetizados no período pertencerem ao clero pode nos dar uma noção de quem escreveu a história durante a Idade Média.

O nome mais influente para a historiografia do período é o do Bispo de Hipona, Santo Agostinho. Amplamente conhecido como teólogo e doutor da igreja, além de filósofo, Santo Agostinho é autor de um alentado livro em que, sob a influência de Plotino, estabelece a realidade universal como estando dividida em dois planos, o superior e perfeito e o inferior e imperfeito. Trata-se de *A Cidade de Deus*, que pode ser vista como a sua teoria da história. Além disso, outras obras do bispo fazem referência a uma teorização sobre o tempo que, apenas em parte, influencia sua visão da história, e uma teoria da salvação, talvez o ponto mais conhecido de seu pensamento.

A Cidade de Deus é uma extensão em termos de teoria da história da teoria da graça e da predestinação de Agostinho. O mundo dividido em duas esferas e, por consequência, a dualidade entre os eleitos e os condenados, o inteligível e o sensível, a alma e o corpo, o espírito e a matéria, determina a história segundo o Bispo de Hipona. Todos os homens seriam vítimas do pecado original, mas alguns

permanecem nele e são os responsáveis pela cidade dos homens, enquanto outros, os bem-aventurados da graça de Deus, são os edificadores da Cidade de Deus. De acordo com ele, neste mundo, as duas cidades são inseparáveis, mas, após o juízo, os que receberam a graça divina e os pecadores serão separados.

Apesar de sua grandeza histórica e filosófica, o livro de Santo Agostinho é claramente uma argumentação em favor de dois propósitos. O primeiro deles, e foi nesse ponto que a obra exerceu a sua maior influência, deu-se em favor da separação entre Igreja e Estado. A principal questão seria a de que o Estado não poderia, por si só, edificar a Cidade de Deus e, sendo assim, deveria submeter-se sempre à Igreja. De acordo com Bertrand Russel,

> Durante toda a Idade Média e o desenvolvimento gradual do poder papal, bem como durante todo o conflito entre os Papas e os imperadores, Santo Agostinho forneceu à Igreja ocidental a justificação teórica de sua política (1957, p. 68).

O segundo argumento que nos interessa no âmbito desse trabalho trata, como foi feito nos casos anteriores, das motivações que levaram o autor a narrar a história por ele escolhida. Em outras palavras, precisa-se responder qual seria a **carência intelectual que motivou Agostinho** na composição de *A Cidade de Deus*.

A obra, escrita entre os anos de 412 e 427, teve como mote inicial o saque de Roma pelos godos em 410. Os povos pagãos acabaram por atribuir a tragédia da pilhagem e da decadência do império ao abandono dos antigos deuses, em especial, ao desamparo de Júpiter que, enquanto era adorado, protegia firmemente o império.

Tendo essas observações em mente, Agostinho começa o livro mostrando que o passado histórico foi ainda muito mais terrível nos tempos anteriores ao cristianismo. Diz ele que os romanos nunca pouparam a nenhum dos povos conquistados os seus templos e que, se agora o mesmo acontece com Roma, a situação é muito menos severa e dolorosa do que foi no passado por conta do abrandamento do cristianismo. O bispo segue narrando diversos episódios que tratam da perversidade do povo de Roma, sua característica marcante, segundo ele, desde o rapto das Sabinas.

Mas, chegando ao seu ponto principal, afirma que não é verdade que o povo romano não tenha sofrido e que tenha sido sempre protegido por Júpiter. Agostinho

exemplifica sua afirmação com a dura conquista da Gália e com as sanguinolentas guerras civis enfrentadas pelo império.

Os saques de Roma pelos godos e o motivo pelo qual Deus não protege os romanos de tamanha barbárie são as principais carências intelectuais a serem supridas pela história narrada em *A Cidade de Deus*:

> O que Santo Agostinho fez foi reunir (...) elementos e relacioná-los com a história de sua própria época, de tal modo que a queda do Império ocidental e o período subsequente de confusão pudessem ser assimilados pelos cristãos sem que isso constituísse uma provação demasiado severa para a sua fé (RUSSEL, 1957, p. 68).

Como se percebe, **as preocupações do autor são, sempre, as de seu próprio tempo histórico**. Apesar de a obra de Agostinho ser um visível retrocesso à concepção cosmogônica, ao afirmar, por exemplo, que "Não devemos procurar entender o tempo e o espaço antes da criação do mundo: não havia tempo antes da criação, e não há lugar onde não há mundo" (apud RUSSEL, 1957, p. 62), fazendo-se como um hiato para a historiografia científica, o bispo de Hipona e o cristianismo serão determinantes em alguns pontos da evolução da história principalmente no que diz respeito à visão historicista e universal.

Universal no sentido de que todos os povos são parte da criação divina, o que leva a dizer que se:

> Todas as pessoas e todos os povos são abrangidos pela realização dos desígnios divinos (...) portanto, o processo histórico é, sempre e em todos os lugares, da mesma espécie, sendo cada uma de suas partes parte de um mesmo todo (COLLINGWOOD, 1994, p. 72).

Assim, faz-se uma transição mais sensível entre a história de um povo ou de um evento para a história de toda uma civilização.

Já no caso do historicismo ou da visão historicista, deve-se reconhecer que o cristianismo, ao contrário das visões míticas, entende o tempo como "linear" e não como "cíclico". Diz Agostinho: "Cristo morreu *uma vez* pelos nossos pecados" (apud RUSSEL, 1957 p. 63). Além disso, são interessantes em *A Cidade de Deus* as sincronizações que o autor realiza entre o tempo sagrado (bíblico) e o profano (histórico).

Segundo Borges:

> O cristianismo é uma religião eminentemente histórica, pois não prega uma cosmovisão atemporal, mas sim uma concepção que aceita um tempo linear que se ordena em função de uma intervenção divina real na história. A vinda de Jesus/Deus é um fato histórico, concreto em um tempo e local determinados (BORGES, 1993, p. 23).

Essa percepção é de fundamental relevância, pois abaliza o valor que o mundo cristão dá ao pensamento histórico, da mesma forma como sempre aceita a importância da história e das datas históricas. De tudo que o Cristianismo nos legou, mais esse dado pode ser acrescido. Há historiadores, como Étienne Gilson, que ressaltam ainda mais essa importância, dizendo que o Cristianismo

> quebrou a golilha antiga da visão cíclica da história para impor uma concepção linear desta: a história humana começa com a criação e comporta um momento central; está orientada para o fim – segundo o Juízo Final (BORDÉ e MARTIN, 1983, p. 13).

Terminada essa grande crise da historiografia europeia (COLLINGWOOD, 1994), a concepção humanista voltaria a ser o norte das atividades e, como foi expresso pela *Oratio de Hominis Dignitate*, de Pico della Mirandola, "o homem é dito e considerado justamente um grande milagre e um ser animado, sem dúvida digno de ser admirado" (MIRANDOLA, 1989, p. 51) e, assim, as suas ações reassumem a posição de destaque no fazer historiográfico.

Esse período histórico, o renascimento e seus desdobramentos, traz uma decadência gradativa nos poderes da Igreja, da mesma forma como deixa antever uma crescente valorização do pensamento científico, sentimento que, cultivado pelo Iluminismo, terá seu auge no cientificismo no século XIX. Pode-se dizer que esse movimento, o de "substituir" Deus pela ciência, será a grande característica do processo de desenvolvimento científico e o mesmo vale para a historiografia. Assim, fato que deixaria Heródoto, Tucídides e Políbio satisfeitos, a história volta a abandonar a vontade divina e admitir apenas o fenômeno humano, compreensível e documentado.

> Com o renascimento houve um regresso à concepção humanista de história baseada nos antigos. A investigação rigorosa tornou-se importante, porque as ações humanas já não eram reduzidas à

> insignificância, em comparação com um plano divino. O pensamento histórico voltou a colocar o homem no centro de seu quadro. (...) A história tornou-se a história das paixões humanas, consideradas como manifestações necessárias da natureza humana (COLLINGWOOD, 1994, p. 82).

Também Croce aponta como grande marco da historiografia renascentista a contraposição com a religiosidade medieval: "*La negación de la trascendencia fué obra de la época del Renacimiento, cuando (...) la historiografia se secularizo*" (CROCE, 1955, p. 183).

Os primeiros e mais importantes embates entre as mundividências distintas se dão no campo da astronomia com a teoria heliocêntrica de Copérnico, que, ao chegar às mãos de Galileu, provocará grandes avanços dos progressistas contra os dogmáticos e, posteriormente, irá se estender por todos os campos do conhecimento. Mas com o início do processo de ascensão da burguesia, com a filosofia humanista e o empirismo, no sentido de experiência no conhecimento dos fatos, o antropocentrismo renascentista irá se projetar da mesma forma na escrita da história.

É possível resumir a ascensão humanista como a troca de um dogmatismo por outro, pois, se o historiador renascentista criticava a história medieval, a que chamava de "monástica", fazia por todos os meios a imitação do estilo e da composição literária dos historiadores da Antiguidade. Houve uma grande aversão ao estilo medieval chamado de "bárbaro", na mesma medida em que os autores romanos, como Tito Lívio e Tácito, foram elevados ao supremo alvo da *imitatio* (BESELAAR, 1974).

A redescoberta do mundo da Antiguidade Clássica trouxe uma verdadeira corrida aos manuscritos o que, logicamente, inclui não só os historiadores antigos, mas também o interesse em escrever ou reescrever a história de gregos e romanos. O interesse por manuscritos antigos é descrito por Dresden:

> Os humanistas mostraram por um lado um interesse novo e despido de preconceitos, pelos antigos textos e em que nutriam, por outro lado, uma quase insaciável curiosidade por manuscritos desconhecidos. De fato, houve aquilo que se pode chamar de 'corrida aos manuscritos' (DRESDEN, 1968, p. 21).

Essa imensa curiosidade irá estabelecer a divisa dos historiadores do período, *ite ad fontes*, ir às fontes. O processo, em seu conjunto, além de facilitar a divulgação e a procura dos textos, faz com que se desenvolvam diversos métodos de coleção e crítica de documentos, afora as técnicas específicas para cada área de trabalho, como a numismática, a onomástica, a filatelia, a heráldica, a epigrafia, a arqueologia, associadas ao incremento dos estudos das línguas grega e latina clássicas. Essas chamadas "ciências auxiliares" da história têm seu nascimento no início do período renascentista, mas só serão efetivamente utilizadas com o fortalecimento da ciência histórica nos séculos seguintes.

Outra grande contribuição da historiografia renascentista está naquilo a que se pode chamar de setorização da história, uma modalidade que voltou a estar em voga nos séculos XX e XXI. Dado o seu interesse pelos tempos da Antiguidade, o historiador volta-se a determinados campos em particular e acaba por compor, por exemplo, a história do direito, a história das formas políticas, a história dos mitos e das crenças, entre outras (CROCE, 1955).

Alguns vícios, porém, são frequentes na historiografia do período e dois são os mais significativos. O primeiro deles é uma espécie de culto à personalidade, que torna a história universal quase uma extensão da história de alguns indivíduos dos quais ela estaria completamente à mercê. Sem a participação desses homens especiais, não se sabe o que seria a história. Os valores espirituais do humanismo eram tratados como se dependessem sempre da astúcia e da capacidade de um indivíduo engenhoso e nunca como se fossem geradores dessa habilidade.

Croce exemplifica esse vício com o caso do primeiro grande livro de história da arte, que, na realidade, é a história da vida de pintores, de Giorgio Vasari:

> El príncipe para Vasari se llama Giotto, el cual 'por si solo, aunque habia nacido entre artífices ineptos, por gracia de Dios resucitó a la pintura que iba por mal camino y llevó a tal forma que se podia llamar buena'. Individualistas son también las biografias, que nunca llegan a fundir em modo perfecto al indivíduo y la obra que el hace, y que a su vez hace a él (CROCE, 1955, p. 191).

Somada a essa visão, que Croce nomeia de "humanístico-abstrata", os outros vícios a que faz referência se colocam na linha das carências e interesses dos

historiadores, que, ainda que possam ser encontradas em qualquer época, vêm a comprometer definitivamente os relatos, caso os seus autores fossem:

> Literatos cortesanos sostenedores de los interesses de su señor, o historiadores oficiales de repúblicas aristocráticas y conservadoras como Venecia, u hombres de alguma de las partes em pugna en el mismo Estado, como los optimates y las gentes del pueblo em Florência, o quizás los propugnadores de confesiones religiosas opuestas (...) (CROCE, 1955, p. 190).

Benedetto Croce procura chamar a atenção para o problema da objetividade e da imparcialidade do relato histórico, não apenas como "vício" do período da renascença, mas como uma característica intrínseca da historiografia. Será preciso ainda discutir esse assunto, assim que passarmos pela evolução das escolas históricas subsequentes.

Seria difícil e pouco produtivo estabelecer um marco para o nascimento da historiografia moderna, pois uma "nova ciência" já estava praticamente anunciada com as inovações alcançadas pelas "ciências auxiliares", a que nos referimos anteriormente, entre os séculos XIII e XVII. Porém, é com o iluminismo que se instaura definitivamente a ideia de que a "história é um desenvolvimento linear, progressivo e ininterrupto da razão humana" (BORGES, 1993, p. 29).

As palavras mais utilizadas no período são "luz", "razão" e "esclarecimento" de onde se originam os rótulos de "idade das luzes" e de iluminismo para os anos que vão de Descartes a Kant. Nas palavras de Voltaire, a razão é elevada à categoria de "arma contra o monstro" (apud MAESTRI, 2002, p. 38) da maldade e do despropósito.

Junto com essas, outra palavra começa a ser familiar, "progresso", que se torna um critério para julgar os fatos e os feitos, assim como um parâmetro para conduzir a própria vida, mas, acima de tudo, "*una nueva especie de história: la história de los progressos del espíritu humano*" (CROCE, 1955, p. 200). Esse gênero está bem representado por *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*, de Condorcet, obra que marca ainda o extremo otimismo e confiança que atinge os homens da época. Como descreve Croce (1955), a história passa a ser vista como se os homens, finalmente desembarcados em terra firme, pudessem observar com calma o mar tempestuoso por onde antes navegavam.

Embora não se trate rigorosamente de um historiador, é preciso marcar a contribuição de Descartes para o processo historiográfico iluminista. Seu apoio se dá no sentido de firmar a crença de que é possível escrever a história, mas, acima disso, pensar sobre o processo de escrita, dando um passo além, possibilitando a visualização do processo de conhecimento histórico:

> Descartes, que foi o primeiro a estabelecer a posição do homem como um ser que pode não apenas pensar, mas pensar sobre o seu próprio pensamento, que pode observar-se no ato de observar, de maneira a ser simultaneamente o sujeito e o objeto do pensamento e da observação (CARR, 1982, p. 168).

Descartes e Voltaire expressam satisfatoriamente uma síntese dos ideais iluministas, no que diz respeito à ausência de limites para o conhecimento humano, o que leva ao poder de alcançar a verdade histórica e, algo comum a todos os pensadores do período, o anticlericalismo. Segundo Maestri (2002):

> No século XVII, confiante, René Descartes escrevia: [...] todas as coisas [...] sucedem-se da mesma maneira e, desde que se evite tomar como verdadeira alguma [coisa] que não o seja [...] não podem existir tão longínquas [coisas] que não se alcancem, nem tão ocultas que não se descubram. Na centúria seguinte, Voltaire propunha que o homem deixasse respeitosamente o que é divino àqueles que são seus depositários e se ocupasse das coisas terrenas (MAESTRI, 2002, p. 38).

A ideia de história para Voltaire retoma um importante aspecto da história na antiguidade que é o da *vita magistrae*. Segundo o filósofo, os grandes erros do passado teriam sempre muita utilidade e nunca seria demais expor as desgraças e os crimes, pois, conhecendo-os, **seria possível aprender com uns e prevenir outros**.

Em alguns casos, porém, o uso da história como exemplo acabou levando a certa despreocupação com a investigação da verdade histórica. Em outras palavras, se um evento servisse de aprendizado, não era necessário que fosse verdadeiro, dado que seria útil assim mesmo.

No entanto, essa prática não chegou a configurar um retrocesso na historiografia. Pelo contrário, com Voltaire, há um grande avanço para tornar a história menos individualista e mais social. Por trás da noção de “espírito humano”,

como se destacou acima, aparece também o espírito das nações, o espírito do tempo, entre outros. Segundo Voltaire, alguns elementos básicos influenciavam o espírito dos homens, que seriam o clima, o governo e a religião. Destarte, para chegar a uma conclusão sobre o homem, dissertar sobre esses assuntos era imprescindível, o que leva a uma tentativa de conhecer o homem frente a aspectos sociais antes não pensados (BORDÉ e MARTIN, 1983).

Assim, em seu conjunto, as concepções históricas dos iluministas foram tão bem aceitas que, mesmo nos livros nossos contemporâneos, ainda se encontram afirmações de cunho generalizante, moldadas no período, e familiares ao nosso pensamento. Assim, quando se pensa em história do século XVIII:

> Ressurge de inmediato em la memoria el perfil general de una historia en que lós sacerdotes engañan, lós contesanos intrigan, lós sábios monarcas discurren y realizan buenas instituiciones combatidas o anuladas com preteza por la malignidad de lós demás y por grosera ignorancia, y sin embargo perpetuo objeto de admiración y gratitud para lós espíritus esclarecidos (CROCE, 1955, p. 204).

É de extrema importância ressaltar que, mesmo passado tanto tempo e após tão grande número de páginas de historiografia escritas sobre o período, assim como muitíssimas outras tratando da teoria da história, a descrição feita da sociedade pelos iluministas ainda tem eco. A ressonância de certos *topoi* da história é muito difícil de eliminar, por mais preconceituosos e ultrapassados que sejam. O mesmo acontecerá com outras formas como veremos mais adiante: por mais que a ciência evolua, algumas formas de ver o mundo, e mais importante, a própria visão que se tem da ciência histórica, perdura.

Logicamente, como aconteceu com todas as “escolas” estudadas até o momento, a descrição da sociedade acima citada não é ingênua e vem para atender os interesses de uma burguesia em ascensão, cujo liberalismo será a filosofia a explicar a história. O uso político da história, como vimos, não é novo e, como a história vem para suprir as carências intelectuais, vem também em formato semelhante para sanar as dúvidas dos inimigos da burguesia, enaltecendo o liberalismo e facilitando as alianças com o rei.

> Após as guerras napoleônicas, a burguesia vai procurar reorganizar suas formas de pensamento, não são mais teólogos, mas filósofos

> que estão à frente. O liberalismo é a explicação, a justificação racional dessa nova sociedade (...) que reclama o progresso através da liberdade, contra a forte autoridade das monarquias e da igreja (...). Depois da Revolução Francesa, esse liberalismo (...) vai se fixar numa posição organizadora do Estado (...). Alguns dos historiadores do período (...) são muitas vezes estadistas, envolvidos na ação política, com esse intuito amplo, produzem suas obras, em geral, de caráter nitidamente político. (BORGES, 1993, p. 30).

Portanto, a historiografia iluminista configura um grande avanço na apropriação dos métodos investigativos, mas, por outro lado, "não foi feita nenhuma tentativa de erguer a história acima do nível da propaganda; pelo contrário, esse aspecto foi intensificado, pois a cruzada a favor da razão foi ainda uma guerra santa" (COLLINGWOOD, 1994, p. 112)

Porém, se a racionalidade florescera com tanto entusiasmo durante todos esses séculos, o seu oposto, aos poucos, armava a sua ascensão. Desprezado pela Antiguidade e pelos humanistas, reconhecido, embora deixado em segundo plano pelos iluministas, o sentimentalismo alcançará valor preponderante como categoria espiritual durante o Romantismo (ABAGNANNO, 2003).

Nesse período, ganha força uma vertente nostálgica da historiografia que tende a estabelecer como modelo tudo aquilo que humanistas e iluministas consideravam como uma grande barbárie, o medievo. O tradicionalismo romântico, a sua exaltação das tradições e das instituições, elegeu a Idade Média como era ideal, perfeita para representar a religiosidade em seu caráter mais primitivo, em que se encarnavam os aspectos mais nobres da cavalaria, assim como um tempo em que se começa a delinear os traçados nacionais, tema relevante para muitos países em meados do século XIX, como se comentará mais adiante.

O apreço pela Idade Média levou a uma série de consequências culturais imediatas tais como a reimpressão de inúmeras crônicas medievais, quase esquecidas, que encontraram um grande círculo de leitores. Foram fundados os primeiros museus medievais, como o *Musée National du Moyen Age*, conhecido como Cluny, em Paris. Antigas abadias de arquitetura gótica tiveram a sua restauração rapidamente proposta e executada[4]. E, segundo Croce, a historiografia

[4] Sobre isso, é interessante notar que o imaginário romântico sobre a Idade Média se sobrepõe inclusive a qualquer fato documental, como acontece na proposta de restauração da Igreja de Notre Dame de Paris por Viollet-le-Duc em que se adicionam, mesmo ciente de

entrou em *"estrecha relacion e intercambio com el nuevo género literário, la novela histórica"* (CROCE, 1955, p. 216), de Walter Scott, por exemplo, que será determinante na constituição dos romances históricos modernos.

Se a historiografia nostálgica se desenvolveu, pode-se dizer o mesmo de um "novo" campo dentro da história, pois o século XIX foi o século das "filosofias da história". Nomes como Schelling, Herder, Kant e Hegel, dentre outros, começam a pensar a ciência a partir de um ponto de vista diferente.

> Sob a influência de Herder, Kant levou esta ideia [a ideia de filosofia da história] mais longe, de tal modo que a filosofia da história se converteu na procura de um sistema grandioso sobre o desdobramento da evolução da natureza humana, testemunhado em fases sucessivas o progresso da racionalidade ou do Espírito (BLACKBURN, 1997, p. 250).

Cabe, no âmbito desse trabalho, comentar, pelo menos, um dos nomes associados com a filosofia da história romântica: Johann G. Fichte (1762 - 1814).

Discípulo de Kant, Fichte foi professor universitário com vida razoavelmente atribulada, pois, por conta de acusações de ateísmo, perdeu sua cadeira na Universidade de Jena, sendo, posteriormente, admitido em Berlim e Erlangen.

A filosofia de Fichte considera o ato de conhecer como uma ação de transformação em que o dado que é objeto do conhecimento passa a ser um objeto "para o sujeito" e sua existência só possui sentido a partir desse instante. Em outras palavras, o objeto não tem "vida própria" antes de entrar em contato com o sujeito, pois ele só existe em função do sujeito. Assim, não há como saber como um determinado objeto é "em si mesmo", apenas como ele é quando está "dentro de um eu".

O mais conhecido conceito de Fichte para a história é a liberdade racional e, para explicá-la, o filósofo estabelece três estágios. Baseando-se na dialética, acreditava que esses estágios levariam sempre a uma superação. Em um primeiro momento, haveria uma "liberdade grosseira", em que as atitudes dos indivíduos não seriam diferentes dos regidos pelo princípio do prazer. Esse estágio geraria, no entanto, um segundo em que liberdade do indivíduo se limita voluntariamente, pela criação duma autoridade superior, a autoridade de um governo que lhe impõe leis

---

ser uma fantasia nunca construída no período medieval, as famosas gárgulas tidas hoje como "legitimas" esculturas medievais.

não da sua autoria. Nesse estágio, parece não haver liberdade, mas, de fato, ela está a se desenvolver para se tornar algo melhor, que se concretizará no terceiro momento, em que uma síntese levaria ao estado de liberdade civil (COLLINGWOOD, 1994).

A proposta de Fichte é que cada período dessa história tem um caráter próprio que interfere em todos os aspectos da vida. Em sua obra mais importante, *Características da Idade Contemporânea* (1806), ele se propõe a explicar a sua própria época, por meio da análise dos seus traços fundamentais e ainda mostrando como tudo o mais é derivado desses aspectos. Seguindo a sua concepção, percebe-se que:

> os estádios passados, conduziram necessariamente a história ao presente; uma dada forma de civilização só pode existir quando o tempo está apto a recebê-la (...) Assim, os românticos concebiam o valor dum estádio histórico passado, como a Idade Média, de modo duplo: em parte, como algo de valor permanente em si mesmo – como uma realização única do ser humano – e, em parte, como ocupando o seu lugar no curso dum desenvolvimento que leva a coisas de valor ainda maior (COLLINGWOOD, 1994, p. 122).

O mais importante a ser dito é que, talvez pela primeira vez, **o discurso da história se voltava diretamente e sem evasivas para o seu tempo contemporâneo**. Desde os antigos, sempre houve a referida carência intelectual a ser suprida, porém, com Fichte, ela está expressa no próprio discurso, no objetivo fundamental da narrativa histórica.

Segundo Collingwood, Fichte concebe:

> o presente como foco em que as linhas do desenvolvimento histórico convergem. Consequentemente, para Fichte, a tarefa fundamental do historiador é compreender o período histórico em que vive (COLLINGWOOD, 1994, p. 145).

Além disso, há que se destacar que se assiste nesse período a uma "onda nacionalista, que valoriza o que há de mais peculiar e próprio em determinada cultura" (GOMES e VECHI, 1992, p. 16). Na historiografia, tende-se a substituir cada vez mais o "Estado" pela ideia de "Nação", assim como o conceito de "humanidade" é preterido pelo de "nacionalidade" (CROCE, 1955).

Esse fato nos leva, mais uma vez, a fazer sobressair o que há de carência intelectual a ser suprida pela historiografia. No período em pauta, muitos países, como Inglaterra e França, estão em processos de estabilização. Já a Itália, está em unificação, processo que toma praticamente todo século XIX, desde o Congresso de Viena, em 1814, até a real unificação com o Tratado de Latrão, em 1929. Caso semelhante acontece com a Alemanha, em uma demanda bastante violenta e complexa que se inicia com a formação da Confederação Alemã, após a queda de Napoleão, e segue até o final da Guerra Franco-Prussiana, em 1870 (PAZZINATO e SENISE, 1993).

É justamente nesse contexto que surgem as sociedades de pesquisa, governamentais e particulares, com o propósito de trazer à luz tudo o que for particular da nação, seja para ajudar a entender o seu progresso e a sua estabilização ou os motivos que justificam a unificação e pelos quais vale a pena lutar. Em outras palavras, os nacionalismos europeus vão estimular o estudo da história nacional dos países (BORGES, 1993), atendendo, mais uma vez, às demandas do momento histórico dos historiadores.

Após isso, se o começo do século XIX havia sido o período de florescimento das filosofias da história, é justamente contra elas que irão se revoltar os historiadores da escola metódica.

Historiadores, essencialmente os alemães, começam a desenvolver a crítica histórica, utilizando o método erudito, criado pelos iluministas franceses no século XVI e XVII. Sua principal contenda com os filósofos e historiadores românticos se deu na tentativa de separar a filosofia e a história, mas também na busca da autonomização da história em relação à literatura.

De acordo com o clima cientificista do período, a realidade se resumiria a um dado imediato dos sentidos e não poderia, de forma alguma, se confundir com o aleatório e subjetivo campo de ação da literatura. Em relação ao pensamento filosófico, não se trata de abandoná-lo, mas de estabelecer dois campos de trabalho distintos: a filosofia da história e a historiografia.

A fixação pelo documento e pelo detalhe da narrativa histórica levou essa vertente da historiografia, chamada de metódica, historista, realista ou positivista, a uma maior aproximação das histórias nacionais ou das teses monográficas, em que se pode estudar com mais segurança determinadas questões particulares.

O nome mais importante e mais representativo da escola metódica é o de Leopold von Ranke, nascido na Prússia em 1795 e falecido na Alemanha em 1886.

Ranke se tornou o pai da história realista e anti-literária, segundo a qual um bom historiador deve descrever fielmente o passado histórico, baseando-se exclusivamente nos documentos, exaustivamente criticados e analisados (SCHULZ e WETZELS, 1983), sem fazer uso da linguagem literária e, muito menos, da imaginação.

O próprio Ranke conta que, quando começou a lecionar, se surpreendeu com o pouco material que havia sido composto sobre a história mais recente, posto que a maioria da literatura historiográfica tratasse da Antiguidade Clássica. Ele começou, então, a estudar outros momentos históricos e acreditou que, *"by comparison the truth was more interesting and beatiful than the romance"* (RANKE apud SCHULZ e WETZELS, 1983, p. 5).

Em 1824, Ranke publicou a sua história dos povos latinos e teutônicos e, já em seu prefácio, reafirma a separação da linguagem historiográfica da literária, pois a primeira deve apenas realizar a descrição, sem maiores preocupações que não sejam as de representar fielmente os fatos ocorridos: *"The strict representation of facts, contingent and unattractive though they may be, is undoubtedly the supreme law"* (RANKE apud SCHULZ e WETZELS, 1983, p. 6). Ranke acreditava que o passado estava preservado em sua plenitude nos documentos e, por esse motivo, bastava ao historiador ser um bom e imparcial ouvinte para que pudesse harmonizar as "falas" dos arquivos que brigavam por serem ouvidas.

Tendo esse objetivo em mente, a proposta de Ranke para a história passa por algumas recomendações. Primeiro, os comentários e julgamentos do autor devem desaparecer do texto (atribuição de culpa, por exemplo). A arte deve igualmente esvanecer e o fato precisa ser narrado por si só e assim, supostamente, vai oferecer-se ao leitor, belo e interessante.

Cabe ressaltar que, ao descrever o passado, Ranke não acreditava que o estava interpretando. Para ele, o passado era um texto diferente do presente, mas escrito pelo mesmo Deus e na mesma linguagem. Pode-se dizer que Ranke e os intelectuais da sua época sentiram uma nova responsabilidade em relação ao passado. Seria como se eles procurassem preservar o homem em si, como criação de Deus. Ranke escreveu:

> Everything is threatened by death; only those who are remembered by history have not completely died, their essence and existence are still effective to the extent that they are perceived. Only with the disappearance of memory, death proper begins (RANKE apud SCHULZ e WETZELS, 1983, p. 7).

Pode-se concluir que a tentativa de Ranke não se dá apenas no sentido de criar uma nova disciplina, mas também na procura de ser justo com o passado, resgatando-o e salvando-o do esquecimento. Assim, ele baseia-se em uma prerrogativa técnica (a descrição e a pesquisa empírica) e outra moral (a justiça) (SCHULZ e WETZELS, 1983).

Dessa forma, para a historiografia proposta por Ranke, o historiador não é juiz, não deve apresentar aos seus contemporâneos uma instrução, mas apenas aquilo que realmente se passou. Sobre isso, destaque-se a célebre frase do historiador prussiano que resume os dois pontos levantados até o momento e deixou marcas tão profundas no pensamento historiográfico que muitos o citam ("como isso se passou na realidade") sem nem mesmo a necessidade de identificar a fonte:

> Conferiu-se à história a função de julgar o passado, de instruir os contemporâneos em benefício dos anos vindouros. A presente obra não tem objetivos tão ambiciosos: quer simplesmente demonstrar **como isso se passou na realidade** (RANKE. *Geschichte der romanischen und germanischen Volker von 1414 bis 1514*. Apud SHAFF, 1995, p. 101. Grifos nossos).

Essa famosa frase é, em grande parte, reducionista, pois Ranke não pode ser considerado um mero cronista de eventos, e acabou por ser usada como mote por historiadores menos dotados. Após isso, levada à exaustão, perdeu o seu sentido inicial de fidelidade aos documentos devidamente analisados e criticados.

Outro aspecto importante para o trabalho historiográfico, segundo Ranke, seria a capacidade do historiador de se fazer imune a todos os condicionamentos, sejam eles sociais, culturais, religiosos ou filosóficos, que o rodeiam, tornando-se completamente imparcial na descrição dos fatos e eventos históricos.

Além disso, a historiografia deve se basear na crença de que a história, como *res gestae* (coisas realizadas) existe em si, objetivamente, e se oferece ao historiador por meio dos documentos (REIS, 1996). A primeira tarefa do historiador seria, então, reunir o maior número de dados possível, encaminhá-los para um

processo de análise erudita, que ateste a confiabilidade dos documentos e, somente após isso, executar o registro histórico, tal qual se encontra nos materiais coletados. Assim, se objetividade e imparcialidade são aspectos essenciais do trabalho historiográfico, toda e qualquer reflexão teórica e filosófica, segundo Ranke, é nociva, pois introduz na narrativa dos fatos e eventos elementos *a priori* subjetivistas (BOURDÉ e MARTIN, 1983).

A historiografia do prussiano se parece muito com a crença positivista de que a realidade é um dado imediato dos sentidos e, assim, é possível que o historiador registre passivamente, como um "espelho social" a imagem de um determinado evento ou "objeto histórico". Trata-se de uma relação cognitiva mecanicista em que um elemento gera, necessariamente, outro, acredita-se, sempre da mesma forma

Reis resume a escola metódica e o trabalho historiográfico de Ranke da seguinte maneira:

> [ele] acredita que a história ciência pode atingir a objetividade e conhecer a verdade histórica objetiva (...). A história científica, portanto, seria produzida por um sujeito que se neutraliza enquanto sujeito para fazer aparecer o seu objeto. Ele evitará a construção de hipóteses (...) é uma consciência "espelho", que reflete o fato tal como ele é (REIS, 1996, p. 13).

Como era de se esperar, tamanho desejo de objetividade foi demonstrado, com certa facilidade, impossível de se alcançar. Embora tenha feito escola e, em alguns casos, tenha a sua imparcialidade sido notada por grandes historiadores e pensadores, as proposições de Ranke acabaram por carregar diversos elementos subjetivistas e explicitamente parciais.

Um grande exemplo do que se considera como imparcialidade de Ranke foi apontado na sua obra sobre a história dos papas. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1979), "num luterano declarado, é curioso, aliás, que se referisse à Confissão de Augsburgo como quem lamenta o se ter perdido com ela uma oportunidade única de reunificação da Igreja" (HOLANDA, 1979, p. 13). Em outras palavras, por se tratar de um homem cuja adesão ao protestantismo é conhecida, seria de se esperar que a Confissão fosse tratada com júbilo e não com tristeza,

como se fosse um ensejo perdido, pois a partir desse momento é que aparece o "rótulo" de protestante e, logo após, afirma-se a nova religião[5].

Apesar desses exemplos de tratamento imparcial, a historiografia de Ranke não foge à regra e apresenta "recortes" nitidamente subjetivos, que vão desde a escolha dos países a serem considerados, até a das classes sociais privilegiadas como agentes de suas narrativas históricas, passando pela sua opção religiosa. Na percepção de Holanda (1979), estão claramente definidos os espaços da historiografia de Ranke:

> O mundo das histórias nacionais de Ranke é um mundo europeu, que mal se dilata, mas sem perder o seu conteúdo essencial, sobre províncias e continentes do ultramar colonizados por europeus. Mas não é a Europa inteira que o ocupa, é a Europa que vai da extremidade do golfo de Bótnia aos promontórios mais meridionais da Sicília, e do Oder e Adriático e a Lisboa (HOLANDA, 1979, p. 27).

Porém, como se disse, não são apenas escolhas geográficas, mas também religiosas, ideológicas e sociais. Novamente, segundo a leitura de Holanda:

> Isto quer dizer que, além de expulsar da história da civilização as nações que não tiveram a ventura de pertencer à civilização ocidental e de professar o catolicismo ou o protestantismo, além de dar quase como definitivo e imutável este mundo, (...) Ranke vê quase sobretudo as minorias e governantes de cada país. (...) O historiador escolheu para favorecer justamente os grupos políticos e sociais privilegiados (HOLANDA, 1979, p. 32).

Contra um historiador que se propunha a completa imparcialidade, não faltaram acusações e:

> mais tarde muitos adversários de Ranke demonstraram que a sua historiografia estava em contradição com o que preconizava e (...) ele revela com efeito em sua obra um comprometimento social evidente (SHAFF, 1995, p. 103).

[5] "À medida que a Reforma toma corpo, aumentam os conflitos, outra Dieta é convocada. Na Dieta de Augsburgo (1530), os seguidores de Lutero apresentaram a Confissão de Augsburgo, o primeiro símbolo de fé dos reformados. A Dieta rejeitou essa confissão e votou uma moção obrigando os simpatizantes da Reforma a voltar ao seio da Igreja Católica; esses protestaram e daí surgiu o nome de protestantes" (GOMES, 2003, p. 70).

Isso não deve invalidar de todo as grandes contribuições de Ranke para a historiografia contemporânea, pois é a partir de seu anseio que se cria uma sólida base científica para uma especialidade, a história, que se funda sobre métodos rigorosamente científicos, a tal ponto que:

> As suas aulas se viram convertidas em autênticos laboratórios, que lhe deram renome universal. Foi ele quem criou para os estudos históricos o sistema de seminários, que aos poucos iria proliferar em outros países. Ao mesmo tempo desenvolveu recursos de pesquisa e crítica das fontes, adaptando para isso, à história, processos já em uso, antes dele, entre filólogos e exegetas da Bíblia (HOLANDA, 1979, p. 16).

Também Croce (1955) trata das contribuições da historiografia do período, dizendo que "*los libros de historia se tornaron, em virtude del positivismo, menos simplistas y más ricos em hechos, especialmente em aquellas classes de hechos que el romanticismo habia descuidado* (...) " (CROCE, 1955, p. 246).

Em outros termos, muito do que é história hoje se deve às inovações introduzidas por Leopold von Ranke, mas ainda será preciso voltar a essa permanência do pensamento do historiador prussiano mais adiante.

Porém, podemos dizer que, se tivesse alcançado a tão desejada imparcialidade e objetividade, Ranke teria sido o primeiro até aqui a não procurar atender as carências intelectuais, sejam as suas próprias ou as da sua época. Há quem tenha descrito a área de trabalho do historiador como Ranke a queria como o passado desvinculado do presente (REIS, 1996).

Apesar do que se possa pensar em um primeiro momento, Ranke não estava completamente desligado da sua realidade. Como se disse, em muitos casos, o pensamento do prussiano foi simplificado como se sua historiografia fosse uma mera crônica, uma simples representação da realidade, mas o próprio Ranke atesta em sua introdução ao quinto livro da História Inglesa, de 1824, algo diverso, que mostra que o passado histórico sempre pode ser **uma forma de conhecimento produtiva para o presente e que os problemas do passado podem ajudar a resolver as dificuldades do presente**:

> como se apagar nos seus escritos, para só poderem falar aquelas poderosas forças que, ao longo dos séculos, ora se unem e se misturam, ora se chocam em sangrentos combates, mas trazem no

> bojo, apesar disso, alguma solução, ao menos momentânea para os grandes problemas do mundo europeu (RANKE apud HOLANDA, 1979, p. 14).

Além disso, ainda fazem parte do contexto histórico da escrita historiográfica de Ranke os problemas já mencionados sobre a unificação da Alemanha e da Itália, eventos que não poderiam deixar de influenciar a linha de pensamento que subjaz sob a sua narrativa histórica. Reis nos confirma essa preocupação que se estabelece como uma das mais prementes carências intelectuais a serem supridas pelo historiador:

> (...) O povo alemão lutava pela unidade nacional e, portanto, a guerra e a política exterior pareciam fundamentais. Ranke se interessava pela "originalidade" de um povo, de um indivíduo (...) filosoficamente considerava que a história era conduzida pelas ideias e que o historiador deveria descobrir as forças espirituais de que a história era a realização (REIS, 1996, p. 11).

Para que não seja Ranke o único exemplo a faltar com a neutralidade exigida pela escola, trazemos outro caso que pode nos **mostrar não só a parcialidade como também uma carência intelectual do historiador**, ainda que não seja desenvolvida explicitamente. É Edward Hallet Carr (1982) quem analisa a obra de Theodor Mommsen, representante também da escola metódica, e atesta as relações entre o contexto histórico do próprio historiador com o tempo do objeto de suas narrativas e de que maneira isso influencia o resultado final do trabalho historiográfico:

> Mommsen era um liberal alemão, desiludido com as confusões e humilhações da Revolução Alemã de 1848-9. Escrevendo por volta de 1850 - a década que viu o nascimento do nome e conceito de *Realpolitik* -, Mommsen estava imbuído do sentimento de que era necessário um homem forte para ordenar a balbúrdia deixada pelo fracasso do povo alemão em concretizar suas aspirações políticas; e nunca apreciaremos a história de Mommsen com o devido valor se não percebermos que sua conhecida idealização de César é um produto desta sua ansiedade pelo homem forte que deveria salvar a Alemanha da ruína e que o político-advogado Cícero, aquele tagarela ineficiente e procrastinador escorregadio, saiu diretamente dos debates do *Paulikirche* em Frankfurt em 1848 (CARR, 1982, p. 72).

Ironicamente, Mommsem recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1902, com menção especial a sua "monumental obra", *A history of Rome*[6].

A escola metódica desenvolveu-se com muita intensidade também na França, que teve os seus principais cargos acadêmicos da área ocupados por discípulos da historiografia de Ranke. Nomes como G. Monod, E. Lavisse e, especialmente os de Langlois e Seignobos, que aperfeiçoaram a sua formação em terras alemãs, serão os grandes metódicos da historiografia francesa (REIS, 1996).

É da responsabilidade deles, Monod em particular, a fundação daquele que será o primeiro veículo da historiografia metódica no país, a *Revue historique*, em circulação até os dias de hoje.

A grande preocupação do grupo francês era separar definitivamente a história da literatura e a ferramenta para executar a tarefa era a palavra "método". A partir daí, e é isso que irá diferenciar as duas atividades, uma delas, a história, possui, pretensamente, um método rigoroso a guiar seus passos.

Segundo Langlois e Seignobos, é preciso:

> Substituir na aprendizagem do historiador o estudo dos grandes modelos literários e filosóficos pelo dos conhecimentos positivos, verdadeiramente auxiliares das pesquisas históricas, é um grande progresso de data recente (...) (LANGLOIS e SEIGNOBOS apud REIS, 1996, p. 16).

A obra de Langlois e Seignobos será o manual norteador de toda a produção histórica francesa até a metade do século XX. A difusão na França, importante centro cultural europeu, levou, inevitavelmente a historiografia metódica a muitos outros países. O que estava razoavelmente restrito aos alemães passa, dessa maneira, a ser do domínio da historiografia europeia. O método apresentado por Langlois e Seignobos é basicamente o de Ranke, como descreve Reis:

> O método histórico (...) possui 3 momentos principais: a) a heurística, a pesquisa dos documentos, sua localização; b) as operações analíticas: as críticas externa e interna (de restituição, proveniência e classificação; de interpretação, sinceridade, exatidão); c) as operações sintéticas: a construção histórica, o agrupamento dos fatos, a exposição, a escrita histórica (REIS, 1996, p. 17).

[6] The official web site of the Nobel Prize.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1902/ (acesso em 21 abr 2012).

O mesmo Reis sintetiza a escola metódica francesa, dificilmente distinta das proposições de Leopold von Ranke:

> (...) mantinham-se na superfície dos eventos históricos, cuja "profundidade" consideravam incognoscível; consideravam o fato histórico como um dado objetivo, que seria suficiente extrair dos documentos criticados e reconstituídos; passivo, o historiador "fotografaria" ou "gravaria" os grandes eventos políticos e desprezaria as outras dimensões do social; a história se isola das ciências humanas, quer se livre da filosofia, mas é tomada por determinados elementos subjetivistas não explicitados (REIS, 1996, p. 20).

Sendo os métodos os mesmos, os resultados não poderiam deixar de ser semelhantes. Porém, os problemas gerados se apresentam da mesma maneira análogos. Tal como Ranke, a historiografia metódica francesa estava, talvez até mais obviamente, **comprometida com certos ideais**, os quais não procurou disfarçar muito.

Os manuais de história do período, com destaque para o já citado de Langlois e Seignobos, apresentam algumas concepções que passam bastante longe da imparcialidade requerida. Três são claras: a opção pela ideia de uma "França eterna", que se principia com os gauleses e chega triunfante à terceira república, sem nenhuma espécie de regionalismo e desconformidade; uma segunda que seria a apologia do regime republicano e, finalmente, a mesma espécie de exaltação nacionalista. Segundo Bourdé e Martin (1983):

> Os manuais escolares muito explicitamente veneram o regime republicano, alimentam a propaganda nacionalista e aprovam a conquista colonial. Portanto, essa corrente de pensamento funda simultaneamente uma disciplina científica e segrega um discurso ideológico (BOURDÉ e MARTIN, 1983, p. 97).

José Carlos Reis (1996) concorda com os autores acima e destaca que a *Revista Histórica*, assim como os representantes da escola metódica na França, apesar de se declararem insistentemente neutros e imparciais, "defendiam a República, combatiam a Igreja e, apesar de copiar os alemães, eram nacionalistas" (REIS, 1996, p. 16).

A extensa descrição que se faz aqui da escola metódica, da historiografia de Leopold von Ranke e dos metódicos franceses se justifica de uma maneira muito

clara. Apesar de todas as mudanças pelas quais a historiografia ainda passará na segunda metade do século XX, **a nossa visão, em termos gerais, do que se supõe ser a ciência histórica, ainda está presa, em grande parte, ao pensamento cientificista do período da escola metódica**.

A estabilidade e a continuidade do cientificismo metódico são notórias. Não se nega a evolução e a contribuição dos longos séculos em que se desenvolveu o trabalho do historiador, desde Heródoto, passando pelo pensamento cristão, pela prática iluminista e chegando até as mais modernas e complexas teorias, como as do historiador estadunidense Hayden White, que mencionaremos mais adiante. Apesar de tudo isso, ainda há uma inegável dependência da nossa visão de ciência da perspectiva da segunda metade do XIX. Essa subordinação, que é bastante frutífera nas ciências exatas, pode ser nociva para as ciências humanas e para a história. Dada a importância do assunto, devemos mostrar as diversas opiniões sobre a persistência do pensamento metódico na história.

Shaff (1995), ao comentar a historiografia metódica, atesta que, mesmo estando a falar de uma escola do século XIX, ela não deixa de pertencer à nossa era e, mais adiante afirma que:

> a historiografia positivista que teve um reinado quase absoluto durante pelo menos três gerações de historiadores posteriores a Ranke, constituía um progresso científico notável e levou a uma verdadeira revolução neste domínio da ciência quanto às suas técnicas de investigação, de coleta de fontes e de sua utilização (SHAFF, 1995, p. 103).

Reis (1996) concorda com essa estabilidade e certifica que os manuais de Langlois e Seignobos ajudaram a formar mais de três gerações de historiadores franceses, ainda sendo plenamente utilizado em 1945. Já Bourdé e Martin (1983) são ainda mais generosos com as datas e afirmam que a influência da escola metódica na França se estende até a década de 1960. Na mesma direção aponta Borges, para quem essa vertente, até o século XX, "ainda predomina nas universidades, escrita sob o viés nacional, orientada por preocupações essencialmente políticas" (BORGES, 1993, p. 38).

Croce reconhece não apenas o alcance temporal, mas também o espacial da teoria metódica, pois "*el tipo de historia que el representaba (Ranke) germino por todas partes, en algunos sítios y en otros despues* (...) " (CROCE, 1955, p. 235).

Edward Hallet Carr descreve a mesma influência:

> Quando Ranke, por volta de 1830, num protesto legítimo contra a história moralizante, acentuou que a tarefa do historiador era “apenas mostrar como realmente se passou” (*wie es eigentlich gewesen),* este aforismo não muito profundo teve um êxito espantoso. Três gerações de historiadores alemães, ingleses e mesmo franceses marcharam para a batalha entoando as palavras mágicas “*Wie es eigentlich gewesen*” como um encantamento (...) (CARR, 1982, p. 44).

Holanda, citando outro historiador alemão fecha o nosso coro em nome da permanência da historiografia metódica:

> O historismo (a escola metódica) em sua velha forma entrou em ocaso. No entanto, deixou marcas profundas, e sem o saldo de suas ideias não poderiam sobreviver nem a ciência da história nem a historiografia. A esse saldo indispensável pertence o pensamento de que as necessidades do homem, assim como os seus valores e as normas que o homem estabeleceu, se sujeitam às leis da mudança histórica e, em suma, existem apenas em suas formas mutáveis. (Theodor Scheider apud HOLANDA, 1979, p. 58).

Após essa imensa influência da escola metódica, o final do século XIX e todo o século XX foi um período pródigo na contribuição aos estudos históricos. Grandes nomes dedicaram trabalhos que, em muito, vieram a contribuir com a área.

Marx, por exemplo, embora tenha alcançado pouca influência sobre o trabalho historiográfico de sua época, é autor de uma das mais importantes teorias da história, o materialismo histórico, em que cada realidade gera em seu próprio seio as suas formas contraditórias.

A Escola Francesa, conhecida como *Escola dos Annales*, por volta de aproximadamente 1929, propõe as análises das estruturas sociais, seus fundamentos e suas evoluções, não mais procurando a investigação de fatos singulares, procurando privilegiar o estudo das mentalidades. Fundada por Marc Bloch juntamente com Lucien Febvre, a *Revue des Annales* vai realizar um depuramento dos excessos positivistas da escola metódica. A revista terá o "objetivo explícito de fazer dela um instrumento de enriquecimento da história, por sua aproximação com as ciências sociais vizinhas e pelo incentivo à inovação temática” (BURKE, 1990, p. 8). Os herdeiros dessa escola irão galgar, na década de 1970, os

mais importantes postos acadêmicos e editorias na França, produzindo aquilo que se convencionou chamar de "nova história". Entre eles, está um dos mais importantes medievalistas da atualidade, Jacques Le Goff[7], além de Pierre Nora, com trabalhos sobre a identidade francesa e Marc Ferro, autor dos primeiros trabalhos que estabelecem uma relação entre cinema e história.

Também o estruturalismo, que fascinou praticamente todas as ciências humanas na década de 1960, faz a sua incursão pela ciência histórica da mesma maneira, procurando "fazer suas as atitudes da etnologia, da linguística e da semiótica, para tentar atingir a inteligibilidade profunda dos fatos passados, para aquém da espuma dos acontecimentos e do 'pulular dos destinos individuais'" (BOURDÉ e MARTIN, 1983, p. 177).

Os últimos anos foram de muita evolução no pensamento histórico e dedicar-se a explicar cada um desses passos seria um grande desvio dos propósitos deste trabalho, que, como foi dito, pretende mostrar em sua primeira parte as características do discurso historiográfico que serão encontrados mais tarde no discurso do teatro histórico.

Muitos trabalhos são importantes ainda que um interesse sobremaneira ao nosso campo de estudo, que é o de Hayden White[8].

Apesar do imenso auxílio das teorias de White, assim como da grande necessidade que se percebe em discutir a produção da narrativa histórica, da mesma maneira que se faz premente refletir sobre as relações entre literatura e

[7] Falecido em abril de 2014.

[8] Nascido em 1928, White foi professor da Universidade de Stanford e da Universidade da Califórnia, ambas nos Estados Unidos. É autor de uma das obras mais controversas sobre a produção historiográfica e, entre as mais importantes, está *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX* (1995). O trabalho de White passa pela análise de quatro historiadores (Jules Michelet, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville, e Jacob Burckhardt) e quatro autores da filosofia da história (Hegel, Marx, Nietzsche e Croce).
Segundo White, a procura de um método inconfundível e inequívoco para o trabalho histórico sempre foi, ao longo do tempo, mas em especial em fins do século XIX, uma das maiores preocupações para a historiografia. Apesar das dificuldades, a confiança na possibilidade de resolver esse problema era muito grande. Porém, chegado o século XX, "as considerações em torno dessas questões se processam numa atmosfera um pouco menos autoconfiante e em presença de um receio de que talvez não haja possibilidade de lhes dar respostas definitivas" (WHITE, 1995, p. 17).
Um dos mais relevantes problemas seria justamente o fato de o historiador se recusar a considerar as narrativas históricas como o que elas realmente são: "*verbal fictions, the content of which are as much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in sciences*" (WHITE, 1978, p. 42).

história, a contribuição do historiador estadunidense já foi neutralizada pelos seus pares que acreditam veementemente que ele se excedeu (LIMA 2006).

Após essa trajetória pelas escolas históricas, é possível chegar a algumas conclusões proveitosas, mas é preciso antes disso verificar como a história entende hoje a si mesma, quais as suas funções e como encara as questões, nada amistosas para as ciências humanas, da **objetividade científica e da imparcialidade**.

Desde o princípio, procuramos entender as escolas históricas partindo do pressuposto de que cada uma delas procurava suprir uma **carência intelectual sua contemporânea**. Seguindo o que já foi colocado, a história é então um processo de investigação, desde Heródoto, como vimos, que tem como ponto de partida uma necessidade de orientação, de compreensão. Essa necessidade gera um interesse de assenhorear-se do passado, por meio do conhecimento e da investigação.

Segundo Collingwood, a história possui quatro características. Ela é científica, pois deve ser investigativa; é humanista, pois seu centro de interesse é a ação humana; é racional; pois deve fundamentar suas respostas nas provas e evidências; e, por fim, é autorreveladora, pois existe para "dizer ao homem o que é o homem, dizendo-lhe o que o homem tem feito" (COLLINGWOOD, 1994, p. 33).

A função dessa história descrita por Collingwood é reconhecida por toda a historiografia. Segundo Borges, por exemplo, a função da história sempre foi "fornecer à sociedade uma explicação sobre ela mesma" (BORGES, 1993, p. 48).

Porém, é preciso que essa investigação histórica, para se configurar em investigação científica, proceda a uma seleção e uma ordenação dos fatos do passado, sob alguma espécie de critério de objetividade aceito pelo historiador. Caberia, então, perguntar o que são fatos históricos e o que lhes garante tal *status*. Para se entender determinado evento como fato histórico, não basta a sua veracidade, pois muitos eventos acontecem e não são exatamente tratados como fatos históricos, mas como simples verdades. Esses eventos são sempre alçados à categoria de fatos históricos dependendo da interpretação do historiador. Sem essa interpretação, "o passado se dissolve em uma confusão de inumeráveis incidentes isolados e insignificantes, e a história não poderia ser escrita de modo algum" (CARR, 1982, p. 20).

A necessidade de interpretação imputa ao pensamento histórico uma característica marcante que é a **presença intensa do sujeito na construção do**

sentido, pois é o historiador quem decide quais fatos vêm à cena e em que ordem e em que contexto. Um exemplo banal pode ser usado como ilustração dessa interpretação de evento. O caso de um homem que sai de casa para comprar cigarros e, ao atravessar uma rua mal iluminada, é atropelado, pode ser contado de forma a reivindicar a melhoria das condições da cidade ou, ao centrar-se de maneira diferente no mesmo problema, pode se tornar uma propaganda antitabagista. (CARR, 1982).

O historiador é sempre um selecionador de dados e um **representante de um determinado ponto de vista social, ideológico etc**. Basta dizer que se sabe muita coisa sobre os cidadãos atenienses da Grécia do século V, mas nunca sob o ponto de vista de um persa ou de um escravo. O problema da seleção e do ponto de vista é resumido por Carr:

> os fatos da história nunca chegam a nós “puros”, desde que eles não existem nem podem existir numa forma pura: eles são sempre refratados através da mente do registrador. Como consequência, quando pegamos um trabalho de história, nossa primeira preocupação não deveria ser com os fatos que ele contém, mas com o historiador que o escreveu (CARR, 1982, p. 58).

Como já foi mostrado no decorrer do panorama das escolas históricas, as preocupações do historiador determinam o objeto de sua história, mas também a interpretação dos fatos que observa. Mesmo o historiador cientificista metódico não está imune a isso, embora até os dias de hoje a concepção de imparcialidade na história seja recorrente.

Não há maneira de fazer história de modo completamente objetivo. Como salienta Shaff (1995), objetivo é aquilo que vem do objeto, ou seja, que existe fora e independentemente do espírito que o conhece, porém, “o sujeito desempenha um papel ativo no conhecimento histórico, e a objetividade desse conhecimento contém sempre uma boa dose de subjetividade. Senão esse conhecimento seria a-humano ou sobre-humano” (SHAFF, 1995, p. 280).

Não se quer dizer com isso que o conhecimento histórico é inválido por ser subjetivo. Paul Ricouer (1994) admite que a história não exista sem subjetividade, mas que existe uma boa e outra má. A boa provém da essência do conhecimento e a má é a que deforma por conta dos interesses do sujeito. Segundo ele, a

objetividade seria a “distância entre elas” e não a eliminação, impossível, da subjetividade.

Assim, é possível dizer que o historiador é, também ele, produto da história. Não alguém, como no exemplo de Carr (1982), que assiste e descreve uma procissão, mas sim um participante dela que tenta, de todas as maneiras, registrá-la da melhor forma possível, apesar dos tropeços e dificuldades do caminho. Ou ainda como resumem Bourde e Martin, a introspecção do historiador é indispensável, na medida em que não há “nenhuma investigação (...) que não seja uma investigação de si mesmo” (BOURDE e MARTIN, 1983, p. 215).

Outro fato importante para as nossas conclusões trata das carências intelectuais visadas no nosso panorama das escolas historiográficas. Percebeu-se que, em todos os casos, foi possível determinar que o que gerava essas carências eram sempre elementos sociais, econômicos, culturais ou dos mais diversos, que estavam, **não no passado histórico, mas no cotidiano do historiador**.

É preciso ressaltar que essa motivação oriunda do cotidiano aparece, quer o historiador perceba ou não, pois em muitos casos a ideia era tratar do passado “desligado do presente”. Assim, Heródoto precisava explicar a “sua” Grécia, Políbio precisava justificar a queda dos seus e a rápida ascensão dos romanos e daí por diante.

Em outros casos, a presença da carência intelectual originada no cotidiano é parte da própria proposta do historiador. Como se viu com Fichte, por exemplo, para quem a tarefa fundamental do historiador é compreender o período histórico em que vive.

Afirma-se isso para se ter por certo que **a história pode voltar ao passado, mas as perguntas que a motivam estão sempre em seu próprio presente**. Muito embora esse fato seja reconhecido por todos, é impossível ignorar que as visões de história mais utilizadas, assim como os trabalhos dos historiadores, não levam em conta a subjetividade de seus autores. A situação equivale, *grosso modo*, a dizer que a subjetividade do historiador sempre aparece no trabalho alheio, nunca no próprio. Essa permanência da visão metódica na história foi confirmada por várias fontes, como vimos acima, nas palavras de, por exemplo, Scheider, Holanda, Carr, Croce e Reis.

Assim, ao fim dessa jornada pela história da história, é possível perceber **quatro características marcantes dessa ciência que serão herdadas pela**

literatura histórica, em especial pelo teatro histórico, objeto desse trabalho. Ou seja, que é "teatro", não se questiona, sendo desnecessário procurar, como recomendava Aristóteles, um processo de mimese sem a interferência de um narrador. Porém, em que esse subgênero se configura como "histórico"? Agora podemos responder esse questionamento com as quatro características abaixo.

Primeiramente, a mais óbvia de todas: **a história tratará de ações humanas situadas em um passado histórico determinado**, não mítico, atuando sobre bases documentais, ainda que esses dados possam ser interpretados e remontados de maneiras diferentes por sujeitos diversos, sejam dramaturgos ou historiadores.

Em segundo lugar, **a história tem sempre base em seu próprio tempo, o tempo de escrita do historiador**. A história é sempre filha de seu tempo. Queira ou não, admita ou não, o historiador parte de uma carência intelectual de seu cotidiano que irá ser determinante no modo de criação da narrativa e da explicação de seus problemas.

A visão lançada sobre um determinado evento, e esse é o nosso terceiro ponto, **nunca será completamente imparcial**. Em todas as relações em que há a dicotomia sujeito-objeto, é possível centrar interesses no segundo, mas nunca será possível eliminar completamente o primeiro. Carr (1982) interpreta esse fato de forma a dizer que não apenas a história está em curso, mas também o historiador.

Por fim, a história sempre buscará mostrar explicações sobre algo que já aconteceu e esse fato passado será uma boa alternativa para discussão de propostas futuras. Isso equivale a dizer que **se pode aprender com a história e que, por meio dela, é possível encontrar soluções para problemas semelhantes**. Segundo Collingwood, a finalidade da história é o autoconhecimento humano e "conhecer-se a si mesmo significa saber o que se pode fazer. E como ninguém sabe o que pode fazer antes de tentar, a única indicação para aquilo que o homem pode fazer é aquilo que já fez" (COLLINGWOOD, 1994, p. 21).

Acreditamos que para a compreensão do que há de "histórico" no teatro histórico (assim como em toda a arte que tem como ponto de partida um episódio histórico) esses quatro pontos serão de grande utilidade. No caso específico deste trabalho, os quatro elementos deverão trazer luz à leitura da peça de Miguel Franco, especialmente, no que diz respeito ao tempo de escrita da peça, como veremos mais adiante, o Salazarismo.

1.3 O teatro histórico

Os embates entre literatura e história são muitos e, como se viu, ocorrem de maneiras semelhantes em época diferentes, sempre a procurar estabelecer uma priorização de uma área sobre outra.

Apesar disso, é mais corriqueiro encontrar as restrições sobre a literatura e sobre a literatura histórica nos historiógrafos. Além dos casos dos cientificistas históricos, Maestri nos assinala que alguns historiadores acreditam que "através de recursos artísticos e eventualmente sem penetrar a essência do passado, a ficção de cunho histórico sugeriria, errônea e perigosamente, a possibilidade da literatura substituir a história" (MAESTRI, 2002, p. 42).

O mesmo autor apresenta um motivo que beira a mesquinhez, mas que vale a pena ser mencionado por ser um indicativo do alcance da modalidade literária de que tratamos. Segundo Maestri, "os dois volumes do romance histórico de Érico Veríssimo *O continente* (...) venderam (...) aproximadamente 100 mil exemplares, tiragem jamais alcançada por muitos trabalhos historiográficos sobre o tema" (MAESTRI, 2002, p. 42), causando, portanto, certo despeito nos historiadores. É justo dizer também, como lembra Mendonça (1973), que a arte celebrizou episódios cujo alcance não seria tão grande se tivessem permanecido apenas no relato histórico, como é o caso da Batalha de Azincourt, ponto fulcral do *Henrique V*, de Shakespeare.

O conflito, porém, não se dá apenas entre as áreas distintas, mas, mesmo dentro do campo literário, o gênero épico e dramático procuram estabelecer semelhanças e diferenças nos tratamentos dados à matéria histórica.

A produção em torno do romance histórico é vasta e tem dado muitos frutos. Já existem determinados autores cujo trabalho em torno do romance histórico é tido como um "clássico" no assunto, como é o caso de George Lukács, por exemplo, e seu *O romance histórico* (2011). Para o estudo do mesmo subgênero em Portugal, já alcança *status* semelhante a obra de Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico português* (1999).

O mesmo não se pode verificar no que diz respeito ao teatro histórico, que apesar de ser um subgênero cultivado há muito tempo, segundo a visão de alguns, desde a Antiguidade Clássica, e de maneira mais ou menos intensa em várias

épocas históricas, não incitou ainda obras que já tenham atingido a mesma estatura dos supracitados.

Ainda assim, há bons trabalhos que nos ajudam a compreender melhor esse tipo de arte, cuja contribuição será considerada aqui no intuito de coligir e destacar ferramentas úteis para a leitura e para a análise do teatro histórico. Trata-se, além do livro citado de Lukács (2011), dos trabalhos de Lindenberger (1975), Spang (1998) e Bastos (2007).

Além disso, procurando inserir o autor objeto deste trabalho no contexto do teatro histórico, buscaremos traçar um panorama deste subgênero em termos gerais e mais especificamente em Portugal.

1.3.1 Esboço histórico: os primórdios do teatro histórico

Apesar de ser lícito dizer que tempos de crise, como afirma Peter Gay (2010), são sempre mais propícios às reflexões sobre o passado, o teatro histórico, salvo raras exceções, é um subgênero razoavelmente constante, que foi cultivado em âmbitos culturais bastante distintos, assim como em épocas e em países diferentes.

Ainda assim, teóricos, como Lukács, acreditam que as colisões sociais ou os enfrentamentos de classe intensificam a composição das obras históricas. Como veremos mais adiante, no Portugal do salazarismo houve uma produção intensa de teatro histórico a concordar com a proposta de Lukács, ainda que o subgênero tenha sempre tido um bom apelo no país.

Desde gregos e romanos da Antiguidade, é possível encontrar peças de inspiração em matéria histórica. Um exemplo relevante seria *Os Persas*, de Ésquilo, a mais antiga tragédia conservada, cuja história faz referência direta às guerras entre persas e gregos, antes chamadas de Médicas.

Guerra (1988) propõe um inventário de tragédias gregas cujo argumento teria sido extraído de episódios históricos e estuda ainda a concordância entre os dois subgêneros, a tragédia, normalmente pautado pelo mito, e o teatro histórico. O mesmo é feito com o teatro romano. Embora haja muitas dúvidas sobre a autoria, a Sêneca é normalmente atribuída a composição de *Octavia*, peça que relata o divórcio do imperador Nero de sua esposa, Claudia Otavia, e o novo casamento com a jovem Pompeia Sabina.

Contradizendo levemente as expectativas de exploração das obras de matéria histórica em períodos conturbados, a Idade Média traz um teatro essencialmente classificado como peças mítico-religiosas, pouco travando relação com a história propriamente dita.

Já no Renascimento, com o comentado surgimento da filosofia humanista e com a afirmação da historicidade do homem (ABAGNNANO, 2003), a história começar a ser levada ao palco e às artes com maior frequência.

Mas o lento apartar-se das concepções religiosas e teocêntricas vai se consolidar no período barroco. A história, independente do fator transcendente, faz com que a personagem, o conflito e a problemática histórica possam converter-se em exemplo com valor independente e, portanto, didático. Desenvolvem-se mais intensamente os motivos políticos na história e, fiel à cosmovisão barroca, há uma predileção pelos contrastes sociais (aristocracia *versus* vilãos; urbano *versus* rural...) (SPANG, 1998).

É nessa época, a segunda metade do século XVI, principalmente na Inglaterra, no período Elisabetano, que surgem os grandes nomes da dramaturgia europeia que também cultivarão o teatro histórico.

Um grande pioneiro do subgênero foi Christopher Marlowe (1564 – 1593), que escreveu *Eduardo II*, sobre a deposição do rei, além de *O Massacre em Paris*, sobre o assassinato dos huguenotes que teve início na noite de São Bartolomeu. Marlowe é apontado por alguns como uma das principais influências do grande dramaturgo da língua inglesa, William Shakespeare.

Parte considerável da obra do maior dramaturgo inglês está centrada em episódios da história de seu país, principalmente no que se convencionou chamar de "mito Tudor", ou seja, os eventos que levaram Henrique VII, o primeiro da dinastia ao trono da Inglaterra. As peças históricas de Shakespeare são *Henrique VI* (em três partes, 1590-1592), *Ricardo III* (1593), *A vida e a morte do Rei João* (1594-1596), *Ricardo II* (1596), *Eduardo III* (1596), *Henrique IV* (em duas partes, 1598-1599), *Henrique V* (1599) e *Henrique VIII* (1612-1613). Além dessas, podem ser consideradas históricas aquelas peças que usualmente são classificadas como "tragédias romanas": *Júlio César* (1598-1599), *Antonio e Cleópatra* (1607-1608) e *Coriolano* (1608-1610). Apesar dessa intensa revisitação da história britânica, conforme Rocha (2008), o alvo de Shakespeare é a conjuntura social do seu próprio tempo (**ou seja, a sua própria carência intelectual**), discutindo principalmente o

papel e a importância do soberano. O mesmo pode ser visto nas peças romanas, como *Coriolano*, em que o protagonista "é um herói de um momento em que não se precisa mais de heróis, mas de políticos capazes de enfrentar as contradições de um momento histórico conturbado" (ROCHA, 2002).

A importância da obra de Shakespeare não se limitará à dramaturgia histórica, mas, como lembra Lukács (2011), o trabalho do bardo será de fundamental relevância para a formação do novo romance histórico, inclusive para Walter Scott.

O mesmo papel crucial a dramaturgia de Shakespeare exercerá sobre a temporada de florescimento do teatro histórico europeu, o período romântico.

O *Lorenzaccio,* de Alfred Musset, por exemplo, que conta o assassinato do tirano Alexandre de Médicis, é uma peça baseada em relatos da história de Florença do século XVI e foi considerada a mais shakespeariana das peças francesas (ILARI, 2010).

Stendhal também foi responsável pela divulgação do trabalho do bardo em tempos românticos com o livro *Racine e Shakespeare*, publicado em 1823.

Mas o grande entusiasta do dramaturgo inglês foi Victor Hugo, celebrado autor francês, nome igualmente frequente ao se falar de obras históricas, cuja grande produção se exemplifica com *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830), *Lucrèce Borgia* (1833) e *Marie Tudor* (1833), entre outras.

Hugo faz uso do nome de Shakespeare por diversas vezes em seu prefácio à *Cromwell*, texto em que desenvolve um dos aspectos mais importantes de sua obra: "Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare é o drama; e o drama que funde sob o mesmo alento o grotesco e o sublime (...)" (HUGO, 1988, p. 36).

Essa preocupação, fundamental na obra de Hugo, será estendida também ao seu teatro histórico e essa formulação é mais visível em outro prefácio, desta vez à *Lucrèce Borgia*. Segundo Victor Hugo, o teatro histórico tem três funções: a função humana, a nacional e a moral. A primeira delas trata basicamente do mesmo conceito já apresentado no prefácio a *Cromwell*, que acredita que todo ser é composto por uma dualidade. À missão humana, soma-se a função nacional, que observa que o drama histórico deve recordar o passado. Esse resgate remete, enfim, à terceira função, a moral, que procura **trazer ao presente possíveis ações que revelem aos homens conselhos de como devem agir e o que devem mudar**

na sociedade em que vivem. É possível perceber que se trata de algo muito semelhante às caracterizações da própria história vistas anteriormente.

Ainda que marquem profundamente os interesses do romantismo burguês, as propostas de Victor Hugo serão, em alguns momentos mais e em outros menos, retomadas por muitos nomes da dramaturgia histórica.

Durante o Romantismo, como se disse, alcança-se um ponto alto da produção do teatro histórico e, pode-se dizer, de uma maneira ainda mais engajada, ou de uma maneira mais propositadamente engajada que antes. Adiante veremos como essa história, a do teatro histórico, deu-se em Portugal e como ela evoluiu com o surgimento do teatro de Almeida Garrett.

1.3.2 A tradição do teatro histórico em Portugal

1.3.2.1 O teatro histórico antes do Romantismo

O teatro histórico é um subgênero muito cultivado em Portugal e aparece desde muito cedo na história da dramaturgia do país.

Embora não se possa pensar em Inês de Castro como um tema literário apenas histórico, pois ele se configura quase como um subgênero independente, a ponto de Cruz (2001) registrar uma vertente chamada de "inesinos", um dos primeiros exemplos de peças a se apoiar em material histórico é *A Castro*, de Antonio Ferreira[9].

A sequência do subgênero se dá com o teatro de cordel do século XVIII, em que inúmeras peças, algumas anônimas, fazem uso da evocação de temas

[9] Interessa destacar a conjuntura da influência das preocupações da época do autor na matéria que escolheu, pois conforme Cruz, "existe um verdadeiro tratado de ciência política, curiosamente repartido por dois planos: o da época da ação e o da época do autor. Trata-se basicamente da dolorosa meditação de D. Afonso IV acerca do peso e da solidão do poder (...). D. Afonso IV surge-nos desencantado do exercício do poder real. Esta atitude escapa um pouco à "bravura" guerreira deste monarca medieval que justificou, precisamente, o cognome de "o Bravo"" (CRUZ, 2001, p. 63).

históricos. Mesmo o tema de Inês e Pedro volta a aparecer, com *Inês de Castro*, de Nicolau Luís, em 1760[10].

Há nomes como Manuel de Figueiredo (1725-1801), que é citado em *Viagens na minha terra,* por Almeida Garrett como "um figurão esquisitíssimo que tinha inquestionavelmente o instinto de descobrir assuntos dramáticos nacionais" (GARRET apud CRUZ, 2001, p. 112). Dentre seus títulos encontramos *Viriato*, de 1757, que trata da história do herói do povo Luso, além de, mais uma vez, *Inês*, de 1774.

Também Bocage enveredou pelas sendas históricas e deixou o que, segundo Cruz (2001), seria o maior resquício de seu teatro, o *Afonso Henriques ou A conquista de Lisboa*, na realidade um "drama heróico".

Mas é a partir do início do século XIX que o teatro histórico passa a estar sistematicamente presente na produção teatral portuguesa.

No teatro pré-romântico, em uma faixa de tempo que compreende desde o fim da Nova Arcádia (1794), até a encenação de *Um Auto de Gil Vicente* (1836), percebe-se, segundo Duarte Ivo da Cruz, "a utilização de temas históricos exemplares" (CRUZ, 2001, p. 123).

Um dos primeiros casos de teatro histórico **admitidamente engajado** do período é o de José Anselmo Correia Henriques (1778-1813). Em sua peça *A revolução de Portugal*, Correia Henriques procura esconder no texto qualquer referência que possa conectar as situações da escrita (invasão napoleônica) e da ação da peça (invasão espanhola). Porém, na edição inglesa da peça, o autor, no exílio, permite-se revelar as "chaves" interpretativas de sua obra:

> Para que o leitor tenha mais facilmente, na inteligência de aplicação dessa tragédia, deve-se entender debaixo das palavras seguintes, onde se achar tirano / usurpador..... Napoleão; Ramires.....Hermano, instrumento secreto de Junot, etc.; Espanha.....França. (REBELO, 1980, p. 27).

Contemporâneo de Henriques é Manuel Caetano Pimenta de Aguiar (1762 – 1832), cujas obras o próprio autor afirma terem sido realizadas de maneira mais próxima o possível dos "fatos históricos". São elas *D. João I*, *D. Sebastião em África*,

[10] A constante recorrência do tema de Inês de Castro foi matéria do trabalho: SOUZA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve ICALP, 1984, vol.96.

de 1817, e *O carácter dos lusitanos*, de 1820. O rei desaparecido em Alcácer-Quibir também foi tema de Tomas Antonio dos Santos e Silva (REBELLO, 1980).

O sebastianismo, aliás, foi tema recorrente no período e gerou algumas controvérsias, como *O anti-sebastianista desmascarado*, de Nuno Pato Moniz e João Bernardo da Rocha. Além disso, muitos inesinos, mais uma vez, tomam os palcos com os amores de Pedro e Inês (João Batista Gomes, Manuel de Figueiredo, Joaquim Sabino, entre outros).

No ano de 1833, aparece a peça *Marques de Pombal, ou o Terramoto de 1755*, que "muito claramente poderá ter influenciado a garrettiana *Sobrinha do Marques*, que se estreia exatamente dez anos depois" (CRUZ, 2001, p. 128).

Todo esse período, desde 1807, com a primeira invasão francesa e a evasão da família real para as terras brasileiras, até 1822, com as primeiras eleições para as Cortes, é de extrema agitação, mas é a:

> Revolução de setembro de 1836, impulsionada pela burguesia, (...) que vai permitir, até ao contragolpe de Costa Cabral, que restaura a Carta em 1840, a profunda reforma do nosso teatro, que teve em Garrett o seu maior obreiro (REBELLO, 1980, p. 32).

1.3.2.2 Almeida Garrett, o teatro histórico romântico

Como se sabe, o grande nome do teatro histórico português é Almeida Garrett e é com ele que se inaugura o teatro romântico justamente com um drama histórico, *Um Auto de Gil Vicente* (1836).

A visão de Garrett sobre o teatro histórico e a sua função social fica explícita em vários prefácios das muitas obras históricas que compôs. Essa função já está exposta desde aquela que seria a sua primeira peça histórica, embora não tenha chegado completa até nós, o *Afonso de Albuquerque*, de 1819 (data da peça segundo o prefácio de Gomes de Amorim). Para essa peça, o autor escreveu um prefácio em que resume o propósito da presença de uma personagem histórica em um drama:

> Se Homero contribui para formar a grande alma de Alexandre com o exemplo de Aquiles, quanto maior força devem ter sobre os ânimos bem-nascidos os modelos das virtudes, e esforço de seus concidadãos, e avoengos (...) Homero cantando a ira de Aquiles e a

> sabedoria de Ulisses, celebrou os gloriosos antepassados de seus compatriotas; Troia abrasada, Príamo vencido, Agamêmnon triunfante eram os exemplos, que lhes presenteava por afervorar o amor da glória, e aprimorar o esforço e valor nacional (GARRETT, 1963, p. 1994).

Garrett se interessou pelo teatro, assim como pela história desde muito cedo. Uma de suas primeiras composições foi uma peça baseada em *Os persas*, de Ésquilo, chamada *Xerxes*, representada em Coimbra, em 1818, mas que teve seu texto, infelizmente, perdido.

O que interessa ressaltar sobre a dramaturgia histórica de Garrett é que ela sempre aponta para uma causa engajada no presente do autor (ou seja, mais uma vez procura suprimir uma **carência intelectual contemporânea do autor**). Seriam muitos os exemplos. Sobre o *Catão* (1821), Vitorino Nemésio chamou a atenção para a sua força contra "o velho regime português em crise, e ao mesmo tempo, uma tomada de consciência cívica da geração liberal" (NEMÉSIO, apud REBELLO, 1980, p. 34). O próprio Garrett já havia exposto um propósito exemplar no prefácio da primeira edição da peça[11] cuja:

> moralidade política (...) reflete muita luz sobre a grande questão que hoje agita e revolve o mundo, e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade da modernas formas representativas e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica (GARRETT, 1963, p. 1615).

Segundo o autor das *Viagens,* eram três os pilares para a reformulação necessária ao teatro português, a construção de um edifício, a criação de companhias e, a última delas e mais importante, a composição de um repertório legitimamente nacional, o que sugeria, segundo Alexandre Herculano (apud REBELLO, 1980), o uso de temas históricos nacionais, pondo fim às traduções de peças francesas.

Garrett não utilizou a história de maneira fria e arqueológica, mas conseguiu dar vida aos personagens e às situações sempre tendo em vista a sua própria época e as diversas carências intelectuais propostas por diferentes momentos históricos vividos pelo autor: "a verdade histórica propriamente, e a cronológica, essas as não

[11] O autor retoma inclusive as discussões hierárquicas entre literatura e história relatadas neste trabalho anteriormente.

quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro – e sim o de ligar o passado ao presente, projetando-o no futuro" (GARRET, apud REBELLO, 1980, p. 43).

Para outro exemplo, poderíamos ainda citar o caso do *Alfageme de Santarém,* cujas alusões políticas motivaram a intervenção da polícia do governo reacionário de Costa Cabral (REBELLO, 1980). Mas, para que não se estenda além do necessário sobre o propósito da presença da história na dramaturgia garrettiana, cita-se a conclusão de Edson Santos Silva (2001), segundo quem:

> O projeto do autor (...) consistia em oferecer à sociedade coeva um espelho em que se mirasse e obtivesse daí o duplo 'ensinamento': através de um passado modelar, cabia aos portugueses ou imitar a grandeza desse passado ou não reeditar seus erros (SILVA, 2001, p. 3).

Assim, temos, originalmente, um projeto de **levar a história ao teatro como parte de uma iniciativa de educação**, **não só artística, mas também política e ideológica**. Já em Garrett, notam-se todas as características da história herdadas pelo teatro histórico como se tentou mostrar anteriormente. São encenadas ações humanas, que tendem a esclarecer carências intelectuais do tempo da escrita, com viés de parcialidade e que procuram se apresentar como propostas para atitudes futuras.

Além de Garrett, outros nomes da literatura romântica portuguesa cultivaram o drama histórico, dentre eles lembremo-nos de Alexandre Herculano, homem engajado na política, na cultura e na historiografia do país. O autor do *Eurico* escreveu para o teatro *O Fronteiro d'África ou três noites aziagas*, cuja tônica seria "o patriotismo e o amor à liberdade" (CRUZ, 2001, p.158).

Também Camilo Castelo Branco enveredou pela dramaturgia histórica, mas em sua vertente melodramática, com as *Agostinho de Ceuta* (1847) e *O marquês de Torres Novas* (1849).

O melodrama histórico foi o subgênero mais frequente nos palcos portugueses no período romântico. Vasconcelos (2003) aponta duas modalidades de drama histórico romântico desenvolvidas em Portugal especialmente entre os anos de 1836 e 1850, cujos critérios modeladores giram em torno dos aspectos que aproximam ou distanciam o entrecho de cada peça da factualidade histórica. É como se tivéssemos uma balança em que do lado direito se alocam os fatos históricos e,

na outra extremidade, está colocada a “verdade poética”. Caso a estrutura dramática atribua mais peso ao primeiro prato da balança, a autora propõe o termo de “historicidade ficcionada”. Mas, caso a balança penda para o lado da “verdade poética”, tratar-se-ia de uma “ficcionalidade na história” (VASCONCELOS, 2003). Obviamente, o melodrama está mais que identificado com o segundo tipo.

Nos concursos instituídos pelo Conservatório, as quatro peças premiadas, além de mais de 20 outras, eram de tema histórico (REBELLO, 1980). É, porém muito arriscado pensar o melodrama histórico em conjunto com o drama. Rebello, ao comentar os temas frequentes do teatro romântico, alerta que:

> seria incorreto aplicar indiscriminadamente a qualificação de ‘histórico’, na medida em que na maior parte das obras (...) a história é utilizada apenas como enquadramento da ação posta em cena, e não como seu motor econômico-social, excluindo uma articulação dialética entre ela e as personagens, convertidas em meras aparências ou suporte de paixões abstratas – que procurou trazer para o palco, com um grande aparato de locuções e vocábulos arcaicos, as diversas épocas da história pátria, desde os alvores da nacionalidade até às lutas liberais (1980, p. 65).

Vasconcelos (2003), ao tratar dos temas dos dramas e melodramas históricos, realiza um exaustivo levantamento de todas as peças que se publicaram no período estipulado (de grande perturbação histórica) e chega a uma relação dos mais usuais. São eles: formação da nacionalidade, crise dinástica, época de transição, período sebástico, restauração e administração pombalina.

1.3.2.3 Teatro Histórico Pós-Romântico

No trajeto teatral posterior ao Romantismo, muitos nomes vão cultivar o subgênero histórico. Vale citar D. João da Câmara, como seu *Afonso VI,* de 1890, que, segundo Cruz, possui uma forma de “abordar a história muito diferente [da maneira como se fazia antes]: muito mais científica ou mais rigorosa, mais próxima da linguagem contemporânea na linguagem, mais objetiva nos temas, mais segura na construção” (2001, p. 191).

Entre dramaturgos realistas, o teatro histórico foi igualmente presente, como nos trabalhos de Marcelino Mesquita, que encenou com sucesso, além de outras,

Leonor Teles (1889); Henrique Lopes de Mendonça, com *O duque de Viseu* e *A morta* (1890); e Júlio Dantas, com o *Viriato trágico* (1900).

A estética simbolista foi profícua em utilizar os temas históricos, como se vê na dramaturgia de Antonio Patrício, de *Pedro, o cru* (1913); com Teixeira de Pascoaes e seu *D. Carlos* (1919), que apresenta "uma visão historicamente bem construída do atentado e da decadência da pátria" (CRUZ, 2001, p. 234). No mesmo período temos Jaime Cortesão, que escreveu *Infante de Sagres* (1916) e *Egas Moniz* (1919), que "mergulham na tradição do teatro histórico em verso" (CRUZ, 2001, p. 235). Também em versos, mas já devedor de um realismo de conteúdo social, apresenta-se o drama histórico de Alfredo Cortez, *A lá fé* (1924).

Também Carlos Selvagem, dono de uma dramaturgia de "diversos e variados gêneros, estilos e concepções estéticas, numa obra extensa e em geral de muito boa qualidade" (CRUZ, 2001, p. 256), enveredou pela história com *Os Távoras*, de 1961 e *O anjo rebelde,* de 1962.

Como se vê, muitos foram os dramaturgos que fizeram uso da história para as suas composições. Porém, com nenhum desses nomes os temas históricos seriam tão importantes quanto eles haviam sido durante o romantismo e como serão para a geração de 1960.

1.3.2.4 A geração de 60

Como já foi dito, a década de 1960 foi pródiga em peças de matéria histórica. Muitas foram compostas, embora poucas tenham chegado ao palco, por conta dos problemas com a censura salazarista.

Barata (1980) aponta, dentro de três vertentes, uma grande produção dramática desse cariz. Tome-se como exemplo: *O indesejado*, de Jorge de Sena (1951); *O render de heróis*, de José Cardoso Pires (1960); *Felizmente há luar*, de Luís de Sttau Monteiro (1961); *Bocage*, de Romeu Correia (1965); *O judeu*, de Bernardo Santareno (1967), entre outros. O que se pode dar por universal entre eles é a tendência de utilizar a história como ponto de partida de reflexão e, posteriormente, de ação política (BARATA, 1991).

Também Duarte Ivo Cruz (2001) aponta certa coerência no teatro produzido em Portugal nos anos de 1960. Além de um profissionalismo irregular e da busca de uma renovação ou atualização formal, o que impele os dramaturgos na direção do

teatro épico e do teatro do absurdo, Cruz aponta a análise crítica e social como ponto em comum entre os trabalhos dessa época.

Os mais exemplares nomes da dramaturgia histórica de 60 são José Cardoso Pires e Luiz de Sttau Monteiro (MENDONÇA, 1973) e eles, segundo Cruz, "definem um modelo ortodoxo, adequado, teatralmente muito bom, convergente do ponto de vista ideológico e eficaz na atualização das alegorias da história" (CRUZ, 2001, p. 307).

Cardoso Pires é autor de apenas duas peças teatrais com a considerável diferença de dezenove anos entre elas. Tendo publicado *O render dos heróis* em 1960, o interesse de Pires pelo teatro só voltará a frutificar em 1979, com *Corpo delito na sala de espelhos*.

O render dos heróis está baseada no episódio histórico conhecido com a Maria da Fonte, uma revolta desencadeada por mulheres do povo. Segundo Mendonça (1971), a peça de Cardoso Pires tem as suas preocupações, sempre de ordem sociológica, emparelhadas com a obra romanesca do autor.

A peça traz alguns indícios de que o autor suspeitava de sua proibição e que possivelmente não veria o palco. Pode-se notar em seus textos que abrem ou fecham os atos, de encenação praticamente impossível.

O autor serve-se também do expediente do teatro épico, procurando construir uma estrutura em que as "cenas sucedem-se, desligadas umas das outras, apenas como quadros ilustrativos, que exigem o julgamento participante do espectador. O tão falado 'distanciamento' do teatro brechtiano é aqui uma realidade." (MENDONÇA, 1971, p. 92).

Além disso, o processo de desmitificação da Maria da Fonte, ainda segundo Mendonça, é também expediente épico:

> Como resultado final, concluímos que a Maria da Fonte (a Maria Angelina da freguesia da Arcada) foi um feliz ou infeliz improviso da história (...) e que o grande enganado da famosa revolução foi o povo que no final da peça aparece representado nos vagidos de uma criança, vagidos que se misturam com os vivas e o estrondear festivo dos rojões que comemoram a vitória não se sabe de quem (MENDONÇA, 1973, p. 239).

Também devedora dos expedientes do teatro épico é a peça de Luis de Sttau Monteiro, *Felizmente há luar!*. Nesse caso, pode-se dizer que o entrecho, apesar de

impor fidelidade a nomes e sequência de episódios históricos, realiza mais uma análise de consciência que uma crítica histórica (MENDONÇA, 1973).

A peça de Sttau Monteiro aproveita-se de um fato ocorrido na ausência de Dom João VI, refugiado no Brasil por conta da ameaça francesa. Em 1817, é condenado à morte o General Gomes Freire de Andrade, por fazer parte de um organismo que planejava uma revolução popular. Como não se sabe de provas concretas sobre a participação do general no movimento, acredita-se que a condenação se tenha dado por desacordo do militar português com o conselho de regência. De conhecidas ideias liberais, Gomes Freire teria sido um bode expiatório e um exemplo, pois ao condená-lo, "eliminava-se um distinto e prestigioso oficial general e dava exemplo às eventuais veleidades dos oficiais portugueses" (MENDONÇA, 1973, p. 241). Porém, a condenação do general revela uma contraposição radical entre as necessidades do povo e das elites.

O teatro de 60, em especial o histórico, desempenhou para a sua geração o que o romance e o conto significaram para os neorrealistas de 1940, ou seja, uma **arte engajada**, buscando assumir uma **posição participante e intervencionista, almejando alterar um estado de coisas que a eles profundamente incomodava**.

Após a geração de 1960, ainda muitos dramaturgos cultivaram o subgênero histórico. São exemplos as peças de Jaime Gralheiro (*Arraia Miúda*, 1977), Hélder Costa (*D. João VI*, 1979), Fernando Luso Soares (*A outra morte de Inês de Castro*, 1968 e *Antonio Vieira*, 1973), além de muitos outros cuja história ainda está por escrever.

Como se pôde ter uma ideia, por meio desses exemplos, o teatro histórico esteve sempre presente na dramaturgia lusa. E é nessa tradição que se insere a obra dramatúrgica histórica de Miguel Franco que será estudada no terceiro capítulo deste trabalho.

1.3.3 O teatro histórico: tentativas de definição e discussões sobre a sua especificidade.

Após traçar esse esboço de um panorama histórico, é preciso, enfim, trabalhar com as definições de teatro histórico.

Se, como afirma o dramaturgo espanhol Buero Vallejo (apud SPANG, 1998, p. 26), "*escribir teatro histórico es reinventar la história sin destruir-la*", há que se pensar o que significa, dentro da composição artística, "ser história" e "ser arte", embora não se possa nunca fugir do hibridismo inerente ao subgênero.

A própria designação "teatro histórico" nos parece uma tensão em que o segundo termo, história, questiona a ficcionalidade do primeiro, da mesma maneira que o primeiro, teatro, desabona a referência à realidade feita pelo segundo. Essa relação aparece na recepção de obras históricas, no momento comum em que se discute o quanto a obra foi "fiel à história", como se fosse essa a sua maior obrigação.

Assim, sem tentar desviar a atenção desse hibridismo, Spang (1988) traz a definição de Harro Muller "O teatro histórico é uma construção perspectiva esteticamente ordenada de situações documentadas apoiado tanto na ficção como na referencialidade (...) " (SPANG, 1988, p. 26).

A necessidade de uma "perspectiva", aqui entendida como distanciamento temporal, já havia sido discutida por Walter Scott, que aconselhava um afastamento de pelo menos sessenta anos entre público e fato histórico. Esses números, porém, não possuem maiores compromissos científicos.

Também Lindenberger (1975) ensaia uma definição que aponta para a restrição do material do teatro histórico, que deve fazer uso de fatos, eventos e personagens que o público considera como parte de seu passado social. Interessa destacar que a percepção do grupo é importante, pois essas histórias levadas adiante pelo teatro assumem grande parte da responsabilidade pela identidade de uma classe ou de uma nação.

Parece ser produtivo não se ater somente aos teóricos do teatro, pois também podem ser utilizadas algumas definições concernentes ao romance histórico que são úteis igualmente para o gênero dramático. Antes disso, vale mostrar que, em um dos trabalhos clássicos sobre o romance histórico, Lukacs separa a épica da dramática:

> o drama simplifica e generaliza os possíveis posicionamentos dos homens em relação a seus problemas vitais. A figuração é reduzida à representação típica dos posicionamentos mais importantes e característicos dos homens, àquilo que é indispensável para a configuração dinâmica e ativa do conflito, portanto, àqueles movimentos morais e psicológicos nos homens que provocam o conflito e sua resolução (LUKÁCS, 2011, p. 122).

Ainda que seja preciso fazer referência às diferenças apontadas por George Lukács entre os dois gêneros, a maior parte das caracterizações é válida para ambos. No que diz respeito a sua composição e realização, basicamente, a diferença entre o romance histórico e o teatro histórico é que, no primeiro, narram-se os acontecimentos, enquanto, no segundo, os fatos são "mostrados" diretamente ao espectador.

Seguindo adiante, Bastos (2007), por exemplo, ao tratar do hibridismo característico também do romance histórico, procura definir a matéria da composição. Isso quer dizer que o argumento deve ser obviamente de extração histórica e os elementos que o compõem devem ter sido objeto de registro documental. Porém, isso não basta, pois deve haver uma reverberação do fato escolhido que se dá para além do individual. Ou seja, deve haver uma solidariedade intrínseca entre o destino da personagem protagonista e o da comunidade de que ela faz parte.

A necessidade de registro documental não implica afirmar que tudo deve ser "verdade", pois, de fato, "a matéria de extração histórica é estatutariamente tão ficcional quanto a que não seja, isto é, quanto a que resulte de livre invenção do autor" (BASTOS, 2007. p. 84).

Por consequência, uma peça histórica pode confirmar ou desmentir as noções que já são comuns sobre determinado fato ou sobre determinada personalidade histórica. Ainda assim, é impossível se esvair completamente dessa ideia "pré-concebida" que os receptores têm da maioria das personagens históricas. Um bom exemplo disso é o marquês de Pombal, como personagem do romance de Arnaldo Gama que veremos mais adiante. Embora não desminta a personalidade tirânica característica da personagem, Gama procura modalizar e contextualizar essa tirania, o que imprime um aspecto diferente à figura de Sebastião José.

Essas relações entre verdade e invenção devem ser vistas também sob o prisma da crítica histórica. Citando duas noções de contribuição de Amado Alonso, Bastos difere o que é "histórico" do que é "arqueológico": "os atores das tragédias romanas de Shakespeare, que se saudavam à maneira inglesa do século XVII, cometiam anacronismo arqueológico e não histórico, pois o histórico é a saudação, o arqueológico é a fórmula empregada na saudação" (ALONSO, apud BASTOS, 2007, p. 67). Segundo Amado Alonso, o dado arqueológico é apenas um item de correção

documental, sendo, portanto, menos relevante para a reconstituição artística da história.

Resumimos ainda outros elementos que, segundo Alcmeno Bastos (2007), caracterizam o romance histórico e que podem ser perfeitamente estendidos ao teatro.

No caso da matéria de extração histórica, Bastos aponta uma possibilidade de alternativa, que seria o efeito de historicidade, alcançado "mediante o emprego de recursos ficcionais substitutivos, como a criação de personagens, eventos e instituições análogas – do ponto de vista da verossimilhança externa – a personagens, eventos e instituições de extração histórica documentada" (BASTOS, 2007, p. 106). Esse é o caso, por exemplo, do "Farol da Liberdade", grupo conspirador da *A Legenda do cidadão Miguel Lino*, peça de Miguel Franco a que faremos referência no próximo capítulo.

Outra característica das obras históricas, teatro ou romance, seria a necessidade da presença das "marcas registradas", ou seja, nomes próprios de pessoas, instituições ou de eventos históricos que possam ser facilmente reconhecidos pelos receptores medianamente informados sobre a história de uma determinada comunidade. Como se percebe esse dado é bastante relativo (BASTOS, 2007).

Há outros aspectos, mas que se destinam às questões próprias dos romances, não aplicáveis, portanto, ao nosso caso.

1.3.4 Tipologias do teatro histórico

As ciências humanas reconhecem o valor da classificação de seus objetos de trabalho em gêneros e tipos. Porém, a facilidade com que as ciências exatas e biológicas com eles trabalham não se aplica ao nosso campo. Esse prólogo se justifica, pois vamos apresentar algumas possibilidades de tipologias para o teatro histórico que visam, não a classificar em uma visão taxonômica as peças, mas simplesmente a contribuir como uma espécie de ferramenta para o seu estudo, como um auxílio que guie a leitura e a análise de determinadas obras.

Primeiramente, apresentamos uma recolha de possíveis tipologias feitas pelo professor da Universidade de Navarra Kurtis Spang entre os anos de 1991 e 1998.

Spang não acredita que o teatro histórico seja um gênero independente, mas sim a derivação de um já existente, da mesma maneira como o romance histórico. Assim, o subgênero poderia apresentar diversas maneiras de expressão que são tão diversas quanto as possibilidades de análise. Uma das mais operacionais, segundo o autor, seria pensar o teatro histórico como empático (ilusionista) ou distanciador (anti-ilusionista).

O primeiro tipo faz uso dos dados mais familiares sobre uma determinada figura histórica causando nos receptores uma empatia identificadora, procurando sempre uma relação com o saber e com o sentir contemporâneos ao espectador, não esclarecendo, "arqueologicamente" como se referiu antes, os dados históricos. O cenário desse tipo busca uma "hipnose coletiva", estabelecendo, não obrigatoriamente uma fidelidade histórica, mas grande número de informações que levem à identificação de um passado a que se quer referir.

A divisão da história faz-se em segmentos causais e cronologicamente relacionados. A estruturação rege-se de acordo com os princípios aristotélicos de início, meio e fim, e deve haver sempre um fim definitivo, não aberto.

O segundo tipo, o distanciador ou anti-ilusionista, procura impedir a identificação do espectador com o protagonista, para que seja feita uma apreciação crítica e consciente. Apesar de Spang não citar Piscator e de fazer apenas uma breve referência a Brecht, esse tipo nos remete muito aos dois dramaturgos e teóricos do teatro.

Nesse caso, a visão histórica se coloca junto às classes dominadas, estabelecendo como um ponto de vista da história "vista de baixo". Seria algo como dizer que os protagonistas não são os que usualmente fazem a história, mas os que a sofrem, predominando as personagens das classes baixas e trabalhadoras.

A estrutura oferece-se descontínua e recusa a linearidade temporal, provocando intencionais incoerências, inconstâncias, além de inequívocos falseamentos de elementos históricos levados ao palco.

Forma-se ainda uma cesura, que deve ser evidente, entre história e ficção, no sentido de que se cria um mundo fictício com elementos históricos. Para que não restem dúvidas, é preciso recordar constantemente ao espectador que ele não está a ver uma realidade histórica. A intenção é que se mantenha o espectador atento e consciente.

Tanto o espaço quanto os protagonistas devem ser próximos ao mundo cotidiano, não se destacando personagens, nem heróis ou soberanos, nem espaços diferenciados ou incomuns. Spang (1998) sugere a designação de intra-história, em uma visão mais intimista das classes desfavorecidas.

Ao contrário do primeiro tipo, os finais devem ser abertos e inconclusos, e, na única referência ao dramaturgo alemão, “típicos del teatro épico brechtiano” (SPANG, 1998, p. 31).

Outra forma de entender o teatro histórico se propõe de acordo com a posição assumida pelo dramaturgo. Assim, um primeiro tipo seria o teatro histórico de glorificação nacional, em que o autor procura enfatizar façanhas históricas para destacar “el glorioso passado de la nación, los valores de la raza o la exaltación del espíritu patriótico” (SPANG, 1998, p. 33). Por outro lado, pode haver um distanciamento interrogativo em que se critica o passado com o fim de se revelar os equívocos históricos e propor-lhes uma solução.

Outras formas de tipologia seriam feitas de acordo com o subgênero dramático em que as peça se plasma. São possíveis, a partir dessa noção, quatro tipos.

O primeiro tipo, segundo essa classificação ainda de Kurtis Spang (1998), seria a da tragédia histórica, tipo frequente no Renascimento e no Barroco, mas também em algumas peças do século XIX, em que se procura mostrar a inviabilidade de um projeto político. A sugestão da tipologia de Spang parece ser um auxílio ao analista de maneira que, ao identificar a forma trágica em uma peça de matéria histórica, logo possa se pensar na possibilidade de se deparar com um projeto fracassado.

Peças históricas chamadas de trágico-cômicas seriam do segundo tipo, característico, por sua vez, do “siglo de oro”, mas também encontradas no século XX. Nesse caso, diferentemente da tragédia, oferece-se uma via conciliadora e um final aceitável para todos.

Uma peça em que se sublinha o caráter utópico e irrealizável da sua exposição e das suas propostas caracteriza o tipo da fantasia histórica.

Por fim, temos o tipo anti-histórico, em que são criadas situações históricas inexistentes, mas apoiadas em materiais históricos, com o intuito, normalmente, de chamar a atenção sobre circunstâncias presentes.

Ainda trabalhando com a possibilidade de tipologias, apresentamos a sugestões de Ángel Raimundo Fernandez (1988), também da Universidade de Navarra e especialista em teatro histórico espanhol do século XX. As tipologias são todas do professor Fernandez, mas os títulos que as nomeiam foram dados por nós apenas para facilitar-lhes a identificação.

O tipo de teatro histórico *ideal conservador* seria aquele que procura na história uma personagem e idealiza-o, assim como aos seus feitos, tornando a todos gloriosos e célebres. Sua principal intenção seria transmitir uma mensagem patriótica tradicionalista ou mesmo religiosa.

Do tipo *realista humanista* seria o teatro que busca suas personagens e suas ações em momentos de grave crise. Seu foco está nos conflitos, mas na perspectiva de um realismo não comprometido, a não ser como valores humanos universais e não político-ideológicos.

Na concepção de Fernandez há um terceiro tipo, que talvez seja o que melhor define o teatro de Franco, que poderia chamar-se de *realismo engajado,* ao buscar fazer do teatro histórico:

> un espacio que obsesivamente incide em sucesos que afectan a uma historia objectiva pero que se interpreta o se ofrece desde uma perspectiva radical de um compromisso ideológico que se presenta como progressista por defender la liberta, la justicia y la libertad de consciencia. Pero lo hace com estrépito y denigrando valores religiosos (FERNANDEZ, 1988, p. 229)

Por fim, o último tipo seria o *didático psicológico*, em que a história se expande a valores supranacionais ou universais, insistindo, sobretudo, nos aspectos puramente humanos, que se dispõem em situações psicológicas de que sejam possíveis se retirar alguma espécie de lição implícita.

Mais uma contribuição no campo das tipologias vale a pena ser vista, que é a do professor da Universidade de Chicago, Herbert Lindenberger (1975).

Dentre as várias contribuições de Lindenberger, encontramos uma maneira de entender as peças que lidam com matéria histórica separando-as em três formatos que, segundo o autor, são recorrentes ao longo dos séculos. Seriam as peças, primeiro, sobre conspirações; segundo as sobre tiranos e, a última, sobre mártires.

O mais produtivo de todos os formatos são as peças sobre conspiração, pois esse evento seria o mais apropriado para o tratamento dramático. Isso porque a criação artística está claramente mais interessada nas crises históricas e não nos momentos de continuidade e estabilidade. Obviamente, o cotidiano de um regente ou ministro em pleno exercício de suas tarefas não seria matéria dramática, sendo tão pouco historicamente relevante. Além do mais, por sua própria natureza, o teatro não pode despender muito tempo com cenas que não possuam um caráter eminentemente dramático.

A conspiração não apenas descreve ou relata um momento histórico, não trata apenas de um fato isolado em si, mas ela cria e expressa os meios pelos quais os grupos sociais colidem e resolvem as suas diferenças. Trata-se de um momento histórico privilegiado, em que a conjuntura de uma determinada situação em andamento culmina em seu ápice e só pode ser resolvida de maneira drástica.

Grande parte das peças históricas, mas principalmente as de conspiração, estão concentradas nas situações em que uma crise gera a transferência de poder de uma força para outra. Outra possibilidade reside nos relatos realizados sobre os meios dos quais uma força social, que já detém o poder, faz uso para se estabilizar e gerenciar a sua permanência contra forças contrárias.

Segundo Lindenberger (1975), a situação ideal para uma peça de conspiração se dá com um regime que apresenta uma ou mais fraquezas que podem vir a ser fatais para a sua continuidade. Essas debilidades podem ser desde a pura inépcia, passando por um receio sobre a legitimidade ou segurança do governo, como é o caso do *Ricardo III*, ou chegando até a uma situação em que um tirano faz tamanha demonstração de iniquidade que desperta "*an idealistic challenge from its subjects*" (LINDENBERGER, 1975, p. 31).

As peças de conspiração floresceram de maneira especial nos períodos em que a história era concebida essencialmente como as ações dos monarcas e governantes e, assim, contavam a sua ascensão, a sua decadência e a maneira pela qual procuravam se manter no poder.

A estrutura dramática dessas peças, ainda segundo Lindenberger (1975), tem normalmente uma sequência recorrente em três estágios: 1. O público, mas não a futura vítima, toma conhecimento sobre a conspiração; 2. A vítima fica sabendo da trama e dá início a uma ação contrária, sobre a qual o público tem conhecimento,

mas não os adversários; 3. As partes se revelam e colidem, trazendo ao conflito alguma espécie de solução.

Duas características das peças que fazem uso desse tipo de formato são a presença do momento da "tentação para a conspiração" e a figura do "idealista maculado". A peça que pode nos dar um bom exemplo do que são essas características é o *Julio César*, de Shakespeare.

Escrita em por volta de 1599 e tendo por base sólida a conhecida obra de Plutarco[12], *Vidas dos homens ilustres*, a peça de Shakespeare conta os últimos dias de César, em seus três primeiros atos, e, nos dois últimos, a queda de Bruto e Cássio, conspiradores que tramaram a morte do ditador, assim como a ascensão de Otaviano e Marco Antonio à liderança do futuro império.

A primeira parte da peça despende muito do seu arsenal tendo em mira a caracterização de Bruto como um homem nobre e muito insatisfeito com os rumos da política de César. Apesar desse descontentamento, Bruto não cogita nenhuma ação até ser fortemente seduzido por Cássio, cuja fala abaixo, em solilóquio, nos resume as intenções da personagem:

> Muito bem, Bruto, és nobre. Entretanto,
> Percebo que o ouro honrado de que és feito
> Pode ser alterado. Desse modo,
> Seria conveniente que os espíritos
> Nobres só convivessem com seus pares;
> Pois quem será tão firme que não possa
> Ser seduzido? (...) (SHAKESPEARE, 2007, p. 36)

Percebemos que a nobreza de Bruto é um empecilho para a sua ação, pois a conspiração em si, independentemente de seus motivos não é, nunca, uma atitude honrosa. Para que a nobreza do conspirador seja bem caracterizada, ele precisa ser levado à conspiração por uma fala sedutora, tal a de Cássio.

Esse é o processo da "tentação para a conspiração" que leva, inevitavelmente, ao segundo passo que é o do "idealista maculado". Muitas cenas poderiam nos mostrar que Bruto preferiria ter feito as coisas de maneira diferente, mas que nada mais além do assassínio era possível, dadas as circunstâncias a que

[12] "O livro de Plutarco foi traduzido para o inglês em 1579, por Sir Thomas North, com o título *A vida de nobres gregos e romanos*. Shakespeare já se inspirara em Plutarco para escrever *Júlio César* (1599). E, em 1605-8, retornaria a Plutarco para escrever suas três últimas tragédias, *Timão de Atenas*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*" (ROCHA, 2002).

foi levado. A maior das crises de consciência, no entanto, é mostrada na aparição do espectro de César, no quarto ato:

> Que luz péssima a desta vela!
> Oh! Quem vem lá? Decerto
> É a fraqueza da vista que me mostra
> Tão feia aparição. Vem do meu lado!
> És qualquer coisa? Alguma divindade,
> Algum anjo, talvez, algum demônio,
> Que o sangue, assim, me gela, e me arrepia,
> De tal modo, os cabelos? Quem és? Fala!
> (SHAKESPEARE, 2007, p. 132)

Além dessa mácula na nobreza da personagem, a peça de Shakespeare carrega ainda outro elemento que é comum nas peças históricas e aparece, principalmente, nas de conspiração: o uso intenso da retórica. *Júlio Cesar* pode ser descrita, *grosso modo*, como uma luta retórica, pois é o discurso que muda os rumos da trama, não só nas conversas sedutoras de Cássio, que levam Bruto à ação, mas também na cena do elogio fúnebre de Marco Antonio, que faz com que a plebe se volte contra os conspiradores, até aquele momento apoiados pela multidão. Isso facilmente se explica, pois a persuasão faz parte, necessariamente, da conspiração.

Do ponto de vista da sua recepção por uma audiência, a peça de conspiração sempre trilha seu caminho com certa ambiguidade Sejam as personagens conspiradoras os nobres idealistas maculados, como Bruto, ou oportunistas hediondos, como o também shakespeariano Ricardo III, elas tendem a proporcionar em seus receptores sentimentos complexos, pois, embora existam conspirações simples, como a de Herodes, a maioria delas nos coloca frente à complexidade do movimento histórico. Esse fato, muitas vezes, pode levar à percepção de que a história nunca se resolve da maneira mais fácil e as decisões dos líderes precisam ser relativizadas. Um exemplo clássico dessa complexidade, ainda que se trate de um mito, está nos diálogos entre Ulisses e Hécuba, em que, por mais que sejam justas as solicitações da protagonista, todos entendem por que o general grego não pode atendê-las, sem cair em descrédito com os seus próprios soldados.

Sendo assim, Lindenberger entende que muitas dessas peças não nos inspiram ação nem revolução, mas nos deixam perplexos e, possivelmente, inativos, diante da complexidade dos fatos históricos:

> When commitment to forces on either side of a conflict seems impossible, one's only recourse is to sit back and comment upon the difficulties of resolving the issues which divide men. (…) [´the conspiracy play] have a way of directing the spectator toward a political middle ground – not because of any positive values in the middle ground, but because the extremes on both sides turn out to be sorely wanting (LINDENBERGER, 1976, p. 37).

Os outros formatos descritos pelo autor, as peças de tiranos e de mártires, são acompanhamentos naturais das peças de conspiração, pois um conspirador, para ser legítimo, necessita sentir que a força que ele está procurando derrubar é tirânica. Ainda assim, pode ocorrer que o tirano, tão logo tenha sido derrotado, possa facilmente passar a assumir os atributos do papel de mártir.

Percebe-se dessa maneira que as três formas podem estar unidas. Um herói que conspira contra um tirano, se falha, passa a mártir. Um tirano derrubado também pode vir a ser mártir, como é o caso do César de Shakespeare que, após a morte, é idolatrado por Marco Antonio e chorado pela multidão que antes aplaudira o seu assassínio. Da mesma forma, é frequente que o herói de uma peça de mártir seja um conspirador mal sucedido ou mesmo a vítima de uma conspiração.

Tiranos sempre precisam de mártires para demonstrar o seu poder absoluto, da mesma maneira que as conspirações falhadas têm sempre como consequência a produção de um mártir. Isso nos será de grande ajuda para ler a obra histórica de Miguel Franco.

Apesar de serem muito semelhantes, pode se perceber uma diferença entre as peças de tiranos e mártires que está essencialmente na ênfase dada pelo dramaturgo aos dois papéis. Cada um dos dois tipos de peça tem o seu antecedente: as peças de tiranos remontam às representações medievais de Herodes, enquanto as peças de mártires seguem a tradição da paixão de Cristo. Os tiranos são normalmente movidos pelo ódio, o que lhes podem fazer beirar o cômico. Já o mártir, pela tendência à lamentação sobre a sua própria sorte, corre o risco de se tornar por demais sentimental (LINDENBERGER, 1975).

A peça de tirano é, usualmente, traçada sobre a queda ou a impotência final do protagonista. Uma peça em que se veja o triunfo total de um tirano não só viola os códigos morais da plateia, como também tenderá a ter um final que não se perceberá como bem resolvido. Caso o tirano consiga tudo o que desejava, o desenrolar dos acontecimentos precisa, necessariamente, lhe tirar alguma coisa que

ele considere muito importante. Mesmo no caso das representações medievais de Herodes, apesar de seu completo triunfo momentâneo, a plateia está ciente de que ele foi superado pela família de Cristo.

A alegria da audiência ao se deparar com a queda de um tirano se baseia no sentimento de alívio ao perceber que uma força que havia conturbado a ordem normal das coisas foi contida. Já no caso dos mártires,

> our joy comes through the sense of triumph we share with a martyr, who have managed, in one way or another, to escape or transcend the barriers which the world has put in the way of his spiritual realization (LINDENBERGER, 1976, p. 45).

A figura do mártir, independentemente de ser um santo, um rei ou um indivíduo qualquer, sempre se assemelha, de alguma forma a Cristo, pois, tanto o sofrimento, quanto a transcendência, estão presentes nesses formatos. O sofrimento obviamente é inerente à figura martirizada. Já a transcendência explica-se, pois o mártir, apesar de ser fruto do processo histórico, acaba por superá-lo e a criar uma nova perspectiva onde antes nada havia, ou seja, pela lembrança de seus atos será criada uma concepção completamente diferente de seu tempo. A tarefa do mártir seria, então, a de se libertar da história para criar uma nova consciência histórica, ainda que se gere uma percepção de que "forças maiores" transformaram o herói em vítima.

É útil destacar também que a criação do mártir é, no mais das vezes, uma demanda interior, sendo os acontecimentos exteriores uma espécie de acompanhamentos ou prelúdios do seu processo de preparação para alcançar o martírio. Devido a sua interiorização, esse processo provém da ação de forças externas, o que se dá também pela impossibilidade de teatralizar o processo interior.

Por fim, tal como as peças de conspiração, as de mártir tendem a trabalhar retoricamente para excitar a admiração do público e convencê-lo da justiça de sua causa e, talvez por isso, acabem sempre tendo menos impacto na leitura que na encenação (LINDENBERGER, 1975).

Como veremos também em uma das peças de Franco, a doutrina característica a que um mártir dá voz ao fim da peça normalmente toma uma forma de "estoicismo" e usualmente é expressa *"in a rethoric liberally sprinkled with the various topoi that have accumulated for centuries around the theme of contemptus*

mundi" (desprezo ou abandono das coisas mundanas) (LINDENBERGER, 1975, p. 47).

1.3.5 Funções primordiais

Pudemos, ao longo desse capítulo, caracterizar, definir e tipologizar o teatro histórico. Todo esse trajeto, no entanto, precisa culminar com as possíveis funções da modalidade com que trabalhamos, ou seja, com que finalidades um autor faz uso de um subgênero que, a princípio, apenas lhe restringe as possibilidades da imaginação criativa.

Evidentemente que essa restrição é apenas inicial, pois, como já se apontou, a modernidade é especialista em quebrar paradigmas, elemento que a história pode fornecer abundantemente. Há mesmo certas vantagens, dado que o autor pode evitar muitos detalhes e dá-los como conhecidos do público. O saber prévio da audiência pode também proporcionar ao autor que um fato histórico seja alterado ou até "invertido". Apesar disso, em termos gerais, são maiores as limitações.

Ao fim, devemos lembrar que caracterizamos o teatro histórico por meio de uma série de elementos herdados da história. Retomando-as: o teatro se concentrará nas ações humanas realizadas no passado historicamente documentado. Porém, essa volta ao passado se faz para suprir alguma carência intelectual situada no presente do dramaturgo e procurará lançar luz sobre ela, apontando, como faz a história, saídas para determinadas situações, de acordo com a subjetividade do autor.

Essa caracterização foi apoiada pelos teóricos que apontam para o hibridismo do subgênero em questão, seja o romance ou o teatro.

As tipologias, assim como as características acima, nos deram algumas opções de leitura e análise das peças que poderão ser bem aproveitadas para as peças de Miguel Franco, mas também para qualquer peça baseada em episódio histórico.

Em síntese, todos os elementos tratados apontam sempre para uma reflexão sobre o passado, que pode ser feita por vários "tipos" (tiranos, mártires, de forma trágica, cômica, empática, distanciada, etc), com vistas a entendê-lo melhor e, da mesma maneira, propagar o entendimento do presente. Com isso, chega-se às duas

funções primordiais que, em sua dialética, organizam o teatro histórico e, talvez, toda a arte baseada em episódios e personagens históricos[13].

Primeiramente, uma função, como nomeia Spang (1998), catártico-identificadora, que ilumina o presente e uma segunda, didático-distanciadora, que fomenta o entendimento e o julgamento da história. Ou, como já se disse, embora as respostas possam estar no passado, as perguntas sempre estarão no presente.

Este capítulo tratou das relações entre arte e história e, especificamente, do teatro histórico, seus tipos e características, assim como de sua tradição nos palcos portugueses. Procurou-se, dessa forma, compor um quadro histórico e teórico, relativo ao subgênero em pauta, a ser instrumento para a análise da peça de Miguel Franco.

[13] É prudente fazer exceção ao melodrama histórico que normalmente faz uso da história como uma espécie de caixa de variedades de onde se retiram não mais que alguns nomes e situações exóticas para servir de pano de fundo de seus conhecidos clichês.

CAPÍTULO 2 UM HOMEM SEM MEDO NÃO MORRE: MIGUEL FRANCO, O ESTADO NOVO PORTUGUÊS, A CENSURA E O TEATRO.

Neste capítulo apresentamos aspectos relevantes da trajetória de vida do autor, assim como comentários que visam delinear a sua obra. São aqui reunidas informações históricas de apresentações de suas peças, da sua atuação como encenador, incentivador cultural, entusiasta do teatro amador e escritor. Da mesma maneira, são esboçados, na medida do possível, seus interesses políticos e sua formação cultural, assim como são tecidos comentários sobre as obras do autor. Em certo termo, o trabalho de Franco é contextualizado em relação ao seu tempo, passando pelo salazarismo e pelo marcelismo, destacando o papel da censura nesse período. É importante apontar, ainda que rapidamente, a conjuntura do teatro dos anos 60, em que se encaixa o corpus desse trabalho.

2.1 Prólogo

O Castelo de Leiria foi construído por D. Afonso Henriques como ponto estratégico na luta contra os mouros. Tomado pelos exércitos árabes por duas vezes, em ambas foi reconquistado de volta às linhas cristãs.

Convocadas por D. Afonso III, em 1254, foram lá reunidas as cortes que, pela primeira vez, congregaram nobreza, clero e povo, possibilitando a participação da classe até então calada nas decisões reais. O advento das cortes de Leiria seria conhecido posteriormente como o momento de criação do parlamento nacional português.

Durante o reinado de D. Dinis, o rei trovador, serviu de palácio real por diversas ocasiões e, em meados de 1300, acabou sendo doado, junto com toda a povoação, à rainha santa Isabel, que passou a morar no castelo e lá criou o herdeiro do trono, o jovem Afonso, futuro Afonso IV de Portugal, o *Bravo*, tido como o primeiro grande financiador das explorações atlânticas.

É nesse espaço histórico e emblemático que, em junho de 1957, um ator representando o papel de Gil Vicente dirige-se à “corte” antes da encenação de sua peça *Farsa de Inês Pereira*. Muito respeitosamente e à maneira vicentina, estando já pronto para assumir o papel de Pero Marques, ele explica ao público o enredo da farsa que se apresentará. Esse ator era Miguel Carlos Franco, também autor do

Prólogo que a personagem recitara. Dava-se ali a estreia de um texto da lavra do autor. A mesma peça, também precedida pelo *Prólogo*[14], foi montada nos anos seguintes, igualmente em espaços históricos. Em 1959, esteve nos claustros do mosteiro de Alcobaça e, em 1961, no Convento de Tomar.

Esse tipo de montagem, de uma peça teatral em espaço histórico, parece ser representativo da trajetória da obra de Miguel Franco, pois a história de Portugal, em seus eventos e com suas personagens, é a maior fonte em que se alimenta a dramaturgia do autor. Como exemplo dessa relação com a história, tome-se o *Prólogo* em que ele encarna o pai do teatro português. Já em sua mais importante peça, *O Motim*, vemos a revolta do povo do Porto contra a criação da Companhia de Vinhos do Alto Douro. Da mesma forma, as personagens de *A Legenda do cidadão Miguel Lino***,** que anseiam pela chegada das tropas francesas como libertadoras, ganham vida durante a primeira invasão do século XVIII. Percebe-se destarte a história do país como a sua grande motivação dramática, embora haja alguns trabalhos seus fora desse domínio.

2.2 Ato Primeiro: Teatro e Cultura

Além da relação com a história, exposta acima, há outro elemento caracterizador desse dramaturgo e ator, que seria a sua intensa participação cultural e política.

Intenso fomentador da cultura da cidade de Leiria, Miguel Franco foi o fundador, em 1950, do Grupo de Teatro Miguel Leitão cujas atividades acabam por transcender a sua cidade natal com duas participações bem-sucedidas nos concursos promovidos pelo Secretariado Nacional de Informação. A primeira, em 21 de setembro de 1959, leva ao palco a peça *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, que conta a história de pescadores da Nazaré. Nessa ocasião, o Grupo consegue, além do prêmio de Melhor Drama ou Tragédia, o de melhor ensaiador para Miguel Franco. Dois anos depois, agora no Teatro da Trindade, em Lisboa, em 24 de setembro de 1961, com a montagem da *Farsa de Inês Pereira*, antecedida mais uma vez pelo

[14] Esse prólogo foi intitulado “Fala de Gil Vicente a El-rey Dom João III e a Rainha Dona Caterina sua esposa em prólogo da representaçam da sua farsa de folgar Inês Pereira estando a corte em Leiria no verão de 1526”.

Prólogo do autor, a trupe alcança o prêmio de melhor comédia ou farsa, além do segundo lugar para Miguel Franco novamente como melhor ensaiador.

De volta a Leiria, os atores do grupo foram tratados como grandes estrelas. A conquista foi fortemente sentida pela sociedade leiriense, fato que pode ser tomado como uma grande motivação para as manifestações culturais da cidade.

Podemos dizer que a aparição do grupo é um dos pontos altos da história do teatro de Leiria. Já desde o nome da trupe, que homenageia importante figura do teatro leiriense, vê-se o intuito, não de criar uma manifestação nova, mas sim de ligar-se a uma tradição regional e nacional que deveria ser, na opinião de Franco, mais arrojadamente cultivada.

Miguel Joaquim Leitão, que dá nome ao grupo teatral fundado por Franco, nasceu em Leiria, em 1815, e foi diretor do Teatro São Pedro, assim como proprietário do camarote número 1 da casa de espetáculos. Pouca documentação existe sobre as peças que teriam sido lá encenadas e os registros que foram conservados referem-se apenas a "espetáculos de declamações". Sabemos, porém, que são vários os espaços dedicados à atividade teatral na cidade de Leiria.

Além do São Pedro, inaugurado em 26 de dezembro de 1854, com uma encenação da peça *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, outros espaços foram utilizados para atividades ligadas ao teatro. Em 1774, havia sido inaugurado o Teatro do Relego, a que se seguiu uma série de outras edificações: o Teatro da Palha; o Teatro do Farelo e o Teatro do Sebo. Sucedeu ao São Pedro o Teatro D. Maria Pia, inaugurado em 9 de dezembro de 1880, com a peça *Abel e Caim*, de Antonio Mendes Leal.

Como se vê pelo número de teatros, mesmo que não tenham funcionado todos ao mesmo tempo e se trate de uma cidade de médio porte, é possível asseverar que o interesse pelo teatro sempre foi grande. Acrescente-se a isso que, segundo Cabral (1980), Leiria sempre fez parte da rota dos grupos teatrais em Portugal, ou em seu rumo ao norte do país ou por ocasião de seu retorno à capital, o que veio a contribuir para a formação de um público razoavelmente familiarizado com o gênero.

A primeira grande intervenção de Miguel Leitão teria sido a proposta de construção do Teatro Dona Maria Pia, devido ao mau estado de conservação do Teatro São Pedro. Neste último, o que é também indicativo de uma razoável

atividade teatral na cidade, desenvolveram-se as Sociedades Dramáticas de Leiria e a Sociedade Dramática Recreativa Leiriense.

A partir do ano de 1897, surge o Grupo Dramático Leiriense e a ele sucedem-se outras trupes amadoras até a década de 1940[15].

Dessa época, datam os primeiros envolvimentos de Miguel Franco nas atividades teatrais da cidade. Para festejar o 60° aniversário do Teatro D. Maria Pia, foi organizado um sarau em 8 de dezembro de 1940.

Por essa ocasião, foram encenadas *Duas gatas*, de Celestino Rosa, e uma opereta que fora um grande sucesso na cidade alguns anos antes, chamada *Alda*, ambas com a participação de Franco como ator. No dia seguinte, uma crítica do *Jornal de Leiria* tece alguns comentários sobre a atuação dele e de outros atores: "Miguel Franco bem e muito bem. Nunca podia nem pode ser excedido. Boa voz, boa representação. Bom desempenho. Papel bem compreendido, sentido e analisado" (apud CABRAL, 1980, p. 120).

Os anos de 1942, 1943 e 1944 são utilizados por Miguel Franco para incrementar a sua experiência como ator, o que seria fundamental para a sua atuação futura como encenador e dramaturgo.

Sua participação como ator está documentada em vários programas de peças entre os anos de 42 e 44, sendo, em sua maioria, comédias e operetas. Entre elas temos *O ilustre clínico*, de Armando Ferreira e *O ator e seus vizinhos*, de Garcia Alagarim (ambas em fevereiro de 1942), *O pai Paulino* (em abril de 1942), *O grande amor*, de Dario Nicodemi (fevereiro de 1943), *Cama, mesa e roupa lavada*, de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa (junho de 1943), *Quem matou?*, de João Carlos Chabi (março de 1944), *Tabu*, de João Bastos (junho de 1944), *O autoritário*, de Henri Clere (dezembro de 1944).

Entre os anos de 1945 e 1949, as atividades diminuem, chegando quase a cessar.

Até que, em 1950, como já foi dito, é fundado o Grupo que será dirigido por Miguel Franco e que procurará fazer, em seus primeiros trabalhos, uma recuperação dos clássicos portugueses. Franco e o grupo realizam diversas apresentações pelo país, procurando sempre os espaços abertos e/ou históricos para suas montagens.

[15] Segundo levantamento de CABRAL (1980), entre os anos de 1856 e 1950, foram registrados aproximadamente quatorze grupos teatrais amadores sediados na cidade de Leiria, além de outros vinte que foram fundados nas imediações e que atuavam eventualmente na cidade.

O primeiro trabalho, já referido, foi a representação de *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, no Teatro D. Maria Pia, em que Franco foi, além de ensaiador, o ator que encarnou o pescador Lavagante.

Assim, em primeiro de julho de 1950, sobe ao palco o primeiro trabalho de Franco como encenador à frente do Grupo de Amadores Teatrais Miguel Leitão.

Nos dias seguintes, o *Jornal de Leiria* é, mais uma vez, encomiástico: "Parabéns ao grupo (...) que Miguel Lino Franco chefia.(...) Mostrou-nos o que pode e sabe fazer, para a frente sempre com a intenção de fazer bem, sempre mais e melhor" (apud CABRAL, 1980, p. 131).

O crítico elogia ainda a prática executada pelo Grupo de se fazer uma palestra sobre teatro antes da apresentação da peça (do Dr. Fernando Pais de Almeida e Silva, sobre o teatro em Portugal), o que nos mostra, para além da simples diversão, uma proposta educativa do teatro de Franco.

No ano seguinte, Franco assume efetivamente a direção do grupo com a encenação da comédia em três atos *Toupinel* (*Feu Toupinel* - 1898), do dramaturgo e romancista francês Alexandre Bisson (1848 – 1912), mais conhecido como um dos criadores do *vaudeville* parisiense e autor de várias peças que viriam a ser adaptadas para o cinema pela indústria de Hollywood, tais como *Madame X* (1966), estrelado por Lana Turner.

A encenação de *Toupinel* pelo Grupo Miguel Leitão, no Teatro Dona Maria Pia, em 8 de dezembro de 1951, foi precedida por um *Prólogo* escrito por Franco, em que eram homenageados os fundadores da casa. O texto original está perdido, embora haja registro de sua passagem pelos órgãos censores que autorizaram a sua apresentação[16]. Nessa apresentação, em que se comemoravam os 71 anos do Teatro Dona Maria Pia, Miguel Franco atuou como encenador e também como ator.

Em janeiro de 1954, além de sua participação no Grupo Miguel Leitão, crucial para o efetivo desenvolvimento da trupe, Franco ainda colaborou com o G.C.O., Grupo Cênico Orfeão, também sediado em Leiria, na encenação da peça de Anton Tchekov, o *Urso*.

A montagem dessa peça teve um bom aproveitamento, sendo levada para as comemorações dos cinquenta anos da S.I.T., Sociedade de Instrução Tavaredense, e, posteriormente, encenada também em Marinha Grande, Alcobaça e Monte Real.

[16] Conforme informação de Graça Teixeira.

Entre os anos de 1954 e 1959, as atividades do Grupo Miguel Leitão continuam, encenando-se *Tá-Mar.* A peça de Alfredo Cortez teve vida longa com o Grupo, tendo sido apresentada em dezembro de 1950, em Torres Novas, em janeiro de 1951, em Caldas da Rainha, em julho de 1956, no Teatro Avenida de Coimbra, em agosto de 1959, no Parque da Cidade de Leiria.

Após ser premiada, a mesma peça ainda seria alvo das atividades do grupo em 1959 e 1960. Em 5 de novembro de 1959, em Nazaré, cidade natal dos pescadores que são tema da peça, o que motivou comentários sobre a coragem do grupo. A mesma peça volta a ser encenada ainda em 28 de novembro de 1959, em Marinha Grande, e em 18 de dezembro de 1959, em Caldas da Rainha.

Já em 1960, *Tá-mar* é material para mais duas apresentações, uma em Ilhavo e outra em Vila Franca de Xira, além de uma terceira, muito especial para os atores, realizada na Prisão Escola de Leiria, em 3 de janeiro.

Como já se referiu, foi com essa peça que a trupe recebeu o Prêmio Augusto Rosa, concernente ao primeiro lugar no Concurso Nacional de Arte Dramática das Coletividades de Cultura e Recreio. Atribui-se ainda o Prêmio Antonio Pinheiro, indicativo da melhor encenação, assim como a menção honrosa a Miguel Franco, pela sua atuação no papel de Lavagante.

Além da emoção com a premiação, a cerimônia teve um elemento especial para Miguel Franco. Nessa festa, sobe ao palco, para felicitar os atores e o encenador, a atriz que, no passado, havia já participado de uma montagem de *Tá-Mar*, interpretando a personagem Maria Bem. Trata-se de Amélia Rey Colaço, dirigente da Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro[17], que seria a responsável por levar, futuramente, *O Motim* aos palcos do Teatro Avenida.

[17] "A companhia apresentou-se pela primeira vez em público na noite de 18 de Junho de 1921 no Teatro Nacional de S. Carlos com a peça *Zilda,* de Alfredo Cortez. Era dirigida pelo jovem casal de actores – Amélia Rey Colaço e Felisberto Manuel Robles Monteiro - e veio alvoroçar o acanhado meio artístico lisboeta tendo-se mantido forte durante grande parte da sua existência devido ao equilíbrio e complementaridade das qualidades artísticas dos seus titulares. (...) O período entre 1930 e 1942 teve como grande triunfo a ressurreição dos clássicos portugueses num total de 45 obras com o predomínio de Gil Vicente. Estrangeiros, apenas sobem à cena Shakespeare e Schiller. (...) A companhia teve muitos êxitos, tendo cessado a sua actividade em Maio de 1974".
(http://museudoteatro.imc-ip.pt/pt-PT/Exposicoes/ExpPassadas/ContentDetail.aspx?id=142 Acesso em 06 ago 2011).

O apego da trupe e de Franco a essa peça é bastante justificável. Alfredo Cortez (1880-1946) foi um dos grandes dramaturgos de sua época. Segundo Cruz (2001), é um dos dramaturgos a melhor ajuizar as diferentes problemáticas de seu tempo.

Mesmo com obra vasta e variada, é tido como um escritor de alta qualidade e de senso de espetáculo esmerado. Cortez trabalhou com diversos estilos, mantendo sempre em bom nível as suas produções. Dedicou-se a um grande número de gêneros, temáticas e personagens, como, por exemplo, o Realismo, o Naturalismo, o Simbolismo, o teatro histórico, o teatro católico, a peça de costumes, personagens da burguesia, da alta classe ou das menos privilegiadas. Não obstante, manteve sempre, ainda segundo Cruz, um "inegável e exuberante estilo de unidade" (CRUZ, 2001, p. 241).

Juntamente com as peças *Saias* (1938) e *Moema* (1940), é em um bloco considerado como "teatro local" em que se encaixa *Tá-mar*, considerada por Cruz:

> Uma das grandes peças da época, que consegue recriar, através de meios extremamente simples, toda a realidade viva e cruenta do homem no seu diálogo com o oceano, ser imenso de força e inteligência, fonte de luta, fonte de subsistência, alegria de combate, glória da vida, dor infinita da morte. A teorização, a recriação, transcendem o caso particular do pescador Lavagante, os seus amores (...) A peça reveste um sentido mais geral, vigoroso, que nos mostra a vida, o movimento, o dinamismo de toda uma comunidade, de toda uma sociedade, de todo um povo de homens que temem, amam, vencem e dominam o mar" (CRUZ, 2001, p. 246).

Já Rebello (1967) faz algumas ressalvas quanto à linguagem utilizada na peça, em que se percebe uma excessiva preocupação em recriar a fala regional dos pescadores de Nazaré. Isso faria a composição recuar em direção a um Naturalismo temporão e já desgastado.

Ainda assim, os temas das peças de Cortez mantêm certa relação com as preocupações que permearão os trabalhos de Miguel Franco. O conjunto da obra de Cortez, analisada por Cruz, pode ser resumido da seguinte maneira: "Visa, sobretudo a sociedade dinamizada, movimentada pelos fluxos e refluxos, pelas forças e contraforças que o próprio homem faz desencadear. O teatro de Alfredo Cortez é um teatro social" (Cruz, 2001, p. 241).

É preciso acrescentar, no entanto, que, embora se preste a representar as inquietações sociais de Franco, *Tá-Mar* não teve problemas com o regime. Pois, da mesma maneira que mostrava as duras condições de vida dos pescadores, a peça, premiada pelo Secretariado de Propaganda Nacional em 1936, perpetrava o enaltecimento das raízes marítimas do povo que conquistou o mar. Assim, se, por um lado, viam-se em cena as precárias condições de vida dos trabalhadores e os conflitos sociais que poderiam se desencadear dessa situação, apresentava-se também a heroicidade histórica dos navegadores portugueses. O tema que era caro a Miguel Franco, nesse caso, foi também estimado pelos defensores da retomada do grandioso passado nacional. Como aponta Azevedo:

> A censura manifestava-se tanto mais rigorosa em relação ao teatro quanto é certo que este constituía uma das atividades culturais mais difícil e diretamente utilizáveis, de forma eficaz, pela ditadura, como instrumento apologético do regime e dos valores que apregoava e procurava impor aos portugueses (AZEVEDO, 1999, p. 184).

Na crítica de *O Século* sobre as encenações premiadas de *Tá-Mar* pelo grupo Miguel Leitão, um comentário que, ao evocar a "alma portuguesa" e ligando-a ao mar sedutor, pode corroborar a aceitação da peça de Cortez pelo regime: "A sua representação soube-nos a sal – o sal desse mar cuja sedução vive na alma portuguesa" (apud CABRAL, 1980, p. 141).

No início da década de 60, Miguel Franco e o grupo sentem efetivamente pela primeira vez o peso das relações do mundo artístico com o regime salazarista e sua atuação censora ao tentarem encenar a peça *O Duelo*, de Bernardo Santareno. Estando já com a cenografia e os figurinos completos e pronta para ir à cena, volta o requerimento de apresentação com a negativa da censura. A montagem é proibida antes de sua estreia e nunca irá ao palco com o Grupo Miguel Leitão.

É importante lembrar que os ventos que testemunharam a carreira de Miguel Franco se deram em um período muito conturbado da história mundial, especialmente da europeia.

Os sérios problemas advindos da Primeira Guerra podem ser percebidos, principalmente, no que diz respeito ao esfacelamento das economias nacionais. O grande esforço dos países europeus, nesse momento, se faz no sentido de reconstruir a economia.

Devem ser somados a isso dois grandes ingredientes históricos. Primeiro, o triunfo da Revolução Bolchevique e o receio que este fato causa nas burguesias europeias e, segundo, a ausência ou pouca tradição democrática de alguns países da Europa. Sob este cenário, começam a surgir regimes políticos de caráter ditatorial de extrema-direita em vários países europeus. Na esteira da Alemanha nazista, embarcam na experiência totalitária, Itália, Espanha e Portugal (REIS, 1990).

O panorama do período de atuação de Franco é definido, em Portugal, basicamente pelo Estado Novo que, na segunda metade dos anos 30 "afirma-se econômica, política e institucionalmente, assumindo as características que o definirão, em muitos aspectos, até o seu termo" (MATTOSO, s/d, p. 247). Interessa-nos, no âmbito desse trabalho, não só o período de atuação de Salazar no Estado Novo, mas também a "evolução na continuidade" marcelista, de 1968 a 1974, que será brevemente descrita mais adiante.

São aqui mencionadas algumas dessas peculiaridades, sem muita minudência, com o intuito de contextualizar os trabalhos de Franco na história portuguesa, muito embora, mais adiante, na análise das peças que formam o *corpus* desse trabalho, algumas particularidades do salazarismo serão retomadas.

As características que definem o Estado Novo são, *grosso modo*, aquelas comuns aos regimes centralizadores, ou seja, iniciativas no sentido de criar artificialmente uma sociedade livre de antagonismos, juntamente com ações que visam coibir a expressão destes antagonismos.

Já no plano econômico, o Estado Novo caracteriza-se pelo nacionalismo protecionista e intervencionismo, assim como pela forte tutela do Estado em todos os assuntos econômicos. Numa primeira fase, até 1945, a economia do Estado Novo privilegiou, sem sucesso, a agricultura. Planos elaborados nesse sentido, como a Campanha do Trigo, frustram-se devido à incapacidade de escoamento dos excedentes, o que leva à superprodução e à decorrente queda dos preços. Já no período de guerra, a economia dá sinais de alívio, com a exportação de volfrâmio e alimentos, mas, no geral, temos que:

> Entre os setores da vida econômica do estado, foi a Agricultura que mais se degradou e a cidade se desenvolveu à custa do sacrifício do campo. A produção não acompanhou o ritmo da procura e a inflação alastrou e recrudesceu (REIS, 1990, p. 159).

O domínio do regime estende-se também, logicamente, sobre as forças armadas. Com a atribuição da pasta da guerra a Salazar, ocorre uma modernização da máquina militar, com o intuito de reforçar o controle sobre as forças armadas, que só começará a ser perturbado com a insatisfação frente aos rumos tomados nas guerras coloniais. A Igreja Católica subordina-se também ao Estado:

> (...) a troco de algumas importantes concessões nos planos legal, material, do ensino e assistência, a Igreja é chamada a funcionar como instrumento legitimador por excelência do regime e como instituição privilegiada de enquadramento das massas nos valores fundamentais por ele definidos (MATTOSO, s/d, p. 244).

Bastante conturbadas foram as relações com a sociedade civil. Além da criação de milícias próprias – como a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa – e "medidas drásticas de saneamento político preventivo e repressivo do funcionalismo público civil e militar" (MATTOSO, s/d, p. 244), são instituídos ainda vários mecanismos de controle da sociedade civil. Todos os sindicatos, associações e também o ensino são colocados sob a orientação do Secretariado de Propaganda Nacional.

Apesar disso, Miguel Franco, ainda jovem, assumiu cargo diretivo do Ateneu Desportivo de Leiria, associação a que levaria personalidades importantes da cultura e da literatura portuguesa. Nos eventos, chamados de "Conversas de Sexta-Feira à noite", estiveram ministrando palestras, além de Bernardo Santareno, amigo de Franco, Rogério Paulo, Luis Francisco Rebello e Vitorino Nemésio.

Como se disse, em julho de 1957, o Grupo Miguel Leitão, sob a direção de Miguel Franco, leva ao Castelo de Leiria a montagem de *A Farsa de Inês Pereira*, precedida pelo *Prólogo* de Franco.

Nesse texto, podem-se perceber a sua veia de dramaturgo e de poeta, as suas ambições de unir teatro e história, além de sua ideia da função social do teatro. Primeiramente, essa referida união já se dá a conhecer desde o título, em que dois personagens históricos, um rei e um dramaturgo, tornam-se personagens teatrais. Ainda que o texto seja um monólogo de Gil Vicente, ele se dirige ao rei e à rainha:

> Mui Alto e Real Senhor

da cristandade penhor
e pastor de Portugal;
(...)
Oh Soberana Princesa!
Tudo o que vedes é vosso
e o que não vedes o é!
(FRANCO, 1957, p. 1)

Para a encenação, ficaram anotadas as participações de atores representando os soberanos, assim como outros fazendo a vez dos cortesãos, que deveriam solenemente descer da alcáçova do castelo e, em meio ao toque de charamelas e precedidos de um archoteiro, sentar-se-iam em lugar de destaque nos terreiros em que a peça foi levada. Se somarmos a isso o próprio ambiente, tanto do Castelo de Leiria, quanto do Convento de Tomar, será possível imaginar o clima de reprodução histórica em que se deu a montagem.

Mais adiante, ainda na fala da personagem de Gil Vicente, formula-se a ideia do *docere et delectare* como função social do teatro. É, pois, para educar e divertir que se conduzem os textos ao palco:

Pois a que veio esta farsa?
Primeiro que tudo rir
e despois um pensamento
que num momento
se pode tudo reunir
(FRANCO, 1957, p. 1)

A Farsa de Inês Pereira volta a ser encenada pelo Grupo Miguel Leitão em agosto de 1960, no Convento de Cristo, em Tomar, com a presença do presidente da República[18]. A encenação fazia parte das Atividades Comemorativas Centenárias da Cidade de Tomar. Como afirma Cabral, a encenação se dava "437 anos depois de, no mesmo local, ser representada pelo próprio Gil Vicente, na presença do rei Dom João III e de sua corte" (CABRAL, 1980, p. 143).

A apresentação é descrita por Cabral (1980, p. 138) como uma noite de consagração do grupo, que foi "acaloradamente aplaudido pelo público e elogiado pela crítica".

[18] Américo de Deus Rodrigues Tomás, da União Nacional, foi o último presidente (chefe de Estado) do Estado Novo Português, derrubado pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

No Segundo Concurso Nacional de Teatro, realizado no Teatro Trindade, em Lisboa, *A Farsa de Inês Pereira* recebe os prêmios de melhor grupo, encenador e mais uma menção honrosa para Miguel Franco como ator.

As críticas dos jornais registram apenas comentários elogiosos à encenação, das quais destacamos:

No *Diário da Manhã*:

> "Encarregou-se o Grupo de Teatro Miguel Leitão de representar '*A Farsa de Inês Pereira*', para a qual Miguel Franco escreveu o admirável e bem cuidado prólogo, quer o olhemos pela faceta literária, quer o consideremos como trecho teatral".

No *Diário Popular*:

> "Com essa introdução, a jeito e feição vicentina, em redondilhas apropriadas, realizada com grande dignidade e inteligência, o espetáculo avultou, em tamanho e valor, dando jus às palmas entusiásticas que, desde já, o premiaram justamente. O grupo é dirigido por quem tem noções seguras da espetaculosidade necessária a um brilhante êxito visual".

No *Diário de Lisboa*:

> "Não queremos ser injustos com ninguém e não conhecemos o grupo. Mas tudo nos leva a supor que a concepção e montagem do espetáculo muito ficou a dever a Miguel Franco, autor do *Prólogo* e mencionado encenador da peça. E quem concebe uma encenação como a dele, é, necessariamente, um homem de teatro".

Enfim, resumindo o que se apresentou até aqui, um agitador cultural. Homem alegre, descontraído e espontâneo no convívio, mas rigoroso em seu trabalho. Definia-se como um escritor alheio a frases preconcebidas, alinhadas e de efeitos empolgantes e que, por isso, procurava aquilo que fosse mais visceral no homem. Falava de teatro como de uma necessidade, de um instinto do qual não se podia fugir, como um imperativo de todos os homens em torno da comunicação, realizada por meio da escrita e da encenação.

Inicialmente, é possível dizer que toda a experiência que Franco tinha com as teorias teatrais vinha da prática de ator e do contato com outros encenadores pelos quais havia sido dirigido nas inúmeras montagens teatrais de que participou quando

jovem. Não obstante isso, mais tarde, sua obra travará contato com o pensamento de Erwin Piscator, citado no frontispício de *A Legenda do Cidadão Miguel Lino*.

Assim, dessa aptidão, que nasce para unir o teatro ao desejo de esclarecimento e de comunicação inerente aos homens, vem a relação também com a história. Miguel Franco possui a percepção do fato histórico como um acidente que deixará sempre marcas nas sociedades vindouras, no comportamento humano e nas instituições e, talvez por esse motivo, valha a pena ser revisitado.

Além disso, acreditava que a arte deveria estar continuamente próxima do povo. Sempre insatisfeito, julgava que o teatro deveria ir à busca do público, organizando espetáculos que fossem, ao mesmo tempo, de entendimento popular, mas que também operassem como ferramenta para elevar a um outro patamar a sua percepção. Ou seja, um teatro que fosse um instrumento didático, função maior do gênero para o autor.

Crítico contumaz do alargado distanciamento que se faz entre intelectuais e povo, Franco descrevia a população portuguesa como uma multidão cada vez mais distanciada e perdida daqueles que a deveriam conduzir. E, ainda segundo ele, como a culpa nunca era do povo, a missão de resgate e reconciliação era dos intelectuais e dos homens da cultura.

Como se pode perceber, um posicionamento, em relação à educação cultural do povo, muito semelhante à de Lênin, guardadas obviamente as devidas proporções. O líder comunista sustentava que o verdadeiro conhecimento precisa ser ensinado ao proletário pelos intelectuais revolucionários, ao contrário de outros pensadores marxistas, como Lukács, por exemplo, que acreditava ser possível o aparecimento de uma verdadeira consciência dentro da própria classe trabalhadora (FREDERICO, 1997).

Miguel Franco não estava, no entanto, sozinho em seus desejos de intervenção social e política. Em parte, seu teatro pode ser enquadrado na produção dramática da década de 60 em Portugal. Nesse período, diante da atuação da ditadura e da censura salazarista, o teatro obriga-se a obedecer alguns determinantes.

Dessa forma, o receio de censura leva os autores a mecanismos de autopoliciamento, procurando contornar as dificuldades que o contexto repressor lhes impunha. Uma das saídas mais profícuas utilizadas pelos dramaturgos da década de 60 foi o uso da matéria histórica.

Como o uso da história pelo teatro português já foi estudado no primeiro capítulo desse trabalho, faremos apenas uma breve contextualização da criação da obra mais importante de Franco, *O Motim*, como expressão de um conjunto de peças da época.

Durante a década de 1960, diversas peças de matéria histórica são compostas, embora poucas cheguem ao palco. Barata (1980) aponta, dentro de três vertentes, uma grande produção dramática desse cariz. Tome-se como exemplo: *O indesejado*, de Jorge de Sena (1951); *O render de heróis*, de José Cardoso Pires (1960); *Felizmente há luar*, de Luís de Sttau Monteiro (1961); *Bocage*, de Romeu Correia (1965); *O judeu*, de Bernardo Santareno (1967), entre outros. Como foi visto, em comum, há a tendência de utilizar a história como ponto de partida de reflexão e, posteriormente, de ação política:

> A releitura da nossa história permitia apresentá-la não como passado intocável e institucionalizado, que os ideólogos da ditadura erigiam como epopeia permanente em torno dos grandes mitos nacionais expostos através da retórica nacionalista (BARATA, 1991, p. 356).

Também Duarte Ivo Cruz (2001) aponta certa coerência no teatro produzido em Portugal nos anos de 1960. No caso dos autores já citados, Luís de Sttau Monteiro e José Cardoso Pires, afirma Cruz que eles:

> Assumem quase sempre um parâmetro de interpretação e alegoria política mais ou menos assumida (...) definem um modelo ortodoxo, adequado, teatralmente muito bom, convergente no ponto de vista ideológico e eficaz na atualização das alegorias da História. Que, também sintomaticamente, projetam as lutas liberais para os anos 60 (CRUZ, 2001, p. 307).

2.3 Ato Segundo: Teatro de análise crítica e social

No começo dessa década, Franco toma conhecimento da notícia que inspirara a escrita do romance *Um motim há cem anos*, de Arnaldo Gama, sobre o levante do Porto, acontecido no século XVI. Entusiasmado, leva essa nota ao seu amigo Bernardo Santareno, sugerindo que ele escrevesse uma peça sobre o assunto. Santareno recusa a oferta e rebate-a a Franco, que acaba aceitando a empreitada.

Com todos os elementos descritos até aqui em mente, nasce a sua maior e mais controversa produção, *O Motim*, baseado nos episódios da criação da Companhia das Vinhas do Alto Douro, que serão descritos mais adiante.

No dia 2 de dezembro de 1964, o Teatro Nacional D. Maria II[19] é consumido por um incêndio de grandes proporções. Inutilizado pelo fogo, o teatro é abandonado pela Companhia Amélia Rey Colaço–Robles Monteiro, que prevê a estreia da temporada de 1965 para fevereiro, agora no Teatro Avenida.

O prédio do Avenida é reformado e recebe elogios por parte da imprensa especializada da época. Uma sala de espetáculos confortável e bem decorada, vigiada pelo busto de Almeida Garrett, que o incêndio do Nacional não conseguira consumir, onde se lia uma faixa com a afirmação: "O Nacional continua".

Escolheu-se um original português para a abertura da temporada. O primeiro aprovado pelo Conselho de Leitura do Teatro Nacional foi a peça tida como estreia profissional do dramaturgo Miguel Franco, já conhecido pelos lisboetas devido às passagens pela cidade com o teatro amador.

Faz-se a noite de abertura em um sábado, 6 de fevereiro de 1965. Dirigido por Pedro Lemos, com figurinos e cenários de José Barbosa e com os principais atores da Companhia Nacional, além da numerosa figuração requerida pelo texto, sobe ao palco o primeiro trabalho profissional de Miguel Franco nos teatros da capital do país, *O motim*.

Para a estreia da temporada, estavam presentes importantes homens do governo português, posto que fora esse um dos grandes responsáveis pelo financiamento da reforma do Teatro Avenida. Via-se na plateia, além do presidente Américo Tomás, que já assistira à montagem de Franco da *Farsa* em Tomar, e sua esposa, os ministros da Educação Nacional e das Corporações e também aquele que seria, futuramente, o sucessor político de Oliveira Salazar, o professor Marcelo Caetano.

O ponto de partida da peça é a leitura da efeméride que abre o texto de Franco. Essa notícia teria sido retirada dos jornais antigos e falava da condenação

[19] Por muito tempo, "o Teatro Nacional foi gerido por sociedades de artistas que, por concurso, se habilitavam à sua gestão. A mais duradoura foi a de Amélia Rey Colaço / Robles Monteiro que permaneceu no teatro de 1929 a 1964. Em 1964, o Teatro Nacional foi 'palco' de um brutal incêndio que apenas poupou as paredes exteriores. O edifício que hoje conhecemos, e que respeita o original estilo neoclássico, foi totalmente reconstruído e só em 1978 reabriu as suas portas." (http://www.teatro-dmaria.pt/Teatro/Historia.aspx)

dos sublevados do Porto contra a criação da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro.

No dia posterior à estreia, os jornais fizeram extensa louvação às performances dos atores, do encenador e ao texto de Miguel Franco, que foi chamado ao palco e recebeu os aplausos junto com a direção da companhia, na pessoa de Amélia Rey Colaço. Entre os atores mais citados pelas colunas dedicadas ao teatro estão Raul de Carvalho, como Tomas Pinto "cheio de vibração e de grandeza de alma"; Varela Silva, como a "violenta personagem do Dr. José Mascarenhas"; Manuel Correia, como o Profeta, "um velho ébrio cheio de humanidade"; e, o mais enaltecido, Canto e Castro, como o Advogado Nicolau Araújo, que chega a ser aplaudido em cena aberta.

Ressalvando-se algumas críticas à "tessitura dramática" ou à encenação de Pedro Lemos, as expressões são uniformes em transmitir o êxito da apresentação. "Uma noite para entrar para a história do teatro" e "aplauso unânime", pelo *Diário da Manhã*. Um evento "destinado a um grande êxito de bilheteria", conforme o *Diário de Lisboa*. Na coluna "Teatro Português", do mesmo periódico, descreve-se a apresentação como um "conjunto muito elevado", que mereceu "muitos e demorados aplausos". Alguns dias depois, Antonio Augusto Menano, em sua "Leitura de Teatro", no *Jornal de Notícias***,** da cidade do Porto, concede a Miguel Franco "um lugar na primeira fila dos nossos dramaturgos contemporâneos".

J. Reis, que assina as "Primeiras Representações", elogia como "um espetáculo digno (que) certamente vai chamar público novo ao Avenida e agradar aos habituais frequentadores". Em outra seção, o jornalista divulga: "*O Motim* representa-se todas as noites às 21 e 45, realizando-se no sábado a primeira tarde a preços reduzidos".

No entanto, nem essa próxima apresentação, prometida a preços módicos, chegou a ser realizada, nem o "novo público" teve muitas oportunidades de ver a peça, pois, após quatro dias, as apresentações foram brutalmente suspensas.

Tempos depois, um bilheteiro do teatro Avenida contaria a Miguel Franco que, ao fim daquela primeira encenação, o Presidente Tomás e os ministros de estado desciam a estreita escadaria que vinha dos camarotes quando Marcelo Caetano disparou: "Então agora o governo subsidia motins?!".

Às 14 horas do que seria o quinto dia de apresentações, sob o testemunho de atores que chegavam ao trabalho e de espectadores que aguardavam a abertura

das bilheterias, a P.I.D.E. invadiu a casa de espetáculos, intimou os bilheteiros a suspenderem a abertura dos guichês, rasgou e confiscou os cartazes da peça.

Tornava-se claro que o conflito do tempo histórico da peça acabava por desvelar outros conflitos que, mesmo estando parcialmente sufocados, fremiam por vir à superfície. Forçoso dizer que os interrogatórios conduzidos pelo desumano escrivão da alçada assemelhavam-se por demasia aos atrozes inquéritos da P.I.D.E, assim como a situação da população portuense do século XVIII, calada pelos emissários de Sebastião José de Carvalho, aproximava-se muito da situação vivida pela plateia portuguesa na segunda metade do século XX. A confirmar essa possibilidade está o fato de que, em alguns momentos das inquirições do escrivão da alçada, pessoas da plateia se viravam para observar se havia expressão de mal-estar por parte dos convidados do camarote do presidente.

Já de volta a casa, Miguel Franco recebe o telefonema da empresária do Nacional que solicitava sua presença com urgência em Lisboa para tentar, junto às instâncias oficiais, remediar a proibição. Porém, os mecanismos da censura estavam em desacordo. A peça, apesar de ter sido aprovada pelo Conselho de Leitura do Teatro Nacional, um dos órgãos da censura, estava agora proibida pela Censura Teatral e nada a faria voltar ao palco do Nacional ou do Avenida. Desabava então, pela segunda vez e mais pesadamente, a repressão sobre a arte de Miguel Franco. O próprio teatro foi fechado, sob o pretexto de que faltava ainda concluir as obras, e *O Motim* não mais voltaria ao Avenida.

Uma peça ser liberada e posteriormente censurada não era fato incomum na época, como se vê no depoimento de José Régio cuja peça de sua autoria "foi proibida. Isto depois de haver sido aceite pelo Conselho de Leitura do Teatro Nacional, e até um dos membros desse Conselho me ter dito em Lisboa que era uma 'peça admirável'" (RÉGIO, José. *Páginas do Diário Íntimo* apud AZEVEDO, 1999, p. 185).

Apesar disso, a proibição foi profundamente sentida pelos homens da cultura e da resistência ao totalitarismo salazarista. Num protesto, escrito e dirigido ao Ministro da Educação Nacional, citando Almeida Garrett, afirmava-se que o teatro é índice do nível cultural de um povo e pedia-se a "imediata abolição das restrições que pesam sobre Teatro Português" (REBELLO, 1977, p. 162). Assinaram o protesto mais de cem pessoas e entre os nomes mais conhecidos estão os de Luiz Francisco Rebello, Sttau Monteiro, Bernardo Santareno, José Cardoso Pires, Alves Redol,

Rogério Paulo, Romeu Correia, Mario Soares, Natália Correia, Sophia de Melo Breyner Andresen, Álvaro Salema, Maria Teresa Horta, João Gaspar Simões, Alexandre Pinheiro Torres, Carlos de Oliveira, além do próprio Franco.

Segundo Luiz Francisco Rebello, que assistira à estreia da peça, "essa proibição causou obviamente uma repulsa enorme entre os autores portugueses" (REBELLO, apud AZEVEDO, 1999, p. 206).

Nesse mesmo ano da proibição de *O Motim*, a SPA, Sociedade Portuguesa de Autores, foi fechada e teve a sua sede depredada pela P.I.D.E por atribuir a José Luandino Vieira, escritor e ativista angolano, preso em Cabo Verde, o Prêmio Camilo Castelo Branco.

Dias depois, no periódico *Correio de Nisa*, Ruy Miguel fala em sua crônica, não mais sobre a peça, mas sobre o texto de Franco. Era fato prosaico uma peça ter a sua representação proibida, mas poder ser lida livremente[20]. Percebe-se ali uma forma de discordar da proibição da peça por meio da argumentação de que a sua trama tratava de um passado histórico remoto e em nada poderia ofender o governo atual. Segundo o jornalista, o que se veria no texto seria apenas história, no passado, e, mesmo assim, o que ela nos diz é que um homem abusou da confiança nele depositada pelo governo. Mais elogios são tecidos à "teatralização perfeita de um clima dramático", mas apenas isso. E a peça, graças à ação implacável da censura, demoraria mais vinte anos para voltar à cena.

Como foi dito anteriormente, o Estado Novo procurou impor um projeto de integração da sociedade que buscasse acabar, ou melhor, que não deixasse aflorar os antagonismos sociais. Para isso, dentre os mecanismos de controle, um dos mais privilegiados pelo regime de Salazar foi a censura prévia, que já fora instituída em julho de 1926 com os militares revoltosos e que seguiu com os seus trabalhos até praticamente o fim do Estado Novo, em abril de 1974.

Apesar desta data, a limitação à liberdade de imprensa será regularmente institucionalizada em 1933, "com a entrada em vigor da Constituição Política, aprovada pelo Plebiscito Nacional de 19 de Março de 1933" (AZEVEDO, 1977, p. 48). É então, "com Salazar no poder que ela se transformaria no importantíssimo instrumento de controle ideológico" (AZEVEDO, 1999, p. 33).

[20] Esse fato é mencionado por Rebello (1977, p. 21): "todos os anos se publicam (...) peças de alto nível artístico, às quais é todavia sistematicamente recusado o acesso ao palco".

O ditador deixou claras as suas intenções ao fazer uso dos mecanismos censores. Era preciso criar uma realidade sem antagonismos, o que era facilitado pela anuência da sociedade que se deixava governar:

> Para a formação da consciência pública, para a criação de determinado ambiente, dada a ausência de espírito crítico ou a dificuldade de averiguação individual, a aparência vale a realidade, ou seja: a aparência é uma realidade política (OLIVEIRA SALAZAR. *Discursos* apud AZEVEDO, 1999, p. 51).

Em 1933, tem início a censura prévia a publicações periódicas, livros, "folhas volantes, folhetes, cartazes e outras publicações sempre que em qualquer delas se versem assuntos de caráter político e social"(AZEVEDO, 1977, p. 49), mas também foram atingidos por essa prática o teatro, o cinema, espetáculos e, posteriormente, a televisão. Cada uma dessas áreas atuava com um grupo de censores "especializados", formados, em sua maioria, por oficiais da reserva.

Assim, a designação de "censura" esconde, na realidade, um complexo e vasto aparato constituído por organizações criadas para atender as diversas possibilidades de intervenção do estado na sociedade civil e nos distintos setores culturais. São órgãos diversos, por exemplo, a Censura à Imprensa, a quem competia os periódicos, os Gabinetes de Leitura, encarregados da censura literária, a Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos, incumbidos dos trabalhos cinematográficos e teatrais, a Inspeção Geral dos Teatros, que policiava os espetáculos liberados, conferindo se estes não se alteravam em relação aos conteúdos liberados anteriormente, o que poderia ocasionar a censura *a posteriori*, e muitos outros.

Todos esses instrumentos de vigilância e repressão, somados à P.V.D.E. e posteriormente à P.I.D.E, formam aquilo que se chama de verdadeiro "regime de natureza policial" (MATTOSO, 1998, p. 247).

Em particular no caso do teatro, alguns acreditam que essa atividade estava entre as mais visadas pela censura (conf. Rebello apud AZEVEDO, 1999). Barata afirma também que nenhuma manifestação artística "sofreu com os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro" (1991, p. 352), pois, além da perseguição da obra escrita, proibida de ser publicada:

> Os autores dramáticos, enquanto cidadãos, foram presos, "julgados" e proibidos de exercerem as suas profissões, e não se ficou por aqui a cuidada vigilância exercida pelos solícitos policiais do espírito. Violentados os mais elementares direitos da pessoa humana (BARATA, 1991, p. 353).

Percebe-se, então, que os aparelhos da censura estavam ligados intimamente a dois dos objetivos estratégicos do regime salazarista, presentes em todos os regimes ditatoriais. Em primeiro lugar, ela procurava conservar a imagem positiva do país, tal qual era traçada pelos seus líderes, impedindo a divulgação de quaisquer textos, notícias ou imagens que viessem a contradizer o estado "harmônico" oficial existente. Em segundo, a censura constituía "um instrumento para condicionar e manipular ideias e comportamentos - no quadro da 'Política do Espírito' desenvolvida pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) -, ou seja, um meio de a ditadura obter mentalidades acomodadas ao regime" (AZEVEDO, 1999, p. 24). Em síntese, a função da censura era a de divulgar uma imagem da realidade nacional isenta das contradições sociais em que viviam os portugueses.

> Importa, porém, sublinhar que muito embora a ação propagandística e de enquadramento ideológico da população fosse levada a cabo por diversos organismos estatais, tutelados por diferentes ministérios, uma coisa é certa: nada se fazia, quer a nível das grandes linhas do rumo político e doutrinário(...) quer a nível da definição dos objetivos mobilizadores, e dos meios para os atingir, que não passasse pelas mãos ou pela decisão final do Presidente do Conselho, Salazar (AZEVEDO, 1999, p. 56).

Pode-se dizer que a rigidez dos trabalhos da censura foi um tanto relativa e marcada por alguns altos e baixos em sua atuação em Portugal. Embora tenha sido discreta em seu começo, sofreu um visível enrijecimento após 1935. Muitas vezes as autorizações de circulação eram revogadas depois que um livro já havia sido publicado, da mesma forma que as proibições eram revistas e autorizava-se a publicação de um romance inicialmente proibido para que ele pudesse integrar, por exemplo, uma edição de "obras completas" de determinado autor. Era perceptível que os órgãos censores, muitas vezes, trabalhavam sobre critérios vagos ambíguos e subjetivos (AZEVEDO, 1999).

Estes e outros casos serviram sempre para que os opositores do regime pudessem apontar-lhe a falta de critérios com que trabalhavam os censores de Salazar. Caso representativo desses procedimentos foi o da peça de Franco.

Após essa proibição, a partir da década de 60, Miguel Franco envereda pela carreira de ator cinematográfico e faz diversas participações no cinema, várias delas em adaptações de romances neorrealistas. Muitos dos autores dos livros que inspiraram os filmes sofreram com a perseguição e censura, por conta de seu engajamento com a literatura crítica do neorrealismo, como foi o caso de Vergílio Ferreira, cujo romance *Manhã Submersa* havia sido proibido em 1953.

Estão em sua filmografia as películas *Crime da Aldeia Velha* (1964) e *O trigo e o joio* (1965), ambos de Manuel Guimarães; *Uma abelha na chuva* (1966), de Fernando Lopes; *Domingo à tarde*, de Antonio Macedo (1966); *O cerco*, de Antonio da Cunha Telles (1970); *Lotação esgotada*, de Manuel Antonio (1972); *A fuga*, de Luis Felipe Rocha (1976); *O rei das berlengas* (1978) e *Manhã submersa* (1980) ambos de Lauro Antônio; e *Vidas*, novamente com Antonio da Cunha Telles (1984).

Desde jovem amante do cinema, Franco foi também um dos fundadores do Cine-Clube de Leiria.

Contudo, a atividade de motivador teatral da cidade de Leiria ainda viria a prosseguir durante a década de 60. Diversas palestras são realizadas na cidade, por iniciativa de Franco. Entre as mais populares, está a de Bernardo Santareno, que teve como tema “A Criação teatral”.

Em maio de 1968, no teatro D. Maria Pia representou-se *Zara*, do professor Hernani Cidade, muito aplaudida pela plateia e pela crítica que apontou, segundo João Cabral, a “superior visão de Miguel Franco, responsável pela organização da parte dramática” (CABRAL, 1980, p. 151).

Já na década de 70, Franco auxiliou na organização do I Ciclo de Teatro de Leiria. Desse evento participou o Grupo Miguel Leitão, que apresentou a peça de Luiz Francisco Rebello, *O dia seguinte*, e o T.E.U.C., Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, que apresentou uma peça de Alexandre O’Neill.

Na mesma época, é feita uma reunião para a elaboração do projeto dos estatutos do que viria a ser a Associação Portuguesa de Escritores, com a presença de Miguel Franco, Antonio Quadros, Carlos de Oliveira, Luiz Francisco Rebello, José Saramago e Óscar Lopes. Futuramente, Franco viria a integrar a Comissão Cultural Literária da Associação junto com Santareno e David Mourão-Ferreira.

Em maio de 1971, Franco volta a dirigir e encenar com o Grupo Miguel Leitão. Dessa vez, vai ao palco o entremez de "Todo mundo e ninguém", do *Auto da Lusitânia,* encenação que está vinculada às comemorações do 25° aniversário do Orfeão de Leiria. Essa encenação se dá, mais uma vez, no emblemático espaço do Castelo de Leiria.

Mais tarde, já em 1972, viria a organizar também os "Festivais de Artes de Leiria", cujo ponto alto seria a montagem do encenador brasileiro Luiz Tito para a tragédia de Ésquilo, *Os Persas*, novamente no Castelo de Leiria.

Depois disso, a energia do grupo começa a se extinguir e os ensaios ficam esparsos e as encenações vão ficando cada vez mais raras.

Em 1973, Franco trabalha na publicação de *A legenda do cidadão Miguel Lino,* que recebe o Prêmio Almeida Garrett do Ateneu Comercial do Porto. A peça é publicada pela Editora Inova, em uma coleção intitulada "Teatro para as Quatro Estações", e recebe boas resenhas em periódicos e revistas, mas não chega a ver o palco. O TEP, Teatro Experimental do Porto, por duas vezes tenta a liberação da encenação, mas todos os esforços são em vão. Amélia Rey Colaço tenta também a aprovação da peça para levá-la ao palco do Teatro Capitólio (o *Avenida* ruíra já em 1967, como o *Nacional*, sob as chamas de outro incêndio), mas nada alcança.

A legenda do cidadão Miguel Lino, peça que havia sido composta em 1969 e publicada em 1973, precisará esperar o 25 de Abril para subir à cena. Só em 1975, com a encenação de Herlander Peyroteo a peça será apresentada no Teatro Maria Matos[21].

A peça, além de fazer homenagem a personagens da infância de Franco, como o tocador de ocarina chamado Cecílio[22], trata de um período bastante conturbado da história portuguesa, o das invasões francesas, no século XVIII.

No frontispício, é reproduzida uma das páginas escritas por Erwin Piscator, autor de *Teatro Político*[23] e ela delata as intenções da peça e, certamente, de todo o teatro de Miguel Franco:

[21] A construção do Teatro decorreu entre 1963 e 1969, com um projeto da autoria do Arquiteto Barros da Fonseca e abriu as suas portas a 22 de Outubro de 1969. Em 1982, o teatro foi adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa.
(http://www.teatromariamatos.pt/gca/?id=21)
[22] Referência ao Cecílio Flor, que aparece nos contos inéditos e não datados do autor.
[23] Publicado no Brasil pela Civilização Brasileira em 1968.

> A missão do teatro de hoje não pode consistir apenas em relatar acontecimentos históricos apresentados tal e qual. Deve tirar desses acontecimentos lições válidas para o presente, adquirir um valor de advertência mostrando relações políticas e sociais fundamentalmente verdadeiras e, tentar assim, na medida de suas forças, intervir no curso da história (PISCATOR *apud* FRANCO, 1973, p.1).

Piscator, diretor e produtor judeu alemão nascido em 1893, parece exercer papel fundamental na concepção teatral de Franco e em sua visão das relações entre teatro e história.

Luiz Francisco Rebello, na *Revista Colóquio Letras*, fala da grandeza do drama composto por Miguel Franco, nos seguintes termos: "dos mais ricos e apaixonantes da nossa literatura dramática contemporânea, não só pela urgência do tema como pelas suas virtualidades cênicas" (REBELLO, 1973, p. 83-84). Mais uma vez, como já dissera esse mesmo autor, teatro para ser lido, mas, de acordo com a censura, impossível de ser encenado.

A peça está dividida em duas partes formadas, a primeira, por dez quadros e a segunda, por cinco. Situada em uma "qualquer pequena cidade da Europa de 1807", o começo da peça nos apresenta a uma sociedade secreta que procurava manter os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa em meio ao absolutismo reinante no país. A identificação mais precisa do local em que se passa o entrecho só nos será dada, indiretamente, na segunda parte da peça, em que reconheceremos a situação portuguesa, sem a presença do príncipe regente em território nacional.

A abertura se faz no cimo de um monte, com a personagem do cego e tocador de ocarina, o Cecílio, personalidade da infância de Franco, que lhe povoava o imaginário e alguns contos e poemas.

Corta-se para a reunião dos membros da agremiação clandestina, o Farol da Liberdade, que se encontram para escolher o líder que sucederá o Velho Pascoal. Essa agremiação, como diz seu juramento, é de indivíduos que lutam "com a carne e com o espírito pela vitória da justiça". Nas conversas de seus membros, que aguardam a chegada de Miguel Lino para dar começo aos trabalhos de votação, ouvem-se apenas elogios aos franceses.

O ancião inicia seu discurso sobre o processo eleitoral para seu sucessor, apontando para a importância da escolha, pois, muitas vezes, as pessoas escolhem

mal os seus líderes, mas o mais importante é “termos escolhidos livres, não fomos buscar o mal; ele é que veio ao nosso encontro” (FRANCO, 1965, p. 13).

O Velho Pascoal ainda fala sobre a liberdade como o principal bem do cidadão e da grande obrigação de todos, que seria cultivar e proteger esse bem. Diz ele: “É estranha esta condição de homens inconformados: roubam-nos as liberdades visíveis, palpáveis, e hipotecamos as que nos restam” (FRANCO, 1965, p. 14).

No entanto, antes que a votação termine, as autoridades invadem o local de reunião e os membros fogem.

Enquanto isso, correm rumores sobre a chegada das tropas francesas e do medo que o povo sente com isso. Também o Bispo recebe a notícia da invasão e, a princípio, propõe a resistência, sugerindo que se arme o povo todo. Chama os franceses de heréticos, libertinos e republicanos e ordena que o padre Inácio esconda todos os tesouros da Igreja em túmulos.

Após a fuga, os membros do Farol se reencontram no cimo de um monte e lá conversam sobre a chegada dos franceses. Miguel Lino exalta-se com a notícia, dizendo que haverá liberdade enfim, pois “não somos mais gado, somos gente livre. Vamos partir as amarras, vamos quebrar as correntes, vamos abraçar as árvores e rebolarmos pelo chão, este chão para sempre livre de nossa pátria” (FRANCO, 1965, p. 29).

Ao voltar ao povoado, porém, Lino vê seu colega, o cego Cecílio preso e, tentando interceder por ele, acaba insultando o senhor Secretário e vai também preso.

O bispo recebe o coronel e, em um clima de trégua e de tensão, conversam sobre as consequências da invasão. Logo, trocam acusações: “o exército perdeu a virilidade” e “a igreja está soberba” (FRANCO, 1965, p. 42). O coronel mostra certa aceitação em relação aos franceses, principalmente ao elogiar as suas forças armadas. Os dois discutem sobre a caótica situação nacional:

> CORONEL: Que não há dinheiro, mas também não vejo onde gastam?! O povo anda esfarrapado... Não há fábricas, não há escolas, não há... nada! (...) A nação são quatro grupos: os ricos, a Igreja, a tropa e o povo. A Igreja – posso me permitir – está soberba. Conventos a abarrotar e a engordar. A tropa, essa então, guardiã de todos, está desprezada do seu ofício e do seu lugar na nação. Anda pelos quartéis sem ter o que fazer, ganha pouco (...)

Rapidamente, no entanto, percebem que é preciso se unirem, do contrário, a situação será mais difícil para ambos. A intenção do bispo, que é com alguma hesitação aceita pelo coronel, é de que o militar entregue as armas para que o bispo as esconda dos franceses.

Tem início a segunda parte da peça no segundo dia após a notícia da invasão. Miguel Lino, com o rosto sombrio, é solto e o secretário pede-lhe desculpas. O até então clandestino Farol da Liberdade é subitamente legalizado.

A iminência da invasão parece modificar as atitudes das autoridades, que passam a falar de maneira mais liberal, procurando amenizar ou suprimir as diferenças de opinião que havia entre eles e os membros do Farol.

Miguel Lino começa a sentir a decepção do revolucionário com a chegada da revolução, cujo desfecho parece ilegítimo ao receber-se de "bandeja" aquilo que deveria ser conquistado pelos homens. Ou seja, ele passa a crer que a invasão não será o que o Farol da Liberdade desejava, que a liberdade precisaria ser conquistada e merecida pelos homens da terra e não negociada com os estrangeiros. Diz ele: "os bens de hoje serão os males de amanhã" (FRANCO, 1965, p. 53).

Porém, de volta à sede, na primeira reunião após a legalização do Farol, Lino é aclamado chefe do grupo, mas recusa a nomeação. Diz-se desiludido. A personagem ainda não parece saber o que quer ou o que está a acontecer. Ao negar a liderança, profere um discurso bastante estranho para o contexto absolutista do século XVII, assemelhando-se mais a uma defesa da ideias comunistas ou, em última análise, democráticas:

> MIGUEL LINO: Meditei muito nesta noite de silencia, só, com as grades em frente dos meus olhos e o peso da governação em cima de mim. Poderei eu alguma vez ser chefe? (...) Como se há de chamar ao chefe de um grupo, de uma nação de homens livres? Pai?... Protector? Numa nação de homens livres... será que pode haver um chefe? Um que decide, que opta, que indica, que... Não! Um chefe torna os outros menos livres!... (FRANCO, 1965, p. 52).

Já Nicolau Godinho, o outro revolucionário, mais conservador, propõe que se encaminhem todos até o exército francês identificando-se como os revolucionários "de cá" e se apresentem como pacíficos e colaboradores. Segundo Godinho, essa é a única saída para "este momento, o último de uma enfiada de anos em que as

forças de opressão têm feito desse país um espantalho de nação, vestida de andrajos e poleiro de mil pássaros" (FRANCO, 1965, p. 57), em uma referência aos ilegítimos governos pelos quais um país pode passar. No caso de Portugal, estaríamos falando de Inglaterra e de França.

Lino levanta-se e pede luta, conclama a resistência. "Não sei com quem, (...) não sei porquê, sinto-o!" (FRANCO, 1965, p. 58). A luta, segundo Lino, não pode ter acabado, pois a legalização do Farol teria sido feita pelos governantes apenas com intuito de impressionar os franceses.

O grupo de Godinho sai, mas logo um deles volta alarmado, pois as autoridades já festejam a chegada dos franceses em um grande arraial montado na praça principal da cidade. A intenção das autoridades é claramente a de se passar por amistosos com os invasores.

Lino está descrente da Revolução. Ele se dá conta de que os franceses que chegam já não devem ser os mesmos que fizeram a revolução dezoito anos antes:

> MIGUEL LINO: Pela primeira vez, eu juro, pela primeira vez vejo eu escuro na minha frente. Uma grande dúvida me encobre (...) E sinto uma raiva dentro de mim. Nem sei o que é. Uma raiva a crescer, a crescer cada vez mais (FRANCO, 1965, p. 65).

A igreja age da mesma forma que as autoridades e convida os membros do Farol para uma visita ao Paço, para uma "confraternização da família nacional" (FRANCO, 1965, p. 66).

Os membros do Farol são recebidos pelos representantes do antigo regime. Estão na casa do Bispo, o Visconde Governador, o Secretário e o Coronel, ou seja, governo, igreja e exército.

Nessa reunião, o Bispo lê a recomendação do príncipe regente para que se trate como tropas aliadas o exército da França. Ao fim, questiona se os membros do Farol, em especial o dr. Nicolau Godinho, assinariam o documento, ao que ele responde, "De fato, é um documento histórico" (FRANCO, 1965, p. 69), obtendo a concordância do Coronel e do Visconde Governador.

Emblemática cena da falsa concordância das autoridades e do clero sobre a questão francesa se dá no momento em que o Padre Inácio, ingenuamente, leva algumas senhoras de sua paróquia à reunião para entoar a *Marselhesa*. O susto é

tão grande que, após uma bronca do bispo, a reunião se dá repentinamente por encerrada.

De volta ao Farol, Lino encontra a sua mulher que lhe relata a respeito do medo de todos da guerra. Como um *raisoneur*, Teresa prevê o "ajuste de contas" que está a ser preparado pelas autoridades, assim que os franceses se retirarem, cujas vítimas serão os membro do Farol, em especial Miguel Lino.

Mas Lino não aceita o conchavo com as autoridades e propõe a ele mesmo e a quem quiser segui-lo a resistência ao poderoso exército: "Eu sou o povo, (...) Eu não falo em nome do povo; eu sou ele mesmo (...) Não quero mais acordo, mais manobras... Só quero uma coisa, uma só: dignidade" (FRANCO, 1965, p. 78).

Seguem Miguel Lino e mais alguns homens para o Alto da Portela e ficam aguardando o ataque. O filho de Lino se junta ao grupo. Chega o exército francês e, sem muito esforço, dá cabo dos resistentes. Miguel Lino é alvejado no pescoço e fica moribundo, enquanto seu filho cai morto. Um oficial francês se aproxima dos corpos e chuta o cadáver do menino. Lino, em um último esforço, enterra uma navalha no peito do oficial. Os soldados que o seguem atiram no rosto de Miguel Lino e vão em frente.

Essa peça já não mais se ressente do governo de Oliveira Salazar. Apartado da presidência do conselho de ministros pela queda que lhe causara, segundo alguns, trombose cerebral, segundo outros, hematoma intracraniano, Salazar fora operado em 7 de setembro e não mais voltaria ao governo, embora recebesse, tal se relata, várias visitas como se ainda estivesse na ativa, sem suspeitar de que havia sido afastado.

Agora, o Presidente do Conselho dos Ministros, indicado por Américo Tomas, que já tomara posse em 23 de setembro de 1968, é Marcelo Caetano.

A princípio, Caetano procurou orientar seu programa segundo a fórmula da "evolução na continuidade", lema que, além de conciliador entre os salazaristas, estabelecia também uma plataforma de união para as duas camadas burguesas, tanto a que desejava uma "evolução" quanto aquela que preferia apenas a "continuidade".

Sendo assim, a ascensão de Caetano foi vista por muitos como um bom motivo para ter esperanças de abertura e democratização:

> Caetano era o candidato óbvio não só para os seus apoiantes de sempre no regime, mas também para influentes sectores dos grupos financeiros mais apostados na abertura à Europa, para parte das chefias militares, que surdamente começavam a inquietar-se com a ausência de uma solução política para a guerra colonial (...) (MATTOSO, 1998, p. 485).

E, mais claramente, pode-se dizer que "o curso marcelista despertou uma enorme expectativa ou mesmo esperança numa evolução para a democracia parlamentar no conjunto das forças oposicionistas (...)" (MATTOSO, 1998, p. 488).

Prova dessa esperança pode ser dada quando, reagindo ao anúncio do preparo de uma nova lei de imprensa, aproximadamente 180 figuras de prestígio firmaram um abaixo-assinado solicitando a participação do sindicato da classe jornalística nas discussões de elaboração dessa nova lei, ação impensável no contexto salazarista anterior (CABRERA, 2008).

O grande problema para o plano de Marcelo Caetano era, ao fim, a impossibilidade de liberalizar e continuar com os altíssimos encargos financeiros e sociais provocados pelas guerras coloniais.

Em um primeiro momento, conhecido como "Primavera Marcelista", houve então a tentativa de liberalização social, mantendo, porém, a investida colonial. Embora não possa ser descrito como um democrata, Caetano procurou uma "descompressão política", em que se proclamava um maior respeito pelas leis e um abrandamento nos órgãos censores, sem embora suprimi-los. Foi proposta também uma mudança superficial na PIDE, que passa a se chamar Direção Geral de Segurança (DGS) (MATTOSO, 1998).

A solução para as colônias foi a "autonomia progressiva", sistema pelo qual Angola e Moçambique recebiam "com importantes limitações de caráter centralizador (...) governos, assembleias legislativas e tribunais próprios" (MATTOSO, 1998, p. 487). Essa política, no entanto, demandava, obrigatoriamente, a continuidade da guerra.

O prosseguimento da ação colonial junto com a abertura, ainda que muito parcial e restrita, causou inevitáveis riscos para todo o empreendimento marcelista. A liberalização permitia, mesmo com todos os impedimentos, a discussão do problema mais importante do período, a guerra colonial, que é colocada em xeque.

Por aquela pequena fissura na rigidez do regime passará um manancial de manifestações que irão incomodar a estabilidade da ditadura. Têm início greves universitárias, manifestações de ferroviários, têxteis, bancários e muitos outros.

A única saída vislumbrada por Marcelo Caetano é voltar atrás nos pequenos passos dados em direção à liberalização. Ou seja, "constatada a inviabilidade de liberalizar mantendo a guerra e partindo da impossibilidade de lhe pôr termo, o regime vai manter a guerra, acabando com a liberalização. E os recuos sucedem-se" (MATTOSO, 1998, p. 490). Retrocessos são visíveis na legislação sindical, nas ações de encerramento das agremiações estudantis pela polícia política, cuja atuação havia sido atenuada durante a "primavera", e volta agora a enrijecer, aumentado significativamente o número de prisões. Da mesma forma, a censura tem um refluxo de poder e todas as cooperativas culturais são colocadas sob a supervisão do Ministério do Interior. Durante os anos de 1971 e 1972, são derrotados todos os projetos de liberalização.

Esse último ato de demonstração de força teve, porém, resultado oposto ao que esperava o governo. O que se viu foi uma radicalização e uma união das oposições, ocasionando "uma esquerdização geral da luta contra o regime e o desaparecimento das posturas de expectativa benévola ou de diálogo" (MATOSO, 1998, p. 491).

Desagregava-se o núcleo marcelista, que já não satisfazia a direita e que nunca tivera encantos para a esquerda. Mesmo a SEDES (Associação para o Desenvolvimento Econômico e Social), organização da qual Miguel Franco fez parte por curto espaço de tempo, desencantou-se com o regime.

Assim, pouco tempo depois da publicação de *A Legenda*, as tropas chegavam à cidade de Lisboa e punham fim ao Estado Novo e seus mais de 30 anos de autoritarismo, censura e terror.

Como se percebe, ambas as peças de Franco fazem a ponte que **parte do passado com a intenção de esclarecer uma carência intelectual do presente**. O terceiro capítulo deste trabalho procurará mostrar este objetivo do teatro de Miguel Franco de forma mais minudente em relação ao motim e ao contexto salazarista.

Findo o regime, Franco publicou peças cujos temas não revelam cunho histórico. A primeira delas vem à luz em 1974, pela Sociedade Portuguesa de Autores, *Uma visita muito breve*, peça de teatro em um ato, que, com a presença do

autor foi encenada na Escola Secundária Domingos Sequeira, na cidade de Leiria, onde Franco havia estudado, a então Escola Industrial e Comercial de Leiria.

Embora tenha sido publicada em Separata da Revista da SPA em 1974, o original está assinado por Miguel Franco com a data de 16 de outubro de 1968.

A rubrica inicial nos leva até a entrada de uma habitação campestre em que estão a Mãe e seu filho Manuel. Eles conversam sobre o outro filho, Afonso, que, depois de trinta e quatro anos trabalhando na América, está de volta.

Na ausência de Afonso, a família se desagregou. O pai morreu e, pouco tempo depois, o mesmo acontece com Emília, a irmã mais velha.

Na casa humilde, o irmão que partiu é considerado pela mãe como um homem bem-sucedido, que venceu em um país distante. A volta do filho acarreta ainda menções a uma "idade de ouro" por parte da mãe, que relembra o passado como um tempo de felicidade: "E *(quando ele chegar)* ceamos todos, como noutro tempo, quando esta casa era uma casa de alegria" (FRANCO, 1968, p.3).

É perceptível, no entanto, o desagrado de Manuel com a falta de notícias por tantos anos. O irmão mais novo reclama da sua própria situação, dizendo: "Tenho chorado toda a vida... a porca desta vida!" (FRANCO, 1968, p. 2).

A entrada em cena do filho que volta da América se faz como o auxílio de um efeito de luz, que revela a intenção de mostrá-lo como um ser maior, quase sobrenatural, ainda que isso venha a ser desmentido ao fim do entrecho. Ouve-se o som do automóvel que para e dirige o foco dos faróis para a porta da casa. Lê-se a seguinte rubrica:

> Manuel levanta a pequena tranca da porta e abre-a. Ouve-se o chiar de gonzos velhos. Os faróis do automóvel entram agora pela casa com a sua luz cegante. À sua frente, em contraluz, um vulto alto, sólido, direito. É Afonso. Manuel, o irmão, recua. A Mãe tem um som que é um gemido (FRANCO, 1968, p. 5).

A reforçar a distância entre os que ficaram e aquele que partiu, a Mãe repara no tamanho de Afonso, "tão grande", e o compara com Manuel e com ela própria, "tão pequenos" os dois. Já Afonso diz que nada ali realmente mudou, está "tudo na mesma" e se mostra bastante "americanizado", não conseguindo evitar algumas palavras em inglês, que, aparentemente, embora sejam expressões simples, não são compreendidas pelos seus familiares.

Interessa notar que o discurso da Mãe descreve a vida dos dois irmãos como uma vida de trabalho. Porém, os resultados são visivelmente diferentes. Afonso, na América, trabalhou muito e prosperou. Já Manuel, em Portugal, embora tenha trabalhado com afinco, não obteve o mesmo resultado e está agora degradado. Diz ela:

> MÃE: Olha para o Manuel! Lembra-te como ele era desempenado? Sempre mais pálido que tu (...) Tinha uma cara que nos deixava horas a olhar para ele, uma cara doce, triste, mas que dava respeito, parecia um príncipe sossegado, amigo de todos... E agora? São os trabalhos, filho! O trabalho é tão duro, filho! É tão duro o trabalho como a miséria. Parece um filho da outra!... (FRANCO, 1968, p. 7).

Afonso se aborrece com as palavras da Mãe. Reclama de ouvir suspiros, choros e lamentações. Nesse momento, a verdadeira face de um homem brutalizado e animalizado pelo trabalho começa a ser revelada:

> AFONSO: A vida não quer piedades! Se eu lá tivesse andado de mãos postas, a ter pena destes e daqueles, não estava aqui agora, em carne e osso. Tive uma vida dura, mas fui sempre mais duro que a vida. Andei por toda a parte. Tão depressa estava no cimo de quarenta ou cinquenta andares, como andava lá embaixo, por onde anda a merda, o que é que julgas? E nunca chorei, pelo menos depois que aprendi que um homem não deve chorar na frente de outro! (FRANCO, 1968, p. 7).

Após essa tomada de posição, em que Afonso procura personificar um homem que sofreu, mas que venceu os obstáculos da vida de emigrante, Manuel assevera sobre o irmão: “estás rico e soberbo” e passa a, ironicamente, recordar o passado de Afonso quando as raparigas o chamavam de “pombo”.

Essa religação com o passado transtorna visivelmente Afonso que, a cada troça do irmão, não consegue responder nada além de um “*shut up*” (“cala a boca”). A tensão entre os dois vai crescendo até que Manuel, voltando ao tom sério, acusa o irmão de não dar atenção à mãe que esperou notícias dele por trinta anos e chama-lhe soberbo mais uma vez. A reação de Afonso é violenta:

> AFONSO (foi-se lhe aproximando, impassível, mas tenso e ao ouvir o insulto repetido desfere no irmão um soco brutal no estômago, ‘à americana’, e dois sopapos cruzados no queixo): *Shut up*!

> (sacode as mãos, como se tivessem pó ou sujidade e repete surdamente) *Shut up!* (e, como desejando que a Mãe compreenda o que está a dizer, traduz, exprimindo ao mesmo tempo um tom ofendido) Cala a boca! (FRANCO, 1968, p. 8)

Manuel, sentindo fortemente a agressão, fica com o corpo dobrado e caído ao chão, com espasmos. A Mãe não tem reação, apenas caminha lentamente, como que arrastada pela triste cena. Afonso olha em volta, dirige um olhar a sua Mãe, dá as costas e vai embora.

Apesar de ter sido, como se viu, publicada apenas em 1974, pode-se dizer que, tendo em vista a data de escrita, 1968, que a peça trata ainda de um problema social advindo da política salazarista: a emigração. Por muitos anos, a política econômica portuguesa do Estado Novo fez uso de alguns artifícios para manter em equilíbrio as finanças nacionais. Os mais visíveis são dois.

Primeiramente, podemos destacar uma espécie de moderno "pacto colonial", muito semelhante ao "exclusivo colonial" dos séculos anteriores. Muito embora Portugal vivesse em um estado de dependência econômica muito grande em relação aos Estados Unidos e aos outros países europeus, principalmente a Alemanha, havia um estratagema que era usado para diminuir o déficit comercial. Se as importações vindas da América e do restante da Europa ultrapassavam, em muito, o que era exportado, proporcionando uma conta deficitária que oscilou entre 288 e 733 milhões de dólares, conforme estudo de Paschkes (1985), o mesmo não acontecia em relação às colônias. Os países africanos dominados por Portugal formavam a chamada "zona do escudo" e não podiam estabelecer comércios, tratados ou mesmo tomar empréstimos de outros países que não a metrópole. O comércio, por exemplo, não podia ser realizado entre uma colônia portuguesa e um país qualquer pelo simples motivo de que as moedas coloniais não tinham cotação internacional. Qualquer negociação com as colônias era de competência exclusiva do chefe do Conselho dos Ministros, Oliveira Salazar, e, depois, Marcelo Caetano. Dessa maneira, se tudo aquilo que uma colônia necessitava era negociado com Portugal, a balança comercial do país acabava por se beneficiar das necessidades de todas as colônias que somavam, como se sabe, Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor, Macau, além de Goa, Damão e Diu.

O segundo ponto relevante para a economia portuguesa eram as políticas de emigração, assunto da peça de Franco. Mesmo tendo sido uma prática costumeira durante toda a história do país e, em especial durante o século XIX, a emigração sistemática foi, no regime salazarista, uma espécie de política econômica para a "paz social". Era de extrema utilidade, não só a "exportação" da mão de obra excedente no país, como também das remessas enviadas pelos emigrados. O processo de emigração não se fazia, costumeiramente, em família, mas apenas de um ou dois elementos dela, o que assegurava, pelo menos em parte, que a renda obtida seria remetida de volta a Portugal. Segundo Paschkes (1985, p.59), "Salazar foi o primeiro a institucionalizar uma reserva permanente de mão de obra no exterior que geraria um fluxo contínuo de renda externa para aquele país". Além disso, a partir dos anos 60, os números de emigrantes crescem ainda mais, pois se somam àqueles que apenas procuravam "fazer fortuna no estrangeiro", outros que buscavam fugir da convocação para a guerra colonial.

Esse quadro histórico já era conhecido pelo povo português e já havia sido tratado pelo teatro em seus primórdios vicentinos. O mestre Gil Vicente, tão caro a Miguel Franco e, como se viu, muito importante para a sua vida teatral, em seu *Auto da Índia*, já havia tratado da dissolução social originada pelas navegações do século XVI, com as personagens da Ama, de Castelhano e de Lemos, assistidos pela Moça. Em outras palavras, o mesmo problema não só continua na época de Franco, como se agrava e será, mais uma vez discutido no teatro. Percebe-se, então, que Afonso, o irmão que foi à América, é conotativamente, o emigrante português, que é, por um lado, vítima de um processo de desumanização e, por outro, sua ausência é causadora de uma inevitável degradação da família. Ambos os irmãos saem perdendo. Manuel, o que fica, permanece na miséria, enquanto que o emigrante, Afonso, perde a identidade cultural, assim como perde e faz corromper e degradar as relações familiares. Enfim, o que se depreende de todo o processo é a deterioração dos núcleos familiares e sociais, além da não resolução dos problemas econômicos do país.

Assim, mesmo partindo, não mais de tema histórico, mas, como está posto no frontispício da peça, de uma "actualidade", o teatro de Miguel Franco continua a discutir os problemas da ditadura.

2.4 Ato Terceiro: Portugal pós-salazar

Com o fim do Estado Novo, abrem-se algumas possibilidades impensáveis durante o regime. Em 1975, Miguel Franco organizou as apresentações da peça de Bertold Brecht, *Terror e misérias do III Reich*, em Leiria.

Até então, a encenação do dramaturgo alemão era um grande desejo dos portugueses. A escolha de encenar Brecht nesse momento da história portuguesa pode ser vista por meio de um duplo prisma.

Primeiro, Brecht, juntamente com Jean-Paul Sartre e Peter Weiss, foi um dos mais claros alvos de veto por parte da censura durante o Estado Novo, nunca tendo sido encenado durante a vigência do regime.

Segundo, podemos estabelecer uma série de semelhanças da história da peça com a realidade imediatamente anterior em Portugal.

Terror e misérias do III Reich foi escrita por Brecht entre os anos de 1935 e 1938, tendo como fonte informações de rádio, recortes de jornal ou mesmo notícias divulgadas pela resistência.

A peça é composta por 24 quadros independentes, todos datados entre 30 de janeiro de 1933 e 13 de março de 1938 e situados em diferentes localidades da Alemanha. Em cada um desses quadros, faz-se um painel da sociedade alemã no período de ascensão do nazismo e de seus reflexos, principalmente para as classes populares, embora também façam parte desse panorama médicos, físicos, juristas, políticos, além de trabalhadores de variadas profissões e muitos participantes dos "trabalhos voluntários".

Como grande parte da produção artística engajada, a peça passou por críticas bastante opostas. Se, de um lado, apontava-se a sua participação política como aspecto positivo, por outro se denunciava o seu panfletarismo e a sua despreocupação estética. Mesmo entre os críticos que aceitavam com olhos simpáticos o engajamento da obra artística, não houve consenso quanto ao fato de a peça ter conseguido o equilíbrio desejável entre o estético e o político.

Porém, o que mais nos chama a atenção, em relação à encenação da peça no contexto português, são alguns quadros que apontam para problemas vividos na Alemanha, assim como em todos os países que sofreram sob regimes ditatoriais: a censura e a opressão, a delação generalizada, a justiça corrompida, a necessidade

de resistência e o retrato do medo que acaba provocando a conivência com os regimes desumanos.

Tomemos, como exemplo, a prática da delação que é sintetizada em um dos mais tensos quadros, o III, em que um policial da SA descreve para um grupo de empregados de uma casa o sistema de espionagem que investe contra os trabalhadores nas filas dos serviços voluntários. Ele, disfarçado, os incita a falar mal do regime e, em seguida, dá-lhes um tapa nas costas que marca, sem que o trabalhador perceba, uma cruz de giz que o soldado havia previamente feito na própria mão. Ao entrar na repartição o trabalhador é preso, sem que ninguém atente para o autor da denúncia.

Cara aos temas de Miguel Franco e presente na peça de Brecht também está a problemática da justiça ou do aparato jurídico quando funciona em nome de causas totalitárias. A justiça corrompida, como no caso de *O Motim* que veremos adiante, acaba se tornando peça obsoleta para as classes populares e só serve aos interesses dos regimes. Na peça de Brecht, no quadro VI, chega a ser constrangedora a situação de um juiz que, ao se preparar para um caso que envolve comerciantes de joias e soldados da SA, só deseja saber qual dos interesses que está em jogo é mais poderoso para que o magistrado possa tomar partido por ele.

No entanto, há alguns aspectos mais próximos do fim da ditadura portuguesa. Por exemplo, discutir a culpa dos que se mantiveram quietos e, portanto, coniventes com o Estado Novo. Da mesma forma, mostrar como a desunião dos intelectuais, dos liberais e de outras classes supostamente mais progressistas fizeram afrouxar a resistência à ditadura que, como um bloco único contra inimigos fragmentados, chegou mais facilmente ao poder.

Isso pode ser visto no quadro IV, intitulado “Os soldados do Pântano”, em que os antigos inimigos políticos foram todos subjugados e estão agora a tirar lama do pântano com pás. Um deles pergunta: “Você era o quê? Social-democrata ou comunista?” e, depois de uma discussão, um outro rebate “Frente unida: conheço essa cantiga, queriam ficar com os nossos contingentes partidários”. A isso, responde um terceiro “E vocês preferiram ser fisgados por Hitler” (BRECHT, 1978, p. 36).

A resistência é tema do quadro 24, em que, no momento da divulgação da entrada de Hitler em Viena, se lê: “No dia em que eles marcharam, nós perguntamos aos gritos: nenhum de vocês diz não?” e mais adiante: “Nossa tarefa é muito difícil,

mas é a maior que existe: libertar dos opressores a humanidade. Sem isso, a vida não tem valor, só isso conta (...)" (BRECHT, 1978, p. 123-124)

E, por fim, num dos mais belos quadros da peça, uma mulher judia se vê obrigada a se separar do marido por estar prejudicando a carreira dele. Ela relata a sua decisão de partir para a Holanda a três pessoas diferentes e, a cada uma delas, conta uma versão diferente do que a motiva a sair do país. O próprio marido, ao fim, se vê tentado a aceitar a fuga da mulher, mostrando o quanto a situação opressora leva, inevitavelmente, à mentira e à dissolução social, como muitos portugueses haviam vivido, guardadas as devidas proporções, nos anos de Estado Novo.

No ano de 1978, a Secretaria de Estado da Cultura encomenda a Franco um texto a ser encenado em meio radiofônico. Nasce aí *O Capitão de Navios*, que será, em 1980, publicado pela Moraes Editores.

Como já acontecera em *O Motim*, a ação dessa nova peça de Franco volta-se mais uma vez para o interior de uma taberna. Agora, já não mais em um determinado tempo passado ou a retratar um episódio marcante da história do país. Pelo contrário, o texto esforça-se por ser atemporal, não deixando escapar muitos elementos que possam caracterizar uma determinada época. Salvo uma freada de automóvel (FRANCO, 1980, p. 66) e a discussão sobre o calcetamento de uma rua, que indicam certa proximidade com o nosso tempo, o enredo poderia se situar em um passado mais ou menos distante dos dias atuais.

Apesar de ainda haver, em alguns momentos, a intenção de remeter ao passado histórico como ingrediente do presente, nada é explícito em relação à data ou ao espaço em que se passa o enredo. A possibilidade dessa identificação é, por duas vezes, impedida de forma propositada, como se vê na cena em que o secretário da câmara lê a ata da sessão:

> Secretário: Aos... (*a nitidez perde-se no brouhaha da sala*) foi liberado por unanimidade e aclamação (...) que a justa homenagem bem justificar. Aos... (*a voz afunda-se na leitura do restante*). Tenho lido. (FRANCO, 1980, p. 89).

A peça trata da situação de um taberneiro de província, elevado a personalidade pública. Alfredo, conhecido como Capitão de Navios, é dono da taberna que, por conta de alguns móveis de sua decoração, lembrava "camarotes de bordo", de onde lhe veio o apelido.

Vive ele com um sobrinho que realiza todo o tipo de trabalho pesado na taberna e uma sobrinha, cuja mãe, já no leito de morte, pedira-lhe que cuidasse da menina. O Capitão de Navios está interessado em casar-se com a sobrinha, mas ela só tem olhos para Luís, o primo.

Bebem na taberna tanto homens de certo prestígio social como outros menos reputados. Entre os mais conceituados está o padre Álvaro, aposentado, que se prontifica a interceder pelo Capitão junto a Florinda.

Mesmo com essa freguesia, os negócios não vão bem. Uma noite, estão reunidos vários fregueses habituais da taberna, quando, ao experimentarem um vinho novo, sentem um forte gosto de sal na bebida. Procurando o que podia ter acontecido, um dos fregueses retira água da cisterna, que fica ao centro da taberna, e identifica nela o mesmo gosto de sal. O Capitão é acusado de ter "batizado" o vinho. O mais incisivo acusador é o padre Álvaro:

> PADRE ÁLVARO: Fique-se a certeza disso que lhe digo: Deus Nosso Senhor castigou-o pela sua má ação, pela sua ganância, pela sua cupidez... Pelo atentado que cometeu contra a obra da Natureza, saída dos desígnios do Senhor... (...) Você não respeitou a noite sagrada, que se comemorava. Mixordear o vinho na noite de natal?! (FRANCO, 1980, p. 42).

Outro freguês, o doutor Saul, ainda tenta argumentar, utilizando tremores de terra que desviam os veios de sal-gema e poderiam ter salgado a água. O padre fica ainda mais alterado e ambos acabam discutindo e deixando a taberna. Ao ver sair o padre, o Capitão pede perdão e chora jogado no chão. O padre, irredutível, retira-se.

No dia seguinte, o taberneiro vai buscar a sua redenção. De joelhos, segue em direção à igreja. O povo começa a acompanhá-lo e a própria polícia o escolta. É grande a comoção. Chegando à porta da igreja, no entanto, tal como o Zé do Burro, o penitente é impedido de entrar pelo Padre Gusmão. Mas, ao contrário do herói de Dias Gomes, o Capitão de Navios se dá por satisfeito e toma o caminho de volta para a taberna.

No mesmo dia, o Capitão recebe a visita da Dona Ismênia, membro do grupo "Arautas da Fé", que acompanhara a sua penitência. Dada a sua demonstração de fé, o taberneiro é convidado a participar do beato e caridoso grupo das senhoras, assim como é instado a integrar o Clube Filantrópico. A partir desse momento, a vida do Capitão se modifica radicalmente:

> NARRADOR: Assim se estabeleceu a ponte que leva os pecadores à salvação (...) Daqui em diante, está aberta ao Capitão de Navios o caminho da ascensão. Toda a gente o respeita; toda a gente o venera. A sua taberna vai conhecer horas de glória, glória rendosa, glória de valer a pena. (FRANCO, 1980, p. 58).

A taberna passa a receber os homens de maior prestígio da cidade, a freguesia aumenta e melhora. Dona Ismênia é agora chamada de "timoneira" da casa do Capitão, cuida de tudo e também de Florinda. O taberneiro vai ao Clube fazer palestras, é chamado à Câmara para receber homenagens e fica sabendo que, à rua da taberna, será dado o seu nome.

Por conta dos últimos acontecimentos, o Padre Álvaro volta à taberna. Quando fica sabendo que nada se decidiu sobre o casamento do Capitão com Florinda, fala diretamente com ela, que aceita, sem muito entusiasmo. Fica marcado o casamento para o mesmo dia em que se fará o descerramento da placa com o novo nome da rua.

Com a banda marcial, uma queima de fogos e a presença da presidente da câmara, faz-se a festa. Já postado para receber as homenagens, o Capitão de Navios dá pelo atraso da noiva e dirige-se à taberna, mas volta esbaforido e percebe-se que ele:

> NARRADOR: (...) deu com os primos entrelaçados em cima de sua cama de noivado, as pernas nuas de Florinda vibrando debaixo do corpo do Luís, cujas calças escuras faziam forte contraste nas névoas brancas e esvoaçantes do vestido da noiva!?... (FRANCO, 1980, p. 98).

Após um princípio de escândalo, Luís afirma que vai embora e Florinda vai com ele. O Capitão, lamentando-se pelo fato de ficar sozinho, recebe um carinho da beata Dona Ismênia que se coloca à disposição para "consolação dos seres solitários, desprezados e infelizes" (FRANCO, 1980, p. 107).

O Capitão de Navios parece aceitar o conforto de Ismênia e Bernardo Pífaro, um cantor que frequentava a taberna, entoa "uma das suas melhores criações, das de maior aplauso" (FRANCO, 1980, p. 107).

É de notar que o título parece ter, a princípio, uma feição épica, histórica, que se desfaz muito rapidamente já no começo da leitura. Essa notação nos remete ao

grandioso passado das navegações portuguesas. Também o espaço da peça faz menção ao passado, na primeira fala do narrador, em que ele descreve a taberna:

> NARRADOR: À nossa direita, o velho balcão. Muitas mãos de taberneiros, os antepassados deste, e de gerações de bebedores (...) se tem espalmado por este velho balcão, que se nos afigura madeira exótica, quando é de pinho (...) (FRANCO, 1980, p. 9).

Vê-se a antiguidade do móvel e a madeira nobre de sua procedência, a mesma dos míticos pinheirais do plantador de naus. Assim, aquele que seria, como o título e o espaço faziam supor, o herói de um tempo e de uma nação, não passa de um homem sem talentos e de pouca honestidade, frente a um negócio falido que, mesmo alçado ao reconhecimento beato, não faz justiça a sua fama.

Diferente dos registros de *O Motim* e da *Legenda do Cidadão Miguel Lino*, *O Capitão de Navios*, chamada pelo autor de "teatro de divertimento em três atos", volta-se para a comédia de costumes. A peça traça um painel que se propõe atemporal do beatismo egoísta que se disfarça de filantropia, da mediocridade e da hipocrisia da pequena burguesia e da classe média. O fim da peça é de alguma condescendência, como requer a comédia.

O Capitão de Navios mereceu menção de Carlos Porto. Apesar de já findo há anos o salazarismo, a reclamação de Porto no artigo em que procura fazer um balanço do teatro no ano de 1980 assemelha-se muito às antigas queixas: ainda que muitas peças tenham sido escritas, poucas estão sendo encenadas. Além da de Franco, o autor comenta outras de Romeu Correia, Jaime Gralheiro, José Abelaira e José Cardoso Pires (PORTO, 1981).

Miguel Franco cultivou também a poesia e as narrativas curtas. Sua obra poética resume-se ao volume de *Quinta-Feira e outros Poemas*, de 1962, publicada pela Coimbra Editora.

Há no livro poemas que versam o cotidiano, a desilusão amorosa, além de metapoemas. Ao contrário do que poderíamos esperar, seus temas não são panfletários ou abertamente políticos, embora haja alguns mais diretos, como o "Estoico" cujos versos lembram as falas de personagens de *O Motim*. No poema, o eu-lírico ordena:

> Não chores nunca, rapaz!
> Se a ferida é funda, aguenta

Que o chorar só acrescenta
E aumenta
A fraqueza que isso faz!
(FRANCO, 1962, p. 50).

Estão presentes também personagens de *A Legenda do Cidadão Miguel Lino*, como o cego que toca ocarina, que se faz sentir no poema “Poesia”. Aqui, tal como um aedo da antiguidade, o poeta é descrito como um cego cujos olhos baços, de quando em quando, são inundados de luz e, com isso, auxiliam os outros homens a se conhecerem melhor.

Esse ente, o poeta vidente e deslocado do mundo que luta entre as posições de iluminação e saber contra a cegueira reinante, reaparece no poema “Luz”. Aqui, o poeta, tal qual o filósofo da alegoria platônica, é o ser capaz de identificar o verdadeiro mundo, mas pelo tom amargurado e ofensivo do discurso, talvez não seja capaz de levar os outros ao mundo superior das ideias:

Luz! Luz nos olhos!
Que aquelas toupeiras
Rasteiras
Que vivem em concha no fundo
Julgam que é lá o Mundo.
(FRANCO, 1962, p. 59).

Em “Balcão”, expressa-se uma experiência um tanto dúbia e autobiográfica de quem participava do mundo artístico, mas, volta e meia, era levado aos meandros do mundo comercial, de onde vinha, essencialmente, o sustento seu e da família.

Detrás do balcão
Detesto os artistas
Boêmios vividos
De gestos garridos
Que atraem as vistas
(...)
Atrás do balcão
Agora ultimamente
Dou comigo triste
(...)
E digo-o com medo
Tenho um segredo
Sinto que gostava

De fazer um dia
Uma extravagância
(...) (FRANCO, 1962, p. 32)

O eterno tema do mar português não deixa de aparecer, como que a fala do Lavagante do passado de ator de Franco:

Soltem as amarras, soltem,
Deixem ir para o mar sem fim
Este teimoso veleiro
Que eu trago dentro de mim
(...)
Meu destino é naufragar
(FRANCO, 1962, p. 35)

Inusitado trabalho poético se apresenta também na sexta:

Maravilhosa chuva que caís
Sobre a minha cidade pensativa
Arrepiada e trêmula e feliz
Dos espelhos que lhe espalhas nas calçadas
Onde se remiram debruçadas
As musas dos versos que lhe fiz.
(FRANCO, 1962, p. 41).

O texto acima, “Poça de Água”, revela um trabalho de alto teor de lirismo e que acaba por atuar de uma maneira bastante diferente da do dramaturgo engajado. Vê-se aqui um poeta atento para o fato cotidiano e que, com a agudeza da observação, é capaz de transformar um dado corriqueiro em poesia. Essa prática, de ver com “novos olhos” aquilo que já foi por muitas vezes visto atua como uma espécie de mecanismo de “desautomatizar o olhar”. Em outras palavras, ao descrever as poças d’água, elementos carentes de lirismo, de uma maneira a conferir-lhes um novo caráter, o de espelho que reproduz a imagem das musas, inspiração e fruto de poesia, o autor nos mostra algo novo dentro de um desgastado elemento cotidiano e possibilita a inserção de novos sentidos no que já era tomado como natural e automático. Essa talvez seja uma das grandes tarefas da linguagem poética, que o texto de Franco foi capaz de alcançar.

Nos poemas amorosos, percebe-se, repetidamente, a figura do homem fragmentado, daquele que, na ausência de sua amada, nunca é completo e, por

isso, poucas vezes se refere a uma mulher, mas quase sempre a “uns olhos”, “um gemido”, “um sorriso” ou “a pele”.

A fragmentação atinge também a visão da mulher que, ao invés de “emoldurada” pelo batente da porta, aparece, após a espera do ansioso, humilhado e apaixonado poeta, “recortada”:

> (...)
> -E encontro-me ansioso a perguntar-me
> Quanto tempo ainda levarás
> Até te ver
> Recortada
> Ali na porta
> Deste café solitário que escolhi
> Para fugir de ti
> Para me esconder
>
> Aqui
> Onde costumas aparecer
> (FRANCO, 1962, p. 52)

Quinta-Feira e Outros poemas pode ser considerado, enfim, mais uma coletânea de alguns bons poemas, do que um livro com uma unidade temática. Muito embora, a leitura, como se disse, revele motivos constantes dos trabalhos de Miguel Franco, além de algumas boas doses de lirismo.

Mas, se a vertente lírica de Franco não galga alturas maiores, a vida de seu grande trabalho, *O Motim*, revela o potencial dramatúrgico do escritor. O que nos permite fazer esta afirmação é que ainda se voltaria a fazer referência à coragem deste texto de Miguel Franco em três momentos após o fim do salazarismo. Vejamos quais são.

A primeira delas se dá após o 25 de Abril com um comunicado de Amélia Rey Colaço que é publicado integralmente em algumas colunas teatrais (como a “Depois das Nove”, do *Diário de Lisboa*). É anunciada a participação da Companhia em um movimento que pretendia promover o renascimento do “Teatro Português das cinzas da censura”. Essa participação se materializaria por meio de um “desagravo” dirigido a todos os atores que, durante os anos de ditadura, passaram pela Companhia e foram prejudicados pelo autoritarismo do governo, à própria Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, aos homens que oficialmente haviam autorizado a encenação de uma peça, depois retirada brutalmente de cartaz, e, principalmente, ao autor da uma

peça, de "valor incontestável" injustamente perseguido e censurado. Tratava-se obviamente de Miguel Franco.

Amélia Rey Colaço cita no comunicado uma dezena de peças para as quais propusera sistematicamente a montagem, mas sempre lhe fora negada a possibilidade. Entre as proibidas, ela destaca duas de Brecht, duas de Bernardo Santareno, além de outras de Stau Monteiro e Natália Correia. Porém, nesse momento de abertura política, em que assumia a direção do país a Junta de Salvação Nacional, a Companhia escolhe levar ao palco a emblemática voz daqueles que se recusaram a calar diante dos arbítrios do poder totalitário. Pouco mais de um mês após a Revolução dos Cravos, a Companhia pretendia que voltasse ao palco *O Motim*, de Miguel Franco.

Em uma segunda retomada do texto de Franco, em agosto de 1975, um projeto leva a mesma peça a um público muito mais amplo que o do teatro. A divisão de Teatro da RTP do Norte, nas mãos do realizador e membro do Teatro Experimental do Porto, Correia Alves, encena um teleteatro com o texto de *O Motim***.** A escolha da peça de Franco se deu por duas razões, segundo o diretor. Primeiro, por ser assunto relativo à cidade do Porto, sede do grupo, e, segundo, por ser "muito atual, pois sendo uma coisa que se passou há duzentos anos, é um assunto que ainda não está resolvido (...) é um grito do povo contra as coisas estabelecidas e que estão erradas" [24].

E, em 15 de julho de 1985, quase vinte anos depois dos vergonhosos acontecimentos que sucederam a estreia de *O Motim*, no Teatro Avenida, a peça volta a ser encenada por ocasião das homenagens prestadas a Miguel Franco, em Leiria[25].

A Câmara Municipal, considerando justa a homenagem a um homem que prestou grandes serviços à cultura da cidade, planeja uma série de eventos ligados à vida, à obra e às contribuições de Franco à cultura leiriense e portuguesa.

Entre os dias 7 e 31 de julho de 1985, no teatro José Lúcio da Silva, com entrada franca, sempre às 18h e 30 min, são projetados os filmes dos quais Franco participara como ator. São apresentados *Domingo à tarde, O cerco, O rei das*

[24] Entrevista de Correia Alves a A.S. do periódico *Tele-Semana*, de 22 de agosto de 1975.
[25] Em 1987, *O Motim* volta ser levado à cena no teatro do Campo Alegre da Seiva Trupe e gravada pelo Centro de Produção do Porto da RTP. Foi adaptado e encenado por Norberto Barroca e produzido por Mário Rui J. Ferreira. http://tv.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=22468&e_id=&c_id=9&dif=tv

Berlengas, Manhã submersa, A culpa e *Vidas*. Uma exposição sobre as relações de Franco com a sua cidade é organizada no átrio do mesmo teatro.

Já na sala de conferências da Região de Turismo de Leiria, são apresentadas várias palestras que têm o trabalho de Miguel Franco como objeto. Os diretores dos filmes acima referidos, Antonio Cunha Telles, Antonio Campos e Lauro Antonio realizam a conferência *O cinema português contemporâneo***,** tendo João Guerreiro como moderador.

Com a participação do crítico, dramaturgo e tradutor teatral Carlos Porto, do crítico, escritor, encenador e professor Jorge Listopad e do ator Mario Jacques, membro da Companhia do Teatro Nacional que encenara *O Motim*, no Avenida, em 1965, uma outra conferência tratava do papel de Miguel Franco na dramaturgia portuguesa.

Por fim, relevantes nomes do teatro português amador e profissional trataram do papel de Franco como animador cultural. O próprio dramaturgo participou desse último evento.

O *Jornal de Leiria* dedicou uma edição única e especial aos eventos de julho de 1985, em que se destacam comunicados de Luiz Francisco Rebello, Jorge Listopad, José Valentim Lemos. Publicou-se também uma entrevista que Franco concedeu a João Guerreiro e os relatos de Carlos Fragateiro sobre os acontecimentos que envolveram a encenação de *O Motim*.

Em 1985, como num eterno retorno, um texto de Miguel Franco volta ao mesmo espaço da Igreja da Pena, no Castelo de Leiria. Esse seria, sem dúvida, o ponto alto das homenagens ao dramaturgo leiriense. Em montagem do TELA, Teatro Experimental de Leiria, sob a direção artística de Carlos Fragateiro, que viria a ser diretor do D. Maria II e professor da Universidade de Aveiro, *O Motim* volta ao palco, dessa vez na cidade natal de seu autor.

Interessa ressaltar que a menção de Fragateiro ao texto, no *Jornal de Leiria*, traz, mais uma vez, a questão da história como elemento didático e representativo do presente, pois, diz o diretor que, hoje, “novos Mascarenhas constroem, custe a quem custar, novas teias” semelhantes às construídas no passado (*Jornal de Leiria*, junho de 1985).

Assim como o teatro de Franco voltava a Leiria, o enredo da sua mais importante peça voltava a assumir novos significados, ainda que à revelia de seu autor. Perceber esse “eterno retorno”, essa insistente recorrência de significados em

conflitos passados é uma maneira de aprender com eles. Ou seja, apesar de a história não se repetir literalmente, os conflitos humanos e sociais voltam a ocorrer por motivos, às vezes, semelhantes. Assim, **o entendimento dos eventos do presente pode ser alcançado por meio da reflexão proporcionada pelo teatro histórico. Essa é uma das propostas do teatro de Miguel Franco**.

Nessa última montagem, assiste-se, em derradeira oportunidade, a participação de Miguel Franco como a personagem José Fernandes da Silva, o Juiz do Povo, alcunhado de "Lisboa".

Algumas das peças de Miguel Franco ainda permanecem inéditas. Entre elas aparecem *Rosa bendita* (1948) e *O Capitão Durant* (1980). Outras ficaram por terminar. Entre as inacabadas, encontram-se *Leanor da Fonseca Pimentel* e os manuscritos não datados de *Raiz* e *Última Paciência*, além de um texto dramático e satírico intitulado *Extracto das actas dum julgamento medieval realizado pela seita "O dragão morreu solteiro"*. Há também em seu espólio projetos de adaptação de filmes, poemas e artigos de opinião.

Um dos textos inéditos do autor trazia já todo o plano para uma encenação no Castelo de Leiria. Trata-se de um manuscrito, também sem data, intitulado *Festa no Castelo de Leiria*. O texto traz como epígrafe um excerto "De uma antiga chrónica", sem créditos, em que se lê: "De muito grande espavento foi a festa de D. Anes Anriques, (...), alcaide-mor do Castelo de Leiria. Eram as bodas de sua filha D. Brígida (...)"(FRANCO, sem data, p. 1). A concepção da encenação segue, em grande parte, a ideia utilizada na *Farsa de Inês Pereira*, em que palco e plateia acabam por se reunir em uma grande encenação. Na *Farsa*, rei e rainha solenemente passavam pelo palco e vinham assistir à encenação junto com o público. Nesse plano para um espetáculo, *Festa no Castelo de Leiria*, contextualiza-se a festa por meio da crônica histórica que fala do casamento da filha do alcaide e, em seguida, um ator representando o próprio prefeito do castelo dirige-se aos espectadores:

> Mui nobres e prezadas senhorias: cogitei que se faz mister alegrar as almas e os corpos, pois tão afadigados andamos das lutas para sustentação dos segundos e salvação da primeira. Tão temerosos vão os tempos que aqueles se doem e a alam se perde. (...). Outra vez vamos rir com Mestre Gil que faz os autos a El-Rey que está a

> cear porque faz mister que o engenho sinta a força de um corpo bem guarnecido (FRANCO, sem data, p. 3).

Após as apresentações do alcaide, entra em cena Gil Vicente, que conversa com o prefeito. Depois disso, o mestre Gil recebe um desfile de personagens, entre as quais algumas que pertenceram aos seus autos, como Mofina Mendes, Todo-Mundo, Ninguém, Inês Pereira e um dos Cavaleiros do *Auto da Barca do Inferno*.

No plano deixado por Franco, para a *Festa no Castelo de Leiria*, ele próprio interpretaria Gil Vicente, sua esposa, Edite Franco, seria Mofina Mendes e sua filha, Maria João Franco, faria a vez da casadoura filha do alcaide.

2.5 Epílogo

Completava-se assim parte da história desse leiriense, nascido em 14 de abril de 1918. Trajetória repleta de ação cultural, mas também de participação política, por certo, em muitas oportunidades, elementos indissociáveis.

Irmão mais novo de um membro do núcleo clandestino de implantação da república, Franco fez parte do Grupo de Apoio ao Partido Comunista, organização estruturada para o combate clandestino ao regime salazarista. Além dele, deste grupo de retaguarda, faziam parte um grande número de intelectuais desse tempo, tais como Urbano Tavares Rodrigues, Miguel Tavares Rodrigues, entre outros. Como se disse, foi membro da SEDES (Associação para o Desenvolvimento Econômico e Social), esperando que Marcelo Caetano tivesse a força necessária para formar um governo de centro e acabar com o fascismo. Porém, com o desgosto da guerra colonial, rapidamente se desencantou com a organização.

Fez parte do Movimento Democrático Português[26] ligado ao Partido Comunista e, depois do 25 de Abril, ao Partido Socialista[27]. Também após a revolução, ligou-se ao PC.

[26] "O Movimento Democrático Português - Comissão Democrática Eleitoral (MDP/CDE) foi uma das mais importantes organizações políticas da Oposição Democrática ao regime do Estado Novo em Portugal, antes do 25 de Abril. Foi fundado em 1969, actuando através de comissões democráticas eleitorais, para concorrer às eleições legislativas. Depois do 25 de Abril constitui-se como partido político, fazendo parte de todos os Governos Provisórios, com excepção do VI. Concorreu à eleição para a Assembleia Constituinte de 1975 sozinho, e a partir de 1976 em aliança com o PCP, integrando a APU. Em 1987, em dissidência com o PCP, já não participou na coligação eleitoral CDU, acabou por dar lugar ao movimento Política XXI que veio a integrar o Bloco de Esquerda. Nessa mesma data, alguns militantes

Durante anos, exerceu atividades profissionais longe dos palcos, tendo sido gerente comercial e empresário, carreira certamente proporcionada pelos primeiros estudos obtidos na Escola Comercial e Industrial de Leiria, onde foi aluno de destaque.

Além disso, um humanista, no sentido de um homem voltado ao espírito literário e democrático. Auto intitulava-se "ateu militante de combate", apesar de privar de excelentes relações com o clero de Leiria, a quem dizia que "no dia em que começasse a ser crente, era o 'sinal' da existência de Deus".

Franco veio a falecer em 19 de fevereiro de 1988, em Queluz. Em 2003, ao centro cultural construído na cidade de Leiria é dado o nome de Teatro Miguel Franco.

O nome desse dramaturgo já está inscrito, com algum louvor, na história do teatro português. Embora não tenhamos, até o momento, conhecimento de trabalhos que se dediquem exclusivamente à análise das peças de Miguel Franco[28], a sua obra já foi reconhecida por vários historiadores de peso. Citemos apenas alguns dos nomes que consagram alguma atenção de seus estudos historiográficos a Miguel Franco.

Afora a *História do Teatro Português* (1967) e as diversas menções em *Combate por um teatro de combate* (1977), ambos de Luiz Francisco Rebello, esse autor dedicou a Franco três verbetes de seu *100 anos de teatro Português* (1984). Além de estar elencado no Dicionário de Autores, Rebello dedica verbetes às peças *O motim* e *A legenda do cidadão Miguel Lino*. Uma foto da primeira encenação de *O motim* no Teatro Avenida, em 1965, ilustra uma das páginas desse livro.

José de Oliveira Barata, em sua *História do Teatro Português* (1991), dedica ao nosso autor alguns parágrafos, enquadrando-o na grande confraria dos dramaturgos que apelaram aos temas históricos.

Também Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português* (2001), menciona Franco como representante, "com maior ou menor constância e fidelidade" (CRUZ,

---

dissidentes, formaram a Associação de Intervenção Democrática (ID), que até hoje continuam a integrar, como independentes, as listas do PCP - Partido Comunista Português". http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Democrático_Português (em 23-set-10)

[27] "O Partido Socialista (PS) português foi fundado em 19 de Abril de 1973 na cidade alemã de Bad Münstereifel, por militantes da Acção Socialista Portuguesa". http://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_Socialista_%28Portugal%29

[28] Com exceção feita ao trabalho já citado de Graça Maria Pereira Teixeira, dissertação defendida na Universidade Aberta de Lisboa, que trata da peça *O Motim*.

2001, p. 308), do estilo épico-narrativo. Cita não só as peças históricas, mas também *O capitão de navios* (1980).

Carlos Porto, no capítulo que estuda o "Teatro desde a Presença", parte do sétimo volume da *História da Literatura Portuguesa* (2002), dirigida por Oscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, sintetiza o dramaturgo da seguinte maneira:

> Inscreve-se num teatro de intervenção (...). A peça *O Motim* esteve na origem de um dos grandes escândalos do teatro português dos anos 60 com a sua proibição pelas autoridades cinco dias depois da estreia (...). Revelou-se um dramaturgo com um grande sentido da relação do teatro com o público e com o domínio da criação cênica (...) (PORTO, 2002, p. 559).

Por fim, nessas nossas anotações biográficas e comentários de sua obra feitos até aqui, estão resumidos os motes que impulsionam a vida de Franco, não só como dramaturgo e ator, mas também como cidadão: a cultura é parte integrante e indispensável na vida de um país, mas que ela seja, sempre, motivada e pautada pela realidade social e histórica, que nela encontre o seu ponto de partida, mas que a ela volte e lá interfira e, assim, contribua com a sua evolução.

Sem dúvida um homem de teatro, talvez não na acepção ordinária do termo, designando um profissional da categoria ou estudioso da dramaturgia. Mas sim um homem que não conseguia se ver sem o teatro, nem conseguiria reconhecer um país sem ele, embora tenha sofrido, como que parafraseando Garrett, a ausência de civilização necessária ao seu desenvolvimento.

O capítulo 2 procurou delinear traços proeminentes do autor, assim como do tempo que assistiu ao surgimento de sua obra mais importante e que será objeto desse trabalho. Procurou-se assim destacar os aspectos relevantes no que diz respeito ao posicionamento político de Franco, que contribuirá para a leitura da peça e as consequentes conclusões. Parece-nos importante também que seja conhecida, ainda que de forma abreviada, dadas as restrições necessariamente impostas a este trabalho, o conjunto da obra do autor para que tenhamos a percepção do espaço que a peça *O Motim* ocupa nessa produção.

CAPÍTULO 3 O TEATRO HISTÓRICO DE MIGUEL FRANCO: O MOTIM

Esse capítulo trata da principal peça pertencente ao subgênero do teatro histórico de autoria de Miguel Franco, procurando analisá-la em seus elementos intrínsecos e extrínsecos. Ocupa-se igualmente das fontes históricas e literárias utilizadas pelo autor na escrita de sua obra. Para isso são analisados o livro de memórias do francês radicado em Portugal, Jacomme Ratton (1737 – 1820), intitulado *Recordações* (1830, publicado em Londres) e do romance do portuense do século XIX, Arnaldo Gama, *Um motim há cem anos* (1861).

Por fim, procura as relações que podem ser estabelecidas entre o episódio históricos escolhido e o tempo de escrita das peças, intentando esclarecer quais seriam as características da história que podem ser percebidas no teatro histórico de Franco. Retomando os quatro elementos apontados no primeiro capítulo deste trabalho, atentamos principalmente para as carências intelectuais contemporâneas do autor a serem sanadas por meio do estudo da história de seu país e da transformação dela em uma obra dramática.

A nossa leitura da peça funda-se na percepção de que são dois os seus elementos estruturantes mais relevantes. Seus dois pilares de construção seriam: a história de Portugal e o cronotopo[29], as relações espaço – tempo em que decorre o entrecho da obra.

O Motim, por trás de uma saudável e aparente simplicidade, dado que, como vimos, o seu autor acredita na função educativa do teatro, faz referência a um episódio da história de Portugal assim como a outras obras literárias, explicita ou implicitamente, que precisamos estudar aqui.

Como já se disse, a história de seu país sempre foi um dos motes mais significativos para o trabalho de Franco, desde o pequeno "Prólogo" para a peça de Gil Vicente até as suas maiores composições teatrais.

A peça a ser analisada trata de um importante acontecimento histórico da vida portuguesa, não só para a região do Porto, mas que teve seus reflexos por toda a política nacional. O episódio histórico é um levante popular sobre o qual a

[29] Optou-se por fazer uso da grafia "cronotopo", conforme tradução de Aurora Fornoni Bernardini et alli da 6ª edição de BAKHTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* – a teoria do romance. HUCITEC-UNESP, 2010.

perspectiva histórica pode lançar uma série de discussões, tais como a questão da intervenção radical do Estado em benefício de um determinado grupo.

Assim, sendo a proposta deste trabalho a de perquirir as carências intelectuais contemporâneas do autor a serem sanadas por meio do estudo da história, é necessário destacar alguns pontos sobre o fato histórico escolhido por ele como mote, ainda que nos restrinjamos ao essencial para a compreensão do acontecimento e em que ele estabelece relação com a contemporaneidade de Miguel Franco e com suas fontes.

Quanto aos elementos cronotópicos, também componentes estruturantes da obra, além de outros subsídios por eles indicados, trataremos deles mais adiante, na análise dos elementos formais da peça.

III.1 O motim histórico: a história como a contam os historiadores

Após a morte de D. João V, seu filho e sucessor, D. José I, escolheu o governo, e entre os novos funcionários estava Sebastião José de Carvalho e Melo, cuja nomeação desagradara desde o princípio à nobreza velha, já que ele era "fidalgo de cepa provinciana" (SARAIVA, 1995, p. 247). Muito rapidamente, o novo ministro acabou por dominar os outros ministérios.

Apesar das muitas controvérsias que cercam os atos de Sebastião José, uma afirmação é inequívoca: o terremoto de 1755 foi o ponto de virada da carreira do ministro de D. José I. Oliveira Martins, um dos historiadores a descrever a associação entre Sebastião José e o terremoto, assim o faz: "O terramoto fez-se, pois, homem, e encarnou em Pombal" (MARTINS, 1988, p. 172).

Em Lisboa, ruíram cerca de dez mil construções, e tesouros públicos e particulares se perderam em meio às ruínas. Foram ao chão edifícios públicos, conventos e o próprio palácio do rei. A mais terrível consequência, contudo, foi a perda humana. As cifras mais confiáveis giram em torno de trinta a quarenta mil mortos apenas na capital.

A participação do ministro foi decisiva tanto no resgate da cidade, quanto na sua reconstrução. As palavras abaixo, de Oliveira Martins, resumem a frase atribuída a Sebastião José, "cuidar dos vivos e enterrar os mortos":

> Quando a cidade ardia e desabava ainda nos primeiros dias de novembro, Pombal, (...) preveniu as consequências da desgraça funesta. (...) Já se comiam os cães, os gatos, os ratos (...) Pombal construiu albergues para os dispersos; organizou a tropa em companhias de coveiros; (...) comprou trigos (...) proibiu a saída de víveres; defendeu as praias contra os argelinos (...) prendeu os mendigos e vadios; enforcou sumariamente (...) os ladrões e incendiários, deixando-lhes as cabeças pregadas no patíbulo, para exemplo. Tamanha força aturdia o povo simples; tanto ou mais do que a fúria do cataclismo. (...) (MARTINS, 1988, p. 172)

Da hecatombe nasceu, então, o poder de Pombal, cuja força seria capaz de subjugar os inimigos mais perigosos e poderosos, fizessem eles parte de qualquer um dos grupos que formavam a sociedade portuguesa.

Ainda antes de começar a articular os estratagemas que viriam a derrotar os outros dois grupos que o afrontavam, nobres e jesuítas, o primeiro grupo a sentir a mão de ferro de Sebastião José foi a plebe do Porto. Trata-se do motim contra a Companhia das Vinhas do Alto Douro, em 1757. O ministro envia uma alçada que prende e pune de maneira extremamente violenta os supostos revoltosos contra a autoridade real que havia criado a Companhia.

Historiadores são divergentes sobre o que motivou a criação da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro.

O que se dá por certo é que apenas grandes proprietários comandavam a produção do vinho do Porto em meados do século XVIII e, em sua grande maioria, eram membros da nobreza provinciana (FISHER, 1984). Entre eles encontram-se famílias como os Belleza Andrade e os Pacheco Pereira, ambas personagens da peça de Miguel Franco.

Porém, é nesse mesmo período que algumas coisas começam a mudar e essa nobreza perde a sua hegemonia para uma nova classe, a de pequenos lavradores, que começa a vender cerca de oito vezes mais vinho aos negociantes britânicos. Embora os ingleses alegassem que os pequenos proprietários mantinham o vinho mais próximo do tradicional e não o adulteravam, como os grandes negociantes, sabe-se que o preço mais baixo dos pequenos produtores era a motivação principal da preferência britânica (SCHENEIDER,1980).

Havia primeiramente duas propostas para a criação de uma companhia. A primeira veio de Don Bartolomeu de Pancorvo, espanhol negociante de vinhos, e ela procurava não centrar o comércio apenas com a Inglaterra, mas abrir novos

mercados. Essa proposta foi recusada por Pombal, que preferiu a segunda, encaminhada por Luiz Belleza de Andrade, de uma das mais antigas, ricas e distintas famílias do Porto, e pelo padre João de Mansilha, personagem secundária para Miguel Franco, mas que acabou assumindo historicamente a posição de consultor da Coroa para os problemas relacionados ao comércio do vinho do Porto.

Uma série de incentivos foi dada quase que com exclusividade aos nobres do Porto para que assumissem a direção administrativa e o controle acionário da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Apenas a nobreza poderia assumir a sua direção e, da mesma forma, contrair empréstimos do estado para a compra de ações da companhia. João Pacheco Pereira de Vasconcelos, aquele que será o presidente da alçada a julgar os amotinados (tanto na história quanto na peça de Franco), por exemplo, apesar de ser é um dos homens mais ricos do Porto, recebeu uma grande soma de empréstimos para a compra de ações da empresa (SCHNEIDER, 1980).

A companhia foi responsável, entre outras funções, por delimitar a área de produção do vinho chamado de Porto e por regulamentar o seu comércio.

Na primeira função acima, são claros os indícios de arbitrariedades e favorecimentos a pessoas influentes ou parentes dos administradores. Para que não se estenda demais, tome-se apenas os casos de um primo de Mansilha que, embora produzisse “vinhos fracos e pouco encorpados”, teve suas terras incluídas na zona demarcada. Porém, o mais evidente de todos os casos de inclusão arbitrária na zona demarcada é o do próprio Pombal, cujas terras distavam mais de 200 milhas (mais de 300 km) do Douro. Apesar de sua propriedade produzir apenas 150 pipas por ano, o então Conde de Oeiras era o maior fornecedor individual da Companhia. Esses números são prova de que ele comprava uva e vinho não fermentado de seus vizinhos e misturava-os aos seus e vendia tudo aos representantes da Companhia, obtendo com isso um lucro exorbitante (SCHNEIDER, 1980).

As repercussões da segunda função listada acima, a de regular o comércio, foram ainda mais intensas. A companhia instituiu que apenas as suas tabernas poderiam vender vinho no varejo. Ela adquiriu então 95 estabelecimentos e permitiu que os 95 taberneiros mais ricos cuidassem do negócio. Resta dizer que, antes disso, eram mais de 1.000 tabernas que agora estavam obrigadas, junto com os seus armazenistas (que atravessavam o comércio entre produtor e taberneiro), a abandonar o negócio, pois era proibida a concorrência com a Companhia.

Nesse contexto, a Companhia assume o monopólio de todo o comércio de vinho no alto Douro, podendo estipular o preço de venda aos ingleses, assim como o montante a ser repassado aos agricultores.

E, o que não deixa dúvida, é que a criação da Companhia é uma intervenção estatal intensa no comércio e na prática dos pequenos burgueses, que vem a beneficiar fundamentalmente os vinicultores que dirigiam a Companhia.

Essa foi a motivação da criação e foi o que levou ao motim. Porém, as fontes são contraditórias sobre a organização do levante e também sobre a sua violência, embora todos concordem que a reação do governo tenha sido desproporcional de qualquer modo.

O levante deu-se em 23 de fevereiro de 1757, na quarta feira de cinzas. São registrados os gritos de "viva o rei, viva o povo e morte à Companhia Vinícola". Uma multidão de cerca de cinco mil pessoas teria seguido até a casa do ministro da relação, autoridade judicial da cidade, e o teria forçado a afixar documentos que ditavam a extinção da Companhia (conf. *Sentença da alçada,* 1786). O ministro, por medo da multidão revoltosa, que já levava a contragosto o Juiz do Povo, José Fernandes da Silva, teria acatado o pedido.

A sentença da alçada traz o nome de todos os homens, apenas homens do povo e pequenos comerciantes, que "confessaram" terem entregado um requerimento, junto com o advogado Nicolau da Costa Araújo, solicitando o fim da Companhia. Aparecem na sentença, todos os nomes de personagens utilizados por Miguel Franco, exceto o Justino e o Profeta (muito embora haja um Manuel Fernandes da Trindade e um Antonio de Souza Ribeiro, ambos de profissão sapateiro, como a personagem de Franco) (*Sentença da alçada,* 1786)[30].

Afora o assalto à casa do provedor da Companhia, Luiz Belleza de Andrade, nada mais grave teria acontecido. No entanto, as notícias que chegaram à corte falavam de uma insurreição contra o Estado e contra o rei. A reação do marquês de Pombal foi a de classificar o ato como de lesa-majestade e, de pronto, enviar uma alçada[31] à cidade do Porto sob a presidência de João de Pacheco Pereira Vasconcelos de Melo, tendo como auxiliar o seu filho José de Mascarenhas Pereira Coelho de Melo, o grande antagonista da peça *O Motim*.

[30] Para um meticuloso estudo em que se conferem os dados da sentença com as personagens de Franco, ver TEIXEIRA, 2001.

[31] Alçada (Ant.) Tribunal coletivo e ambulante que, visitando os povos, lhes administrava justiça.

Embora todos que descreveram José de Mascarenhas tenham concordado em considerá-lo cruel em demasia, Pacheco Pereira, figura um tanto apagada na peça, não teria ficado muito distante do filho nessa qualidade. Mesmo antes de começar a condenação, o presidente da alçada assegurou, em carta ao marquês, que seria tão severo em suas punições que não haveria rebeliões em Portugal "durante muitos séculos" (PEREIRA apud SCHNEIDER, 1980, p. 110).

Os inquéritos foram realizados de maneira brutal e a sentença foi também impiedosa. Foram 478 presos, sendo 424 homens e 54 mulheres, praticamente todos das classes mais baixas. Os presos mais importantes foram detidos na casa do próprio Pacheco Pereira. Das 21 pessoas condenadas à morte, 8 fugiram e tiveram a sentença realizada em efígie (suas estátuas foram "enforcadas"). Os executados tiveram seus corpos esquartejados e suas cabeças espetadas em varas, ficando expostas nas principais ruas da cidade por mais de 15 dias[32].

Os outros foram condenados a penas diversas: degredo, confisco dos bens, açoites, multas e períodos de prisão. Sete "impúberes" foram condenados a assistir às execuções e a uma série de doze palmatoadas (*Sentença da alçada,* 1786).

Após o julgamento, Pombal, procurando angariar uma imagem mais amena junto ao povo do Porto, teria permitido que as penas de prisão tivessem suas datas contadas a partir do dia em que primeiro estiveram aprisionados.

Ao fim, não se pode dizer com absoluta certeza de que tenha sido um levante popular contra a nobreza do Porto. Aparecem nos autos, panfletos escritos contra a Companhia em latim, o que sugere que homens cultos tenham participado do levante. Porém, nenhum grande negociante é citado entre os perseguidos, embora muitos dos condenados fossem, na época do motim, criados de ricos comerciantes de vinho e pudessem estar agindo por conta de seus patrões (SCHNEIDER, 1980).

Outra possibilidade é de que ingleses, prejudicados pela criação da Companhia, tenham apoiado financeira e moralmente os amotinados, mas que, por motivações políticas, isso não tenha sido investigado mais a fundo.

As consequências para o povo do Porto, por outro lado, foram notórias. Além de ver extinta a sua Casa dos Vinte e Quatro, assim como o posto de Juiz do Povo, o povo foi proibido de "estar parado nas ruas, de usar capas, de andar armado ou de

[32] Segundo Schneider (1980), a população do Porto, sofrendo com o mau cheiro, pedia a Pacheco Pereira que autorizasse a retirada das ossadas putrefatas, solicitação que ele recusava sempre.

fazer reunião depois do escurecer" (SCHNEIDER, 1980, p. 115) e obrigado a viver sob lei marcial nos períodos do julgamento. Além disso, a cidade sofreu um abalo financeiro com o aboletamento das tropas, isto é, com a obrigação de moradores de hospedar e sustentar os soldados alocados no Porto durante cinco meses.

E a produção de vinho voltava, enfim, às mãos dos grandes proprietários. A nobreza do Douro reconstruiu a sua solidez econômica e alçou os melhores postos administrativos e judiciais da região, sendo protegida por Pombal até o momento de seu afastamento.

III. 2 O motim, segundo o teatro de Miguel Franco

O Motim foi publicado em 1965 pela Europa América Editora e, assim como a edição anterior[33], feita pelo próprio autor, abre-se com uma efeméride e um excerto do livro de memórias de Jacomme Ratton, citado por Arnaldo Gama em seu *Um motim há cem anos,* que comentaremos mais adiante.

Como se disse antes, além da história de Portugal, mais um elemento é estruturante da peça: o cronotopo. Um dos elementos que mais nos chama a atenção no que se refere à composição dessa peça é a sua limitação espacial. Em outras palavras, toda a peça se passa no mesmo espaço da taberna ainda que, em seus três atos, situações aparentemente tão distintas tenham lugar.

E, como as questões de espaço estão sempre relacionadas ao tempo, essa constatação nos encaminha na direção do conceito bakhtiniano de cronotopo, que nos auxilia a pensar justamente nas relações entre as categorias de tempo e espaço, assim como na indissolubilidade desses elementos, ou como afirmou o crítico russo, "o tempo como quarta dimensão do espaço" (BAKHTHIN, 1990, p. 211).

Porém, antes de analisar o cronotopo, é preciso ainda uma incursão por alguns elementos formais da peça, seu entrecho e uma breve análise de suas personagens mais significativas.

Antes mesmo do princípio do texto, dois elementos estabelecem o clima conflituoso que permeará toda a peça: o título e a lista de personagens. Iniciemos a nossa análise por esses elementos.

[33] Escrito em 1960, edição do autor em 1963, publicado pela Europa América em 1965.

Motim, no léxico corrente, designa uma insurreição contra autoridade constituída, seja ela civil ou militar. Antes disso, no vocabulário marcial, o termo estava restrito a uma tentativa ilegal por parte da equipe de bordo de um navio para assumir o seu comando, mas, por extensão, passou a indicar qualquer tentativa de um grupo assumir o poder ou derrubar a autoridade, sendo considerado, na área militar, como uma das maiores ofensas possíveis.

Assim, uma peça que traz por título um substantivo nomeador de uma insurreição que apresenta atos de desobediência, de desordem e de grande tumulto, seja organizada ou não, entre grupos sociais diferentes, já estabelece que o caminho a ser percorrido é de grande tensão social.

Em seu sentido mais estrito e literal, só se consideram como amotinados, os homens e mulheres que não fazem parte das classes dominantes e que não sejam investidos de qualquer poder.

Por conta desse título, pode-se começar a pensar nas tipologias de peças de conspiração, mártir e tirano, como se viu no capítulo anterior. As possibilidades precisam ser postas a prova nesta análise.

O segundo elemento destacado acima, além do título, seria a lista de personagens. Verificar de que modo o autor distribui essas personagens pode nos dar uma ideia de sua concepção de mundo e da estruturação do conflito da peça propriamente dito (SPANG, 1998).

No caso de *O Motim*, as personagens são apresentadas em três grupos nomeados da seguinte maneira: o primeiro, “Do motim”, composto por vinte personagens em sua grande maioria pequenos comerciantes e populares. É o conjunto mais volumoso. Veremos seus integrantes de forma mais detida em momento apropriado.

Do segundo grupo, “Da Alçada”, fazem parte apenas autoridades constituídas e militares a seu serviço. Temos aqui onze, contra os vinte personagens do primeiro grupo. Além do presidente do tribunal, é composto pelo escrivão e pelos vários oficiais e soldados que guardam os trabalhos.

Por fim, um pequeno grupo chamado de “Outros”, é formado por apenas cinco personagens. Dois deles, Frei José de Mansilha e Luiz Beleza de Andrade, diretamente ligados à companhia que sofreu com as ações dos amotinados. Os demais são figurantes de participação pontual e restrita.

Duas conclusões podem ser instigadas a partir dessa descrição.

Primeiramente, a separação em grupos deixa claro que a concepção do entrecho da peça se dá em termos de confronto de classes, que aparecem com interesses diversos. Temos os populares e os pequenos comerciantes de um lado e a classe dominante, frei Mansilha, procurador, e Beleza de Andrade, administrador da Companhia de Vinhos do Alto Douro, do outro. A relação ou intermediação entre os dois grupos se faz pelo grande aparato da alçada.

Em segundo lugar, a lista de personagens nos mostra também uma preferência do autor em levar ao palco um maior número de personagens das classes populares e menor da classe dominante. Isso pode denotar uma opção pelos "vencidos" ou pelos sacrificados.

Vejamos então o entrecho da peça, cuja ação se desenrola em três atos de extensão bastante desigual.

III. 2. 1 O entrecho: da vida plena e da morte; da repressão e da resistência

O primeiro ato divide-se em duas partes. Inicialmente, em um quadro de abertura, conversam Justino, funcionário da taberna, e o Profeta, um bêbado, sapateiro e poeta. É o dia da manifestação popular, o entrudo de 1757. O teor da conversa revela, nas falas do Profeta, as críticas dirigidas à Companhia que monopoliza a venda e mistura os vinhos com água, assim como o clima de repressão que permeia o ambiente, nas ameaças do Justino:

> **Profeta**: Ó vinho solteiro
> Ó água donzela,
> Casa ela com ele
> Casam ele com ela.
> **Justino**: Olha que eu mando-o prender, se vossemecê diz coisas da Companhia... (FRANCO, 1963, p. 16).

Ainda no primeiro ato, em sua segunda parte, apresentam-se as personagens e os conflitos principais. Algumas delas fazem a descrição do que teria sido o motim, que acabara de ocorrer, pelo ponto de vista das personagens das classes mais baixas e dos comerciantes do Porto. O clima é de festa, pois até o momento o povo parece ter conseguido o que queria: o fim do monopólio da Companhia sobre a venda dos vinhos produzidos pelos vinicultores da região.

Em festa, após terem as suas pretensões atendidas, as saudações dos frequentadores da taberna associam o poder do rei com o povo, opondo-se às fraudes da Companhia. Assim, a princípio, o poder popular estaria legitimamente associado ao poder real.

O povo feliz, festejando e tomando seu destino em suas próprias mãos aparece em mais de uma oportunidade neste primeiro ato. Vejamos dois exemplos disso.

Primeiro, temos as personagens "socializando" o vinho que antes pertencia exclusivamente à Companhia. Um dos populares clama: "Hoje não há dono!", enquanto o taberneiro, Tomás Pinto, libera o consumo a todos "Bebam à minha conta!" (FRANCO, 1963, p. 22).

Além desse, outro fato, agora simbólico, mostra a Companhia se dobrando ao poder popular. Em rubrica, temos:

> (...) Noutro grupo, um mascarado, tendo encaixada na cabeça uma fronte de toiro ornada de grandes cornos, marra noutro, que em meio de grandes gargalhadas, o domina e o faz ajoelhar (...) (FRANCO, 1963, p. 23).

O touro é reconhecido símbolo "da força, do macho impetuoso e da ferocidade" (LEXICON, 1997, p. 193), assim como os chifres são conotativos de força e poder. Ao arremeter contra o homem, aparentemente mais fraco, e a ele submeter-se, esse touro compõe a imagem de um poder maior que foi vencido por outro, tido como inferior. A brincadeira em cena nos remete à situação do povo, que não mais se submete à Companhia, na medida em que acaba de ser atendida a reivindicação popular sobre o fim do monopólio na venda dos vinhos.

Além da alegria, da vida em sua plenitude, mais um elemento é marca do primeiro ato. Podemos, em várias ocasiões, notar a presença das discussões que transcorrem livremente entre os frequentadores da taberna. Fala-se sobre o trabalho, sobre as leis e sobre o próprio vinho, como símbolo da verdade e da liberdade.

Destarte, no espaço popular da taberna, todas as conversas são permitidas. Vemos desde as opiniões mais simples e aparentemente descompromissadas, como as do Profeta, feitas em tom de embriaguez ou de poesia, como as discussões do taberneiro Tomás Pinto com o Juiz do Povo ou com o advogado Nicolau Araújo.

Nesse momento, digamos democrático, e em clima de liberdade de expressão, Tomás discute com o Juiz do Povo sobre a força de uma revolução popular. Da mesma maneira, o taberneiro trava com o bacharel uma altercação sobre a oposição entre lei e povo e sobre a má lei que só serve a alguns. Fala-se mesmo, assunto bastante delicado, sobre a autoridade e a legitimidade do poder real.

Ainda nesse momento de congraçamento e liberdade, o vinho aparece como símbolo da vida. O vinho, segundo o Profeta, dá asas ao homem, igualando-o aos pássaros. Sendo assim, quem controla o vinho, controla a vida do Porto ou, nas palavras do Juiz do Povo, o vinho é a "grande vida do Porto" (FRANCO, 1963, p. 34).

No segundo ato, começam as consequências do levante. Por ordem de Sebastião José de Carvalho, está instalada uma alçada no Porto para interrogatório e julgamento dos amotinados. Há uma grande centralização do poder nas mãos do cruel escrivão José Mascarenhas, filho do presidente do tribunal, João Pacheco Pereira Vasconcelos. Alguns acusados são interrogados de forma violenta e outros são torturados.

O andamento do ato se faz quase que inteiramente no ritmo dos interrogatórios brutalmente conduzidos por José de Mascarenhas. São chamados o Negres, o Caetano, o Advogado Nicolau da Costa Araújo, Páscoa e Tomás Pinto.

Os temas percebidos nesse ato a que convém dar relevo, pois a sua recorrência nos ajudará a ler melhor a peça, são muitos. Vejamos alguns deles. Importa notar a discussão sobre a legitimidade e a centralização do poder, como é feita, por exemplo, no discurso de abertura dos trabalhos por Mascarenhas. Nessa ocasião, o mal estar do presidente do tribunal (e pai de Mascarenhas) é tamanho, devido à truculência das palavras do filho, que a rubrica que antecede sua fala sugere que ele se imponha "como se reocupasse o seu lugar" (FRANCO, 1963, p. 52). A tentativa de assumir a direção da alçada é uma das maiores evidências na personagem do escrivão e voltaremos a discutir essa sua característica mais adiante.

Temos ainda a menção à tortura que os amotinados estariam sofrendo durante as investigações. Isso pode ser exemplificado em diversas passagens, tomemos duas. A primeira: "**José de Mascarenhas** (explodindo): Sim! Tudo o que sabes! Não te finjas! Não escondas! Ou queres ir para o potro outra vez?" (FRANCO, 1963, p. 65). E, mais adiante: "**José de Mascarenhas**: (...) Atem-no aos

paus e obriguem-no a vomitar cinco nomes, cinco nomes novos, cinco nomes novinhos em folha!" (FRANCO, 1963, p. 73).

Além desses, destacamos mais um assunto relevante. O escrivão da alçada, cujo ódio tolda todo o entrecho dos segundo e terceiro atos, acredita que o poder deva ser sempre exercido de maneira absoluta. Esse poder absoluto acaba por animalizar os homens e Mascarenhas trata-os como "víboras" a serem esmagadas, imagem plenamente familiar aos portugueses da estátua equestre de D. José I, na Praça do Comércio, erigida em 1775 por Joaquim Machado de Castro, grande escultor português do século XVIII. A "gentalha", como Mascarenhas chama os homens do povo, são ainda descritos como miseráveis que só sabem "reagir como cães" (FRANCO, 1963, p. 101) e que não necessitam de médico para medicá-los, antes sim "um sangrador de bestas" (FRANCO, 1963, p. 92). Podemos dizer que Mascarenhas inverte as qualificações de animalização, pois está ele mesmo passando por esse processo pelo poder absoluto que ele usurpou de seu pai.

Para garantir essa espécie de poder, é preciso que o governo se mantenha alerta contra qualquer tentativa de manifestação popular, o que leva Mascarenhas a procurar tratar o levante da maneira mais cruel e rigorosa o possível. O próprio frei Mansilha sugere que o escrivão se concentre nos comandantes do motim, pois os outros são de pouca monta. Mascarenhas, porém, incorporando a mais completa repressão a toda manifestação contrária ao poder central e absoluto discorda:

> **Frei José de Mansilha**: Vão em rebanho, atrás uns dos outros... Os graúdos, os graúdos...
> **José de Mascarenhas**: Parece-lhe, padre. Todos contam... todos pensam (...) todos fazem força. (FRANCO, 1963, p. 79)

Após isso tudo, ao fim do ato, um grande golpe se desenha, mais uma vez, nas atitudes e palavras do escrivão da alçada, com sua ferocidade usual. O juiz do povo[34], representante do interesse popular nas questões, tem o seu poder legítimo

[34] Desde o reinado de D. João I (1385 a 1433), "o Juiz do povo levava à presença do rei as petições do povo, perfilhadas pela casa dos vinte e quatro; podia falar com o monarca nas audiências do sábado, quando também eram recebidos os ministros e os fidalgos; conservava - se junto do soberano nas reuniões de cortes e por ocasião dos juramentos dos princípios". MATOSO apud OLIVEIRA, Aline Cristina da Silva. Homens de ofício: práticas políticas durante o reinado de d. João I de Portugal (1385-1433). *Anais*. 6º Fórum de Pesquisa e Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Maringá. 7 nov 2012. ISSN 2175-4446.

usurpado e sua pessoa aviltada pelo escrivão. Chegando próximo à janela, perto de onde se encontra o povo reunido, o escrivão clama:

> **José de Mascarenhas**: Povo do Porto! Eis o teu juiz! (E num largo gesto, arranca-lhe da cabeça a cabeleira e ergue-a no ar, e depois bate-lhe com ela na cara, de um lado e de outro, e a seguir muitas vezes, freneticamente. Lisboa está todo metido para dentro de si. Ouvem-se vozes no povo longe. Então José de Mascarenhas, enchendo o peito, cospe-lhe fortemente na face). (FRANCO, 1963, p. 116)

Vê-se assim que, não apenas no aspecto simbólico, mas também em seus aspectos legais, a atuação de Mascarenhas configura um golpe contra a autoridade da cidade, cujo poder é exercido em nome da representação popular. Não se quer dizer dessa maneira que um representante popular legal possa fazer o que bem entender, pois nem ele poderia ir contra a instituição real, por exemplo, por mais que estivesse agindo em nome de seus representados. Porém, não é esse o caso e o juiz, assim como o advogado, estavam dentro de seus papéis jurídicos e civis, mas ainda voltaremos a esse assunto de grande interesse para a interpretação da peça.

No terceiro e último ato, o mais breve de todos, os condenados aguardam a execução e o clima, lúgubre e funesto, em nada mais lembra os festivos homens do primeiro ato. São feitas referências a um "mundo ao contrário" e ao homem como "coisa com razão", assim como ao destino dos que não se sujeitam ao poder totalitário.

Como que a expressar a não compreensão sobre o que fizeram de errado, por várias vezes as personagens fazem menção a um mundo desconcertado, "ao contrário". Na fala da Estrelada: "O mundo está ao contrário: matam-se os inocentes (...)" (FRANCO, 1963, p. 121) ou com o Profeta: "Ensinem-me como são as rezas do demônio! Só com elas nos podemos salvar" (FRANCO, 1963, p. 125), denota-se sempre uma ação que foi feita de maneira justa e que foi percebida de maneira equivocada. A lei, apesar de ter sido seguida (por meio dos requerimentos e dos advogados) levou todos à perdição. O legítimo poder do povo foi menosprezado e subjugado por outro de grande truculência.

Porém, o que sobra desses acontecimentos não é a estupefação por ver sacrificado sem misericórdia todo o povo da cidade (na pessoa, em especial, do Juiz

do Povo). Aquilo que poderia gerar imobilidade suscita, por outro lado, a resistência. Esse é o tema mais relevante do terceiro ato.

Assim, já que o fim da liberdade de um homem, ou a morte dele, seria uma injustiça que faria perder todo o mundo ("Morre um homem – é como se morresse o mundo todo", FRANCO, 1963, p. 123), é preciso resistir. E a resistência aos atos de tirania, que já havia sido assunto na taberna, brota agora nas falas de Marcos Varela e do Profeta e culmina nos atos e nas palavras de Tomás Pinto.

Marcos Varela lamenta que está a sofrer todas as consequências apenas por não se sujeitar às políticas da Companhia: **"**(...) E tudo por não vergar! E tudo por não vergar!" (FRANCO, 1963, p.122)

O germe da resistência é colocado pelo Profeta, que compara os homens que resistem aos vaga-lumes ("luzicú"):

> **Profeta**: (...) aquela luzinha nunca se apaga, nunca... nem mesmo depois de mortos...; os garotos esbagaçam-nos, esbagaçam-nos..., mas aquela luz fica sempre, derretida a luzir nas mãos... E quando morre um 'luzicú', a gente vê mesmo que morreu um 'luzicú'... que morreu alguma coisa... que morreu a modos que alguém..! (FRANCO, 1963, p. 123).

A luz, a iluminação, simbólica do saber e da razão, vem do homem que resiste e ela sobrevive após a sua morte. A personificação dos heróis que resistem aparece na própria ambiguidade do pronome "nos", que pode se referir aos vaga-lumes "esbagaçados" pelos garotos, mas, por outro lado, também se refere a primeira pessoa do plural na fala do Profeta, como se os violentados fossemos "nós", não mais pelos meninos, mas pelos usurpadores do poder, que, se o fossem legitimamente, deveriam representar a todos.

O fervor com que se apega à resistência aparece ainda nas imprecações do Profeta contra os padres que rezam pelos condenados às vésperas de sua execução. Se a instituição religiosa, que é extremamente diferente da religiosidade legítima do que se sacrifica pelos outros, está a serviço dos poderosos e prega a submissão e o conformismo, o homem que resiste não pode se ajustar ao que ela pede :

> **Profeta**: Agourentos! Peçonhentos! (...) Mas aquilo é gente que anda lá fora?! É?!! Ou são almas danadas do inferno a rezar padre-nossos roubados a Deus nosso senhor!? (FRANCO, 1963, p. 124)

A contundente resistência de Tomás Pinto chega ao seu auge na última cena, em que o taberneiro, em fúria, “morde selvaticamente o pescoço de Mascarenhas (...) que está brutalmente ensanguentado” (FRANCO, 1963, p. 134). Nesse momento, fecha-se a metáfora do vinho como a vida e o sangue a circular nas veias da cidade do Porto. Se a vida lhe foi tomada, é preciso resgatá-la, nem que seja à força.

O tema mais contundente do terceiro ato determina o final da peça, que se encerra com uma espécie de aforismo pronunciado por Tomás Pinto, que conclama a resistência: “Um homem sem medo não morre!” (FRANCO, 1965, p. 134). Como no caso do vaga-lume esmagado, a ausência de medo faz com que o ideal, a luz, permaneça e o acontecido, mesmo a morte, não tenha sido em vão. Voltaremos a tratar do tema da resistência, na análise da personagem de Tomás Pinto.

Como se disse, os atos estão divididos de forma bastante desigual. Vemos que o segundo ato se desenrola em 69 páginas, enquanto os outros dois dividem-se em 33 páginas para o primeiro e apenas 19 para o terceiro. Após terem sido verificados os temas contemplados em cada um deles, pode-se concluir que o cerne da ação e seu principal interesse se encontram no ato intermediário, em que são discutidos os problemas da repressão ao povo do Porto e da ilegitimidade do poder da Alçada. Por outro lado, na mesma medida em que o primeiro ato faz a contextualização dos conflitos e apresentação das personagens, o terceiro se encerra de maneira unitária em torno da conclamação à resistência às injustiças.

III. 2.2 Personagens: um herói sem medo, e legítimo, não morre

Como foi dito, o volume se abre com uma efeméride e com uma citação do livro de memórias do francês Jacomme Ratton que morou em Portugal na época pombalina. Sendo assim, temos assentado um ponto de partida evidentemente histórico. Da mesma maneira, em sua imensa maioria, as personagens são históricas, desde os nomes dos encarregados pela alçada, como João Pereira Pacheco, passando pelos diretores da Companhia, como Luis Beleza de Andrade e José de Mansilha, até chegar aos populares mais miúdos, tais como o marinheiro Cheta, a Maria Pinta ou a Micaela, cujos nomes aparecem nas sentenças expedidas

pela Alçada em 1757 e publicadas em 12 de outubro[35]. Personagens significadoras[36] resumem-se ao Justino, balconista da taberna, e ao Profeta, um "bêbado filósofo" e vaticinador.

Assumem, respectivamente, os papéis de protagonista e de antagonista, o taberneiro Tomás Pinto, e o escrivão da alçada, José Mascarenhas, ambas personagens históricas, citadas também na sentença publicada em 1786.

A personagem de Mascarenhas impressiona por sua determinação em perseguir cruelmente os acusados. Talvez isso se dê por ele ter assumido uma posição extremamente vantajosa no julgamento de uma causa que lhe diz respeito intensamente. Como se sabe, o escrivão era juiz conservador da Companhia Geral das Vinhas do Alto Douro e, sendo assim, não poderia se colocar imparcialmente sobre os fatos que a envolviam. Isso fica claro na fala de Caetano que, ao perceber o teor das acusações e a tendência demonstrada pelo escrivão, diz:

> Vossa senhoria havia de ver as coisas pelo pior. Era dos grandes da Companhia mais ali o senhor padre Mansilha. Vossas senhorias vêem tudo negro! Mas não era (...). Nós só pedíamos o respeito pelas coisas do povo. (FRANCO, 1963, p. 70).

Some-se a isso o fato de que foi o próprio escrivão quem desferiu os tiros contra a multidão que tiveram o efeito de tumultuar o que até então era uma manifestação pacífica.

Além de seu caráter afeito ao poder absoluto, como já foi comentado, outro dado confirma a preferência do escrivão pela centralização do poder e, por extensão, contra as "coisas do povo". Percebe-se esse dado quando o presidente da alçada traz a nova de que o ministro de D. José teria feito extinguir a casa dos 24, representante da participação de outras classes sociais nas decisões do poder, desde os tempos de D. João I[37].

---

[35] Sentença da alçada, que el-Rey Nosso Senhor mandou conhecer da rebelliaõ succedida na cidade do Porto em 1757, Lisboa, Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Real Mesa Censória, 1786. Com licença da mesma Real Mesa.

[36] Ricoeur distingue as personagens significadoras, inventadas pelo autor, das personagens representadoras, aquelas que são modeladas tendo por base personalidades históricas (SPANG, 1998).

[37] A Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa foi criada em 1383, por D. João I, e era constituída por grupo formado por dois representantes de cada ofício que procurava defender os direitos dos artesãos junto à administração municipal, tendo sido grande conquista no campo da inserção social e na representatividade política. (SERRÃO, 1983).

Mascarenhas é evidentemente um agente repressivo que atua por conta de um instinto de conservação. Seu grande motor é o medo de que uma rebelião faça mudar, mesmo que parcial e pontualmente, o poder de mãos. O movimento no Porto se deu, em sua maneira de ver, pelo seguinte motivo: julga o escrivão que a origem de todo o mal é que o povo quer "alçar a grimpa" (ou seja, ensoberbecer-se, tornar-se soberbo ou insubmisso; envaidecer-se). Em suas palavras, lemos: "A origem, a má raiz de tudo isso, é outra coisa! É o querer fazer frente, é o querer alçar a grimpa!" (FRANCO, 1963, p. 80).

O grande receio de José de Mascarenhas é uma rebelião, justamente nos moldes citados no segundo capítulo deste trabalho, o modelo leninista, guardadas as proporções e os limites temporais, em que um líder intelectual revolucionário auxiliaria o aparecimento de uma consciência dentro da classe explorada[38]. Nesse caso, o líder poderia ser, por exemplo, o bacharel Nicolau Araujo:

> **José de Mascarenhas**: Trazer a grimpa alçada e ser o bacharel de todos os grimpas alçadas! São estes que dão corpo e força aos enjoamentos do povo! São estes... os que sabem ver e entender... os que lhe dão o vinho e o embebeda e lhe faz rebentar as rédeas da ordem e da humildade... Para estes entendo que toda a força ainda é fraqueza! (FRANCO, 1963, p. 81)

Essa caracterização do advogado e do papel das elites intelectuais é dada por Mascarenhas, mas não parece corresponder à realidade, pois essa posição não é assumida por Araújo, que desejava apenas o cumprimento das formalidades legais. Segundo ele, nenhuma lei foi quebrada e o tumulto fez-se apenas sobre uma requisição feita pelo grupo por meio do advogado.

Segundo Scheineider (1980), a Casa dos Vinte e Quatro do Porto não era de tanto prestígio quanto a de Lisboa, mas tinha a sua importância social. Em 1668, o senado da câmara elevou o provedor da Casa a Juiz do Povo.

[38] "Os operários, já dissemos, não podiam ter ainda a consciência social-democrata. Esta só podia chegar até eles a partir de fora. A história de todos os países atesta que, pelas próprias forças, a classe operária não pode chegar senão à consciência sindical, isto é, à convicção de que é preciso unir-se em sindicatos, conduzir a luta contra os patrões, exigir do governo essas ou aquelas leis necessárias aos operários etc. Quanto à doutrina socialista, nasceu das teorias filosóficas, históricas, econômicas elaboradas pelos representantes instruídos das classes proprietárias, pelos intelectuais. Os fundadores do socialismo científico contemporâneo, Marx e Engels, pertenciam eles próprios, pela sua situação social, aos intelectuais burgueses. Da mesma forma, na Rússia, a doutrina teórica da social-democracia surgiu de maneira completamente independente do crescimento espontâneo do movimento operário; foi o resultado natural, inevitável do desenvolvimento do pensamento entre os intelectuais revolucionários socialistas" (LENINE, 1902).

> **Nicolau Araújo:** Não há crime! Não houve crime! Mas toda uma máquina implacável de justiça está em movimento para o castigar, e quanto menos crime encontra, porque não existe, mais os terríveis golpes desferidos, hão de encontrar cabeças de inocentes (FRANCO, 1963, p. 88).

A isso, Mascarenhas simplesmente responde: "Filosofias, filosofias sediciosas" (FRANCO, 1963, p. 88).

O papel de agente da repressão e do homem que teme a rebelião se confirma mais adiante:

> **José Mascarenhas:** Não foi só um arruído 'do povo'! Por detrás de tudo quanto se vê e se comprova e se testemunha, está uma força, uma coisa que quer levantar a cabeça; há que esmagá-la (FRANCO, 1963, p. 100).

Nesse excerto, percebe-se a presença de algo que o escrivão considera extremamente perigoso e que há de ser contido. Confirma-se ainda o que motiva as ações de Mascarenhas, seu "instinto de conservação do que é nosso" (FRANCO, 1963, p. 101). Podemos dizer que o vinho, vida e liberdade para os amotinados, é, na percepção do carrasco, apenas um signo de rebaixamento e desqualificação, usado por eles para associar seus atos à justiça. Essa visão do vinho os separa e os unifica, mas também impede a comunicação entre eles. O auge de seu papel repressor se mostra na humilhação que inflige ao Juiz do Povo, cuspindo-lhe na face diante de todo o povo e arrancando-lhe o símbolo de seu poder, a cabeleira[39].

José Fernandes da Silva, Juiz do Povo, alcunhado de "Lisboa", apesar de sua atuação reticente, é o representante, ainda que muito comedido, do povo da cidade. Mostra-se simpático ao apelo popular, pois, por mais de uma vez, fala da improbidade de se sustentar o privilégio de alguns por meio da exploração do povo. Embora acredite que uma reivindicação feita pelo povo tenha menos força que o que se faz em um gabinete, aceita levar adiante as queixas dos populares.

Essa relação entre Mascarenhas e Lisboa, entre outras questões, nos incita a levantar novamente o problema da legitimidade do poder do escrivão, já mencionado

[39] Trata-se de um ultraje histórico, em seus dois sentidos: "Arrancaram-lhe a cabeleira da cabeça, amarraram-lhe as mãos atrás das costas e levaram-no para a prisão. Na opinião de uma pessoa daquela época, esta cerimônia pública não só denegria a reputação pessoal do Juiz do Povo, mas também o seu cargo" (SCHNEIDER, 1980, p. 119). O cargo de Juiz do Povo da cidade do Porto foi abolido após os acontecimentos de 1757.

nos comentários sobre o entrecho da peça. A construção sobre uma discussão que se refere à legitimidade de poder se faz desde o princípio da peça em torno de diversas personagens, mas principalmente entre Tomás Pinto, o Juiz do Povo, João Pacheco e José de Mascarenhas. Vejamos como se dá.

Lembramos que a legitimidade está ligada às noções de direito, razão e justiça. Optamos por usar a expressão "legitimidade", mas seria possível, fato comum na teoria do direito, usar "ilegalidade". A *legalidade* reflete o acatamento a uma estrutura normativa posta e vigente. A *legitimidade* é "comprovada quando ocorrer a adequação entre o comando nela consubstanciado e o sentido admitido e consentido pelo todo social" (WOLKMER, 1994, p. 179). Ainda assim, "os juristas tendem tradicionalmente a identificar e apresentar como sinônimos as expressões legalidade e legitimidade, ou seja, ambas expressam genericamente uma conduta ou realidade compatível com a existência e a submissão a um corpo sistematizado de leis" (WOLKMER, 1994, p. 180). A nossa escolha se deu por conta de, no caso de Mascarenhas, o poder ser tanto ilegítimo, quanto ilegal[40].

Não se pode legar a um segundo plano a questão do legal e do legítimo por se tratar de um governo absoluto, pois mesmo o absolutismo não é um governo arbitrário. Vários são os estudos que atestam essa diferença entre absolutismo e arbitrariedade. Como exemplo, tomemos Lopes, que afirma que "o rei tinha por obrigação moral observar atentamente as leis estabelecidas pelos costumes do reino (...) assim como conviver com os privilégios da aristocracia portuguesa" (LOPES, 1996, p. 10). O mesmo afirma Bonney, segundo quem o rei está desobrigado de cumprir a lei, por não poder ser coagido legalmente, dado que não há magistrado acima dele, mas deve respeitá-la, pois o "direito público existe para preservar o Estado" (BONNEY, 1989, p. 19).

Na peça, uma primeira questão a ser apontada é o reconhecimento, por parte dos manifestantes, da presença de poderes a serem respeitados e isso acontece na segunda parte do primeiro ato:

> **Todos**: Viva! Viva o Porto!
> **Uma voz**: Viva El-Rei!
> **Todos**: Viva! Abaixo os que roubam o povo! Abaixo a Companhia!

[40] Como exemplo, tome-se outro caso, o da criação da Companhia de Vinhos do Alto Douro, em que, embora esteja representada pela legalidade, não é legítima, dado que não há concordância com o todo social.

> **Tomás Pinto**: Pro lado! Pro lado! Deixem entrar! Dêem largueza ao nosso juiz!
> (FRANCO, 1963, p. 21)

Como se vê, associa-se o povo ao rei, por meio dos "vivas" e da presença do Juiz do Povo. Destarte, há o reconhecimento do poder do rei, assim como não há quebra de hierarquia, dado que a manifestação popular só se poderia fazer por meio da autoridade incumbida de comunicar os desejos dos populares ao rei e é isso que acontece. Faz-se ainda, além da união dos poderes reais e populares, a oposição à companhia, adversa aos interesses do povo.

O segundo passo da construção de um poder ilegítimo são as conduções de interrogatório feitas pelo escrivão:

> **José de Mascarenhas** (*olhando firme o presidente*): O pai está cansado? Eu interrogo. Eu conduzo o resto da diligência...
> **Presidente**: Não tens feito outra coisa! Quero lembrar-te...
> **José de Mascarenhas**: Não precisa (entram os soldados com o preso): Eu sei o que estou fazendo! (FRANCO, 1963, 63)

Por mais de uma vez o presidente da alçada adverte o filho por seu comportamento, como na rubrica: "O presidente levanta a mão, como para lembrar a hierarquia" (FRANCO, 1963, p. 64). Ou ainda em: "Desde quando é que numa alçada, é o escrivão que manda, decide e executa?" (FRANCO, 1963, p. 74).

As repreensões do pai, porém, não surtem efeito e o escrivão não admite mudar sua conduta: "Eu saberei responder por minhas responsabilidades" (FRANCO, 1963, p. 76). A partir desse momento, o escrivão toma o poder de decisão da alçada, usurpando o poder do presidente. Diz o pai ao filho: "Tenho medo de ti, homem" (FRANCO, 1963, p. 100). Por fim: "O presidente encolhe debilmente o ombro, a aceitar, indiferente e vencido" (FRANCO, 1963, p. 106). A partir desse passo, atesta-se a ilegitimidade do poder do escrivão, dado que a sua atuação não está a se dar conforme o direito.

No entanto, o escrivão não se restringe a usurpar o poder da alçada e estende-se sobre o poder autêntico da cidade, o já comentado poder do Juiz do Povo, que lhe é tirado no momento em que se retira a cabeleira e cospe-se em sua face. Portanto, percebe-se que o ponto alto da repressão se faz justamente por meio da usurpação de um poder que, de direito, pertence a outrem.

Mascarenhas encontra seu perfeito opositor em Tomás Pinto, proprietário da taberna em que transcorre toda a ação da peça.

Se Mascarenhas representa o poder usurpado, Tomas encarna o respeito e submissão à autoridade legítima em diversas passagens da peça. Como exemplo, tome-se algumas de suas falas: “Fizemos uma coisa de razão! Fizemos, não!... Pedimos!” (FRANCO, 1963, p. 25). Aqui, a personagem coloca-se em posição de submissão, pois pedir a outros (à justiça) é evidentemente diferente de fazer por sua conta.

Além disso, Tomás Pinto pede respeito à autoridade diretamente em “O respeito é o respeito!” (FRANCO, 1963, p. 27), na presença do Juiz do Povo e “respeito e sempre respeitei El-Rei e seus ministros e os seus oficiais” (FRANCO, 1963, p. 110), sobre a sua relação com os demais comandantes. Porém, a discussão sobre a legitimidade paira de maneira mais evidente em sua conversa com o advogado Nicolau Araújo:

> **Tomás Pinto**: Esta lei é só de alguns (...) quando a uma coisa - escrita, ou apregoada, ou obrigada à ponta de espada, ou anunciada debaixo do alpendre de uma forca – lhe chamam Lei, para lhe dar o respeito que não tem... porque é uma roubalheira (FRANCO, 1963, p. 43).

Segundo o advogado, lei e povo são dois elementos sociais separados e ele compara a primeira ao sol que aparece a todos. O poder conectado ao astro solar nos remete ao epíteto do rei sol, Luis XIV, paradigma máximo do absolutismo régio, que encabeçou a monarquia francesa durante mais de 70 anos, quase o dobro do tempo do reinado de D. João V, antecessor de D. José I. Tomás discorda da comparação de Nicolau, pois o sol é o mesmo para todos, para o bem ou para o mal, mas a lei dos monopólios “é só de alguns”. E, por fim, se a lei, que deveria reger a vida de todos, é imposta a força, ela só pode ser ferramenta de dominação de um poder que, embora possua legalidade, não possui legitimidade, pois, como se viu, não está fundado na razão (para ser legítimo, há que se estar fundado no direito, na razão ou na justiça e, conforme Wolker (1994, p. 180) comprovar a “adequação entre o comando nela consubstanciado e o sentido admitido e consentido pelo todo social”).

É interessante notar que a comparação entre a luz solar e a pessoa do rei aparece também na fala de Mascarenhas: “as suas palavras (do rei) são de ouro, e da sua mão real nos vem toda a força e toda a luz!” (FRANCO, 1963, p. 52).

Da mesma forma antagônica, se Mascarenhas, busca a repressão, Tomás Pinto representa a liberdade de expressão. Além de proporcionar aos frequentadores de sua taberna a possibilidade de participar de discussões das mais variadas, como se mostrou nos comentários sobre o entrecho da peça, Tomás Pinto demonstra como a liberdade de expressão, ou a falta dela, está relacionada à classe a que cada um pertence.

> **Tomás Pinto**: Fez-se um requerimento e lá foi entregue. Depois (no maior respeito) resolvemos dizer em voz alta o que Vossa Senhoria tinha escrito com tinta no papel: Abaixo a Companhia! Se um advogado diz num papel: Abaixo isto! – e está muito bem – por que é que está mal, eu, que não sei escrever requerimentos, dizer com a minha voz: Abaixo isto?! (FRANCO, 1963, p. 44).

Essa observação nos faz retomar as notas sobre a lista de personagens, em que se percebeu, como aqui, a divisão do conflito entre classes sociais, nas três divisões comentadas ao início dessa análise.

O desejo de liberdade aparece pontuado na fala de homens do povo. O Negres, por exemplo, lamenta a perda da liberdade, emblematizada pelo vinho:

> **Negres**: (...) o melhor que tem na vida... é beber vinho! Dantes sempre se bebeu o vinho que a gente queria (...) depois as tabernas passaram a vender o que a Companhia lá punha (FRANCO, 1963, p. 54 e 55).

Se o vinho, como se disse, é a vida do Porto, a imposição do vinho da companhia é a opressão, a falta de liberdade.

Além do Negres, a liberdade de expressão também é assunto do Profeta, uma espécie de *raisoneur* sem razão, (pois, apesar de falar a verdade, é tido como louco ou bêbado) que encarna o espírito português e popular, alegre e livre, por meio da figura do também “profeta” e sapateiro, Bandarra[41]:

[41] O Profeta, intuitivo, parece saber que os problemas não tiveram seu fim com a aceitação da petição pelo governador chanceler. Durante a comemoração, em meio a gritos de “acabaram-se os problemas”, o Profeta, de olhos tristes, pergunta: “Acabaram-se?”

> **Profeta**: Quando um se perde: é quando fala? – ou quando se cala? E quando é que um homem se salva? (...) Não haverá um bocado de céu para ninguém?! Então... é o inferno!! (FRANCO, 1963, p. 124)

Além dessa, há outras simbioses entre Tomás e os homens do povo. É ele quem discute a questão da exploração do trabalho alheio, por exemplo. Em conversa com o Juiz do Povo:

> **Tomás Pinto**: O vinho está na minha casa, nas minhas pipas. Foi pisado com os meus pés. Amanhado com as minhas mãos. De quem é o vinho? – É meu (...) Os da Companhia vivem à custa do trabalho dos outros (FRANCO, 1963, p. 26).

A mesma questão é levantada pelo Caetano que diz:

> **Caetano**: Afinal, vêm para aqui estes delegados que nunca viram uma uva (...) e ora agora mando eu, ora agora mandas tu! Que mande quem sabe mandar, está bem! Agora dar força para mandar, só para o fito de explorar! (FRANCO, 1963, p. 37).

E, em meio a tudo isso, outra característica marcante de Tomás Pinto que é mencionada por muitas das personagens é a convicção de ter razão e, como se mencionou acima, aquele que **tem razão é legítimo em suas aspirações**: "Sou uma coisa com razão! Tenho razão!" (FRANCO, 1963, p. 131) e diz o Negres "a razão é que dá força a um homem" (FRANCO, 1963, p. 37). Como se disse, a razão é relevante, não por se "estar certo", mas sim por ela estar intimamente ligada ao fato de ter as suas aspirações amparadas pela legitimidade (razão, direito ou justiça)

Apesar de tudo, Tomás Pinto não é um homem do povo, mas não obstante acaba por se tornar "herói popular" (FRANCO, 1963, p. 130). O dono de taberna, comerciante e produtor de vinhos, acaba por assumir, por extensão de defender os seus próprios direitos e interesses, a posição de defensor dos interesses do povo. Essa é uma das questões importantes na composição dessa personagem e a retomaremos mais adiante.

(FRANCO, 1963, p. 24). A figura do profeta, poeta e embriagado são termos que remetem a significados conhecidos: tanto o vinho, de Dioniso, das suas festas, como a poesia e o profeta remetem à embriaguez, a um estado de êxtase, a uma capacidade de ver acima do estabelecido, da razão, do cotidiano. Tanto o profeta quanto o vate são considerados, na tradição, como capazes de ver o que os comuns não vêm.

O herói popular, dramaticamente reprimido em sua liberdade de expressão, vítima de um poder tirânico, usurpado de seu legítimo representante, e ainda por cima, com a convicção da razão traz uma proposta final: resistir sem medo.

> **Tomás Pinto**: Eu vou morrer! Vocês ai guardas! Eu tenho razão! Vocês sabem que eu tenho razão! Tenho razão e não tenho medo! E tanto me faz morrer agora ou morrer daqui a uma hora! Vou dizer tudo, as palavras que toda a gente engole com medo de morrer! (...) Pedimos justiça e nos atearam fogo. Queimaram-nos. E um homem queimado já não é um homem, é um archote pegando fogo ao seu redor! Eu não tenho medo! Não tenho medo!" (...) Eu já não sou pai, eu já não sou homem! Sou uma coisa com razão! Tenho razão! Tenho razão! E não tenho medo! (...) Julgam que eu vou morrer? Não vou! Eu não vou morrer! Quem morre sem medo, não morre! (FRANCO, 1963, p. 131 e 132)

No excerto acima, percebe-se o grande mote e a lição sugerida por Tomás Pinto, o homem em quem todos reconhecem a razão não se pode calar e, mesmo ao assassiná-lo, não matarão a sua razão. Uma ideia justa, mesmo após a morte, que chega como uma punição injusta por algo que é legitimamente pedido permanece acesa em todos. Nesse sentido, entende-se também a já comentada metáfora do Profeta para os homens que resistem, eles são com os vaga-lumes, e "aquela luzinha *(como a dos homens incendiados na fala acima destacada)* nunca se apaga, nunca... nem mesmo depois de mortos" (FRANCO, 1963, p. 123).

Assim, o povo, personificado pelo Profeta, deixa de ser aquele a quem Tomás chamava de "rebanho" (FRANCO, 1963, p. 44), e passa a resistir: "Ele é povo e é vinho! Está-se a vingar!" (FRANCO, 1963, p. 111).

E, o mesmo povo, representado ao fim pelo seu herói, "um homem sem medo" ou o homem de razão, como o chama Páscoa, é levado às últimas consequências para resolver as coisas com o coração e com o sangue de Mascarenhas. Quando não há mais espaço para a razão, mas é preciso continuar a resistir, a paixão deve falar mais alto e "Tomás morde selvaticamente o pescoço de Mascarenhas, às cegas, como um animal perdido" (FRANCO, 1963, p. 134). O medo, sentimento primordial, como ocorre com muitos grandes heróis, deixa de ser algo que estanca o movimento, que impede o homem de agir: "Só o medo é que mata" (FRANCO, 1963, p. 127) ou "o medo é que tolhe!! Mais nada!" (FRANCO, 1963, p. 37).

III. 2.3 Cronotopo: espaço e tempo – um ciclo sagrado de renovação

O conceito de cronotopo reporta-se às relações entre tempo e espaço na obra literária e pode assumir duas formas de abordagem. Primeiro, em seu sentido restrito, como elemento de uma narrativa que pode ser analisado. Em segundo, mas não menos importante, em um caráter genérico, de estruturas que se repetem e que acabam por assumir um aspecto de elocução, como um lugar-comum, em que o apropriar-se de seus elementos faz com que o texto passe a compartilhar algumas das características do texto fonte (CLARK, 2004). Talvez os dois sentidos do termo sejam perceptíveis na peça de Miguel Franco.

Como foi dito, as relações tempo e espaço são elementos estruturantes da peça de Franco. Com isso, queremos dizer que *O Motim* só assume o seu significado integral e complexo se percebido em seus elementos cronotópicos. Em outras palavras, a taberna e o carnaval, assim como o período quaresmal e as estações do ano, em síntese, o conjunto de elementos referentes ao tempo e ao espaço, ostentam papel fundamental na compreensão da peça.

Sendo assim, vejamos em que espaço e em que tempo se desenvolve o entrecho da peça e a que outros caminhos eles nos levam.

Curiosamente, toda a ação da peça se passa no mesmo espaço: a taberna de Tomás Pinto. Mesmo após a formação da Alçada a julgar e a condenar os amotinados, a ação permanece no interior do mesmo local. Também no terceiro ato, em que os condenados aguardam a hora da execução da sua sentença, todos estão ainda na taberna, agora "transformada para recolher em oratório os condenados, homens e mulheres, do motim de Fevereiro de 1757" (FRANCO, 1963, p. 117).

No primeiro ato, não causa estranheza a ação se passar em uma taberna, posto que a situação trate justamente da venda monopolizada de vinho, que prejudica as tabernas e o povo. Assim, ao terem a sensação de haverem conseguido o que queriam, todos voltam a se reunir na taberna de Tomás Pinto. Nessa ocasião, vemos uma ambientação de alegria, efusão e congraçamento. Em rubricas, temos várias confirmações dessa qualificação para o espaço, mas vejamos uma: "Gente do povo enche a adega, muitos mascarados, maltrapilhos (...). Garotos. Homens congestionados, enrouquecidos, rodeando chefes. Continuam os vivas" (FRANCO, 1963, p. 21).

Por outro lado, pode parecer incomum que uma alçada, um tribunal, ainda que itinerante, acabe por se instalar em local tão informal, como acontece no segundo ato. Para que seja justificado o fato de a ação continuar na mesma taberna, o presidente desembargador afirma que:

> É dos mais prudentes e sábios preceitos proceder a certos interrogatórios no próprio sítio da perpetração dos delitos, ou da sua maquinação, ou mesmo só de sua idealização (FRANCO, 1963, p. 51).

Como se nota, segundo João Pacheco, o ambiente em que se deu o "conluio" seria mais propício para o surgimento da verdade no momento dos interrogatórios. Porém, um pouco além dessa explicação, digamos, processual ou jurídica, é possível ver que a permanência no mesmo espaço é entremeada por diversas transformações significativas que vão sendo realizadas no decorrer dos atos.

Como se disse, o primeiro ato é de congraçamento, mas na abertura do segundo, a descrição diferente do espaço se faz perceber:

> Ainda a mesma cena. A adega está tal e qual, só que parece ter adormecido. Tudo arrumado, encostado, sem vida. (...) Em cena, dois soldados do regimento de Infantaria do Minho. Encostadas ao balcão (este agora foi empurrado até junto das pipas), as suas armas; em cima, os seus barretes (FRANCO, 1963, p. 47).

Com essa breve exposição, já é possível perceber o quanto está diferente a taberna. Onde havia felicidade, agora há dormência e onde antes estavam os homens a comemorar, agora se descreve a "falta de vida". A explicação dessa mudança se faz logo em seguida. A presença de um poder brutal e com legitimidade, como se viu, no mínimo, questionável (os soldados e a própria alçada), faz com que o ambiente perca as suas qualidades iniciais. Pode-se perceber inclusive a ausência de um espaço fundamental para a taberna, o "atrás do balcão", móvel cuja posição foi deslocada para abrir espaço para o tribunal. Após o breve diálogo entre os dois soldados, que só faz confirmar a falta de reconhecimento da legitimidade do poder da alçada, ouve-se:

> (...) barulho de armas. Abre-se a porta e entra uma força de 10 soldados de Infantaria do Porto, que abre alas para dar passagem à

> Alçada, magistrados e funcionários. Com ela, vêm altas patentes militares (...). (FRANCO, 1963, p. 49).

Após isso, como na composição em friso de quadros de alta solenidade, como a *Coroação da Imperatriz Josefina*, de Jacques Louis David, ou a *Coroação de D Pedro I*, nas tintas de Jean Baptiste Debret, faz-se um verdadeiro desfile de autoridades. Após a entrada de todas as "altas patentes", a alçada toma os mochos que eram parte da mobília da taberna e neles assentam os acusados.

Percebe-se dessa forma que um poder exterior invade o espaço da liberdade dos homens, o local em que, como vimos, discutia-se abertamente sobre todos os assuntos.

As mudanças, no entanto, não param por aí. Na abertura do terceiro ato:

> A mesma cena de sempre. Já nada recorda a taberna. Foi transformada para recolher em oratório os condenados (...) e os frades que os estão acompanhando, ouvindo de confissão e rezando com eles. Nas mais várias posturas, deitados, espojados ou encostados às paredes, os desgraçados vivem horas de um pavor indizível (...). Longos gemidos cortam o negrume... Choros baixinhos, desfiados, não têm mais fim (...). Tilinta uma campainha (...) pedindo orações para os condenados (FRANCO, 1963, p. 118).

Como a própria rubrica esclarece, nada mais lembra a expansiva alegria do ambiente do primeiro ato. Temos agora um espaço ligado à condenação e à morte. Padres tomam confissões e ouvem-se apenas lamentações (gritos de "pavor e histerismo", FRANCO, 1963, p. 119) o que compõe uma ambientação de extenuação e esgotamento, que nos remete à proximidade do fim.

Com essas anotações sobre o espaço e ambientação da peça, percebe-se que a caracterização do ambiente caminha paralelamente ao desenvolvimento do entrecho. Ou seja, o espaço que, no primeiro ato, pertencia a todos os homens e mulheres, o espaço de liberdade de expressão, local em que todos os assuntos eram permitidos é brutalmente invadido. Por isso, no segundo ato, ele se transforma em um cenário sem vida, adormecido por conta da intromissão do poder repressivo. A consolidação dessa força coerciva, no terceiro ato, transforma o espaço de congraçamento em espaço de morte e lamentação.

Em paralelo, da mesma forma, correm os marcos temporais do entrecho. Ainda que respeitadas as balizas históricas, utilizando as datas registradas nos

autos, a peça faz ressaltá-las em seus significados possivelmente simbólicos. O motim tem seu início em época de entrudo e, partir daí, é simples lembrar o significado comum dessa festa popular. A princípio, festa de liberdade, de danças e de embriaguez, ligada, portanto, ao vinho. A liberdade transborda e, nas palavras do Profeta, “Hoje nem os bichos ficam nas tocas” (FRANCO, 1963, p. 17). Mas, além disso, dois pontos são de interesse ressaltar. Vejamos.

Primeiramente, o chamado reinado de Momo é um tempo de alegria por, entre outros motivos, ser permitida a “vida pelo avesso”. Como resume Bakhtin, no carnaval

> todos os participantes são ativos, todos participam da vida carnavalesca. Não se contempla (...) vive-se uma vida carnavalesca. Esta vida é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido, uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’. As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca (...) (BAKHTIN, 2005, p 122-123).

Em outras palavras, é consentida a subversão dos papéis sociais tradicionais e oficiais. Homens podem se vestir como mulheres, assim como pobres miseráveis podem ser reis. Dessa maneira se encontram os homens na taberna na abertura da peça: livres de seus papéis sociais por meio de suas máscaras ou com suas “caras caiadas ou enfarruscadas” (FRANCO, 1963, p. 21). Mas contribui decisivamente com esse sentimento de liberdade, a sensação de haverem conseguido subverter uma situação social adversa, acreditando estarem libertos do jugo da companhia. Esse comportamento, porém, não poderia ficar impune, pois a festa popular, sendo o carnaval a sua mais perfeita representação, é, como aponta Bakthin, um tempo em que o golpe e a injúria (como o da rubrica do touro já descrita) constituem “atos simbólicos dirigidos contra a autoridade suprema, contra o rei” (BAKTHIN, p. 171, 1999).

Ao fim, portanto, percebemos que o mundo que os amotinados (como o Profeta) julgavam “com razão”, não é verdadeiro. O mundo ao avesso estava representado pelo entrudo, no breve momento, passageiro e ilusório, de liberdade. O mundo real é aquele em que, passado o folguedo, “ninguém se salva” (FRANCO, 1963, p. 124).

Outro ponto que traz interesse ao tempo de entrudo é que, originalmente, o seu significado é de "intróito" ou "introdução" ao período quaresmal (AMORIM, 2007). Assim, podemos considerar que, após a festa do entrudo, começa um período especialmente importante na liturgia católica, ligado à preparação para a Páscoa[42]. Esse é um tempo de recolhimento um tempo de preparação que é feita por meio de caridade e orações, mas também por meio do jejum, da abstinência e de mortificações. Como se vê, há também uma relação importante com o entrecho da peça, pois, após o primeiro ato, são presos e torturados os protagonistas do motim.

No segundo ato, acontecem os interrogatórios e eles são feitos no mês de setembro, início do outono no hemisfério Norte. Na mesma estação se dá a execução dos condenados, já no terceiro ato, em 14 de outubro. O outono está simbolicamente ligado ao declínio e a proximidade do fim, o que realmente acontece na peça com os amotinados. Porém, se considerarmos que o ciclo se iniciou na primavera, remetemo-nos ao conjunto das estações como símbolo de esperança, dado que elas retornam todos os anos (CHEVALIER, 2003).

Pretendemos mostrar que esses ciclos se repetem em muitos níveis da peça, mas, estabelecendo um primeiro sentido a esse cronotopo carnaval, festa, taberna vinho, tomamos as palavras de Bakhtin que apontava, sobre a obra de Rabelais, que nas

> noitadas pantagruélicas, durante o pão o vinho e outras iguarias, realizam-se conversas pantagruélicas, conversas sábias, mas repletas de riso e licenciosidade (...) Todas as séries analisadas por nós servem para que Rabelais destrua o velho quadro do mundo, criado por uma época moribunda, e construa um novo, onde no centro encontra-se o homem total, corporal e espiritual (BAKTHIN, 1990, p. 310-315).

Além disso, como afirma Clark (2004), o riso e o divertimento da festa estão intimamente associados à transição das estações, à renovação, e com ela o desejo de mudança, para uns (os amotinados), e o alerta do sentido de conservação, para outros ("instinto de conservação do que é nosso", como foi visto na análise da personagem de Mascarenhas).

[42] Páscoa que é inclusive, como se sabe, nome da filha do taberneiro Tomás Pinto, que vê a sua liberdade e seu próximo casamento sacrificado pelos eventos que se seguirão.

Franco escrevia, por certo, também para destruir o “velho quadro” da ditadura portuguesa, fazendo uso do espaço-tempo da festa (e do teatro, como voltaremos a afirmar), assim como Bakthin descreve a obra de Rabelais. Porém, no caso do dramaturgo, assim como no segundo ato da peça, o velho mundo ainda revolta-se e nega-se a ser destruído. A ditadura aspira ainda a sua eternidade e busca tornar infértil esse breve “hiato na tessitura” social (CLARK, p. 314, 2004), esse momento-espaço de insanidade, como se viu em nosso segundo capítulo, durante o relato da truculenta censura da peça, restabelecendo a ordem que é, verdadeiramente, a desordem da humilhação, da violência e da injustiça.

Não são, porém, apenas esses os sentidos assumidos pelo espaço da taberna e pelos ciclos envolvidos em seu principal item comercial, o vinho, elemento de simbologia altamente profícua e descrito na peça de forma bastante relevante como a “vida do Porto” (FRANCO, 1962, p. 34). Com a taberna, e mais reconhecidamente com o vinho, adentramos o espaço dos elementos sagrados.

A palavra latina “taberna” é utilizada para designar as vendas de vinho apenas após o século XIII. Antes disso, seu sentido ligava-se a um abrigo, a uma cabana ou choupana e seu diminutivo “tabernaculu”, nomeou os santuários que eram carregados pelos israelitas no deserto (HARPER, 2014). Mais tarde, o próprio Templo de Jerusalém viria a ser chamado de tabernáculo. Além disso, a palavra vai assumir outros significados no português contemporâneo, ligados ao misticismo cristão, como o ventre de Maria (tabernáculo da virgem) ou o local onde se encontra a Arca da Aliança (tabernáculo do Senhor) ou mesmo o céu (tabernáculo eterno) (MICHAELIS, 2014).

É possível encontrar, por volta dos anos de 1690, portanto ao tempo em que a palavra “taberna” já assumira o sentido de venda de vinho, o diminutivo da mesma palavra, “tabernáculo”, significando “casa de adoração” (HARPER, 2014). Além de seu sentido etimológico, o espaço da taberna assume sacralidade ao ser, não só o lugar da festa, mas também o do sacrifício e o da expiação. Lembremo-nos de que, no terceiro ato, a taberna é transformada em “oratório” para receber os condenados.

Se restasse alguma dúvida sobre a origem sagrada da taberna, ela seria imediatamente sanada com a verificação da importância que o vinho assume na religião, seja cristã, seja grega antiga.

Na cultura cristã, o vinho é o conhecido símbolo eucarístico do sangue de Cristo, que carrega consigo a mesma noção de sacrifício. Nos primórdios da arte

cristã, a uva representava o reino dos céus, em que ingressava a alma de Cristo (LEXICON, 1997). Como já foi mencionado acima, na peça, o vinho é a "grande vida do Porto".

Da mesma maneira, temos a videira, julgada uma árvore sagrada na antiga Israel e, junto com a Oliveira, que também será trazida para a peça, como veremos mais adiante, era considerada uma árvore messiânica. Vemos então as profundas conexões entre os elementos cronotópicos e a figura de Tomas Pinto, o homem sem medo, personagem carismática em que se depositam as esperanças de reformas para a sua coletividade, um "messias[43] social". Vemos então a ligação que há entre o vinho e a taberna com a criação de um mártir.

Ainda mais próximos dessas ideias estaremos se retornarmos à cultura grega e aos significados que ela impõe aos mesmo elementos. Na Grécia, o vinho era chamado de bebida da imortalidade e a sua árvore, a videira, estava ligada ao renascimento, por seu caráter singular de planta que precisa ser podada para voltar a dar frutos. Assim, vê-se que há um ciclo de vida e morte associado a essa bebida.

A videira era consagrada a Dionísio (ou Baco), deus do vinho, bebida que representa a própria personificação do deus nas festas chamadas de *lenaionas*, realizadas em fevereiro, portanto na mesma época em que se dá o carnaval e o motim. Interessa dizer ainda que Dionísio era acompanhado, segundo a mitologia grega, por um cortejo de animais, entre os quais, o touro. Segundo Brunel (1997), registra-se a descrição do deus como touro e, nas *Bacantes*, de Eurípedes, Penteu presencia essa transformação: "Cornos te nasceram nas frontes! Acaso não terias sido fera sempre? Que um touro és agora" (EURÍPEDES, 1976, p. 111). Essas notas nos remetem ao personagem popular fantasiado do mesmo animal que aparece na rubrica já mencionada no inicio do motim.

Além disso, o deus do vinho era acompanhado pelas bacantes ou mênades, etimologicamente, agitadas ou loucas, mas que formavam um grupo bastante importante nos ritos dionisíacos. Esse grupo encontra paralelo também com as personagens da peça de Miguel Franco. Repare-se na semelhança entre a descrição das mulheres que participam da agitação inicial do motim e as bacantes, tais como são descritas em outra peça teatral, agora do grego Eurípedes.

[43] Dicionário da Academia Brasileira de Letras, 2ª edição, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2008. Verbete messias, p. 852. "2. fig. pessoa em que, por seu carisma, se deposita a esperança de profundas mudanças para a sua coletividade; reformador, regenerador."

Primeiro, vejamos a rubrica de *O Motim*:

> Começa a ouvir-se um repique alegre, brados, vivas e gritos (...) O ululer da multidão é agora ensurdecedor (...) Gente do povo enche a adega. Muitos mascarados, maltrapilhos, de caras caiadas ou enfarruscadas. Mulheres **desgrenhadas**, **descalças**, **descompostas** (...) (FRANCO, 1963, p. 21).
> Tudo se agita ao ritmo da viola e dos ferrilhos e do tambor. Embriaguez. Frenesi. Sensualidade em desordem. Entra mais gente, saem alguns. Movimento vivo. (...) **Pares agarrados** saem também (FRANCO, 1963, p. 25. Grifos nossos).

Na peça de Eurípedes, o barulho característico do cortejo de Dionísio, tal como o descrito por Franco, é convocado pelo próprio deus, antes da entrada na cidade de Tebas: "Erguei os vossos tamborins oriundos da Frígia, por Reia-Madre e por mim achados. Que em redor da cidade de Penteu ressoem e toda a cidade de Cadmo vos olhe!" (EURÍPEDES, 1976, p. 77).

Em três passagens, Eurípedes aproveita a fala de suas personagens para descrever o aspecto e o comportamento do "feminil tropel" que acompanha Baco.

Primeiro, repare que estão elas, assim como as mulheres de Franco, **descalças**: "Lá vi as bacantes, venerandas mulheres, que desta terra se foram, pés **descalços,** como por aguilhão tocadas" (EURÍPEDES, 1976, p. 101). Essas são as palavras do mensageiro que traz as novas a Penteu.

Outra característica semelhante, os cabelos **desgrenhados**, aparece mais de uma vez nas descrições das bacantes, a primeira abaixo feita pelo Coro e a segunda, mais uma vez, feita pelo Mensageiro para Penteu:

> "quando pelos montes correm os tíasos, é doce cair por terra (...) perseguir o corço e matá-lo, devorar-lhe as carnes sangrentas (...) os **cabelos revoltos** ao vento" (EURÍPEDES, 1976, p. 81).
> (...) pelos ombros **soltam as ondas de seus cabelos**, depois há as que deslaçadas havendo as nébrides, o veio pintado reajustam ao corpo, cingindo-o de serpentes que lhes lambem o rosto e abandonam os filhos e amamentam animais (EURÍPEDES, 1976, p. 102).

Por fim, talvez o elemento mais importante a ser destacado, dada a descrição já citada de Bakthin, seria a licenciosidade que aparece em conjunto, como dança, vinho e sexo, na descrição feita por Penteu:

> nossas mulheres abandonam seus lares, correm pelos montes boscosos a venerar com danças um tal Dioniso. No meio dos tíasos, erguem-se crateras repletas de vinho. Por toda a parte, em ermos lugares se entregam ao prazer dos machos (EURÍPEDES, 1976, p. 83).

Desse modo estão descritas as bacantes, em resumo, da mesma maneira como o foram por Miguel Franco: descalças, desgrenhadas e descompostas (agarradas aos pares – entregues ao prazer dos machos).

Notamos enfim formar-se um paralelo entre o culto de Dionísio e o motim, como se as personagens descritas incidentalmente por Franco fossem parte do próprio séquito de Baco taverneiro.

Vejamos então em que consiste esse culto e em que sentido tem valor o paralelo estabelecido entre as duas situações.

O culto ao deus do vinho assume, desde o princípio, um caráter de dualidade. Ao mesmo tempo em que se faz uma adoração ao ar livre, em uma busca de êxtase e alegria, com um caráter extremamente libertador, a veneração era permeada de uma brutalidade selvagem. Nesse aspecto, as bacantes eram tomadas de um "verdadeiro delírio assassino" (BRUNEL, 1997, p. 234), executando o dilaceramento de animais e, logo após, consumindo-lhes sua carne crua. Além disso, há a ingestão de grandes quantidades de vinho, que seria a própria representação da presença do deus nas festas.

As festas dionisíacas são, como se disse, realizadas na Primavera, o que assume grande importância dentro da análise cronotópica da peça. Assim como o carnaval, o culto a Dionísio era um interregno social, momento em que tudo ficava em suspenso:

> Em toda a Grécia nenhuma outra celebração se lhe podia comparar. Realizava-se na Primavera, quando a videira começa a vestir de parras e prolongava-se por cinco dias. E este período correspondiam tréguas totalmente sagradas e o divertimento máximo. Todas as atividades normais da vida diária eram interrompidas; não se faziam prisões e os presos eram postos em liberdade, para que pudessem participar na rejubilação geral (HAMILTON, 1983, p. 80).

Interessa destacar a proximidade dos “rituais carnavalescos” presentes no motim e os rituais de Dionísio, ou seja, seu aspecto de mundo em suspenso, de festa regada a vinho, como bebida divina e libertadora.

A primavera se dá mais uma vez como renascimento, ou como marca de um ciclo, pois a videira, durante o inverno, como Dionísio, parece morta, mas volta a dar folhas e frutos, ao ser podada, ou, se quisermos, dilacerada, como o deus em seu mito ou como os seus seguidores em seu culto ou ainda talvez como os amotinados após a sua condenação. A semelhança dos ciclos se dá pois Dionísio é uma divindade “**perseguida**” e que sempre ressurge:

> Ora é dilacerado, cozido e devorado pelos Titãs e Deméter o traz de volta à vida; ora Hera, em sua vingança, enlouquece a irmã de Sêmele, Ino, primeira mãe adotiva do deus, e os piratas o raptam para vendê-lo (...) Licurgo (...) persegue Dionísio e as ninfas que o criam; a criança apavorada joga-se no mar e Tétis o recolhe (BRUNEL, 1997, p. 233).

E, esses mesmos ciclos, o deus impõe aos seus seguidores, fazendo com que sofram as mesmas crueldades das quais fora vítima, recompensando-as, porém, com a mesma alegria do vinho.

Todo o culto torna-se ainda mais interessante em seu desenvolvimento histórico. Em outras palavras, as festas dionisíacas eram orgias ao ar livre em seus primórdios, mas, com o passar do tempo tornam-se um outro ritual, que não se dava nem sequer em:

> um recinto de templo, onde os sacrifícios se sucediam às cerimônias sacerdotais. Tratava-se, sim, de um **teatro**, e a cerimônia consistia na representação de uma peça. (...) As representações tinham um caráter sagrado; os espectadores tal qual os escritores e os atores, entregavam-se a um ato de devoção, a que se supunha que o próprio Dioniso assistia (HAMILTON, 1983, p. 80. Grifo nosso).

Destarte, o local sagrado da taberna, confunde-se com o local também sagrado do teatro. Da mesma forma, o ciclo primavera e outono, vida e morte, estão presentes tanto no entrecho da peça, quanto no mito de Dionísio.

Assim, como Dionísio nasce do amor de Zeus e Sêmele, é dilacerado e renasce em seus diversos ciclos, o espaço do motim (a taberna e o teatro), como

vimos, sofre, em princípio, o mesmo efeito. Inicialmente, espaço de congraçamento e igualdade entre os homens, passa por um processo de degradação que o leva à total desfiguração. Porém, acreditando-se que todos os paralelos estabelecidos possuem um momento de renascimento, devemos supor o mesmo para a taberna e para os amotinados. Em síntese, o ciclo se pode dar em três níveis, em um primeiro simbólico: vinho, videira e Dionísio. Segundo nível: no entrecho da peça, seu tempo e seu espaço, a taberna e o carnaval. E, em um terceiro nível, no próprio contexto histórico da ditadura portuguesa, em que se enfrenta o momento do dilaceramento, mas ainda não o do renascimento. O entendimento dos ciclos, no entanto, nos leva aos elementos mais importantes, o da resistência e o da certeza do renascimento, mas, acima de tudo, o do desejo de renovação.

Pode-se dizer que as festas dionisíacas, em seus primórdios (as *lenaionas*) e em seu desenvolvimento ao se tornar teatro, assim como o carnaval, representa praticamente um "motim anual", momento em que tudo se inverte, procurando a sua própria renovação.

Há que se ressaltar ainda que Dionísio é uma entidade que transcende os limites usuais. Primeiramente, ele elimina, ou atenua bastante, a fronteira entre o humano e o divino, pois é um deus nascido de uma mortal. Além disso, um dos aspectos mais desconcertantes do culto de Dionísio é descrito por vários críticos e aparece já na peça de Eurípedes, em excerto destacado acima, em que se vê que as "mulheres abandonam seus lares" (EURIPEDES, 1976, p. 83) e seu trabalho cotidiano. Isso faz de Dionísio um elemento de "contestação da ordem familiar, logo política (BRUNEL, 1997, p. 235). Ainda segundo Brunel (1997), é graças às mulheres que o culto de Dionísio se propaga. É interessante perceber que são as mulheres, embora não apareçam como cabeças do motim do Porto, são as primeiras a participar do evento nas ruas. Remetemo-nos a dualidade masculino e feminino para estabelecer relação com outra, a de dominantes e dominados. Tanto no mito de Dionísio, quanto em Eurípedes e em Franco, as mulheres procuram a desordem para a renovação de um equilíbrio social. No caso de Franco, as mulheres estão ainda fazendo a transformação dos cidadãos aceitos e respeitados em amotinados e, futuramente, condenados.

O ponto máximo da contestação se dá na peça do dramaturgo grego no momento em que Penteu vê desmoronar seu poder real pela presença do deus e de

suas bacantes, sendo, ao fim, ele próprio decapitado por sua mãe, Ágave, tocada pelo aguilhão de Baco.

Se isso não bastasse, o aspecto subversivo sobrevive em muito no teatro que, segundo Artaud, embora sem citar Dionísio, refere-se ao poder que o teatro tem de revelar "às coletividades seu poder sombrio, sua força oculta" (BRUNEL, 1997, p. 236).

O movimento de contestação social é evidentemente destacado em *O Motim* e as semelhanças entre o seu líder e o deus se dão em mais um ponto. Como vimos, Tomas Pinto não é um homem do povo, mas assume a responsabilidade de lutar pelos seus interesses. Também Dionísio, pelo caráter de seu culto, é um "deus mais do povo que da aristocracia" (BRUNEL, 1997, p. 240).

Após todos esses sentidos acrescentados pelo cronotopo, uma oposição antes estabelecida toma também uma acepção mais evidente. Já tratamos do rei como sol, como símbolo do absolutismo. Agora, em oposição a Dionísio, o rei sol pode ser entendido como Apolo e sua identidade com a manutenção da ordem, enquanto que Dionísio representa seu oposto, a vida livre, espontânea e extasiada.

Cabe ainda mais uma referência aos elementos espaciais da peça de Miguel Franco, que conferem certa circularidade ao entrecho, referência que se pode tomar por mítica, portanto.

Apesar de, como foi visto, a peça se passar sempre no mesmo local, algumas falas das personagens fazem menção a outro local. Trata-se do espaço em que começa o motim, "a rua do Olival" (FRANCO, 1963, p. 17). E esse será o mesmo sítio em que se executará a sentença dos condenados, que serão levados, nas palavras do Oficial de Justiça na peça, para a "alameda fora da porta do Olival, onde principiou essa horrenda sedição" (FRANCO, 1963, p. 126). É um dado histórico presente na *Sentença da alçada* (1786), mas a sua relevância assume na peça um aspecto simbólico interessante que se coaduna com os anteriormente vistos.

Como foi dito, a oliveira (olival = terreno plantado com oliveiras), juntamente com a videira são as árvores consideradas messiânicas e nos remetem aos elementos já comentados sobre a personagem de Tomas Pinto e ao grupo que ele lidera. O óleo proveniente da oliva liga-se profundamente com a personagem que se sacrifica em nome de outros. A palavra hebraica para "messias" é a mesma para "ungido", untado com óleo. Além disso, lembremo-nos do Monte das Oliveiras, local

sagrado para judeus, cristãos e muçulmanos (para o Islã, a oliveira é o eixo do mundo e símbolo do profeta) (CHEVALIER, 2003, p. 657).

Interessa ressaltar que, no Cristianismo, o Monte das Oliveiras, além de sítio usado para alguns dos sermões de Cristo, assume um aspecto de ponto de partida, mas também de ponto de retorno. Conforme se lê nos Atos dos Apóstolos (Atos 1: 1-12), Jesus se reuniu pela última vez, após a Paixão e antes da Ascensão, com seus discípulos no Monte das Oliveiras e de lá ordenou que eles não se afastassem da cidade de Jerusalém. Já nas profecias de Zacarias (14: 3-5), lemos que, no dia de Iahweh, dia da volta de Deus, ele colocará seus pés primeiramente no Monte das Oliveiras que "se rachará pela metade" (Zacarias 14: 4).

Vemos assim que a partir de um mesmo ponto, ocorre a Ascensão (um primeiro desaparecimento), mas também o retorno vitorioso. Um outro ciclo se insinua então em relação aos amotinados que têm seu primeiro momento de glória na rua do Olival, mas são lá, posteriormente, sacrificados. Disso tudo surge o significado último da oliveira, força, vitória, recompensa e, futuramente, o paraíso dos eleitos (CHEVALIER, 2003, p. 657).

Enfim, a análise do cronotopo parece justificar o rótulo de elemento estruturante que procuramos adiantar. Como ressaltamos ao início deste subcapítulo, o cronotopo pode ser visto em dois níveis e foi possível perceber que todos os elementos relacionados ao primeiro deles, os elementos tempo e espaço que analisamos, apontam sempre para um mesmo sentido. Isso pode nos insinuar uma tentativa de se remeter a um caráter genérico, elocutório, em direção a todas as narrativas que tratam de ciclos de renovação necessária para que a vida tenha seguimento.

É preciso, em outros termos, que haja um motim para que cada ciclo se encerre e para que a vida possa se renovar e continuar. Esse motim pode ser uma festa popular como o carnaval, uma *lenaiona* dionisíaca ou um levante popular contra as injustiças das autoridades e das classes dominantes. Resta saber que tipo de evento seria o motim ideal para o contexto histórico de Miguel Franco, dado que, como insistimos, a escolha do motivo para a peça entre fatos históricos de um país, traz impregnado em si características do discurso histórico.

Antes de irmos a esse ponto, é preciso a análise de duas fontes do autor na criação da peça.

III. 3 Outras fontes

Como se disse, no começo da década de 60, Franco tomara conhecimento da noticia que inspirara Arnaldo Gama a escrever o seu romance *Um motim há cem anos*. Ambos, a notícia e uma citação do romance, aparecem antes da abertura da peça.

Como podemos perceber, a tensão entre ficção e história está presente desde essa abertura, pois, primeiro, temos a efeméride dos jornais e, logo em seguida, a citação do romance de Gama, na verdade, um excerto do livro *Recordações*, de Jacome Ratton.

Fazer a abertura de uma peça com uma notícia de jornal é bastante diferente de utilizar, como ponto de partida, um livro, por exemplo. O jornal, além das impressões de veracidade e historicidade, igualmente presentes no livro, como fonte, nos remete à noção de **atualidade**: “11 de outubro - EFEMÉRIDE – Em 1757 foi lida a sentença (...) Dos **Jornais**” (FRANCO, 1963, p. 7. Grifos nossos).

Antes de irmos adiante com as nossas conclusões sobre a peça de Miguel Franco, é preciso ainda desmembrar o nosso trajeto para verificar duas fontes utilizadas pelo autor: o livro de Jacomme Ratton e o romance de Arnaldo Gama.

III. 3 .1 Uma fonte histórica: *Recordações,* de Jacomme Ratton e o passado como mote

Como já se disse, o excerto escolhido por Miguel Franco para o frontispício de *O Motim* foi obtido no romance *Um motim há cem anos*, de Arnaldo Gama (1861), tendo sido retirada pelo autor romântico das *Recordações*[44], de Jacomme Ratton.

Cabe, antes de tudo, ressalvar a inclusão da obra de Ratton no rol das "fontes históricas", embora se trate de um livro de memórias, portanto, calcadas na história de vida do autor.

O livro de recordações ou memórias, assim como os diários e as confissões, enquadra-se no grupo das chamadas autobiografias, sendo de pouca produtividade a distinção exaustiva de cada subgênero, dado que seriam sempre uma espécie de extravasamento do eu, em níveis um pouco diferentes.

Apesar de ser verossímil dizer que ninguém melhor para contar a sua trajetória que o próprio sujeito:

> Via de regra, as autobiografias não inspiram a confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem de seu passado, seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros, seja porque, afinal de contas, se instila grande dose de narcisismo na reconstituição que uma existência faz de si própria (MOISÉS, 2010, p. 50)

Além disso, como já se disse em relação ao relato historiográfico, o mesmo Moisés assevera que a autobiografia precisa fazer concessões de natureza estilística e narrativa de acordo com os padrões literários em voga, o que vem a "emprestar caráter romanesco às lembranças" (MOISÉS, 2010, p. 50). Vejamos o que acontece no caso em pauta.

Jacome Ratton (1737 – 1820), francês de nascimento, naturalizado português, viveu no país desde os onze anos de idade. Seu pai era um grande comerciante, primeiro no Porto e mais tarde em Lisboa. Ratton faz parte de um grupo considerado como de modernos empreendedores que são alçados a posições de destaque pelo Marquês de Pombal, em sua tentativa de modernizar a agricultura, o comércio e a indústria de Portugal. Além de ter trabalhado diretamente na

[44] Publicado pela primeira vez em Londres (1813), depois em Coimbra (1920) e, em duas edições mais recentes, em Lisboa (1992 e 2007)

fundação de várias empresas, atuou com uma espécie de consultor para Sebastião José e empreendedores particulares.

Seu livro de memórias é apontado como semente de várias contribuições para o estudo da história da segunda metade do século XVIII, especialmente no que diz respeito à história econômica portuguesa, mas também como se funcionasse como uma "fotografia de toda uma época" (RATTON, 2007, p. 9).

Por ser coevo da criação da Companhia das Vinhas e por privar da amizade de muitos dos envolvidos, algumas informações de Ratton sobre a época podem ser de interesse. Além disso, o excerto utilizado por Miguel Franco é uma descrição do motim, feita por esse autor.

O francês é incisivo, por exemplo, ao testemunhar a colaboração de D. José para acabar com a verdadeira penúria em que viviam os proprietários dos distritos produtores de vinho. Por conta disso, a companhia visava tão somente dois objetivos fundamentais. Primeiro, melhorar a cultura das vinhas, aumentando-lhe a produção. Em segundo lugar, "restaurar a reputação (...) da qualidade de vinho (...) impedindo que (...) se introduza outro de inferior qualidade ou se falsifique com matérias estranhas" (RATTON, 2007, p. 183).

Os propósitos de criação da Companhia são, em tese, extremamente positivos na acepção do francês. Ela se fez, como já se disse, primeiramente por Bartolomeu de Pancorvo e, depois, pelo padre Mansilha.

A grande restrição de Ratton em relação à instituição se dá, no entanto, no desempenho de seus dirigentes. Inicialmente, em relação a Mansilha, descrito como "vivo e ambicioso", a quem Ratton acusa de extorquir do ministro de D. José "providências favoráveis à companhia e contrárias ao fim de sua instituição" (RATTON, 2007, p. 182). Porém, não só o padre é atacado, mas todo o corpo político. Esses diretores deveriam ser eleitos por seus iguais, mas, afirma Ratton, que iam, por vezes, se renovando nas funções sem que nisso dessem opinião nem voto os acionistas, lavradores ou comerciantes.

Sobre o motim, vale destacar que, ainda segundo Ratton, tudo aconteceu por causa do privilégio, seguido do aumento de preço e da qualidade arbitrária do vinho. Além disso, segundo informações de "pessoas de crédito" o que houve foi não mais que uma agitação de bandos que gritavam "abaixo a Companhia" (RATTON, 2007, p. 185). Porém, o acontecimento foi visto na corte:

> segundo as primeiras e indiscretas informações como um levantamento formal e logo se mandaram tropas, e dous magistrados Mascarenhas pai e filho (...) homem ambicioso de poder e de caráter perverso (que) assumiu a si toda autoridade, não obstante ter ido em qualidade de ajudante do pai, que tinha reputação de douto e bom, mas de idade avançada e doente. Encheu o tal filho de medo e aflição todos os moradores do Porto (...) mas se implicou algumas pessoas (graúdas) a opinião geral era de ser com falsidade (RATTON, 2007, p. 186)

Ao tomar conhecimento das crueldades cometidas por Mascarenhas em seu nome, durante o julgamento, Pombal teria enviado o escrivão da alçada para o Brasil para construir uma prisão. Mascarenhas encarou a tarefa como um prêmio do ministro de D. José, mas ao término da obra ficou sabendo que a prisão era para ele mesmo ser detido (RATTON, 2007). Essa informação é desacreditada por outros historiadores que asseveram que outros motivos teriam levado à punição de Mascarenhas.

Alguns pontos chamam muito a atenção do relato de Ratton. Um deles seria o fato de o francês não fazer distinção entre as diversas categorias de produtores de vinho, embora saibamos que havia uma grande divergência entre os pequenos e os grandes cultivadores de vinhas.

Outro elemento que salta aos olhos é a dificuldade em acreditar na possibilidade de alguém levar ao cabo o ato de “extorquir” algo de Pombal, dado o seu conhecido caráter autoritário. Mais ainda quando sabemos que todos os interesses da Companhia, mesmo que representada por Mansilha, acabavam por ser da mesma forma, interesses do ministro, visto ser ele, como se mostrou antes, o maior vendedor individual de vinhos, mesmo distante duzentas milhas do Douro.

Com certeza, Ratton estava ciente de todas essas questões, mas o que interessava ao seu relato era outro ponto.

Após o reinado de D. José I (1750-1777) e com as invasões francesas, embora tenha procurado assumir uma posição nacionalista, por conta de seu país de origem, Ratton acabou sendo preso em 11 de setembro de 1810.

Estando já na prisão da ilha Terceira, Ratton consegue exílio na Inglaterra. Em Londres, une-se ao seu filho que já estava estabelecido na cidade. A obra de Ratton é feita após esses acontecimentos, a pedido do filho do francês com

“respeitosas e reiteradas instâncias”, para que ele não passasse à história como um “suspeito contra a segurança do estado” (RATTON, 2007, p. 16).

O livro tem, então, como objetivo primordial trazer um relato que “servisse de justificação e minorasse os seus sofrimentos a respeito da opinião pública” (RATTON, 2007, p. 16).

Em outras palavras, a redação das recordações “históricas” se faz para que haja “justiça” a dois personagens importantes. Primeiro, ao próprio Ratton, paladino da inovação técnica e comercial em Portugal, injustamente deixado de lado, ao fim do reinado de D. José. Em segundo, e não menos importante, ao Marquês de Pombal, a quem o autor dedica diversas narrações, que contam sobre as melhorias implementadas no país, seja na administração, na educação, no comércio ou em outras áreas, que tiveram, em muitos casos, Ratton como ferramenta principal.

Pode se dizer, mais uma vez, que a recuperação do passado é mote para se glosar uma necessidade do presente.

Após essa breve discussão sobre as *Recordações*, cabe ressaltar que o excerto do livro utilizado por Franco é, como se disse, a descrição do motim. Porém, nessa oportunidade, assim como no restante de suas memórias, Ratton alivia qualquer culpa que o ministro e o próprio rei possam ter tido nos eventos, atribuindo unicamente à ambição de alguns (Mansilha e Mascarenhas, primordialmente) o levante. Em outras palavras, o recorte feito por Miguel Franco do texto de Ratton legitima o motim e a ação do “povo baixo da cidade do Porto”, da mesma maneira como já autoriza a pensar na falta de legitimidade do poder do escrivão que “ambicioso e de caráter perverso, assumiu a si toda a autoridade, não obstante ter ido em qualidade de ajudante de seu pai” (RATTON apud FRANCO, 1963, p. 9).

III. 3. 2 Uma Fonte literária: *Um Motim há cem anos*, de Arnaldo Gama, o liberalismo em pauta no século XVII?

Arnaldo Gama nasceu no Porto, cidade que foi cenário de seus muitos romances, em 1828. Formou-se em direito pela Universidade de Coimbra, mas dedicou praticamente toda a sua vida ao jornalismo e à literatura.

Sua estreia no mundo das Letras se deu com o folhetim *O Gênio do Mal*, publicado entre 1856 e 1857. Saraiva (s/d.) lhe atribui a influência do romancista

francês Eugenio Sue (1804 – 1857), mas é perceptível também a veia ultra-romântica, do Romantismo da Segunda Geração.

A verve literária de Gama é responsável por uma razoável produção de romances de caráter histórico, ligados sempre à cidade do Porto. Em 1861, temos *Um motim há cem anos*, que, como o título já denota, tem por base o motim dos produtores e vendedores de vinho contra a Companhia das Vinhas do Alto Douro, e logo em 1863, *O Sargento-mor de Vilar* entre muitos outros.

A preocupação de Arnaldo Gama em discutir as questões relacionadas ao binômio história e literatura se apresenta desde as primeiras páginas da obra, ainda na *Introducção*, em que nos deparamos com a conversa do autor com um seu amigo, antiquário por profissão, o Gonçalo Antunes. Nessa palestra que preenche toda a introdução do livro, aparentemente, mesmo que de forma fictícia, Arnaldo Gama teria conseguido o narrador ideal para o romance histórico. Os dois entram em acordo para juntos escreverem a história do motim e, segura a pena, ora o romancista, ora o historiador. Quando há necessidade de fatos e de veracidade, assume o antiquário; quando a condição pede o colorido da ficção, entra em exercício o prosador. Apesar de tudo, a harmonia é só dissimulada e, em vários momentos, a ficção sobrepuja a realidade. Prova disso é o próprio Gama a pedir perdão, em notas de rodapé, pelas liberdades tomadas em relação a datas inscritas no romance.

Essa apresentação do antiquário, na verdade um aficionado pela história, e sua conversa com o romancista, aponta-nos para a problematização dos limites entre a ciência e a literatura. Percebe-se então a difícil, se não impossível, tarefa de dizer onde a "indesejada loucura" do romancista dá lugar à pretensa lucidez do historiador. A inversa proposição também vale: como seria possível impedir que a insanidade do prosador viesse a deturpar a frieza racional do historiógrafo? A discussão dessa relação, assim como o resultado dela obtido, na "Introdução" da obra, só nos fomenta a dizer que literatura e história fadadas estão a viver eternamente em conflito. E, da mesma forma como já foi discutido no segundo capítulo desse trabalho, podemos dizer que, dada essa irresoluta altercação, a escolha de um episódio histórico a ser romanceado traz sempre e necessariamente outro objetivo, que não só o de falar do passado.

Já em seu aspecto ficcional, o romance faz compartilhar conosco os reveses e, por fim, a boa fortuna dos amores de Laura e Dom Manoel, assim como trata da

atribulada vida de Álvaro Martins, o Conde do Sardoal. Seria preciso um grande esforço para sintetizar o enredo, pois suas indas e vindas e mais um sem número de "grandes revelações", de paternidades desconhecidas e de mudanças de rumo poderiam confundir o melhor dos compendiadores. Apesar disso, tentamos nos ater aos seus aspectos mais importantes em seguida.

O romance se constrói em volta da personagem de Álvaro Martins e seu protegido, o Sargento Manoel da Costa, que, por instâncias de sua paixão pela jovem Laura, exige, já nos primeiros capítulos, que seu protetor lhe revele os enigmas que cercam a sua desconhecida paternidade e os motivos que ligam Martins a Sebastião José de Carvalho.

A bela Laura é como uma filha adotiva de seu tutor, o biscainho Bartolomeu de Pancorvo, idealizador parcial da Companhia dos Vinhos do Alto Douro. A jovem, por leviandade romanesca, deixou o sargento Manoel se apaixonar por ela, embora já fosse pretendida pelo nobre Dom Manoel de Lencastre, também preferido de Bartolomeu.

Mais um pretendente se posta à frente de Laura, mas esse não angaria em nada as simpatias da jovem. Trata-se de José de Mascarenhas, filho do desembargador do paço, João Pacheco. Mascarenhas possui como "fiel escudeiro" o frei José de Mansilha, procurador da recém criada Companhia. Esses são os verdadeiros vilões da história enredada por Arnaldo Gama.

Arroladas essas personagens, podemos estruturar a narrativa em dois núcleos: um de caráter romântico, que irá tratar do "quadrado amoroso" que se forma entre Laura, Manoel, Dom Manoel e José de Mascarenhas. E o outro, em que se desenrolarão os acontecimentos que irão culminar com o motim de 23 de fevereiro. Os dois núcleos se entrecruzam e um acaba por tentar justificar o outro.

Para entender as motivações de Arnaldo Gama, e, por extensão, as de Miguel Franco, ao eleger como tema de sua obra o motim contra Companhia de Vinhos devemos nos reter em alguns pontos específicos. Dentre esses, destacamos primeiramente a descrição do motim feita pelo enredo da obra de Gama. Em seguida, a presença de discussões referentes à economia portuguesa, na forma de contraposição entre monopólio estatal e liberalismo, assim como a presença marcante de Sebastião José de Carvalho, como personagem da obra.

No enredo de Arnaldo Gama, o motim passa quase por um equívoco de estratégia dos taberneiros e produtores do Porto. O desejo de abolir, ou de reformar,

a Companhia já estava presente nas intenções do ministro que, mais hora, menos hora, colocaria em prática esse anseio.

No entanto, ao acreditar que a população compartilhava de seus interesses, os taberneiros envolvem na manifestação elementos que, em nada, tem relação com o caso da Companhia. São esses mesmos que irão arremeter contra a casa do procurador da Companhia e provocar lá grande vandalismo e, por isso, dar certa legitimidade aos atos de Mansilha e Mascarenhas, frente ao ministro de Dom José.

O símbolo desses "interesses divergentes" estaria no próprio Manoel da Costa, personagem histórica e também aproveitada por Miguel Franco, embora como personagem de pouca importância. O sargento não é produtor nem tão pouco taberneiro, mas, ainda assim, lidera a invasão à casa de Luiz Belleza por motivos puramente pessoais, a sua paixão pela menina Laura, pretendida também por Mascarenhas.

O romance narra, momentos antes da cena em que Manoel empunha o machado para a invasão, o diálogo de dois galegos que acaba por levar ao ataque à casa do provedor da Companhia. Em seguida, aparece a "canalha, a pura ralé e escória do povo que dividiu-se, com o instinto do roubo, do resto da turba composta de curiosos e interessados e, em massa compacta e cerrada, dirigiu-se para o lado da Sé" (GAMA, 1861, p. 391). Seja, de um lado, os que acompanham com o instinto do roubo, ou do outro, os apenas curiosos, nem um nem outro dos grupos está em cena por ligação direta com a manifestação e com a causa dos produtores. Mas será essa mesma turba que enfrentará, a pedradas, o regimento da cidade.

O fato definitivo que vem desvalorizar o levante é a posição tomada por Álvaro Martins, o grande herói da obra. Ao se confrontar com a massa, às portas da casa de Dom Bartolomeu, Álvaro aconselha:

> Conheço que o que fazem não é com mau sentido; mas bom ou mau é um crime (...) Acham que é inimigo do povo quem lhe quer fazer ver que seus folguedos inocentes vão descambando para crimes monstruosos? (...) Se se acham oprimidos, supliquem ao soberano que os desoprima, não façam assuadas, não insultem a autoridade de el-rei nos seus ministros, nem nas suas instituições (GAMA, 1861, p. 346).

Também em conversa com o ministro, Álvaro desqualifica o motim: "o levantamento do Porto não passa de um motim de populacho embriagado" (GAMA,

1861, p. 515). Se o protagonista do romance é contrário ao movimento, isso deixa perceber claramente o posicionamento que pretende ser discutido pelo autor: o motim, na visão de Arnaldo Gama, é um equívoco. Porém, da mesma forma, equivocados estariam os procedimentos da alçada e, principalmente, as punições aplicados aos tais "alarves" de "idéias asnáticas" (GAMA, 1861, p. 15).

Não é intenção do autor, entretanto, que esse erro recaia sobre a reputação do ministro de el-rei, Sebastião José, nem tão pouco que a culpa de tal levante seja da criação de um estabelecimento, a seu ver, liberal como a Companhia de Vinhos do Alto Douro. Basta ver que o futuro marquês não compactua com as ações de Mascarenhas, assim como o criador da Companhia, D. Bartolomeu, alinha-se com as personagens honradas, que recebem a distinção do narrador da obra.

Isso posto, vejamos então por que a Companhia e D. Bartolomeu interessam ao autor de *Um Motim há cem anos*.

O Romantismo, como se sabe, é a expressão artística própria da burguesia ascendente, ou em outras palavras, a materialização artística da consciência burguesa. A literatura romântica exalta a liberdade, que é, nada mais, que o sentimento da possibilidade de o burguês exercer o poder ele próprio (SARAIVA, 1995). Tal movimento é resultado de uma série infindável de causas sociais, filosóficas e econômicas, mas, apesar de todo o seu aspecto plural, o Romantismo sempre caminhou a par do ideal burguês e liberal. Amplamente desenvolvido na Inglaterra, França e Alemanha, o movimento sempre se relaciona com o desenvolvimento da burguesia e com o ideário do liberalismo.

Não foi diferente em Portugal. A chegada dos primeiros ideais românticos a Portugal se faz pelas mãos de homens que também pegaram em armas para defender o liberalismo. Falamos logicamente de Garrett e Herculano que, tendo sido derrotados em primeira instância, exilam-se na Inglaterra e lá conhecem a obra dos grandes nomes da segunda geração do Romantismo inglês, já por essa hora todos falecidos (SARAIVA, 1995).

Desde a volta de Dom João VI do Brasil para Portugal, em 1821, a história do país se fez por meio da altercação, em alguns casos extremamente violenta, entre liberais e absolutistas, o que nos dá a dimensão da importância do assunto em questão. Em nome destes dois opostos, armam-se revoltas e mesmo uma guerra civil que opõe os irmãos D. Pedro e D. Miguel. Essa situação de conflito permanecerá até o governo conhecido como da Regeneração e de seu governo

contíguo, o rotativismo, “mecanismo típico do liberalismo parlamentar” (SARAIVA, 1995).

Além da óbvia relevância do liberalismo para o futuro da burguesia portuguesa, temos ainda a participação das populações periféricas no processo de desenvolvimento da revolução liberal no país, que muito diz respeito a Arnaldo Gama. Segundo Tengarinha (2000), houve grande participação das populações rurais no processo de incremento dos ideais liberais em Portugal. Desde a catastrófica (para a economia portuguesa) abertura dos portos brasileiros, o vinho de Portugal passou a sofrer com a pesada concorrência dos vinhos franceses e espanhóis. Essa insatisfação do produtor foi uma das molas da revolução liberal portuguesa, em 1820.

Temos então, o assunto chave da política portuguesa durante mais de meio século, com todas as suas possíveis repercussões em todas as outras áreas: o embate entre liberalismo e absolutismo.

O ícone liberal descrito por Gama em sua obra é Dom Bartolomeu de Pancorvo, responsável pela parte “sadia” da criação da Companhia, cuja caracterização não deixa dúvida sobre a sua altivez inquestionável: “reputação de homem honrado e de consciência (...) feiçoens cheias de bondade (...) revelando altas qualidades de pensador profundo e inteligente” (GAMA, 1861, p. 76). A Companhia concebida por Pancorvo era um mecanismo de defesa do livre comércio português. Possuía ainda a intenção de resgatar o crédito dos vinhos portugueses que, devido à compra e venda de forma arriscada e visando lucros altos e rápidos, vinha se alterando para, cada vez mais, tentar chamar a atenção do paladar inglês, por meio de “milhares de invençoens de qualidades de vinhos, resultantes de preparos exquisitos” (GAMA, 1861, p. 77). Esse procedimento acabou por desvirtuar o gosto e, por conseguinte, induziu à deturpação do próprio vinho.

Inequivocamente, quem vem a perverter a ideia inicial de Bartolomeu é justamente um dos vilões da obra de Gama, o frei José de Mansilha. A discussão entre os dois gira em torno das questões liberais e monopolistas, digamos absolutistas. Protesta Dom Bartolomeu:

> Sobre as bases do estabelecimento liberal que planisei, levantaram um estabelecimento-monopólio, que, com um braço esmaga a agricultura, e com outro suffoca o commercio particular (...) e [sujeita] o consumidor aos caprichos do monopólio (GAMA, 1861, p. 95).

E, resumindo os malefícios do monopólio, executa, por oposição, o encômio ao livre-comércio e ao afastamento do Estado dos negócios particulares: “Achando-se só a comprar, esmagará o vendedor (...); achando-se só a vender, levará ao mercado o que quiser (...) Definhar-se-á a agricultura a magnífica produção do Doiro portuguez cahirá na ruína total” (GAMA, 1861, p. 96).

Esse perfilhamento do liberalismo é estendido a toda a cidade, quando lemos, mais adiante:

> o Porto tornou-se famoso na história portuguesa pelo espírito liberal (...) nunca abaixaram a cabeça a **desigualdades** (...) luctou para fazer entrar na ordem dos factos indiscutíveis a **liberdade** que o animava (...) dentro dos muros do Porto todos erão eguaes (...) essa **grande associação** de homens que viverom sempre em grande assossego (GAMA, 1861, p. 434, grifos nossos).

Espalhados por cerca de uma página do romance, lemos claramente o conhecidíssimo mote da Revolução Francesa, movimento que irá levar para a prática os ideais liberais: Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

A identificação da personagem positiva com o liberalismo, assim como a assimilação do vilão com o absolutismo, e com o monopólio e com a interferência estatal são patentes, o que nos denota o posicionamento defendido pelo autor da obra, condizente com a contextualização histórica acima. Isso tudo nos leva a constatar que Gama escolheu o episódio do motim, não apenas para falar do que ocorreu com a cidade do Porto em 1757, mas principalmente para discutir a sua própria época. Em outras palavras, o que acontecia nos anos de 1860, o que aconteceu nos precedentes e o que poderá acontecer nos futuros. Em outras palavras, há uma “agenda política” do século XIX a observar os acontecimentos dos 1700.

O criador da Companhia pode passar por um liberal, o que o momento precisava era justamente da afirmação do liberalismo, então, usa-se o episódio passado para discutir uma necessidade premente do tempo atual.

Pancorvo é, destarte, o centro irradiador das discussões sobre a filosofia política e econômica do liberalismo. Há que se notar, porém, que ele não é sequer

mencionado na peça de Franco, o que nos leva a pensar que a problemática a ser levantada pela peça não é da mesma ordem, ou seja, não é de ordem econômica.

Mas outro problema se apresenta, pois a criação da Companhia é também de Pombal. Em resposta às queixas arroladas nas páginas anteriores, sobre a depravação do vinho português, Sebastião José torna públicas as cartas recebidas dos comissários no Douro e faz criar a Companhia (conf. GAMA, 1861, p. 78). Como explicar a discussão do liberalismo, como se viu, em um momento em que os seus principais opositores são os absolutistas, tecendo uma imagem tão positiva do representante da máxima autoridade real, o ministro Sebastião José de Carvalho?

A imagem de Pombal construída pela obra de Arnaldo Gama é de saldo bastante positivo. Ressalvando-se o caso de adultério imaginado pelo autor que se faz entre Sebastião José e a irmã de Álvaro Martins, a sua imagem exprime certa grandeza superior: "era homem de corporatura alta e **magestosa**, as feiçoens **nobremente** talhadas" (GAMA, 1861, p. 542. Grifos nossos). Embora a "força do hábito" faça ainda com que o escritor burguês, caso de Gama, utilize-se de adjetivos tão característicos da nobreza, não deve nos desviar do fato de estarmos diante de uma descrição eufórica.

Seus traços físicos são indicativos de seu caráter tão-somente. Em nenhum momento, o narrador se coloca criticamente contra as atitudes de Sebastião José. Sempre que seu "caráter de ferro" o impede de favorecer os heróis do romance, isso é atribuído ao zelo pela função, ao zelo pelo poder real a ele delegado. Nunca é injusto nem excessivo, mas sim rigoroso. Quando não foi justo, foi iludido. A sua imagem positiva é preparada desde as primeiras páginas do romance, em que se mostra a relação simbiótica entre ele e Álvaro Martins. Dela, cite-se: "liga-nos um laço que nunca se partirá, ligação que todos os homens de brio respeitam" (GAMA, 1861, p. 62). Ou, se se quiser, ainda antes, com as palavras também já relatadas do "historiador" Gonçalo Antunes, em que líamos: "O marquez de Pombal foi um grande homem (...) foi elle quem abriu as portas à civilização portuguesa, esmagando a inquisição e os jesuítas" (GAMA, 1861, p. 16).

Essa visão trazida por Arnaldo Gama do futuro marques do Pombal pode ser explicada por um historiador, agora de fato. No capítulo de sua *História Concisa de Portugal* (1995), "A Polêmica Pombalina", José Hermano Saraiva discute a "trajetória" da imagem do estadista, que se abrevia nos binômios inovação e tradição, ou liberdade e tirania.

Muito embora os dois aspectos estejam sempre presentes nas resoluções de Sebastião José, o que interessa aos homens do XIX é a sua face de homem de estado. Como os liberais procuravam implantar uma monarquia "diferente", sua figura foi revalorizada: "Essa revalorização vinha em boa parte do facto de os defensores do antigo regime serem em adversários de Pombal; nesse sentido era uma revalorização por contradição" (SARAIVA, 1995, p. 257). Mas não só, pois um elemento mais unia os liberais ao ministro de Dom José, a luta contra o clero e contra os jesuítas em especial. A atuação do clero sempre foi um grande obstáculo ao avanço do liberalismo e Pombal aparecia como um homem que o havia conseguido vencer.

Não é preciso lembrar que um dos vilões de Gama é um frei dominicano, cujas ambições são extremamente nocivas aos negócios do estado e dos produtores e comerciantes do Porto. Da mesma forma, como relatamos acima, um dos elogios de Gonçalo Antunes a Pombal é justamente na luta contra os jesuítas.

Mais uma vez, notemos que Pombal, assim como Pancorvo, também não é personagem de Franco. Nesse caso, a problemática da "tirania pombalina" poderia ser aproveitada para se discutir a liberdade de expressão. Porém, ainda assim, corria-se o risco de incorrer no mesmo problema, o do duplo aspecto da percepção do papel de Sebastião José na vida portuguesa. Ao transferir toda a carga semântica da opressão para a personagem de Mascarenhas, não sobra espaço para dúvidas, pois, como se viu, mesmo Pombal, déspota ou não, achou por bem punir o escrivão da alçada pelos seus excessos.

Enfim, podemos perceber que os interesses de Gama e de Franco são distintos, muito embora façam uso do mesmo episódio histórico. Para o autor romântico, o levante foi motivado por "ideias asnáticas"; para Franco, a reivindicação popular é justa. Isso se confirma ao compararmos a personagem do Tomás Pinto nas duas obras. Para Franco, ele é o "herói popular" (FRANCO, 1963, p. 130); para Gama apenas um rude taberneiro que "ralhava por tudo, gritava contra tudo e ameaçava todos e todas as coisas" (GAMA, 1861, p. 406). O mesmo pode se dizer do Juiz do Povo, pois a figura que representa o poder popular usurpado em Franco, não passa de um homem acovardado no romance do autor portuense.

Apesar dessas diferenças, talvez haja uma menção importante no romance: "todos os presos pertenciam literalmente à classe popular" (GAMA, 1861, p. 430). Por conta de seu imbricado enredo, Gama acrescenta dois nobres à lista de seus

presos, mas eles, apesar de serem figuras históricas, não enfrentaram realmente o cárcere (Bartolomeu de Pancorvo é um deles). Essa contraposição entre classes, como vimos, se faz crucial para a obra de Miguel Franco.

Além dos apontados acima, há mais uma motivação de Gama, descrita no próprio romance, que seria relembrar o crime para que, mais uma vez, a sociedade possa execrar aquele que o cometeu, referindo-se a José de Mascarenhas:

> quando alguém comete crimes assim, quando desta maneira se ostenta um verdugo da humanidade, pede a justiça, e exige a moralidade, que de século a século se levante uma voz que recorde à execração da sociedade o nome daquele que a desonrou (GAMA, 1861, p. 430).

Se levarmos adiante a proposta acima, uma voz, a de Arnaldo Gama, se levantou, cem anos depois, contra o crime cometido no século XVIII, assim como outra, a de Miguel Franco, da mesma maneira aproximadamente uma centúria mais tarde, se fez ouvir novamente.

Finalmente, o fato de se ler um mesmo episódio de maneira díspar pode atestar que há mais esse sinal a nos mostrar que o passado é pretexto para se discutir uma carência intelectual posta no presente de cada autor/historiador. O nosso interesse, assim como o de Franco, no romance de Gama se acentua ainda mais se observarmos que, como afirma Maria de Fátima Marinho (1999), os trabalhos do autor portuense se voltam com insistência aos movimentos históricos de grande participação popular. Esse não é o caso apenas de *Um motim há cem anos*, mas também do *O Sargento-mor de Vilar,* trabalho que pode ter sido fonte da outra peça histórica de Franco, *A legenda do cidadão Miguel Lino*. Isso pode nos sugerir que, ao colocar passado e presente em diálogo, a saída que se busca deve ser semelhante, ou seja, em todos os casos, **é preciso a participação popular**.

Portanto, percebemos que o personagem histórico, assim como o episódio escolhido, pode ser entendido, da mesma maneira como sempre aconteceu até agora, como um mote a glosar o presente. O passado histórico se coloca como cena que leva a reflexão de questões que, nem sempre estando nesse passado, podem ser reinventadas para se trabalhar com as necessidades do momento. Finalmente, o comportamento que Hermano Saraiva atribui ao burguês romântico, podemos nós atribuir a todo escritor: são integralmente grandes reinventores da história. E vemos

que o romance histórico se faz ao trazermos à tona a insanidade do historiador e uni-la à lucidez do romancista.

III. 4 Repressão e resistência: relações entre tempo da escrita e tempo da ação

Retomando a peça de Miguel Franco, algumas conclusões podem ser reveladas ao fim dessaa análise. Desde o princípio, percebe-se que estamos diante de uma peça de realismo engajado, com compromisso ideológico radical e evidente, como foi definido em nosso primeiro capítulo, da mesma forma que temos uma conspiração falhada, que cria um mártir.

Os principais motivos de seu entrecho e de suas personagens giram em torno de dois assuntos, a ilegitimidade do poder e a resistência incondicional que se deve opor a ele.

Foram muitos os exemplos sobre a ilegitimidade, representada fundamentalmente por Mascarenhas, assim como da resistência, em especial personificada no taberneiro Tomás Pinto. Assim como a ilegitimidade se constrói sobre a usurpação do poder, a resistência se tolda como necessidade premente.

Mesmo se tratando de governo absoluto, não se deve confundi-lo com governo arbitrário, pois, como se viu, sempre há a necessidade do respeito às leis, ou como afirma o filósofo e teórico da soberania, Jean Bodin, mesmo o poder absoluto está limitado pela “lei divina e natural (...) bem como a numerosas leis humanas comuns a todos os povos” (apud BONNEY, 1989).

Nesse momento, faz-se necessário discutir o que foi levantado igualmente no primeiro capítulo deste trabalho, ou seja, as quatro características da história que se deixam contaminar na execução do teatro histórico. Obviamente, as duas primeiras já se deixaram mostrar a contento. Trata-se de ação baseada em passado histórico, assim como o autor se posiciona ideologicamente em relação a ela.

Menos evidentes talvez sejam as outras duas que procuramos responder em seguida. Primeiro, se a história tem sempre base em seu próprio tempo, o tempo de escrita do historiador, qual seria a carência intelectual do cotidiano que irá justificar e motivar a escrita de *O Motim*? E, segundo, se a história sempre buscará mostrar explicações sobre algo que já aconteceu e esse fato passado será uma boa

alternativa para discussão de propostas futuras, qual a proposta a ser considerada aqui?

O contexto histórico que viu a escrita da peça de Franco foi apresentado no nosso primeiro capítulo. Identifica-se então facilmente a relação entre o poder tirânico e ditatorial da alçada de José de Mascarenhas com a opressão salazarista. Porém, um pouco além dessa relação, digamos global, com o regime, um fato em especial ocorrido durante o governo de Salazar foi a grande motivação da escrita da peça.

Trata-se da eleição que configurou quase um "golpe de Estado palaciano" dentro do próprio nicho de Salazar. Vejamos.

Apesar do crescimento econômico de Portugal nos anos do pós-guerra, os rendimentos advindos daí não eram, como na maior parte da Europa, distribuídos de forma mais igualitária. A centralização de riquezas se fez cada vez mais perceptível, mas, por conta das atividades da censura, as manifestações de descontentamento eram impossíveis. Essa insatisfação reprimida constrói uma verdadeira panela de pressão, pronta a explodir. O papel de aglutinar em torno de si as insatisfações generalizadas contra o regime será de Humberto Delgado.

Segundo Mattoso (1998), o "terramoto delgadista" desencadeou-se pelas eleições de 1958 e teve repercussões até 1962 (lembrando que a peça foi escrita em 1960, publicada em edição do autor em 1963 e encenada e publicada pela Europa América em 1965).

Para essas eleições que deveriam escolher o chefe de Estado a substituir Craveiro Lopes, Salazar decide-se pela apresentação de Américo Tomás, ministro da Marinha desde 1944. De dentro do próprio regime, surge o nome de Humberto Delgado,

> o mais jovem general português no ativo, ligado ao tenentismo radical (...), negociador com os ingleses (...), adido militar em Washington e chefe da missão portuguesa junto a NATO (OTAN) entre 1952 e 1957 e nomeado por Marcello Caetano director geral da Aeronáutica Civil (MATTOSO, 1998, p. 470).

De maneira totalmente inesperada, a candidatura de Delgado toma as ruas de forma irremediável e assume claramente timbres oposicionistas. Isso, em parte, pode se explicar pela figura carismática do candidato, mas também pela

desagregação interna do regime e pela intenção, já difundida dentro do partido situacionista, de se propor uma transição pacífica para longe do salazarismo[45] (ROSAS, 1998).

O grande estopim da campanha se faz no dia 14 de maio, quando o general Delgado faz uma visita triunfal à cidade do Porto, onde é "aclamado por centenas de milhares de pessoas" (MATTOSO, 1998, p. 472). E essa convulsão popular toma conta, logo nos dias seguintes de Lisboa, obrigando o governo a impedir as "alterações da ordem" por conta de um ambiente já descrito como "pré-insurrecional". As duas cidades são vítimas de ocupação militar.

Delgado estabelece, entre vários outros objetivos "a progressiva restauração das liberdades e criação de condições para a realização de eleições livres" (MATTOSO, 1998, p. 471). A partir de então o general personifica uma oposição clara à figura de Salazar, que culmina no famoso episódio em que o Delgado profere a inesperada frase contra o ditador: "obviamente, demito-o".

Uma fraude eleitoral acintosa e generalizada, e constantemente denunciada por Delgado, levou Américo Tomás à vitória[46].

As consequências imediatas foram logo sentidas. A eleição de chefe de estado por sufrágio direto foi substituída pela eleição por sufrágio orgânico e ainda vigiada por uma série de restrições políticas. Salazar procurou levar adiante uma reformulação política que se viu inócua, ao desagradar todas as facções da situação. Por fim, realizou-se um ataque policial direto a todos, homens e instituições, que participaram do episódio. Aqui, apesar do lapso passado, podemos incluir a proibição da peça de Miguel Franco e sua brutal retirada de cartaz como parte dessa repressão.

A candidatura de Delgado seria então a verdadeira questão a se discutir, a **legítima carência intelectual a ser pensada por meio da peça**. Mesmo por esse breve panorama das eleições de 58, já é possível perceber a série de paralelos que se fazem com a obra de Franco.

[45] "Mesmo o PCP surge nas eleições de 1958 como uma das forças políticas mais genuinamente implicadas numa linha de pacificação e concórdia nacional (...). O fato é que o partido apostara tudo na transição pacífica" (ROSAS, 1998, p. XIX).
[46] "O resultado eleitoral apresentado pelo governo de Salazar prova-nos que os números da votação de 8 de junho foram grosseiramente falsificados" (MADEIRA, 1998, p. 59). Há um estudo detalhado sobre os números do resultado eleitoral em SOARES e CAVACO, 1998.

O primeiro ponto a se destacar é o uso do jornal, como apontado na análise, como fonte da peça. Nesse caso, destacamos a intenção de "atualizar" o fato histórico de 1757 para 1958.

Outro ponto: o cerne da peça, como apontamos acima, a ilegitimidade do poder tirano, é a mesma ilegalidade a chamar a atenção do episódio delgadista. Ou seja, o general, assim como os amotinados de 1757, age dentro da lei. A eleição de 58 é um ato legal, assim como a petição escrita pelos supostos amotinados solicitando o fim da companhia. O dado legalista se faz deveras importante por sua evidência ou, explicando, Franco escolhe para a sua peça um evento "jurídico" (a convocação da alçada e a usurpação do poder por Mascarenhas), para discutir o poder tirânico de Salazar, a essa altura, se não muito antes, também usurpado pela fraude eleitoral.

Também o paralelo entre Tomás Pinto e Humberto Delgado se faz evidente. Vejamos dois elementos que o confirmam. Primeiro, assim como o taberneiro, o general não era, inicialmente, um homem da oposição e, muito menos, do povo. Porém, ao defender seus próprios interesses, acabou por ser aclamado como um herói popular. Lembremo-nos da figura do "messias", inspirada pelo vinho e pela videira, em quem são depositadas as esperanças de mudanças e de reformas.

O segundo, e mais interessante, elemento paralelo seria a respeito da fala final de Tomás Pinto, "um homem sem medo não morre" (FRANCO, 1963, p. 134).

Após os ataques diretos a Salazar, Delgado ganhou ainda mais a admiração popular. Isso não passou despercebido pelo ditador e pelos seus mecanismos de repressão e as perseguições foram muitas. Mesmo assim, depois do "obviamente demito-o", com uma notável coragem física, frente às provocações policiais, Delgado passou a ser alcunhado o "**general sem medo**", aquele que fez, de súbito, o "país acordar para a possibilidade do afastamento de Salazar" (DELGADO, 1998, p. 72. Grifos nossos).

Um dos temas mais invocados pelo candidato era que "nada impediria a continuidade desta situação de opressão, (...) **o medo mudou de lado**" (DELGADO, 1998, p. 75). Em uma passagem de campanha pelo Porto (mesma cidade, ressalte-se, em que se dá o motim), Delgado foi recebido sob os gritos de "Viva o general sem medo!" (DELGADO, 1998, p. 81).

Como se percebe, Franco "abre o jogo" com o uso do aforismo final da peça e revela estar não apenas tratando do passado do país, mas de algo que interessa a

todos no presente. Isso foi possível de se perceber em todos os textos fonte de Franco, o romance de Arnaldo Gama e as memórias de Ratton, em que procuramos destacar, da mesma maneira, as relações entre o texto e as carências intelectuais sentidas pelos autores (o liberalismo para Gama e, para Ratton, a sua defesa própria e a de Pombal). Igualmente, pudemos ver no panorama histórico traçado que, apesar da incerteza de ser legitimamente um levante do povo (podendo haver participação dos ingleses ou de pessoas da classe alta), Franco lê o fato histórico do motim de acordo com a sua conveniência, tratando-o como o resultado de um legítimo anseio popular.

O ponto final, ou a consequência imediata, dessa análise é claro. Se, na peça de Franco, a carência intelectual a ser discutida é a ilegitimidade do poder salazarista, dada a fraude eleitoral de 1958, a quarta das características da história, o estudo do passado como alternativa de propostas futuras, só pode ser a resistência.

Como procuramos mostrar na análise da peça, os elementos simbólicos do vaga-lume e do tempo cíclico somam-se ao homem descrito por Tomas Pinto como um archote, que remete, mais uma vez, à luz e à razão e, por consequência, à legitimidade. Esses dados, como vimos, permanecem mesmo após a morte, a propor a resistência e a permanência, pois “um homem sem medo não morre” (FRANCO, 1963, p.134). Além disso, também a importância dada ao mundo às avessas do entrudo no início do primeiro ato faz parte da peça como proposição de resistência. O que se passa durante o motim é uma etapa a ser vencida (a falta de legitimidade) para que algo novo possa surgir, pois no carnaval:

> Revela-se a festa em seu caráter destruidor e regenerador, de morte e de renascimento (...) o carnaval é a festa da mudança, do processo, em que a vida contém a morte e vice-versa (...) o carnaval não é a negação ou a afirmação absoluta, mas a **passagem** (FIORIN, 2008, p. 93, grifos nossos).

Pode-se entender melhor agora o que motivava os espectadores do Teatro Avenida a virar os olhos em direção ao camarote presidencial na primeira apresentação da peça de Franco. Como se disse no segundo capítulo, Américo Tomás, o “anódino” homem indicado por Salazar para furtar de Delgado a

presidência da república, estava na audiência na estreia de *O Motim*, ouvindo, mais uma vez, agora no palco, o povo a aclamar o general sem medo.

O fechamento dessa leitura se faz no modelo da peça de mártir, como se mencionou. A peça não corresponde completamente à descrição de Lindenberger (1975), pois não há, por exemplo, o momento de tentação da conspiração que coloca à prova o caráter do herói, dado que o motim propriamente dito se faz antes do início da peça. De qualquer modo, a existência do modelo não deve ser vista como um paradigma a ser seguido, mas apenas como um auxílio à análise. Assim, apesar das distinções, percebemos que a conspiração aconteceu ("Tiveram aí ontem a combinar qualquer coisa". FRANCO, 1963, p. 16) e temos alguns elementos importantes, que destacamos a seguir.

A peça não trata de um momento de crise que pode gerar uma transferência de poder, mas sim de um episódio que relata os meios dos quais uma força social faz uso para estabilizar e gerenciar a sua permanência no poder. Como se percebe, essa descrição vale tanto para a perseguição dos homens que querem acabar com a Companhia de Vinhos, mantendo a produção nas mãos da elite do Porto, como para Salazar a fraudar a eleição de 58 e manipular a ascensão de Américo Tomás, seu próprio fantoche político.

Em relação à proposta da resistência, a trama da conspiração não é complexa a ponto de provocar o que Lindenberger (1975, p. 37) descreveu como "inatividade diante da complexidade dos eventos históricos", viabilizando uma compreensão praticamente maniqueísta dos elementos envolvidos e, por consequência, sugerindo uma ação frente a ela (mais um ponto que comprova o posicionamento ideológico do autor, o que seria a segunda característica da história que contamina o teatro).

Ainda sobre o mesmo assunto, sabemos que os modelos estão unidos, ou seja, um herói que conspira contra um tirano, se falha, passa a mártir. Aqui, destarte, não se trata de uma peça de tirano simplesmente, mas sim de uma tirania que molda o mártir que conspirou, sem sucesso, para a sua queda, embora a presença do tirano nos leve a uma leitura interpretativa que perceba as críticas à repressão exercida pelo governo salazarista (isso está, de certo, evidente nas cenas em que se menciona a tortura sofrida pelos amotinados na prisão).

Ao fim, lembramos que a figura do mártir é evidente em Tomás Pinto, da mesma forma de que ela é clara em Humberto Delgado. Ambos possuem a dupla caracterização da figura martirizada, o sofrimento e a transcendência.

Como dissemos, o sofrimento obviamente é inerente à figura martirizada e a transcendência explica-se na superação do processo histórico, no momento em que o mártir propõe, pela lembrança de seus atos (a resistência), a criação de uma concepção completamente diferente de seu tempo.

Assim, terminada a eleição de 58, Salazar volta as suas forças contra os inimigos declarados e Humberto Delgado é "sucessivamente demitido da Aeronáutica civil, aposentado compulsoriamente e demitido de general da Força Aérea e acaba por se exilar no Brasil" (MATTOSO, 1998, p. 474). A impressão que se tem é que de nada adiantou os esforços de todos, mas, logo se saberá que esse foi o "principio do fim do salazarismo e do próprio regime" (MATTOSO, 1998, p. 469).

Dessa forma, o mártir cria, onde não havia nada, uma possibilidade de modificação nos rumos da história, um desejado "mundo às avessas" onde o povo teria representatividade no poder.

A peça de Miguel Franco exerce ainda a dupla função do teatro histórico proposta por Spang (1998). A catártico-identificadora, que ilumina o presente, a fraude eleitoral e a necessidade de resistência ao regime. E a segunda, a didático-distanciadora, que fomenta o entendimento e o julgamento da história, colocando o motim, apesar das dúvidas, como um verdadeiro movimento popular.

Ou, como já se disse, embora as respostas possam estar no passado, as perguntas sempre estarão no presente.

CONCLUSÃO

Em certa entrevista, Miguel Franco disse que o teatro deveria procurar o público e dar-lhe uma "festa forjada para si, forjada para o seu estado de entendimento" e também procurar "levantar-lhe (porque é essa uma função do teatro) esse entendimento". Em outras palavras, como temia o cruel escrivão José Mascarenhas, personagem de *O motim*, o dramaturgo deve fazer com que seu público "alce a grimpa" e alcance novos horizontes de compreensão. Se o autor reconhece a possibilidade de usar o teatro como instrumento didático, e obviamente não há nenhuma novidade nisso, sua escolha recai mais acertadamente sobre momentos históricos que, também conforme disse o mesmo dramaturgo em entrevistas, são "acidentes que deixarão marcas nas sociedades vindouras, no comportamento humano e nas instituições". Educar e duplamente esclarecer, pois desta maneira fomenta o entendimento e o julgamento sobre o passado, assim como procura iluminar o presente e sanar as sua carências intelectuais, elemento que retomaremos adiante.

Este trabalho procurou defender dois pontos correlatos no âmbito do subgênero dramático do teatro histórico.

Inicialmente, procurou-se mostrar que existe uma identificação entre os dois momentos que devem ser levados em conta quando tratamos de teatro histórico, o tempo da escrita e o tempo da ação do entrecho. Esse primeiro alvo foi alcançado no momento da leitura e da análise do discurso dos historiadores, por meio da qual pudemos perceber as características do discurso historiográfico que vinham a influenciar o discurso ficcional baseado na história. Como se disse, não se questiona o que há de "teatro", mas sempre o que há de "histórico" no teatro histórico. A aproximação dos discursos dramático e historiográfico sanou essa dificuldade ao nos proporcionar parâmetros para ler o texto do teatro histórico, por meio dos quatro pontos identificados como estáveis em todo o discurso historiográfico, que sintetizamos a seguir.

Em um segundo momento, o estudo de *O Motim* nos levou a confirmar a prática acima para o teatro de Miguel Franco, ou seja, encontrar na obra em questão os parâmetros que se repetem nas obras historiográficas. Primeiramente, ações humanas situadas em um passado histórico determinado, o que se dá na escolha do episódio historicamente documentado do motim da cidade do Porto contra a

Companhia de Vinhos criada pelo Marques de Pombal. Em segundo lugar, há que se reconhecer que essas ações sejam tratadas sob certo caráter subjetivo, como se viu no fato de haver ênfase do dramaturgo nas personagens populares, em detrimento das que poderiam representar outras classes sociais (já na tábua de personagens da peça, por exemplo). Finalmente, é preciso procurar esclarecer uma carência intelectual contemporânea do autor e propor uma solução para ela. Nesse ponto, surge a figura de Humberto Delgado, protagonista do "poderoso abalo originado pelas eleições de 1958 que repercutirão em sucessivas vagas" (ROSAS, 1998, p. XIV) até 1963. Assim, se houve uma usurpação de poder no passado distante que ocasionou um grande movimento de resistência popular que, após certo tempo, resultou na punição do usurpador, o mesmo precisa ser feito agora, pois homens sem medo não morrem.

Enfim, sob a trama da peça, assim como sob as fundações do cronotopo, foram encontrados os elementos que construíram a equação da ilegitimidade do poder – de Salazar –, do mártir – Humberto Delgado – e da necessidade da participação popular como solução para o problema. Reforçamos que esse último item é de extrema importância, como se viu nas outras obras de Franco e pelas fontes da peça, em especial pela presença de Arnaldo Gama entre elas (tanto no caso de *O Motim*, quanto no de *A Legenda do Cidadão Miguel Lino*).

Em relação a uma das especificidades apontadas sobre o discurso do teatro histórico, a de remeter sempre ao presente do historiador, poderíamos pensar, quase que a contra argumentar, que o discurso literário sempre trata do presente do escritor e não apenas quando se faz uso de tema histórico. Como aponta Carlos Felipe Moisés, mesmo os momentos mais aparentemente alienados de Bocage travam relações com o contexto histórico do século XVIII, mesmo que seja para virar-lhe as costas (MOISÉS, 1979).

Trata-se aqui, porém, de leituras feitas em diferentes níveis, uma vez que podemos dizer que a grande literatura sempre trata de temas humanos universais e atemporais. Não obstante, ela pode estar, e quase sempre está, próxima a um evento cotidiano específico e é por ele motivado. Ou como enfatizamos inúmeras vezes, o estudo histórico ou o trabalho literário procura suprir uma carência intelectual específica contemporânea do autor.

Em outros termos, *O Motim* pode tratar de temas universais e atemporais, como a ganância, o ódio, a busca de um ideal, a repressão e a resistência ou ainda,

como afirma o próprio autor ao *Diário de Lisboa*: “Com *O Motim*, eu quis apenas teatralizar aquele grito instintivo que se nos escapa da garganta, em face de uma violência, um espezinhamento”. Percebe-se na explicação de Franco que, embora a peça tenha se fundamentado na necessidade de suprir a carência intelectual que envolve o episódio delgadista e as fraudes eleitorais de 1958, outras ocasiões em que a mesma violência ou o mesmo “espezinhamento” se der, a resistência também deve aparecer como solução viável, ainda que sacrificial. Percebe-se aqui o trânsito entre o particular e o universal, assim como se deu o diálogo entre o tempo da escrita e o tempo da ação.

Contudo, essa tentativa de teatralização possui, em sua gênese, no momento do nascimento da peça, uma íntima conexão com o descrito episódio delgadista, o do general sem medo, que começou a por fim a uma longa ditadura e, desta forma, ligada, mais uma vez, a uma carência intelectual contemporânea do autor, a procura de uma saída para a situação de ditadura e de fraude eleitoral salazarista.

Isso não exclui, como também procuramos mostrar, o trabalho da grande literatura exercido por Miguel Franco.

Simples, pois intenta ser educativa, mas não pueril e panfletária a ponto de, como se viu, descuidar de toda a tecelagem dramática, simbólica e histórica que ajuda a construir a peça em seu conjunto, seja com possibilidades para encenação ou mesmo para a sua leitura. Após uma apreciação mais atenta, é possível afirmar que Franco resolve satisfatoriamente um grande dilema da literatura que, em diversos momentos, se coloca aos autores: as dicotomias entre o engajamento, com um texto participativo e claramente politizado e a alienação de uma literatura feita em nome da “arte pela arte”. Em certa medida, ambas as possibilidades estão representadas na peça, que escolhe o teatro / taberna como local sagrado, onde tudo acontece (taberna que seria um local particular, temporal, de sociabilização, mas que assume caráter universal, atemporal e sagrado, dados os diversos elementos simbólicos descritos, tais como o vinho, a quaresma, assim como a própria raiz da palavra, presente no tabernáculo sagrado).

Apontamos, seguindo as sugestões de Kurtis Spang (1998), uma dupla função para o teatro histórico, que é possível reconhecer na obra tratada de Miguel Franco: uma que fomenta o entendimento e o julgamento do passado e outra que procura iluminar o presente.

Ao lançar os olhos sobre o passado distante, sobre o motim tal qual o descreveram os historiadores e os documentos da época, Franco se vê diante de um movimento popular que se constrói para defender as necessidades das classes menos favorecidas da cidade do Porto. Há nessa atitude, como na atitude de todos os historiadores, um viés pessoal, subjetivo. Nesse caso em particular, essa postura revela um homem que deseja a participação do povo na construção de seu próprio destino, pois outra ênfase poderia ter sido atribuída ao evento, dado que havia indícios da participação de outros interesses na promoção do motim (das antigas classes produtoras, por exemplo, ou na menção aos "outros" que teriam pago o advogado Nicolau Araújo – "Está tudo arrumado. Os outros pagaram. Não há mais nada! FRANCO, 1693, p. 45).

O olhar sobre o passado se reflete com certa perfeição sobre as necessidades de iluminar o presente: ao buscar atender a essa segunda função do teatro histórico, Franco faz uso do modelo da tragédia histórica, da peça de mártir e também da categoria de realismo engajado (em que se tratam os acontecimentos de uma perspectiva de um compromisso ideológico que se apresenta como progressista).

No caso da tragédia histórica, em que temos a discussão de um projeto político inviável (ainda que essa inviabilidade possa ser momentânea, pois deverá transcender o seu momento, como veremos em seguida) deparamo-nos com um projeto fracassado já na fala do Profeta, visionário que, de olhos tristes, rebate a afirmação de que os problemas de todos haviam acabado: "Acabaram-se?" (FRANCO, 1963, p. 24). Não havia, ainda naquele instante, as condições necessárias para a finalização de um projeto de certa forma tão subversivo quanto aquele, embora haja uma alegria momentânea e uma esperança tenha sido implantada.

Para que faça sentido, na percepção positiva de Franco, tratar de um projeto fracassado, é preciso investir no modelo do mártir. Ainda que haja aqui o tirano, a proeminência da figura do mártir é clara, pois a queda de Mascarenhas se dá, historicamente, muitos anos após o motim (o Marques de Pombal envia Mascarenhas para administrar a construção de uma prisão e, terminada a obra, o ex-escrivão da alçada fica sendo o primeiro a ser lá encarcerado). O mesmo acontece com o modelo de conspiração, uma vez que ela se dá antes do início do

entrecho (“ ‘Tiveram ontem para ai a combinar qualquer coisa”. FRANCO, 1963, p. 16).

Já quanto a figura do mártir, é possível perceber que a maior parte da peça se concentra no julgamento e no sofrimento final das personagens. Esse processo de julgamento e punição é o que vai proporcionar a transcendência da história. Ainda que nada pudesse ter acontecido de maneira diferente, ainda que todos tenham sido mortos ou punidos, algo aparece onde antes nada havia: a possibilidade de enfrentamento e de mudança. Ou seja, pela lembrança dos atos de homens como Tomas Pinto (ou como Humberto Delgado), será viável criar uma nova concepção do tempo por vir.

Isso justifica, inclusive, as falas consideravelmente longas em que se dão as discussões jurídicas, as outras sobre injustiças e ainda sobre o “que permanece”, não importa o que aconteça, como o vaga-lume (luzicú), pois é preciso trabalhar retoricamente para excitar a admiração do público e convencê-lo da justiça e da pertinência da causa que se trata, como nos ensinou Lindenberger (1975) ao tratar do modelo de mártir.

Dessa maneira, ainda com a perspectiva de iluminar o presente por meio do passado, retoma-se a figura de Humberto Delgado, em quem se coloca a esperança da possibilidade de abertura que abalaria o regime salazarista e viria a ser o seu “princípio do fim”. Colocar as esperanças em Delgado, ainda que ele fosse um homem da situação, não seria impertinente, pois o mesmo acontecera com Tomas Pinto, não um homem do povo, mas que trabalha defendendo os interesses de todos. Lembremo-nos de que a necessidade da união de forças contra um inimigo comum foi também confirmada com a encenação de *Terror e misérias do III Reich*, de Brecht, pelo Grupo de Franco em Leiria, como vimos no segundo capítulo deste trabalho. Assim, Delgado se torna o símbolo de um “alargado movimento social e político da maioria dos pequenos” (ROSAS, 1998, p. XXI), (assim como Tomás Pinto), para combater aquele que usara a lei a seu favor, fazendo dos processos eleitorais um “golpe de Estado constitucional, como lhe chamava Salazar” (ROSAS, 1998, p. XVIII) (assim como Mascarenhas, ao tomar a posição do chefe da alçada e do juiz do povo do Porto).

Destaque-se, no entanto, que o episódio delgadista não é o fim da ditadura de Salazar, mas o primeiro passo e, sem uma sequência de eventos que venham a demonstrar resistência contra o governo, todo o sacrifico seria vão.

Nessa perspectiva, o que se passa durante o motim é uma etapa a ser vencida (não agora, em que se dá apenas o primeiro passo, mas um pouco mais tarde, tendo esse sacrifício por modelo positivo). E, nesse ponto, estabelece-se o diálogo entre os tempos da ação e da escrita mais uma vez: se, ao final, o sacrifício de todos sugeriu o fim, como cada estação do ano, cada momento temporal do carnaval, do julgamento e da condenação e cada forma possivelmente assumida pelo espaço da taverna (o tabernáculo sagrado, o palco dionisíaco), também se sugere o universal na medida em que nova primavera sempre virá.

Aqui, então, o dramaturgo / demiurgo, como intermediário entre a natureza divina e a humana, como Baco presente nas lenaionas e, posteriormente, no ritual teatral, intenta reescrever o futuro fazendo uso do passado, procurando escrever o geral (o porvir), tendo em vista um caso particular (o fato histórico). O dramaturgo profeta e poeta, como aquele que consegue ver mais longe, como Franco desvenda em um de seus escritos ("Os poetas não vêem/ sentem/ e o que sentem (...) é a essências das coisas/ escondida/ atrás das aparências) traça os paralelos universais. Em seus espaços sagrados – teatro/taberna – delineia as possibilidades de resistência e, a partir daí, de vida e de morte, mas principalmente, de renascimento. O homem, tal qual a videira, assim como Baco, assim como Cristo, encaminha-se para a sua poda, para o seu dilaceramento, para o seu sacrifício ao fim de sua quaresma ou de sua primavera, mas, findo o doloroso processo, voltará a dar frutos, a dar esperanças de uma nova realidade porvir.

Assim, ainda nessa expectativa, os homens sem medo, as vítimas deste mito sacrificial, que darão sua vida como pagamento por aspirarem a uma vida melhor, um mundo mais justo, ficarão na memória de todos de duas maneiras. Primeiro, conforme pensam os carrascos, como um exemplo que impõe medo, que tolhe a ousadia, mas, em segundo, para o povo, como um exemplo de coragem, de força, de desprendimento, como se vê na fala do taberneiro que se diz, não mais um homem, não mais um pai, mas uma "coisa com razão!", como um "archote pegando fogo ao seu redor" (FRANCO, 1963, p. 131) que, como o luzicú, permanece mesmo depois de "esbagaçado pelos meninos" (conforme FRANCO, 1963 p.123).

Ainda que partindo de um passado distante e travando diálogo com o passado recente, essa peça ainda se mantém viva por meio dos grandes temas universais que elabora em cena e que podem sempre servir ao nosso e a "outros

presentes", sempre que "novos Mascarenhas" inspirem a necessidade da resistência e da coragem, fazendo-se de modelo para a criação de novos homens sem medo.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi.São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

ALVES, Castro. *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Prefácio de Flavio Felicio Botton. São Paulo: Todas as Musas, 2011.

AMORIM, Maria Alice. Festas carnavalescas: o avesso e o plural na folia. p. 28 - 39. In. PESSOA, Jadir de Morais. *Festas Populares*. Salto Para o Futuro, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antonio Pinto Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, sem data. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior.

AZEVEDO, Candido de. *A Censura de Salazar a Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Mutiladas e Proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo.* Lisboa: Editorial Caminho, 1977.

AZEVEDO, J. L. de. *O Marquês de Pombal e sua época*. Lisboa: Clássica Ed., 1990.

BAKHTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* – a teoria do romance. HUCITEC-UNESP, 2010. 6ª edição.

_____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 4º edição. São Paulo: HUCITEC, 1999.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O freudismo: um esboço crítico.* Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARATA, José de Oliveira. *História do Teatro. Lisboa,* Universidade Aberta, 1991.

_____.*História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao Romance Histórico*. R.J.: EDUERJ, 2007.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BESELAAR, José Van Den. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Edusp/EPU, 1974. 4° edição, revista e ampliada.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Desidério Murcho.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

BORGES, Vavy Pacheco. *O que é história*. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Coleção Primeiros passos, 17).

BOURDÉ, Guy, e MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Tradução de Ana Rabaça. Portugal: Publicações Europa-América, 1983. Coleção Fórum da História.

BRECHT, Bertolt. *Teatro de Bertolt Brecht*. Vol.6 Tradução de Gilda Oswaldo Cruz. Civilização Brasileira, 1978. Dir. Fernando Peixoto.

BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

BURKE, Peter. *Escola dos Annales 1929 - 1989, A Revolução Francesa da Historiografia*. Tradução de Nilo Odália.São Paulo, Editora da Unesp, 1990.

CABRAL, João. *O teatro amador em Leiria*. Leiria: Assembleia distrital, 1980.

CABRERA, Ana. Censura, teatro e o fim da ditadura em Portugal. *Plural Pluriel - Revue des cultures de langue portugaise*. Fascículo: Le spectacle de l'histoire / Le spectacle dans l'histoire. Paris, n.02. automne/hiver 2008. Documento eletrônico disponível em <http://www.pluralpluriel.org/index.php?view=category&id=52%3Anumero-02&option=com_content&Itemid=55> Acesso 13 dez 2010.

CARR, Edward Hallet. *O que é história?* Tradução de Lúcia Maurício de Alverga.Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

CEVASCO, Maria Elisa. SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da literatura inglesa*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Bakhtin*. Tradução Jacó Guinsburg.São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLLINGWOOD, R.G. *A ideia de história.* Tradução de Alberto Freire.8º ed. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

CORTEZ, Alfredo. *Teatro Completo*. Introdução, pesquisa de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Casa da Moeda, 1992.

Companhia Rey Colaço Robles Monteiro: 1921-1974; Museu Nacional do Teatro, Lisboa, 1987. In.: http://museudoteatro.imc-ip.pt/pt-PT/Exposicoes/ExpPassadas/ContentDetail.aspx? id=142 Acesso em 06 ago 2011

CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2006. Prefácio de Claes G. Ryn.

_____. *Teoría e historia de la historiografia*. Tradução de Eduardo Prieto.Buenos Aires: Editorial Escuela, 1955.

CRUZ, Duarte Ivo. *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo. 2001.

DELGADO, Iva. A campanha. In. DELGADO, Iva; PACHECO, Carlos; FARIA, Telmo (coords.). *Humberto Delgado - as eleições de 58*. Lisboa: Editora Veja, 1998, p. 63 a 111.

DELGADO, Iva; PACHECO, Carlos; FARIA, Telmo (coords.). *Humberto Delgado - as eleições de 58*. Lisboa: Editora Vega, 1998.

Dicionário da Academia Brasileira de Letras, 2ª edição, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2008.

DOBRORUKA, Vicente. Mito e história na Antiguidade: esboço para um estudo e conjunto dos limites entre religiosidade e metahistória. *Boletim do Centro de Pensamento Antigo*. Vols. 20-21. Campinas: Unicamp, 2008. Disponível em http://www.pej-unb.org/downloads/art_mito_hist.pdf

DRESDEN, Sem. *O Humanismo no Renascimento*. Tradução de Daniel Gonçalves. Porto: Editorial Inova Limitada, 1968.

EURÍPEDES. *Hécuba*. In. Ésquilo/*Os persas*; Sófocles/*Electra*; Eurípedes/ *Hécuba*. Tradução a apresentação de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1992.

_____. *Medeia* e *As Bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Tradução de Medeia por Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalvez. Tradução de As Bacantes por Eudoro de Souza.

FARIA, Beatriz Viégas. Prefácio a Henrique V. In: SHAKESPEARE, William. *Henrique V*. Tradução de Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: Editora Lp&M, 2009.

_____. Prefácio a Ricardo III. In: SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Tradução de Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: Editora Lp&M, 2010.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. S.P.: Edusp/Perspectiva, 1993.

FERNANDEZ, Angel-Raimundo. Apuntes sobre el teatro histórico español dês S. XX. In: SPANG, Kurtis (ed.) *El drama histórico*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998. p. 215 a 238.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin.* São Paulo Ática, 2008.

FISHER. H.E.S.. *De Methuen a Pombal.* O comércio Anglo-português de 1700 a 1770. Lisboa, Gradiva, 1984.

FRANCO, Miguel. *A legenda do cidadão Miguel Lino*. Original datilografado, 1965.

FRANCO, Miguel. *A legenda do cidadão Miguel Lino*. Porto: Editorial Inova, 1973. Série Teatro para as Quatro Estações.

FRANCO, Miguel. *Fala de Gil Vicente a El-rey Dom João III* e a Rainha Dona Caterina sua esposa em prólogo da representaçam da sua farsa de folgar Inês Pereira estando a corte em Leiria no verão de 1526. Programa da peça, jun. 1957.

FRANCO, Miguel. *Festa no Castelo de Leiria*. Manuscrito sem data.

FRANCO, Miguel. *O Capitão de Navios*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

FRANCO, Miguel. *O Motim*. 1º edição. Lisboa: Edição do autor, 1963.

FRANCO, Miguel. *O Motim*. 2º edição. Lisboa: Europa-América, 1965.

FRANCO, Miguel. *Quinta-Feira e outros poemas*. Coimbra: Editora Coimbra, 1962.

FRANCO, Miguel. *Uma visita muito breve*. Original datilografado, data de out. de 1968.

FREDERICO, Celso. *Lukács, um clássico do século XX.* São Paulo: Moderna, 1997.

GAMA, Arnaldo. *O Sargento-mor de Vilar*. Tavares: Porto, 1945.

_____. *Um motim há cem anos*. Porto: Tipografia do Comércio, 1861.

GARRET, Almeida. *Obras Completas*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1963. 2 vol.

GAY, Peter. *Represálias Selvagens*. Realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. Tradução de Rosaura Eicnenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto. *A Estética Romântica*. Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992. Coleção Textos Básicos de Cultura – Direção de Massaud Moisés.

_____. *Introdução ao estudo da literatura*. São Paulo: Atlas, 1991.

GOMES, Antônio Máspoli de Araújo. Origens e Imagens do Protestantismo Brasileiro no Século XIX. In: *Revista Ciências da Religião - História e Sociedade*. v. 1, n. 1, 2003, p. 67-113. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Escola Superior de Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

GOSSMAN, Lionel. *Between History and Literature*. London: Harvard University Press, 1990.

GUERRA, José B. Torres. ?Un drama histórico en Grécia?. In: SPANG, Kurtis (ed.) *El drama histórico*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998. p. 51 a 74.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva/EDUSP, 1985.

GUTERRES, Tiago da Costa. Heródoto de Halicarnasso: *sphragís*, *historíē* e a abdicação do caráter divino na produção das histórias. In: *Revista Eletrônica da antiguidade*. Núcleo de Estudos da Antiguidade - UERJ, n° II, Ano IV, 2011, p. 160 a 173. Disponível em <http://www.nea.uerj.br/>

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. 2014, Tabernacle, tavern. Disponível em http://www.etymonline.com/, Acesso: 11 abr 2014.

HERÓDOTO. *Histórias*, livro I. Tradução de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa, Edições 70, 1994.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre História*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Leopold von Ranke*. São Paulo: Editora Ática, 1979. Coleção Grandes Cientistas Sociais (Coordenada por Florestan Fernandes).

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime***.** Tradução do "Prefácio de Cromwell". Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

HUTCHEON, Linda. *A poética do Pós-Modernismo.* Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1998.

ILARI, Mayumi Denise S. Entre o drama e a tragédia elisabetana, a crítica à burguesia em *Lorenzaccio*, de Musset. *Revista UniABC*. v.1, n.1, 2010, p. 79-100.

KURY, Maria da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

LEENHARDT, Jacques. A construção da identidade pessoal e social através de história e da literatura. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 41 a 50.

LENINE, V.I.. Que fazer? Estugarda: Editorial Dietz, 1902. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/cap02.htm>. Acesso em: 10 set. 2012.

LEXICON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

LINDENBERGER, Herbert. *Historical Drama*. *The relation of literature and reality.* Chicago: University of Chigago Press, 1975.

LUKÁCS, Georgy. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida da Silva.

MADEIRA, João. A oposição e as eleições presidenciais de 1958. In: DELGADO, Iva; PACHECO, Carlos; FARIA, Telmo (coords.). *Humberto Delgado - as eleições de 58*. Lisboa: Editora Veja, 1998, p. 25 a 62.

MAESTRI, Mauro. História e Romance Histórico: fronteiras. In: *Revista Novos Rumos*. Marília, Editora da UNESP, ano 17, n. 36, 2002, p. 38 a 44.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico português.* Porto: Campo das Letras Editores, 1999.

_____. *Um poço sem fundo*. Novas reflexões sobre literatura e história. Porto: Campo das letras Editores, 2005.

MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal.* Lisboa, Editorial Estampa, Sem data.

_____. *História de Portugal.* O Estado Novo. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. vol. 7.

MAXWELL, K. *Marquês de Pombal. Paradoxo do Iluminismo*. RJ: Paz e Terra, 1996.

MENDONÇA, Fernando. Tendências historicistas do teatro. In. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1973, p. 238 a 248.

Michaelis. Dicionário de Português Online. Tabernáculo, taberna. Disponível em http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/, Acesso 11 abr 2014.

MOISÉS, Carlos Felipe. "Bocage e o século XVIII". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 50, Jul. 1979, p. 35-42.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 19ª edição. São Paulo: Cultrix, 2010.

MONTEIRO, Luis de Sttau. *Felizmente há luar!* Lisboa: Ática, 1962.

MOREIRA DE FARIA, Antonio Augusto. *Sobre Germinal: intradiscurso, intradiscurso e leitura*. Tese, FFLCH, SP, 1999.

OLIVEIRA, Aline Cristina da Silva. *Homens de ofício: práticas políticas durante o reinado de d. João I de Portugal (1385-1433)*. XVIII Semana de História. ISSN 2175-4446, 2012.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Tradução Walter O. Schlupp São Paulo: Vozes, 2007.

PAICE, E. *A ira de Deus*. Tradução de Marcio Ferrari. Rio de Janeiro: Record, 2010.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Coleção Tudo é História.

PAVIS, Patrice*. Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZZINATO, Alceu Luiz; SENISE, Maria Helena Valente. *História Moderna e Contemporânea*. 5º Edição, São Paulo: Ática, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 17 a 40.

_____. História & literatura: uma velha-nova história. *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Centre de recherche sur les mondes américains (Cerma). Disponível em http://nuevomundo.revues.org/pdf/1560. [28/01/2006].

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português.* Portugália Editora, Lisboa, 1969. Tradução de Manuel Lucena.

PICO DELLA MIRANDOLA, G. *Discurso sobre a Dignidade do Homem* (edição bilíngue). Tradução de Maria de Lurdes S. Ganho. Lisboa, Edições 70, 1989.

PIRES, José Cardoso. *O Render de heróis*. 4º ed. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução Aldo Della Nina Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PORTO, Carlos. "Balanço do ano literário de 1980 em Portugal / O texto teatral". In: *Revista Colóquio/Letras*. Balanço, n.º 60, Mar. 1981, p. 46-51.

_____. O teatro desde a presença. In.: LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima (dir.). *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2002, v. 7, p. 556 a 573.

QUINTILIAN. *Institutes of Oratory*. Ed. Lee Honeycutt. Translation John Selby Watson, 2006. Iowa State. 14 March 2012. Disponível em <http://rhetoric.eserver.org/quintilian/>. Acesso em 2 mar. 2012.

RATTON, Jacome. *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo de maio de 1747 a setembro de 1810*. Lisboa, Fenda Edições, 2007.

REBELLO, Luiz Francisco - *100 Anos de Teatro Português (1880-1980),* Lisboa, Brasília Editora, 1984.

_____. "Recensão crítica a Legenda do Cidadão Miguel Lino, de Miguel Franco" In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 16, Nov. 1973, p. 83-84.

_____.*100 anos de Teatro Português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora, 1984.

_____. *O teatro romântico* (1838 – 1869). Lisboa, Biblioteca Breve / Volume 51, 1980.

_____. *Combate por um teatro de combate.* Lisboa: Seara Nova, 1977.

_____. *História do Teatro Português*. Europa-América, 1967.

REIS, Antonio do Carmo. *Nova História de Portugal.* Lisboa, Editorial Notícias, 1990.

RICOEUR, Paul. Mito e História. In: *Enciclopédia das Religiões.* Vol. I, Sujeito e métodos de crença religiosa. Tradução: Paulo Dullius. Disponível em: <*www.lasalle.edu.br/upload/Teologia/mito.doc>.* Acesso em 16 fev. 2012.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. São Paulo: Papirus Editora, 1994.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROCHA, Roberto Ferreira. Heroísmo, política e teatralidade no Coriolano de Shakespeare. *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, v. IV, n.1 , p. 1-10, jan. 2002. Disponível em: <http://revistabrasil.org/revista/ingles/roberto.htm>. Acesso em: 17 Jan. 2012.

_____. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare, sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Beatrice Editora, 2008.

RODRIGUES, Márcia Regina. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa*. São Paulo: UNESP, 2010.

ROSAS, Fernando. A oportunidade perdida - Prefácio a DELGADO, Iva; PACHECO, Carlos; FARIA, Telmo (coords.). *Humberto Delgado - as eleições de 58*. Lisboa: Editora Vega, 1998, p. VII a XXXI.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico***.** 2º edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica*. Tradução de Estevão de Resende Martins. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UnB, 2001.

RUSSEL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1957. Livro Segundo.

SANTO AGOSTINHO. Coleção Os Pensadores. Nova Cultural: São Paulo, 2004.

SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. 17 º ed. Lisboa: Europa América, 1995.

SCHNEIDER, Susan. *O marquês de Pombal e o vinho do Porto*. Dependência e subdesenvolvimento em Portugal no século XVIII. Tradução de Jorge O. Marques. Lisboa: Regra do Jogo Edições, 1980. Coleção Biblioteca de História, 7.

SCHULZE, Leonard e WETZELS, Walter. *Literature and History*. USA: University Press of America, 1983.

Sentença da alçada, que el-Rey Nosso Senhor mandou conhecer da rebelliaõ succedida na cidade do Porto em 1757, Lisboa, Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Real Mesa Censória, 1786. Com licença da mesma Real Mesa.

SERRÃO, J. V.(org.). *O terremoto de 1755.* Lisboa: Horizonte, 2007.

SERRÃO, Vítor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

SHAKESPEARE, William. *Julio César*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007. Coleção A Obra Prima de cada Autor.

_____. *Ricardo III*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Editora Lp e M , 2007.

SILVA, Edson Santos. *O drama histórico de Almeida Garrett: o presente à luz alegórica e exemplar do passado.* São Paulo, USP, 2001. Dissertação.

SOARES, Á. T.. *O Marquês de Pombal*. Brasília: Universidade de Brasília, 1983.

SOARES, Francisco; CAVACO, Victor. As eleições que oficialmente nunca existiram. In. DELGADO, Iva; PACHECO, Carlos; FARIA, Telmo (coords.). *Humberto Delgado - as eleições de 58*. Lisboa: Editora Veja, 1998, p.493 a 532.

SPANG, Kurtis. Apuntes para la definicion y el comentário del drama histórico In: SPANG, Kurtis (ed.) *El drama histórico*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998. p. 11 a 50.

_____. *Teoria del drama*. Lectura y análisis de la obra teatral. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1991.

SUTERMEISTER, Paul. A meta-história de Hayden White: uma crítica construtiva à "ciência" histórica. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 97, junho de 2009. Universidade Estadual de Maringá.

TEIXEIRA, Graça Maria Pereira. *O Motim, de Miguel Franco. A história como tema literário*. Dissertação apresentada à Universidade Aberta, Instituto Politécnico de Leiria; Escola Superior de Educação, Programa de Mestrados em Estudos Interdisciplinares. Out 2001. Orientação de Eduardo Fonseca.

TENGARINHA, José (org.). *História de Portugal*. São Paulo: UNESP/ Instituto Camões, 2000.

TUCÍDIDES. *A Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987. Prefácio de Mario Jaguaribe.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o teatro*. Tradução Jos[e Simões (coord.) São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O drama histórico português do século XIX* (1836-56). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

VICTORIA, Luiz A. *Dicionário Básico de Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita. Teoria e história da historiografia*. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 191 a 210.

_____. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. The historical text as literary artifact. In: CANARY, Robert; KOZICKI, Henry. *The writing of history*. Wisconsin, Wisconsin University Press, 1978. p. 41 a 62.

WOLKMER, Antônio Carlos. Legitimidade e legalidade: uma distinção necessária. In.: Revista de informação legislativa. v. 31, n. 124, p. 179-184, out./dez. 1994. Disponível em http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/176273

OUTRAS FONTES:

As informações sobre Miguel Franco em que as referências não são citadas foram conseguidas por meio de entrevista com conhecidos do autor, com a filha do dramaturgo, Maria João Franco, e nos recortes dos jornais abaixo (alguns de difícil identificação), pertencentes ao espólio de Franco, guardado pela filha. Usou-se também o sítio virtual http://miguel-lino.blogspot.com/ gerenciado também por Maria João Franco.

Foram entrevistados Helder Costa, Carlos Fragateiro e Maria João Franco.

Jornal de Leiria (Julho de 1985)

Entrevista a Carlos Benigno da Cruz (23 de Maio de 1974)

Diário de Lisboa (16 de Setembro de 1975)

Diário de Notícias (1985)

Região de Leiria (Julho de 1985)

Jornal de Artes e Letras (31 de Março de 1965)

Comércio do Porto (Março de 1965)

Tele-semana de Lisboa (22 de agosto de 1975)

Diário de Lisboa (17 de fevereiro de 1972)

Vida Ribatejana (Maio de 1973)

Região de Leiria (Maio de 1973)

Correio de Nisa (15 de maio de 1965)

Região de Leiria (21 de setembro de 1990)

Diário da Manhã (Fevereiro de 1965)

Diário da Manhã (7 de Fevereiro de 1965)

Jornal de Notícias do Porto (01 de Maio de 1965)

Diário de Lisboa (7 de Fevereiro de 1965)

Diário Popular (3 de Fevereiro de 1972)

Diário do Ribatejo (1 de Maio de 1973)

Diário de Lisboa (1965)

Miguel Franco- Breve Cronologia

1918 – (14 de abril) Nascimento, em Leiria

1950 – Funda o Grupo de Teatro Miguel Leitão

1957 - Escreve *Prólogo para a Farsa de Inês Pereira dito por Gil Vicente à Corte de Dom João III*

1957 e 58 – Apresentação da *Farsa de Inês Pereira*, no Castelo de Leiria

1959 e 61 – Apresentação da *Farsa de Inês Pereira*, nos claustros dos Mosteiros de Alcobaça e Tomar

1960 – É proibida pela censura a encenação da peça *O Duelo*, de Bernardo Santareno, pelo Grupo de Teatro Migue Leitão, dirigido por Franco.

1960 - A partir desse ano, começa seu trabalho como ator de cinema

1960 - Escreve *O Motim*.

1961 - Apresentação da *Farsa de Inês Pereira* no Teatro da Trindade em Lisboa

1962 - *Quinta Feira e outros Poemas* - edição de autor

1963 - Edição do autor de *O Motim*

1965 – *O Motim* é publicado pela Europa América e representado pela Companhia do Teatro Nacional D. Maria II. Extinção do Grupo de Teatro Miguel Leitão

1969 - *A Legenda do Cidadão Miguel Lino* é distinguida com o **Prêmio Almeida Garrett**

1973 – É publicada pela Editorial Inova *A legenda do Cidadão Miguel Lino*

1974 – É publicada *Visita muito Breve* (Em Separata da Revista da SPA)

1980 – É publicado *O Capitão de Navios* pela Moraes Editora

1980 - É publicado *Quinta-feira e Outros Poemas*

1986 – Última participação como ator (Juiz do povo, em *O Motim*)

1988 - 19 de fevereiro – sua última entrevista para a TV feita por Jorge Listopad, na RTP1.

1988 - Falecimento

2003 - Foi atribuído o seu nome ao Teatro Miguel Franco, equipamento cultural construído na cidade de Leiria.

Imagens

FALA DE *Gil Vicente*

a El-rey DOM JOÃO III

e aa *Rainha* DONA CATERINA

sua Esposa em

è PRÓLOGO

DA REPRESENTAÇAM DA SVA FARSA DE FOLGAR

Inez PERÉIRA

estando a Corte no

CASTELO DE LEIRIA.

no Verão de 1526 ✠ 1957.

A Corte desceu da Alcáçova para assistir à representação. Soam charamelas à porta de armas anunciando a saída de El-Rei. A' frente vem um archoteiro, alumiando o caminho pelas contrafortes e muralhas da fortaleza. O par Real vem seguido de Homens e Damas da sua Corte e ladeado de dois pagens. Mais seis archoteiros ajudam a corte a descer a ladeira. Atraz vêm músicos do paço tocando.

A Corte chegou ao terreiro da representação e sentou-se no palanque real. Então da «casa de Inez Pereira» sai GIL VICENTE, já ataviado de «Pero Marques» e traz pela mão a «Inez» e a «Mãi» e fazendo vénia primeiro.

diz:

«Mui Alto e Real Senhor
da cristandade penhor
e pastor de Portugal;
de nossas vidas e bens
conservador natural.
Cornucópia de justiça.
De vossas manos reais
um só gesto ao alto iça
e em nossos peitos atiça
sentimentos principais:
Obediência, que mais
a não houve entre humanos,
servos e Imperadores
ou vilões e regedores,
Hung'ros, Chins ou Maometanos.
Amor: tanto quanto quereis
e homens possam estilar;

Capa do Prólogo intitulado “Fala de Gil Vicente a El-rey Dom João III e a Rainha Dona Caterina sua esposa em prólogo da representaçam da sua farsa de folgar Inês Pereira estando a corte em Leiria no verão de 1526”, de Miguel Franco

9313

SENTENÇA DA ALÇADA,

QUE

ELREY NOSSO SENHOR

Mandou conhecer da Rebelliaõ ſuccedida na Cidade do Porto em 1757, e da qual

SUA MAGESTADE FIDELISSIMA

NOMEOU PRESIDENTE

JOAÕ PACHECO PEREYRA DE VASCONCELLOS,

Fidalgo da Caſa Real, do Conſelho do meſmo Senhor, e ſeu Deſembargador do Paço, Deputado, e Promotor do Tribunal da Junta da Cruzada, &c.

E ESCRIVAM

JOZE' MASCARENHAS PACHECO PEREYRA COELHO DE MELLO,

Moço Fidalgo da Caſa Real, do Deſembargo de Sua Mageſtade, e Deſembargador da Caſa da Supplicaçaõ, Juiz Executor da Real Fazenda da Cruzada, Academico do numero da Academia Real da Hiſtoria Portugueza, e das Reaes Academias da Hiſtoria Geografica, e Mathematica de Madrid, e Valhadolid, &c.

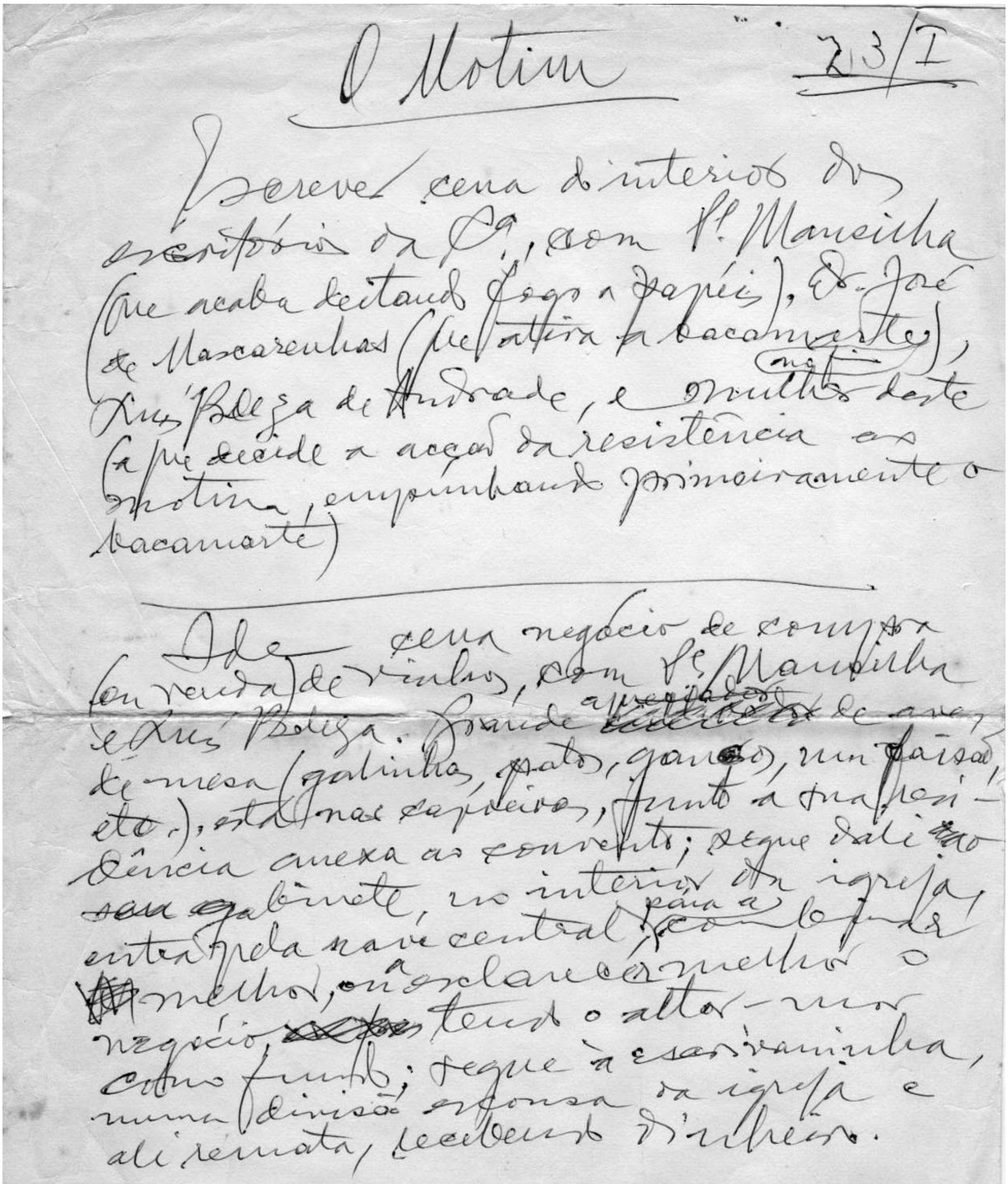
LISBOA,

Na Officina de MIGUEL RODRIGUES,

Impreſſor do Eminentiſſimo Senhor Cardial Patriarca.

Anno M. DCC. LVIII.

Capa do fac-símile da Sentença da alçada, que el-Rey Nosso Senhor mandou conhecer da rebelliaõ succedida na cidade do Porto em 1757, Lisboa, Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Real Mesa Censória, 1786. Com licença da mesma Real Mesa (fornecido pela Biblioteca Nacional de Portugal).



O Motim 23/I

Descreve cena do interior do escritório da Cª, com Sr. Mancilha (que acaba de deitar fogo a papéis), Dr. José de Mascarenhas (que atira [illegible] bacamarte), Luís Beleza de Andrade, e mulher deste (a que decide a acção da resistência ao motim, empunhando primeiramente o bacamarte)

Idem cena negócio de compra (ou venda) de vinhos, com Sr. Mancilha e Luís Beleza. Grande aprovação de aves de mesa (galinhas, patos, gansos, um faisão, etc.), está nas capoeiras, junto à sua residência anexa ao convento; segue dali ao gabinete, no interior da igreja, entra pela nave central, para a [illegible] melhor [illegible] negócio, tendo o altar-mor como fundo; segue à escrivaninha, numa divisão [illegible] da igreja e ali remata, recebendo dinheiro.

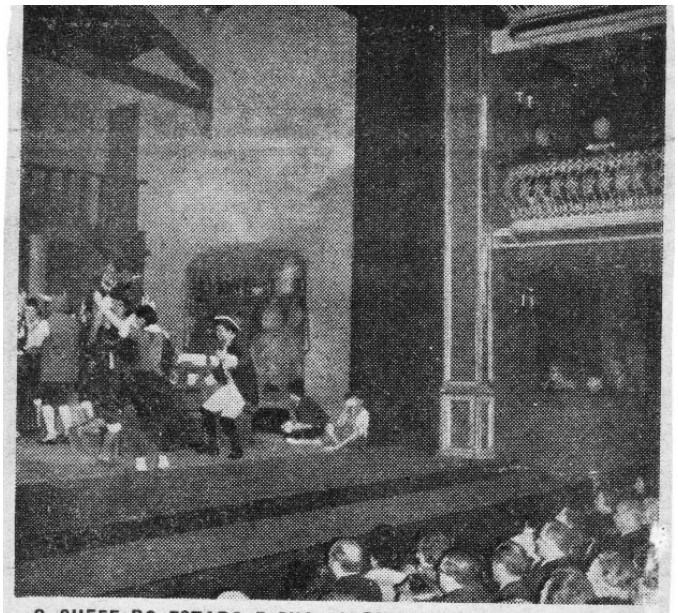
Apontamentos manuscritos de Miguel Franco para a composição de *O Motim*.

TEATRO

NO AVENIDA «O MOTIM» pela companhia do Teatro Nacional Dona Maria II

Quatro dezenas de artistas da companhia do Teatro Nacional Dona Maria II interpretam agora, secundados por bem elaborada e numerosa figuração, a peça «O Motim», o primeiro original português da temporada, assinado por Miguel Franco. Essa interpretação, a todos os títulos brilhante, é uma das mais fortes razões do êxito que a peça está a obter e que de dia para dia se confirma. O conflito decorre no Porto, em 1757, quando o problema da protecção dos vinhos, enfrentados pelo Marquês de Pombal, fez levantar o descontentamento popular, erguido contra a prepotência e contra a força. Em papéis que são, todas as noites, sublinhados por aplausos, pode o público admirar Raul de Carvalho, num «Tomás Pinto» cheio de vibração e de grandeza de alma; Varela Silva, na violenta personagem do «Dr. José Mascarenhas», recortada por um talento a que nenhum sector do público é indiferente; Manuel Correia, no «Profeta», o velho ébrio cheio de humanidade e de filosofia; Canto e Castro, no fogoso «Advogado Nicolau Araújo», cuja intervenção na alçada a assistência aplaude com calor; Lurdes Norberto, a simpática e dedicada «Páscoa» — e todos os outros artistas que elevam a representação a um alto nível.

«O Motim» representa-se todas as noites às 21 e 45, realizando-se no sábado a primeira tarde a preços reduzidos.



O CHEFE DO ESTADO E SUA ESPOSA ASSISTEM, NO AVENIDA, A UMA CENA DE «O MOTIM», PELA COMPANHIA DO TEATRO NACIONAL

Notícia do *Diário da Manhã* de fevereiro de 1965, que anuncia as próximas sessões de *O Motim*, antes de ter conhecimento da proibição da peça. Em destaque, a presença de Américo Tomas, chefe de estado, na estreia.

«O MOTIM», NO AVENIDA

Há certas noites de estreia que não nos deixam tranquilos. São aquelas a que se costuma chamar estreias fora de série, não porque o justifiquem, em princípio, a qualidade das obras a apresentar mas porque determinado clima emocional, não importa saber de que tonalidade, lhes dá o cunho de acontecimento. Foi isso que aconteceu ontem á noite no Avenida, onde reapareceu, após dois meses de forçada interrupção de actividade, a companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. Evidentemente que sem tranquilidade de espírito nem o espectador nem o crítico se sentem suficientemente receptivos para o que se passou sobre a cena. E ás vezes é bom que assim aconteça, porque os noticiaristas de teatro, ou os críticos, se assim lhes quiserem chamar, são, como todos sabem, e de um modo geral, entidades que gostam de trabalhar honestamente, rodeados das atenções e cuidados que, se eles não merecem, são devidas, pelo menos, ás funções que desempenham e ás actividades que representam, melhor ou pior.

Evidentemente que ontem foi uma noite de estreia, mas é forçoso dizer-se que a grande vedeta da noite foi sem duvida a própria casa de espectáculos, que está transformada num pequeno teatro parisiense do melhor estilo, instalado em pleno coração de Lisboa. Por isso, para Lucien Donnatt, vai a nossa mais calorosa palavra de aplauso pelo trabalho feito. A Amélia Rey Colaço é devida igualmente uma palavra de admiração pela tenacidade com que sabe defender a sua carreira e a sua obra.

A outra novidade da noite foi a estreia de um novo dramaturgo português, Miguel Franco, personalidade que temos seguido desde há quatro anos, quando surgiu aqui em Lisboa com o grupo teatral que dirigia em Leiria.

Muito se poderia dizer deste «Motim», primeiro original português este ano aprovado pelo Conselho de Leitura do Teatro Nacional D. Maria II. Mas não vale a pena estarmos a gastar tempo e energias, que são em pura perda, neste caso, e excediam os limites da mediocridade e mesquinhez, que, do outro lado, são contrapartida para a atenção e carinho que sempre nos tem merecido o trabalho daqueles sobre quem temos de nos pronunciar. Nada disto tem relação com a obra do agora dramaturgo Miguel Franco, que é também actor, pois esta merece-nos a maior simpatia. A sua peça, ontem estreada, é, evidentemente, meritória, pelo menos no ideário que a enforma ou nas intenções que denota, embora se possam pôs reservas á sua tessitura, ou feitura dramática, se assim quisermos dizer.

O que se pode afirmar desde já — e não é preciso ser profeta — é que está destinada a um grande êxito de bilheteira, se qualquer circunstancia fortuita não contrariar o nosso vaticínio.

Da realização cénica do seu texto se encarregou Pedro Lemos, da forma que lhe é peculiar. Os cenários e figurinos confiou-os a José Barbosa, que realizou um bom trabalho, e o desempenho esteve a cargo de um vasto elenco, do qual fazem parte Raul de Carvalho, Manuel Correia, Lourdes Norberto, Carlos Rosa, Benjamim Falcão, Pedro Lemos, Canto e Castro, Julia Babo, Mário Jacques, Albino Jacques, João Pedro Cascais, Meniche Lopes, Cecília Guimarães, Dario de Barros, Carlos Fonseca, Manuel Monteiro, José Capela, João Vital, Carlos Queiroz e Carlos Fernando, que fizeram a parte do «motim», não contando com mais treze figuras que desempenharam os papéis «da alçada».

L. d'O. N.

Alguns intérpretes de «O Motim», vistos por Fernando Beato

Notícia do *Diário de Lisboa* de fevereiro de 1965, comentando as atuações na estréia da peça.

A EMPRESA REY COLAÇO-ROBLES MONTEIRO

APRESENTA

O ORIGINAL E DUAS PARTES

O MOTIM

MIGUEL FRANCO

NA ENCENAÇÃO DE *PEDRO LEMOS*

E NA REALIZAÇÃO PLÁSTICA DE *JOSÉ BARBOSA*

PERSONAGENS

DO MOTIM:

Tomás Pinto	RAUL DE CARVALHO
O «Profeta»	MANUEL CORREIA
Páscoa	LOURDES NORBERTO
Caetano Moreira da Silva	CARLOS ROSA
António de Sousa, «O Negrez»	BENJAMIM FALCÃO
O Juiz do Povo José Fernandes da Silva, «O Lisboa»	PEDRO LEMOS
Advogado Nicolau Araújo	CANTO E CASTRO
A «Estrelada»	JÚLIA BABO
Manuel da Costa	MÁRIO JACQUES
Marcos Varela	ALBINO SANTOS
Cheta, o marinheiro	JOÃO PEDRO CASCAIS
Maria Pinta, mulher do «Negres»	MENICHE LOPES
Micaela, mulher do Caetano	CECÍLIA GUIMARÃES
1.º Homem	DARIO DE BARROS
2.º Homem	CARLOS FONSECA
Outro homem	MANUEL MONTEIRO
Dois populares	JOSÉ CAPELA JOÃO VITAL
Dois garotos	CARLOS QUEIROZ CARLOS FERNANDO

DA ALÇADA:

Presidente Desembargador João Pacheco Pereira Vasconcelos de Melo	LUÍS ELOY
Escrivão Doutor José de Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo	VARELA SILVA
Coronel D. António Manuel de Vilhena	ANTÓNIO TEIXEIRA
Coronel Luís de Mendonça Furtado	ALBERTO VILLAR
Tenente-Coronel João Pinto Rubim	COSTA GUERRA
Oficial de justiça — escrivão	DIOGO ARY DOS SANTOS
Outro oficial de justiça	FERNANDO FONSECA
1.º soldado de Infantaria do Minho	DARIO DE BARROS
2.º soldado de Infantaria do Minho	JOÃO PEDRO CASCAIS

OUTROS:

Frei José de Mansilha	PAIVA RAPOSO
Luís Beleza de Andrade	JOSÉ CARDOSO
Justino, moço de Taberna	JOÃO MOTTA
Um frade	JOSÉ CAPELA

Populares, soldados, ordenanças, músicos, etc.

A acção na cidade do Porto, no ano de 1757

ACORDES DE CAVAQUINHO POR SÉ RIBEIRO DO TRIO ODEMIRA

DIRECTOR DE CENA — PEDRO LEMOS

TÉCNICO DO SOM — JORGE SANTOS

CONTRA-REGRA — JOÃO FRANCISCO

CHEFE MAQUINISTA — ANTÓNIO MADEIRA

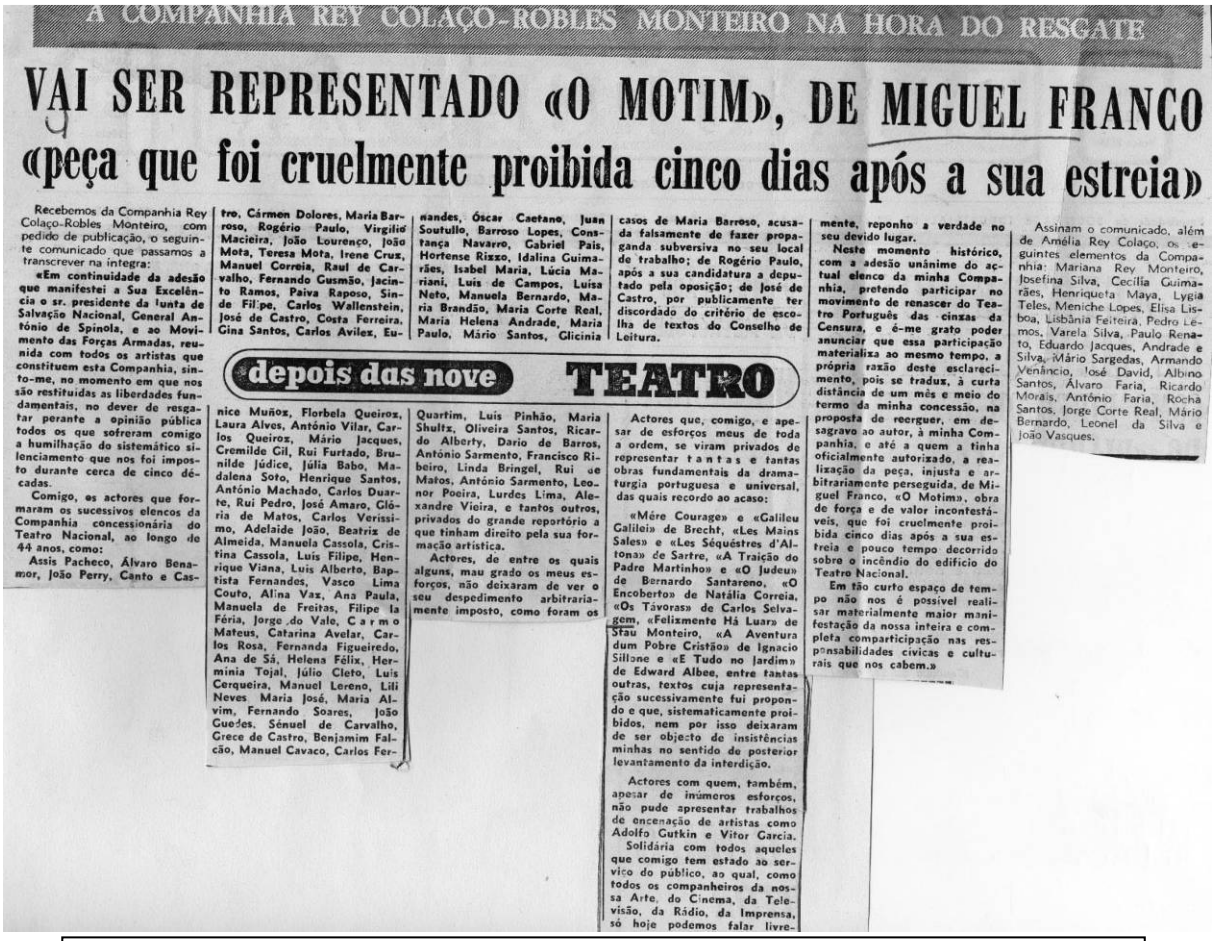
PONTO — JOAQUIM SAMORA

CENÓGRAFO — JOSÉ MARIA MARQUES

CHEFE ELECTRICISTA — JOAQUIM ALVES DA SILVA

MESTRA DO GUARDA-ROUPA — MARIA MEIRINHO

Programa da peça encenada pela Companhia Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro



A COMPANHIA REY COLAÇO-ROBLES MONTEIRO NA HORA DO RESGATE

VAI SER REPRESENTADO «O MOTIM», DE MIGUEL FRANCO

«peça que foi cruelmente proibida cinco dias após a sua estreia»

Recebemos da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, com pedido de publicação, o seguinte comunicado que passamos a transcrever na íntegra:

«Em continuidade da adesão que manifestei a Sua Excelência o sr. presidente da Junta de Salvação Nacional, General António de Spínola, e ao Movimento das Forças Armadas, reunida com todos os artistas que constituem esta Companhia, sinto-me, no momento em que nos são restituídas as liberdades fundamentais, no dever de resgatar perante a opinião pública todos os que sofreram comigo a humilhação do sistemático silenciamento que nos foi imposto durante cerca de cinco décadas.

Comigo, os actores que formaram os sucessivos elencos da Companhia concessionária do Teatro Nacional, ao longo de 44 anos, como:

Assis Pacheco, Álvaro Benamor, João Perry, Canto e Castro, Cármen Dolores, Maria Barroso, Rogério Paulo, Virgílio Macieira, João Lourenço, João Mota, Teresa Mota, Irene Cruz, Manuel Correia, Raul de Carvalho, Fernando Gusmão, Jacinto Ramos, Paiva Raposo, Sinde Filipe, Carlos Wallenstein, José de Castro, Costa Ferreira, Gina Santos, Carlos Avilez, Eunice Muñoz, Florbela Queiroz, Laura Alves, António Vilar, Carlos Queiroz, Mário Jacques, Cremilde Gil, Rui Furtado, Brunilde Júdice, Júlia Babo, Madalena Soto, Henrique Santos, António Machado, Carlos Duarte, Rui Pedro, José Amaro, Glória de Matos, Carlos Verissimo, Adelaide João, Beatriz de Almeida, Manuela Cassola, Cristina Cassola, Luís Filipe, Henrique Viana, Luís Alberto, Baptista Fernandes, Vasco Lima Couto, Alina Vaz, Ana Paula, Manuela de Freitas, Filipe la Féria, Jorge do Valo, Carmo Mateus, Catarina Avelar, Carlos Rosa, Fernanda Figueiredo, Ana de Sá, Helena Félix, Herminia Tojal, Júlio Cleto, Luís Cerqueira, Manuel Loreno, Lili Neves Maria José, Maria Alvim, Fernando Soares, João Guedes, Sénuel de Carvalho, Grece de Castro, Benjamim Falcão, Manuel Cavaco, Carlos Fernandes, Óscar Caetano, Juan Soutullo, Barroso Lopes, Constança Navarro, Gabriel Pais, Hortense Rixzo, Idalina Guimarães, Isabel Maria, Lúcia Mariani, Luís de Campos, Luísa Neto, Manuela Bernardo, Maria Brandão, Maria Corte Real, Maria Helena Andrade, Maria Paulo, Mário Santos, Glicínia Quartim, Luís Pinhão, Maria Shultz, Oliveira Santos, Ricardo Alberty, Dario de Barros, António Sarmento, Francisco Ribeiro, Linda Bringel, Rui de Matos, António Sarmento, Leonor Poeira, Lurdes Lima, Alexandre Vieira, e tantos outros, privados do grande repertório a que tinham direito pela sua formação artística.

depois das nove **TEATRO**

Actores, de entre os quais alguns, mau grado os meus esforços, não deixaram de ver o seu despedimento arbitrariamente imposto, como foram os casos de Maria Barroso, acusada falsamente de fazer propaganda subversiva no seu local de trabalho; de Rogério Paulo, após a sua candidatura a deputado pela oposição; de José de Castro, por publicamente ter discordado do critério de escolha de textos do Conselho de Leitura.

Actores que, comigo, e apesar de esforços meus de toda a ordem, se viram privados de representar tantas e tantas obras fundamentais da dramaturgia portuguesa e universal, das quais recordo ao acaso:

«Mére Courage» e «Galileu Galileii» de Brecht, «Les Mains Sales» e «Les Séquéstres d'Altona» de Sartre, «A Traição do Padre Martinho» e «O Judeu» de Bernardo Santareno, «O Encoberto» de Natália Correia, «Os Távoras» de Carlos Selvagem, «Felizmente Há Luar» de Stau Monteiro, «A Aventura dum Pobre Cristão» de Ignacio Sillone e «E Tudo no Jardim» de Edward Albee, entre tantas outras, textos cuja representação sucessivamente fui propondo e que, sistematicamente proibidos, nem por isso deixaram de ser objecto de insistências minhas no sentido do posterior levantamento da interdição.

Actores com quem, também, apesar de inúmeros esforços, não pude apresentar trabalhos de encenação de artistas como Adolfo Gutkin e Vitor Garcia.

Solidária com todos aqueles que comigo tem estado ao serviço do público, ao qual, como todos os companheiros da nossa Arte, do Cinema, da Televisão, da Rádio, da Imprensa, só hoje podemos falar livremente, reponho a verdade no seu devido lugar.

Neste momento histórico, com a adesão unânime do actual elenco da minha Companhia, pretendo participar no movimento de renascer do Teatro Português das cinzas da Censura, e é-me grato poder anunciar que essa participação materializa ao mesmo tempo, a própria razão deste esclarecimento, pois se traduz, à curta distância de um mês e meio do termo da minha concessão, na proposta de reerguer, em desagravo ao autor, à minha Companhia, e até a quem a tinha oficialmente autorizado, a realização da peça, injusta e arbitrariamente perseguida, de Miguel Franco, «O Motim», obra de força e de valor incontestáveis, que foi cruelmente proibida cinco dias após a sua estreia e pouco tempo decorrido sobre o incêndio do edifício do Teatro Nacional.

Em tão curto espaço de tempo não nos é possível realisar materialmente maior manifestação da nossa inteira e completa comparticipação nas responsabilidades cívicas e culturais que nos cabem.»

Assinam o comunicado, além de Amélia Rey Colaço, os seguintes elementos da Companhia: Mariana Rey Monteiro, Josefina Silva, Cecília Guimarães, Henriqueta Maya, Lygia Teles, Meniche Lopes, Elisa Lisboa, Lisbânia Feiteira, Pedro Lemos, Varela Silva, Paulo Renato, Eduardo Jacques, Andrade e Silva, Mário Sargedas, Armando Venâncio, José David, Albino Santos, Álvaro Faria, Ricardo Morais, António Faria, Rocha Santos, Jorge Corte Real, Mário Bernardo, Leonel da Silva e João Vasques.

Notícia do *Diário de Lisboa* em que Amélia Rey Colaço anuncia a remontagem de *O Motim*, após o 25 de abril.

Ao centro, Miguel Franco em cena de *O crime de aldeia velha,* realizado por Manuel Guimarães sobre obra homônima de Bernardo Santareno.