

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Departamento de letras



UMA NOVA INTERPRETAÇÃO DE *UM AUTO*
DE GIL VICENTE

Isa Alexandra Marques da Silva

Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos

Covilhã

2009

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Departamento de letras

UMA NOVA INTERPRETAÇÃO DE *UM AUTO*
DE GIL VICENTE

Isa Alexandra Marques da Silva

Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos, apresentada à
Universidade da Beira Interior para a obtenção do grau de Mestre
em Estudos Ibéricos, sob a orientação da professora Doutora
Reina Marisol Troca Pereira

Covilhã, 18 de Junho de 2009

Dedico este trabalho a toda a minha família, que sempre me apoiou ao longo de todo o meu caminho, Ao meu namorado, um grande amigo especial e dedicado, e a Deus que iluminou os meus pensamentos.

ÍNDICE

PREFÁCIO	III
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO PORTUGUÊS	15
CAPÍTULO II – ALMEIDA GARRETT E O TEATRO PORTUGUÊS	27
2.1. Considerações gerais acerca do teatro	27
2.2. O contributo de Garrett como interventor no teatro português	35
2.3. Os factores responsáveis pela presença de Bernardim Ribeiro e de Gil Vicente no teatro	46
CAPÍTULO III – ADESAO DO PÚBLICO À OBRA <i>UM AUTO DE GIL VICENTE</i>	63
CAPÍTULO IV – ANÁLISE ESTILÍSTICA E IDEOLÓGICA DE <i>UM AUTO DE GIL VICENTE</i>	66
4.1. Algumas considerações acerca do teor de <i>Um Auto de Gil Vicente</i>	107
4.2. Outras personagens	110
4.3. Didascálias e Apartes – a sua importância	112
CONCLUSÃO	114
BIBLIOGRAFIA GERAL	117
WEBBIBLIOGRAFIA	122
ANEXOS	I

PREFÁCIO

Neste trabalho, intitulado *Uma nova interpretação de Um Auto de Gil Vicente*, cedo lugar a uma reflexão sumária em torno da história do Teatro, como ponto de partida para a tragicomédia vicentina, denominada *As Cortes de Júpiter*, sobre a qual Garrett introduz o seu *Auto* de “meditação” cultural.

A partir do exemplo garrettiano, aproveitamos a oportunidade para ressaltar, especialmente, o grande deficit do nosso País na época do autor, do qual podemos verificar ainda alguns reflexos na actualidade, nomeadamente no âmbito de alguns casos de iliteracia e analfabetismo.

De facto, ainda hoje, detemos uma população com dificuldades na descodificação da mensagem e leitura do texto literário, tornando-se difícil inculcar no público-alvo uma posição crítica face a uma abordagem específica, que se pretenda transmitir numa determinada obra.

Deste modo, dedicamo-nos a um tema no âmbito do contexto teatral, a fim de, através do exemplo, empreendedor de Garrett, demonstrar a necessidade de tomarmos uma atitude, no sentido de tentarmos inovar a nossa cultura, recorrendo a uma “reciclagem” e uma posterior mudança, ambas efectuadas, sempre que o contexto o exigir, para que não deixemos morrer o nosso património cultural linguístico e, com ele, a civilização, como aconteceu, na época que o autor pretendeu pôr em evidência.

Ao longo do tratamento do tema inerente ao trabalho efectuado, contamos com o apoio de várias fontes bibliográficas em diversas bibliotecas, que satisfizeram dúvidas pertinentes, bem como curiosidades, que tivemos a oportunidade de incluir ao longo do trabalho, embora de forma sucinta.

Agradecimentos: À professora Doutora Reina Pereira, querida orientadora, que eu admiro e que dedicou parte de seu tempo a apoiar-me; que me indicou o trajecto a percorrer, sem deixar de mostrar o seu sorriso, a sua simpatia, a sua prontidão e a sua compreensão, proporcionando-me, com a sua eloquência, o acesso a novos caminhos do conhecimento. Agradeço também a todos os professores do Departamento de Letras, por quem sempre senti e sentirei a maior estima, consideração e uma grande admiração.

Aproveito também para agradecer a todos os funcionários das Bibliotecas, que consultei, pela sua prestabilidade, eficiência e simpatia.

INTRODUÇÃO

A palavra teatro relaciona-se etimologicamente com o vocábulo grego *theastai*¹, o qual aponta para o olhar e para o contemplar com entusiasmo, sugerindo-nos, assim, o local onde tem lugar a representação de uma determinada peça.

O teatro define-se, deste modo, como a arte, que resulta da representação de uma peça por um actor, ou por um elenco de actores, os quais interpretam um enredo, um tema, ligado a uma história, contando com o apoio dos responsáveis pela parte técnica e toda uma equipa coordenadora, responsável por todos os detalhes necessários à preparação devida de uma representação dramática.

De facto, a arte de representar não é mais do que a maravilhosa forma, que aborda actos sublimes, como o acto de contemplar, admirar, apreciar, observar, imaginar, sonhar, meditar, viajar, entre muitos outros que nos embebem num universo à parte, cujo deleite origina um momento sempre considerado curto, do ponto de vista emocional, que se encontra envolto pela possibilidade de evasão, que nos abre o caminho para a aquisição de novos conhecimentos, de uma nova cultura, constituindo efeitos grandiosos e enriquecedores ao nosso interior cognoscível.

O teatro, desde os seus primórdios até aos dias de hoje, tem vindo a incidir sobre o objectivo de divertir, criticar e, sobretudo, suscitar o desabrochar das emoções, causando reacções, quer de lágrimas, quer de riso.

Ainda que os momentos hilariantes de uma peça sejam fugazes, acabamos sempre por eternizá-los no nosso pensamento, atribuindo ao aspecto mais pertinente, um lugar de destaque, o que significa que depositámos a devida atenção ao assunto visado, tendo retirado aquilo que brotou de mais importante da peça a mensagem. É com base nesta perspectiva que o dramaturgo Brecht introduz a noção de “teatro épico”, baseado na posição de “distanciação” que é preciso manter, perante aquilo que a mensagem incutida pela peça nos sugere, para que o espectador possa manter o seu discernimento e evitar, assim, ser dominado pelo efeito de alienação, que anularia o primeiro.

O interesse por esta arte tão elucidativa do mundo que nos rodeia, na realidade sempre existira, embora tenha sido com contornos diferentes, ou seja, o teatro já tinha

¹ Vide Livete Gonzaga, *Teatro, alternativa de formação e cidadania na EJA* (Educação de jovens e adultos), arquivo baseado em Augusto Boal, *Teatro do Oprimido* - e outras poéticas políticas, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005, p.11.

tido as suas manifestações no período medieval com representações cortesias acompanhadas de mímica, mas só no século XVI com Gil Vicente adquirira o seu suporte escrito com as suas várias peças, resultantes do aproveitamento lúdico e pedagógico do teatro.

Garrett apoia-se neste exemplo para compor o seu *Auto* vicentino, no qual nos fornece uma reflexão subtil acerca do estado do teatro da época, onde Gil Vicente desempenhará, em simultâneo a função de personagem, interagindo com outras personagens, sendo digno de destaque a personagem Bernardim Ribeiro, que recebe, igualmente, esse estatuto duplo.

Muitos aspectos viriam a ser mudados no nosso teatro, nomeadamente pela perda de independência nacional, (1580-1640) pois dávamos primazia aos modelos estrangeiros, faltando-nos composições dramáticas originais. Para além deste problema, havia ainda o obstáculo resultante da enorme taxa de analfabetismo e a incorrecta administração do dinheiro pelos governantes, que não investiam na arte.

Ao encontro da necessidade de colmatar esta dura realidade civilizacional, surge Garrett, o qual toma uma série de medidas com vista a formar novos actores, que escasseavam, e incentivar a criação de peças originais, através da concessão de prémios às melhores, tentativas que sofreram alguns danos, provenientes de um longo caminho que teve de ser percorrido, com alguns “solavancos”.

Porém Garrett consegue “asfaltar” esse trajecto irregular, conferindo-lhe uma identidade, que surge retratada no *Auto* vicentino, que reúne todos os predicados indispensáveis à feitura de um bom teatro, que surge comprovado pela enorme aceitação da obra pelo público, aquando da sua publicação em 1838.

Deste modo, o autor de *Catão* torna-se um modelo a seguir, representando uma grande influência para os académicos de Coimbra. Essa preponderância surge reforçada, mais tarde, por Ramalho Ortigão, que emite o seguinte juízo de valor:

“... foi ele o primeiro que, por meio dos seus livros nos deitou nos copos e nos fez beber o vinho da mocidade»², acrescentando ainda, que: “[...] foi com ele que nós aprendemos a estimar a beleza, a amar a liberdade, a compreender as artes e a querer o progresso”³.

² Cf. Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, edições 70, Lisboa, 2001, p.135.

³ Vide Sobre Garrett disse-se... in <http://www.prof2000.pt/users/esjдинis/biblioteca/almeida%20garrett.doc>.

No seguimento das considerações de Ramalho Ortigão, Vitorino Nemésio, relativamente ao seu papel no teatro, refere: “Garrett tem uma predilecção constante e fiel por tudo que o que diz respeito ao palco”⁴.

A afirmação de Vitorino Nemésio vem confirmar o enorme empenho e interesse do autor pelo teatro, facto que surge espelhado no *Auto de Gil Vicente*, que Garrett considera como uma “Pedra lançada no edifício do nosso teatro, que já chamou outras muitas”, confessando ainda que tem “fê que há-de ir crescendo o monte e se há-de vir rematar o edifício”⁵.

Esta revelação traduz uma posição de comprometimento de Garrett em combater o atraso cultural do nosso País, no âmbito do teatro, aceitando, assim, o desafio que lhe fora confinado no seu cargo de Inspector-Geral dos teatros, função que levará a cabo com enorme desempenho.

Após todas estas reflexões acerca de Garrett não nos restam dúvidas quanto ao seu valor, merecendo um trabalho elaborado, com vista a pormenorizar o seu desempenho produtivo no contexto do teatro em Portugal.

Deste modo, no âmbito da abordagem do “mundo imenso”, que o teatro abarca, passaremos a referir a contextualização histórica do teatro português, tendo em conta todo um conjunto de aspectos voltados para as manifestações existentes desde a Antiguidade Clássica até à Idade Média, evidenciando, nomeadamente, o teatro grego na sua incidência em valores morais, que se pretendiam ser retratados à luz do bom exemplo, sendo as más acções criticadas nas comédias com o riso, na base do lema “ridendo castigat mores”, isto é, rindo castigam-se os costumes e, na Tragédia através do sofrimento, ambos, com vista à regeneração das acções.

No que diz respeito ao teatro de Roma, evidenciaremos os seus elementos também de modo sucinto, por forma apenas a verificar aquilo que distingue a tragédia da comédia, passando essa diferença pelo facto de se cultivarem ambas e se dar especial importância também à mímica. Não obstante a “grauitas” que caracterizava o povo Romano, a “festiuitas” e o “italum acetum” encontravam-se igualmente presentes.

⁴ *Idem, ibidem.*

⁵ *Vide* considerações de Garrett, “Introdução” in obra integral *Um Auto de Gil Vicente*, edição Porto Editora, Porto, 2005, pp. 15-16.

Manifestações dramáticas como os fesceninos, as atelanas, os mimos e as sátiras eram disso exemplo.⁶

Após a referência ao teatro na Grécia e em Roma, de forma a fornecer uma leve panorâmica daquilo que fora esta maravilhosa arte no período da Antiguidade Clássica, daremos lugar ao mesmo no contexto da Idade Média, onde referirei os vários géneros que existiam, bem como a consistência e o modo de funcionamento de cada um deles.

Seguidamente passaremos a desenvolver as tendências teatrais existentes no seio do teatro de ordem profana e palaciana, atendendo à definição de cada uma delas, às quais acrescentaremos géneros, que historiadores franceses acreditaram ter existido, recebendo as denominações de *Farsa e Sottie*, relativamente aos quais procederemos ao esclarecimento da sua importância.

Uma vez que se torna importante a referência às manifestações teatrais que precederam ao aparecimento da verdadeira arte teatral, evidenciaremos, igualmente, o contributo escasso de Anrique da Mota, representante da mais antiga manifestação teatral, para seguidamente concluirmos, de forma justificada, com o papel preponderante de Gil Vicente, a respeito do qual passaremos a apresentar a importância, as suas influências advindas de figuras de referência no contexto espanhol e do período medieval, a organização da sua obra, pelos seus filhos, aniquilada, parcialmente, pela acção da Inquisição, após a sua morte, aquando da reedição das suas peças, compiladas em 1586.

De este autor só poderiam resultar discípulos, dos quais salientaremos alguns, a fim de fazer notar a qualidade deficitária das suas criações, que mais não são que simples imitações do seu “Mestre”.

Para além de darmos a conhecer toda a sua importância e a dos seus seguidores, também passaremos a referir, ainda que de forma breve, o desempenho de outras figuras importantes no mundo literário, que também se evidenciam neste contexto, nomeadamente Camões, Sá de Miranda e António Ferreira, ainda que não de forma exclusivamente centrada neste género específico. Com efeito, uma vez que foram personalidades que se destacaram noutros géneros, tornar-se-á importante destacar Gil Vicente, para traduzir mais claramente um maior aprimoramento no âmbito do teatro.

Terminada toda esta contextualização breve, mas esclarecedora do percurso evolutivo do teatro, desde a Antiguidade Clássica até ao período do nosso dramaturgo

⁶ Vide Nair de Castro Soares, *Literatura Latina. Guia de estudo*. Antologia, ed. Autor, Coimbra, 1996.

de referência, introduziremos um novo capítulo, relativo ao contexto do teatro enquadrado numa outra época, ligada à vivência de Almeida Garrett, autor do Auto que serve de objecto a esta dissertação.

Em primeira instância, faremos um brevíssimo balanço acerca do estado do teatro do nosso País, no contexto do século XVI, para dar a conhecer o quanto nos encontrávamos retidos, no que toca à liberdade de “voar” sem pouso certo no contexto das criações teatrais, devido ainda à presença do Tribunal do Santo Ofício e da dominação vincada da cultura espanhola, que tinha vindo para Lisboa, condicionando esta a nossa dependência cultural e linguística e aquela, a qualidade e diversidade das peças, no que toca ao extremo cuidado que requeria quanto aos temas escolhidos, evidenciando mais uma vez Gil Vicente no contexto dos problemas que, a reedição póstuma das suas peças, enfrentara na sequência dessa imposição.

Na sequência destes aspectos torna-se propício enumerarmos alguns locais, onde tinham lugar algumas das representações, a fim de reflectir acerca das precárias condições que existiam no século XVI, pois existia apenas o pátio de Borratém, o acesso parcial ao Hospital de Todos-os-Santos, concedido por Filipe II em resposta a um local para as Comédias. Outro dos locais que existiu para o teatro fora o pátio das Arcas, considerado o mais escolhido no século XVII, o qual sofrera os danos de um incêndio, sendo reconstruído antes do surgimento do terramoto. Também no referido século, evidenciamos Francisco Manuel e a sua Farsa *O Fidalgo Aprendiz*, que só mais tarde fizera sentir a sua importância.

Estas referências relativas aos entraves que existiram ao longo destes séculos, quer relativamente aos condicionalismos normativos da época, quer em relação às condições existentes nos locais de representação, visa preparar o leitor para concluir que mesmo com as tentativas de empenho, o século XVII não constituía a solução, mas sim uma “fissura”, o que é justificado pela persistência dos problemas culturais de um Portugal demasiadamente voltado para as questões bélicas, para a cultura de outros Países e para uma falta de iniciativa em apostar na administração financeira voltada para a regeneração da nossa cultura, dificultada também pela ausência de um grande nome do Teatro e da Ópera, António José da Silva, que enfrentara o poder condenativo da Inquisição.

No âmbito do século XVIII, o mais importante constou no desenvolvimento do gosto italiano pela ópera.

Para além de todos estes aspectos negativos, surgiram ainda neste período histórico medidas caricatas, como a exigência de actores apenas de um só sexo e peças portuguesas, acompanhadas de intervenções em língua italiana.

De seguida passaremos a referir, igualmente, a predominância, no século XIX, de alguns entremezes, farsas populares, chamando a atenção para o facto de nem todas serem impressas, pois algumas eram apenas representadas, devido à precária qualidade das mesmas. Outras formas de teatro incidiram sobre os chamados “elogios” de natureza política.

O percurso oscilatório do teatro português volta a sofrer uma quebra, motivada por vários factores de natureza histórico-política. No entanto a Inquisição já tinha acabado e estávamos sob a dominação de uma Constituição Liberal, o que já facilitaria uma distribuição mais equitativa dos direitos da população e uma abordagem livre dos temas. Porém os conflitos entre liberais e absolutistas ainda continuaram.

Todos estes aspectos preparam o caminho para algumas referências ao século XIX, a fim de evidenciar o papel de Garrett em todo este contexto, por forma a esclarecer a índole dos problemas enfrentados por si na sua época.

Nesta altura, os locais de representação teatral continuam sem as mínimas condições, sendo, portanto, provisórios.

Garrett recebe o cargo de Inspector Geral dos teatros, facto que abordaremos ao pormenor, no que respeita às suas medidas de resposta, no capítulo seguinte.

Assim, seguir-se-á o papel de Garrett como interventor neste âmbito, onde após uma introdução breve à sua biografia, na qual ressaltaremos a sua formação académica, os seus ideais políticos, as suas obras, as suas influências, as suas paixões, passando pela referência a uma série de situações, ocorridas ao longo da sua vida, a fim de justificar, de certa forma, a sua aptidão para o cargo, procederemos à abordagem do tema que abre um novo capítulo, no qual, para além das medidas e das soluções apresentadas, acrescentaremos ainda as etapas enfrentadas pelo autor até à concretização do seu objectivo.

Deste modo, começaremos por justificar o surgimento do convite ao autor para o desempenho do cargo, para evidenciar o seu enorme entusiasmo e empenho pelo mesmo, que o levava a criar um Conservatório dividido em três sectores confinados a uma formação multidisciplinar de complementaridade pedagógica, passando também pela concessão de prémios aos autores de peças originais e pela formação de actores e

seguros, iniciativas que o obrigaram a lidar com alguns dissabores, provenientes de insinuações relacionadas com o fornecimento de subsídios desiguais aos teatros provisórios.

Para além destes inconvenientes, muitos outros Garrett teria de enfrentar, os quais se prendem com o maior obstáculo: a formação cultural insuficiente do público.

Porém Garrett avança na sua iniciativa de criação do *Auto* de referência, inspirando-se na tragicomédia *As Cortes de Júpiter* de Gil Vicente e apoiando-se na lenda dos amores de Bernardim Ribeiro, factos cuja presença passaremos a justificar pela voz do autor.

Seguidamente referiremos, na abertura de um outro capítulo, uma reflexão sob a forma de “balanço” pelo autor, onde nos revela um sentimento de revolta pelo facto de peças traduzidas constituírem a maior causa de atraso do nosso País, de forma a destacar ainda mais o significado preponderante do *Auto*.

De seguida passaremos a expor, primeiramente, o alvo de crítica visado pela peça, o seu tempo histórico, os estudiosos que se encontraram a favor da obra e aqueles que sustentaram uma posição contrária.

Posteriormente, apresentaremos as razões que se encontraram por detrás da escolha de Bernardim Ribeiro e de Gil Vicente pelo autor no seu *Auto*, onde lhes confere um estatuto duplo de personagem/autor, para evidenciar, à luz de uma relação intertextual com as *Viagens*, as estratégias do autor para captar a atenção do leitor.

Após a tomada de conhecimento do “método de trabalho” de Garrett, abordaremos, de forma desenvolvida a lenda do amor de Bernardim pela Infanta, na perspectiva de vários estudiosos, nas suas várias posições, quer de adjuvantes, quer de oponentes, a fim de elucidar sobre a “raiz” de onde brotou o interesse do autor na sua abordagem, não podendo deixar de passar pela biografia de Bernardim Ribeiro, protagonista da lenda, a respeito da qual se fará várias considerações diferenciadas, uma vez que se trata de um assunto sem uma base sólida em que nos possamos apoiar.

Referidas todas estas abordagens desenvolvidas em torno da lenda, como base do *Auto* e da biografia de Bernardim, será feita uma referência à sua obra, intitulada *Saudades*, já que fora retomada por Garrett na sua peça, a fim de satisfazer algumas dúvidas relativas à descodificação dos anagramas, que vão ao encontro dos amores do poeta.

Seguidamente passaremos a abordar a biografia de Gil Vicente, que Garrett também integra na sua obra e que, tal como a anterior, também se apresenta ambígua.

Desta forma, finalizaremos o capítulo, concluindo, à luz de inferências, todo um conjunto de razões que terá conduzido o autor à utilização de tais métodos e de que forma os aplicara na peça, de maneira a obter uma boa receptividade, cedendo o lugar a uma reflexão acerca do factor “lenda” de que se servira, para melhor esclarecer a escolha da versão relacionada com amor por Dona Beatriz, em detrimento do amor pela sua prima, Joana Zagalo.

Para além de toda a importância confinada aos factores referidos, cederemos lugar a uma receita referida por Garrett nas *Viagens*, a qual reflecte alguns pontos presentes no *Auto*, que passaremos a confrontar, de forma a concluir a intenção que o autor teve em destacar aquilo que era preciso mudar no nosso País, através da sua peça, acrescentando ainda, de um modo mais concreto e directo, a importância do papel de Gil Vicente em todo o seu esplendor dramático, sem deixar de ter em conta a sua biografia.

Após toda uma abordagem em torno do maravilhoso mundo do teatro, efectuado por Garrett, só resta assistir aos “louros” recebidos pelo êxito da estreia do *Auto* vicentino, iniciando, para esse fim, um novo capítulo, onde procederei à abordagem do enorme sucesso que teve, servindo de paradigma exemplar e aplaudido entusiasticamente pelo público.

Com toda a receptividade positiva que acolhera a peça garrettiana, outras obras foram criadas e outros impedimentos surgiram, nomeadamente no que toca à propriedade literária.

Assim, de forma a confirmar tudo aquilo que foi referido, relativamente aos capítulos que abordaremos nesta dissertação, passaremos a introduzir um último capítulo, dedicado à análise do assunto central, objecto de toda a pesquisa a peça: *Um Auto de Gil Vicente*.

Capítulo I

PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO PORTUGUÊS

A história do nosso teatro apresenta algumas vicissitudes, tendo passado por várias fases ao longo do seu percurso evolutivo.

O teatro ao longo da Antiguidade Clássica⁷, na Grécia, transmitiu sentimentos, valores e comportamentos, ridicularizados na comédia ou castigados na tragédia, onde se evidenciava a influência dos deuses sobre os homens.

Por outras palavras, as situações evidenciadas pelas personagens serviam de exemplo ao público, quer através do riso, quer através do sofrimento, para que, assim, as pessoas fossem conduzidas a uma profunda introspecção, de forma a libertarem-se, através da depuração dos sentimentos.

As representações teatrais inseriam-se em celebrações, que honravam o deus Dionísio.

Em Roma também tinham lugar as tragédias e as comédias, ainda que com algumas diferenças. A música, os trajes e a linguagem corporal, ainda que na actualidade não possamos dispor de muitas informações, teriam uma grande importância, auxiliando e complementando a palavra.

⁷Na Antiguidade Clássica, celebravam-se cerimónias em honra do Deus Dionísio, por meio de danças, constituindo o verdadeiro receptáculo para o surgimento do teatro na Grécia. Nessas festas, para além de dançar, também cantavam os ditirambos, que consistiam em cantos corais de carácter apaixonado, que poderiam ser alegres ou sombrios. Uma vez que se tratava do deus do vinho e da fertilidade, os participantes, nesses momentos festivos, acabavam, naturalmente, embriagados.

O século V a.C. vive o seu momento cultural, mais preponderante com a tragédia. Os temas que eram retratados prendiam-se com os problemas existentes nas relações dos homens entre si e com os deuses, relacionados com várias temáticas, como o desrespeito para com as divindades, que eram retratadas em público, por ocasião das festas dionisiacas. As representações trágicas integravam-se em cerimónias de teor cívico e religioso, podendo qualquer membro da *pólis*, assistir, facto que incluía os pobres, que adquiriam os seus bilhetes no *theoricon*, que incidia numa espécie de fundo comum. As peças trágicas eram constituídas por um prólogo, para que o autor pudesse expor as circunstâncias específicas e o mito, que tinha nomeado para passar a público. De seguida eram introduzidos os párodos, onde o coro tomava o lugar da orquestra, seguindo-se os vários episódios, ligados pelos cantos e danças do coro.

A tragédia, segundo Aristóteles, na sua obra intitulada *Poética*, pode ser definida como aquela que “[...] se serve da acção e não narração, e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a Katharsis de tais paixões.” Assim, segundo Stephen Halliwell, na *Poética* aristotélica, podemos resumir a tragédia sobre uma base moralista ou didáctica, através da qual, nos ensina a dominar os sentimentos conducentes ao sofrimento, podemos inserir, igualmente, a base da Katharsis, ligada ao fortalecimento da resistência emocional, diminuindo, assim, a nossa vulnerabilidade, a base de moderação, de forma a encontrar um equilíbrio e, por último, a base incidente sobre a função libertadora da Katharsis.

No que concerne à comédia, a sua função incidiu na crítica à política e nas referências a factos ou a temas conhecidos e figuras importantes, com finalidade crítica.

Na Idade Média, o teatro caracterizou-se pelo seu entretenimento, alegrando as festas com cenas burlescas.

Neste período surgiram, pois, também, algumas manifestações, onde tinham lugar diversas representações figurativas com contornos profanos, palacianos, religiosos e populares, com a participação de jograis⁸ e jogralesas, que recitavam e dançavam, tendo sido estes os nossos primeiros actores. Para além destes esboços, houve igualmente a presença do teatro castelhano, representado por alguns poetas, nomeadamente por Juan del Encina.

Uma das manifestações teatrais mais antigas que ocorrera no período medieval português remonta ao ano de 1193, correspondendo a um documento baseado numa doação de terras no lugar de Canelas, da freguesia de Poiares do Douro, concedidas por D. Sancho I ao jogral Bonamis e a seu irmão Acompaniado, com vista a pagar um “arremedilho”, que os dois irmãos tinham representado na sua Corte, sendo constatada no ano de 1222 a Bonamis e aos legatários de seu irmão por D. Afonso II.

As manifestações teatrais de ordem religiosa e popular, com contornos profanos, procuravam entreter as festas populares ou a nobreza, constituindo um momento de lazer e diversão com cenas de carácter burlesco, aludindo a cenas da vida de Cristo ou de Santos, através dos quais se transmitiam valores religiosos. Porém só alguns temas sobreviveram em alguns motivos festivos, em toda a Europa medieval, algumas representações, segundo os franceses, se denominam de *Mistérios*, *Milagres*, *Laudes* e *Moralidades*.

Nos primeiros tinham lugar temas como a adoração dos pastores, ou a viagem dos Reis Magos, ou a paixão e Ressurreição de Cristo; nos segundos, dava-se lugar aos milagres preconizados por algum santo ou Virgem; nos terceiros, cantavam-se cânticos de louvor a Deus e aos santos, sendo dialogadas e, por vezes, com intervenção de música e actores vestidos a rigor. Relativamente às moralidades, as personagens de forma alegórica ou personificada, representavam os vícios e virtudes.

⁸ Os jograis eram associados a uma origem não nobre, estando a sua função associada à tarefa de cantar e tocar as composições dos trovadores. Porém, estudos vieram mostrar que o jogral além dessa tarefa de divulgador de feira, praça ou corte, poderia estar ao serviço de um trovador ou outro jogral, ou actuar independente, recolhendo o repertório de vários trovadores, que constituíam uma pequena biblioteca de rolos, que o acompanhavam.

Os trovadores eram de origem nobre e encontravam-se envoltos numa arte de galanteria, devida às damas, através de composições de amor, ou de maledicência no caso das composições satíricas.

Estas representações tiveram lugar, inicialmente, dentro da igreja, para que os fiéis percebessem melhor a mensagem incutida no carácter abstracto dos ensinamentos religiosos, passando mais tarde a ocorrer fora da mesma sobre um estrado dividido em vários compartimentos, para serem percorridos pelas personagens gradualmente ao longo de uma representação dramática. Este facto ficou a dever-se ao carácter profano das manifestações teatrais, constituindo um declínio no seio do teatro, conferindo-lhe um carácter popular, alheado dos formalismos consuetudinários e passando a dirigir-se a um público-alvo iletrado.

No que concerne às manifestações de ordem profana e palaciana, destacam-se os *arremedilhos*, os *momos* e os *entremezes*, os quais consistiam em representações jocosas, de carácter profano existentes no período medieval.

Os primeiros consistiam na combinação entre a declamação e a mímica, enfatizando mais a fábula contada pelos jograis ao público, o qual se compunha tanto por pessoas humildes, como os camponeses, como por fidalgos. Outras formas de representação, preconizada pelos jograis, consistiam na imitação, de forma burlesca, de pessoas ou acontecimentos, ridicularizando-lhes o semblante.

O auge do *arremedilho* teve lugar nos séculos XIII e XIV e, apesar de não ser permitido a presença na corte de mais de três jograis, a verdade é que, neste período fora excedido o limite imposto pelo regimento de 1250 da casa real. Porém, mais tarde, com o surgimento da imprensa no ano de 1454 e o aparecimento do livro, a importância do papel dos jograis regrediu.

Os *entremezes* caracterizavam-se por um sentido mais específico, correspondendo a episódios particulares e a acções cómicas, sendo vários aqueles que eram representados na mesma festa. Os temas alegóricos de pendor aristocrático eram apresentados por figuras que legendavam o significado subjacente. De entre as figuras tínhamos os *momos*, que representavam recorrendo à mímica, tendo inicialmente incidido no uso de máscaras, ou no disfarce do próprio “actor”. Eram representadas figuras como fidalgos, pajens e por vezes o próprio monarca em festividades régias, constituindo temas provenientes de novelas de cavalaria em que os episódios e os personagens eram evidenciados por meio de uma acção mimada, dançada e por vezes recitada.

Outras manifestações teatrais que cremos terem existido, de acordo com os historiadores franceses, é a *farsa* e a *sottie*. Ambas de carácter satírico, distinguem-se

pelo facto de a primeira ser mais popular e centrar-se nos factos e indivíduos e a segunda centrava-se na crítica de ordem política e construtiva, integrando, como protagonistas os *parvos* que correspondiam a tipos ou instituições sociais.

Relativamente ao teatro castelhano, contamos com o contributo de Juan del Encina, que associava às suas obras pastoris os *autos* e *mistérios* religiosos, aludindo a questões morais, nos quais utilizava a língua sayagueza, convertida pelo mesmo nos vários falares do oriente peninsular, na reprodução fidedigna do ambiente pastoril.

As representações de ordem religiosa sofreram alguns entraves oriundos dos princípios da igreja e das suas autoridades, que proibiam qualquer representação alusiva a factos bíblicos, pois o povo nas festas, ao desempenhar o papel, quer de auditório, quer de oficiante, tendeu à irreverência, evidenciada pelos cantos e pelos actos.

Outras manifestações pré-teatrais, para além das já referidas, passam por alguns trechos de Anrique da Mota no *Cancioneiro* de Garcia de Resende, os quais, de acordo com a observação de Andréa Crabée Rocha, são como “uma criança que balbucia primeiro de depois articula”⁹, partilhando da mesma opinião António José Saraiva e Rodrigues Lapa. Na posição contrária encontra-se Leite de Vasconcelos, que publica as “trovas de Anrique da Mota a um alfaiate de D. Diogo, sobre um cruzado que lhe furtaram no Bombarral”, concluindo, a partir das mesmas, o facto de se encontrar perante “as mais antigas peças do teatro português”¹⁰, abrindo portas para a exploração de todo o resto da sua obra na óptica dramática.

Deste modo, o teatro português encontra-se, desde a nacionalidade até aos fins do século XV, na primeira fase, passando à segunda com Anrique da Mota¹¹, que compusera apenas alguns trechos dialogados com contornos chocarreiros no

⁹ Cf. Luís Francisco Rebello, *O primitivo teatro português*, Editora Biblioteca Breve, Amadora, 1984², p. 67.

¹⁰ *Idem*, p.65.

¹¹ Anrique da Mota, poeta palaciano dos séculos XV e XVI, desempenhou a função de juiz e compôs peças, como *O Processo de Vasco Abul*, o qual se encontrava relacionado com a área judicial, em que se tratava de decidir se a personagem principal iria ter direito a recuperar um colar, que tinha oferecido a uma bailarina popular. Outras peças incidiram no *Pranto do Clérigo*, na *Farsa do Alfaiate*, na *Farsa do Hortelão* e nas *Lamentações da Mula*.

As farsas referidas encontravam-se ligadas à reprodução carnavalesca de situações, que aconteciam. Anrique da Mota, a partir de tais factos, exerce uma acção de julgamento sobre algum elemento de carácter ridículo. As personagens-tipo, como o clérigo beberrão, o cristão-novo roubado, do hortelão caricato no seu aspecto exterior, ainda que orgulhoso daquilo que faz, conferem dinamismo às peças. Cf. António José Saraiva, Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Editora Porto Editora, 10ª edição, s.d., p. 158ss.

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, que, através das “Trovas a um clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão”, faz-nos lembrar *O Pranto de Maria Parda*.

Uma terceira fase correspondente ao “uso pleno da fala”¹², que diz respeito ao autor desta última peça.

Creemos ter nascido o teatro nos primórdios do século XVI, devido à indicação cénica que se encontra presente na primeira peça vicentina, intitulada *Auto da Visitação*, representado no ano de 1502 nos Paços de Lisboa. Nela vem referido o facto de essa peça ter sido “a primeira coisa que o autor fez”¹³ e que em “Portugal se representou”¹⁴, sendo confirmado pelo desconhecimento de obras escritas pré-vicentinas.

Deste modo, Gil Vicente marca uma nova viragem no nosso teatro, contribuindo, com o seu génio dramático, para a sua edificação, aproveitando algumas aprendizagens implícitas pelo seu convívio palaciano e as manifestações teatrais precedentes, incluindo, deste modo, o carácter lúdico e pedagógico e partindo de exemplos, derivados das églogas de Juan del Encina¹⁵ e Lucas Fernandez¹⁶ e das *comédias* de Torres Naharro¹⁷, concedendo o suporte escrito ao património dramaturgico, onde

¹² Cf. Luís Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 67.

¹³ Cf. Luís Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, Editora Europa América, Lisboa, 2000⁵, p. 16.

¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵ Juan del Encina terá nascido, provavelmente, no ano de 1468 e morrido no ano de 1530. Era judeu e filho de um sapateiro, tendo tido, no entanto uma formação académica adequada em Salamanca, o que lhe permitira ser músico. Teve o privilégio de ser beneficiado da protecção do duque de Alba, conferindo-lhe o direito de representar peças no seu Palácio no período natalício.

A oportunidade de se formar e de fazer representações em locais conceituados, como o Palácio, tê-lo-á transformado numa figura de grande renome no contexto do teatro moderno.

Em suma, no seu carácter artístico, podemos destacar a música, a poesia e o teatro, tendo conferido a este último, o aproveitamento do drama medieval e a linguagem popular.

As obras que se destacam são: oito églogas, vilancetes tradicionais, pastoris, religiosos e profanos, onde predomina o popular, que cede lugar ao erudito.

¹⁶ Fernandez nascera em 1474 e morrera em 1542, tendo desempenhado, em vida, a função de sacerdote e professor de música como Juan Del Encina. O primeiro dá seguimento à cultura medieval, presente em várias églogas, de acordo com o ambiente pastoril, que era característico neste tipo de composições poéticas. Outras obras onde cultivara a continuidade do “espírito” medieval, fora, sobretudo, em duas farsas do *Nascimento* e *O Auto da Paixão*, destinado a ser representado, este último, em locais religiosos, como as Catedrais.

¹⁷ De Bartolomé Naharro apenas há conhecimento de que terá estudado talvez em Salamanca, desempenhando, posteriormente, a função de sacerdote em Roma sob as ordens de Clemente VII, momento que aproveita para se dedicar à composição das suas obras, que apresentar apenas aos eclesiásticos, facto que contribuiu para um atraso nas inovações introduzidas.

podemos encontrar situações burlescas, de crítica social e de transmissão de valores cristãos.

Todavia Gil Vicente retomou dentre as manifestações medievais, para além do seu carácter lúdico, algumas formas dramáticas, como o *arremedilho*, formando a partir daí a *farsa*, na qual surgem presentes resquícios dos goliardos¹⁸, destacando-se o *Pranto de Maria Parda*, o *Velho da Horta*, o *Clérigo da Beira* e o *Auto das Fadas*.

Entre o ano de 1502 e 1536, o nosso dramaturgo foi, portanto, autor, encenador e actor de aproximadamente cinquenta autos, sendo a maior parte compilada por seus filhos Luís e Paula Vicente, que procederam à sua edição em 1562 e à sua reedição no ano de 1586, a qual sofreu grandes alterações causadas pela intervenção da Inquisição, pois baseava-se em satirizar temas comuns, inerentes a figuras sociais, algumas influentes como o clero, embora com alguma subtileza. Os filhos do dramaturgo procederam à divisão de toda a obra em quatro tipologias diferentes, a saber: obras de devoção, comédias, tragicomédias e farsas, apresentando, porém, algumas discrepâncias na ligação entre cada peça, relativamente aos temas correspondentes a cada uma.

O nosso País abre-nos a porta a um mundo literário novo, que se caracteriza pelo surgimento do período da Renascença, também conhecido pela denominação Renascimento, abandonando, assim, o velho mundo feudal.

Gil Vicente e Camões transmitem-nos precisamente um teatro que se integra na passagem de um período que se encontra a terminar para outro que se encontra a iniciar.

Gil Vicente, através do convívio nas Cortes de D. João II e D. Manuel irá sofrer algumas influências advindas dos serões palacianos a que assistia.

As suas manifestações teatrais iniciam-se em autos pastoris, passando por farsas de carácter burlesco e por comédias e tragicomédias.

A sua obra herdou dos entremezes palacianos alguns temas nas suas comédias e tragicomédias, destinando mais tarde as primeiras, de carácter cavaleiresco, ao entretenimento da Corte. As segundas encontravam-se revestidas de um carácter

No que toca à sua produção dramática, compôs “primeiros dons a Palas”, seis comédias, que agrupara, um *Diálogo del Nacimiento* e algumas poesias profanas e religiosas em metros curtos, cujos temas incidem na veia satírica ao ambiente romano, que lhe causara alguns problemas com a Inquisição.

Em suma, Naharro é uma figura artística, que cultivava a comédia, proveniente do retrato de alguns elementos ficcionais, contornados por elementos de teor verídico e a comédia satírica ao serviço apenas da realidade objectiva.

¹⁸ Clérigos desfavorecidos, sem o apoio da igreja, tornavam-se vagabundos de espírito provocador. Andavam pelas tavernas e pelas portas das Universidades, cantando e recitando poemas ousados, ou satíricos, debruçando-se estes, sobre a corrupção da Igreja.

aristocrático e alegórico em tom de cântico e assentes na crítica filosófica da sociedade ou de episódios de farsa.

É um dramaturgo que, embora tenha bebido algumas influências importantes decorrentes do período medieval no que toca às representações litúrgicas, aos arremedilhos, aos entremezes populares e aos momos cortesãos, nunca deixou de estar atento às mudanças do período quinhentista. Cultiva a comédia erudita, diferenciando-se dos autos sacramentais do barroco espanhol. Gil Vicente, graças à sua grande determinação, graças ao seu génio inconfundível, graças à sua persistência no auto e na comédia, ambos de carácter popular, com que revestiu o nosso teatro, e graças à sua recusa em adoptar novos modelos dramáticos, constitui a sua tentativa de integração na estética renascentista.

O contributo de Gil Vicente é reforçado pelos pontos de vista de António José Saraiva¹⁹, que o considera como “o representante mais eloquente do velho teatro moribundo em Portugal”, e Mário Martins, que relativamente às suas obras considera “a crista triunfante de uma vaga até então de pouca altura, mas que já vinha de longe, do coração da Idade Média”²⁰.

Um bom exemplo não poderiam deixar de ter os discípulos de Gil Vicente. De entre os mais populares, destacam-se António Ribeiro Chiado, o mulato Afonso Álvares e o cego madeirense Baltasar Dias.

A continuidade marcada pelos seus seguidores encontrou-se muito longe de inovar e engrandecer ainda mais os autos vicentinos, pois basearam-se na imitação e na repetição, que em alguns casos atingira o plágio, contribuindo para o esvaziamento do conteúdo polémico vicentino, regredindo cada vez mais a sua escola, que passa a conter meros diálogos “padrão” entre personagens transformadas em tipos que se movem de um lado para o outro sob um nome genérico de fidalgo, escudeiro, entre outros. Relativamente aos temas dos seus seguidores, os predominantes são autos religiosos, assentes na vida dos santos, ao passo que em Gil Vicente são as moralidades que ocupam lugar de destaque entre aqueles, tendo escrito apenas um de carácter religioso, intitulado *Auto de São Martinho*. Deste modo ficaram a faltar as características mais marcantes de Gil Vicente, como a intencionalidade dramática, o denso lirismo e a

¹⁹ Cf. Luís Francisco Rebello, *O primitivo teatro português, op. cit.*, p. 18.

²⁰ *Idem, ibidem.*

“violenta” crítica, passando-se a uma intenção elogiosa, que defende, de forma evidente, as hierarquias da igreja.

Camões (1524 – 1580), por sua vez, vai beber os seus temas a dramaturgos da Antiguidade Clássica, como Plauto, ao passo que a estrutura e a linguagem dos seus autos são herdadas de Gil Vicente.

Luís de Camões, autor de uma grandiosa obra épica intitulada *Os Lusíadas*, em que enobrece o povo português e os seus grandes feitos pela Pátria, rumo à descoberta de novas terras, no campo do teatro não se destacou de igual forma. Escrevera três peças: o *Auto dos Anfitriões*, o *Auto de Filodemo*, publicados, pela primeira vez, em 1587 na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas*, e o *Auto de El-rei Seleuco*, sendo este último descoberto entre os manuscritos do Conde de Penaguião em 1645, acabando por permanecer anexado numa edição, relativa às *Rimas* da sua autoria, segundo nos consta Teófilo Braga.²¹

No que respeita aos temas e ao tratamento das personagens, Camões herdara-os de Gil Vicente. Os seus temas retratam a natureza com base numa posição superior à vontade dos deuses e às convenções sociais, conferindo-lhe, por esta razão, um espírito renascentista, ao qual acrescentou um espírito medieval, pois aliou o auto, aclamado por Gil Vicente, aos temas mitológicos dos grandes nomes greco-romanos.

Retomando a influência de Plauto, acima referido, torna-se pertinente acrescentar ainda, no seguimento do paradigma, a compatibilidade existente entre as personagens deste e as personagens de Camões, presentes no *Auto dos Anfitriões*, embora outras tenham sido adicionadas, como *Calisto*, *Feliseu* e *Aurélio* com seu *Moço*. Outra semelhança diz respeito à personagem *Almena*, correspondente à personagem *Alcmena* plautina.

Outras características do teatro de Camões prendem-se com a escolha da personagem *Júpiter*, para desempenhar o papel de profetizar os acontecimentos que terão lugar na peça, o aproveitamento do cómico, encarnado no duplo, que se efectuará com *Mercúrio*, na figura de *Sósia* e de *Júpiter*, na figura de *Anfitrião*, no *Auto dos Anfitriões*, onde aproveitará também para parodiar pelo caminho do ridículo, o qual atingirá, quer o grotesco, quer a facécia discretamente graciosa. Nesse auto, o autor dará primazia ao tema do amor e ao carácter equitativo das paixões.

²¹ Cf. José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Editora Universidade Aberta, 1991, pp. 175-176.

Outro aspecto a ressaltar do teatro camoniano tem que ver com o uso da redondilha maior que, segundo J. Voisine,²² terá sido para o “perfeito equilíbrio entre o espírito popular e o espírito aristocrático”.

Para além da questão da forma, deparamo-nos com a abordagem da temática mitológica, verificando-se a paródia da mesma, com aplicações caricaturais, que contribuíam para uma certa desconstrução da sua essência, isto é, os elementos que a contemplavam desarmonizavam-se, atingindo o ridículo.

O objectivo de Camões em suscitar o riso nos espectadores, através da transformação do mito, tornava-se difícil para o entendimento daqueles no que tocava ao carácter histórico de que tendia a afastar-se, no entanto era possível seguir rigorosamente o seu teor, se as suas figuras representativas, não se encontrassem alheias ao idealismo, que existia à sua volta. Deste modo, apareciam embebidas em sentimentos terrenos e subestimadas pelos caracteres fracos dos humanos, chegando a atingir a banalidade e a torpeza, características que conferiam às personagens, supostamente divinas, um carácter humano.

A forma de tratamento do tema mitológico, efectuada por Camões, desde logo transmitiu o seu carácter inovador, contrastando com a ideia que os espectadores tinham do mesmo, facto que esteve na origem de uma fraca aceitação das suas peças.

Todo este percurso dramaturgico evidencia-nos o seu fugaz interesse de um Camões ainda estudante.

Personagem contornável, no respeitante à introdução da dramaturgia de pendor clássico em Portugal fora Sá de Miranda. No ano de 1528 regressara de uma estadia em Itália, encontrando-se embebido em grandes nomes, seus contemporâneos, tais como: Sannazarro, Ariosto, Bembo e Rucellai.

Sá de Miranda (1481-1558) inicia-se na comédia em prosa, intitulada *Os Estrangeiros*, que terá sido escrita após o seu regresso de Itália. Cremos ter surgido entre 1526 e 1528, sendo publicada em Coimbra em 1559.

Dez anos mais tarde terá escrito a comédia *Os Vilhalpandos*, que terá ido a público em 1560. Ambas as comédias foram, pois, editadas após a sua morte.

²² Vide J. Voisine, “Amphitruon dans le theater européen de la Renaissance”, in *Bulletin de l'Association G. Budet*, nº3, 4ª série, 1954, p.81.

Para além destas peças só restara uma outra intitulada *Cleópatra*, que não passara de um reduzido excerto de uma tragédia em verso, limitando-se as três peças à totalidade da sua obra dramática.

Sá de Miranda baseou as suas comédias à imitação dos Clássicos latinos Plauto e Terêncio e o renascentista Ariosto, constituindo para o nosso País da época um acto de extrema audácia, uma vez que a nossa tradição dramática, caracterizava-se pela composição de peças em redondilhas, as quais Gil Vicente tinha aclamado em Portugal com o apoio da Corte. Por esta razão, Sá de Miranda, no prólogo da sua primeira comédia, tece uma crítica aos autos vicentinos, chocando com o dramaturgo.

As suas comédias possuem vários aspectos semelhantes, passando pelo respeito pelas regras da Comédia Clássica e pelo prólogo, que anuncia em ambas a intriga nas figuras personalizadas da *comédia* numa e da *fama* noutra. Esta personificação nas duas peças vai beber a uma outra personalidade de nome Erasmo, no seu *Elogio da loucura*.

Outro aspecto importante a considerar no prólogo é a revelação que Sá de Miranda faz na primeira comédia a respeito do facto de ter “arremedado Plauto e Terêncio” e ter retirado de Ariosto a personagem *Doutor Petrónio*. Na segunda Comédia, volta ao aproveitamento dos temas plautinos do *Soldado Fanfarrão* e do *Anfitrião* de Camões.

No que se refere ao rol de temas que rondam as suas comédias, ambas inerentes a Itália, destacam-se uma sociedade corrupta, a existência de amores interesseiros e fingidos, a presença de alcoviteiras, frades libertinos, militares fanfarrões, criados astutos e namorados ingénuos.

Quanto à tragédia *Cleópatra*, até hoje não recuperada, o surgimento de uns versos líricos e sextilhas octossilábicas, junto do manuscrito da écloga *Aleixo*, fazem-se corresponder.

A título de conclusão, podemos referir que a causa de uma fraca aceitação das peças mirandinas se deve ao facto de o autor ter cultivado a inovação, proveniente da influência trazida de Itália, onde decorria a comédia erudita. Esta nova tendência operara de tal forma inovadora²³, que teve de ser defendida com afinco, perante a difícil aceitação.

²³ Vide Giuseppe Tavani, “As características nacionais das comédias de Sá de Miranda” in *Ensaio Portugueses*, Lisboa, INCM, 1988, pp.414-415.

Ora, se num País como Itália a mudança sofrera obstáculos relacionados com a aceitação, não seria de admirar, que Sá de Miranda, ao tentar concretizar o mesmo objectivo em Portugal, enfrentasse a mesma situação. No entanto, o dramaturgo não desistira, demonstrando coragem na defesa da sua convicção transformadora da Comédia.

Outro dramaturgo de referência da época é António Ferreira nas suas peças *Bristo* e o *Ocioso*. Tendo permanecido algum tempo em Coimbra, tomou contacto com os grandes mestres, que o elucidaram acerca do Humanismo italiano²⁴, passando a interessar-se por saber mais acerca da tradução de comédias clássicas, que se representavam naquele local, tendo para isso convivido com Sá de Miranda em Lisboa, em conversas relacionadas com os maiores interesses que rondavam os nossos intelectuais da época, acabando por, aliado a ele, introduzir o Classicismo em Portugal.

Outro aspecto aliado a António Ferreira é o facto de ter escrito as suas peças na nossa língua, recusando a língua castelhana em quaisquer dos seus versos.

A sua Comédia intitulada *Bristo*, em prosa, fora escrita em Coimbra e dedicada ao príncipe D. João, sendo a única publicada ainda em vida. A peça retrata o tema da existência de vários pretendentes para uma moça, arrastando ideais interesseiros de pais pobres que desejavam fazer o casamento de suas filhas por mera conveniência, casando-as com filhos de burgueses de maior hierarquia social. Os fanfarrões, os alcoviteiros, os intriguistas são outros temas entre outros, imitando o *Soldado Fanfarrão* de Plauto, tal como Sá de Miranda na comédia *Vilhalpandos*.

A comédia *Cioso*, também escrita em Coimbra e dividida igualmente em cinco actos, trata os temas habituais relacionados com conveniências matrimoniais, o casamento, o isolamento da esposa do casamento, entre outros temas, parecendo assemelhar-se às comédias mirandinas.

Porém, foi com a tragédia *Castro* que obteve maior receptividade. Esta obra suprema, escrita na nossa língua, manifestou novidade na sua composição em verso branco decassilábico, onde evidenciou o nosso sentimento trágico e fatalista, nas figuras do infante e futuro rei D. Pedro com Inês de Castro, no qual o amor não tem forças para resistir às razões de Estado. É constituída por quatro actos, compostos por várias cenas, com a intervenção dos coros, que executam uma acção dramática de grande significado.

²⁴ O Humanismo italiano foi um movimento intelectual que se manifestara durante o século XIV, no final da Idade Média e atingiu uma maior consistência no Renascimento, assente na revisão dos modelos artísticos da Antiguidade Clássica, sendo encarados como a afirmação da autonomia humana.

Apesar de tratar-se de uma tragédia moldada pelos cânones das tragédias da Antiguidade Clássica, o seu autor António Ferreira abstrai-se do fatalismo trágico transcendente, que controlava as figuras mitológicas, passando a adquirir um imanentismo de cariz humanista que se adequa melhor aos sentimentos cristãos.

Por outras palavras, António Ferreira transforma dramaticamente um episódio inerente à história pátria, em vez de se limitar à elaboração repetitiva de mitos clássicos ou temas bíblicos, evitando assim de basear-se no habitual de todas as outras tragédias.

Capítulo II

ALMEIDA GARRETT E O TEATRO PORTUGUÊS

2.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DO TEATRO

O nosso País encontrava-se dominado por uma série de condicionalismos, ocorridos nos séculos XVI, XVII e XVIII, que impediram a nossa evolução cultural, facto que pela sua importância, no âmbito do teatro, será abordado neste capítulo, contando com o contributo e desempenho de Garrett, num capítulo subsequente.

Portugal, na segunda metade do século XVI, encontra-se sob a dominação castelhana e cingido à autoridade do Santo Ofício. Esta situação afectou ainda mais, de forma directa o espólio que o dramaturgo Gil Vicente nos deixou, uma vez que, na reedição póstuma das suas peças, compiladas pelos seus filhos, se assistiu à perda de algumas delas.

Porém, muitos retratos de membros da sociedade, nas suas peças, foram denominados de forma categorial, sendo referidos, por exemplo, através de uma das suas características físicas aliada ao seu estatuto desempenhado socialmente. Este facto terá contribuído para assegurar algumas das peças.

A presença castelhana, por seu turno, vem com os seus artistas mais proeminentes até Lisboa, começando por se afirmar, interferindo com o desenvolvimento de um teatro que se pretendia original.

A corte filipina encontrava-se em Lisboa, revestida de cómicos espanhóis que se apelidavam de “mogigangas”. Representavam sobre o Pátio de Borratém, denominado igualmente por Mouraria, o qual já existia desde o ano de 1588, data em que Filipe II permitira o acesso parcial ao Hospital de Todos-os-Santos, para dar lugar à representação de comédias, evitando assim alguns “ataques” de teólogos importantes.

Para além do pátio referido havia ainda o pátio das Arcas, considerado de certa forma o centro do teatro português durante o século XVII, até à sua destruição provocada por um incêndio por volta do ano de 1698. Fora depois reconstruído enquanto Hospital, acabando por prolongar-se até ao surgimento do terramoto de 1755²⁵.

²⁵ Vide Luís Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, op. cit., p.69.

Deste modo, o nosso teatro encontrava-se em declínio, assente na infecundidade de dramas originais e “afundado” em imitações.

Em 1640, o nosso País começa por recuperar alguma autonomia, sendo de ressaltar Francisco Manuel de Melo na sua farsa *O Fidalgo Aprendiz*, passado cerca de seis anos, constituindo uma obra de referência no século XVII. No entanto, a verdade é que as influências que tínhamos sofrido e a redefinição de novos itinerários só mais tarde é que se manifestam claramente.

Assim, poderemos considerar o século XVII um “fosso” na evolução do teatro português, pois a maior parte das obras deste período foi redigida em latim ou castelhano, contribuindo para a perda da nossa independência, alargada ao nosso maior património de identidade a língua. Também o fanatismo de D. Sebastião contribuiu para o atraso do teatro no nosso País, pois provocara o desvio da atenção dos portugueses para questões bélicas e para a religião, distanciando-os da cultura teatral.

Outro aspecto conducente ao nosso atraso, prendeu-se com o Salvatério, denominação atribuída pelo povo às propostas exageradas de compressão de despesas, apresentadas pelo Ministro da fazenda, António José de Ávila, as quais Garrett tentara refutar numa das suas considerações parlamentares da Câmara dos Deputados de 1841, datada de 15 de Julho, relacionadas com a *Discussão da Lei da Décima*.

Nesse mesmo ano, a fim de evitar despesas, tentaram fechar o Conservatório de Arte Dramática.

A Comissão Externa colocara algumas propostas conducentes à redução de despesas, que sendo mal aceites, deram origem ao termo Salvatério, revestido de ironia e carácter depreciativo.

Garrett não acata as propostas, colocando-se numa posição oposta, em que afirma o seguinte:

“Resolvi votar contra os Srs. Ministros desde que os vi adoptar em globo e sem distinção todas as propostas da Comissão Externa; algumas das quais são tão absurdas, tão incoerentes, tão filhas de um espírito mesquinho de retroacção e obscurantismo [...] propostas tais que só por aberração mental podiam sair de tão conspícua congregação de homens como são [...]”. Garrett finaliza, considerando: “... estou persuadido que grande número de membros desta Câmara, daqueles mesmo que alguma oposição têm feito aos Srs. Ministros, hão-de abandonar a oposição, e hão-de votar por uma verdadeira salvação do Estado. Esta sim, que é a salvação deveras: - o mais é *Salvatério!*”²⁶

²⁶Vide Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro - Ensaio Preambular, (Seleção e Notas), Clássicos antigos e modernos, série B*, Editora Livraria Figueirinhas, Porto, 1944, n.1, pp. 189-190.

No século XVIII, nos reinados de D. João V e de D. José, desenvolve-se o gosto pela ópera²⁷. Este novo tipo de espectáculo, proveniente de Itália, entusiasma bastante o primeiro, levando-o a encaminhar para lá os músicos mais marcantes da sua corte para melhor se aprimorarem nas suas aprendizagens, destacando-se Francisco António de Almeida, que tinha composto a ópera *La Paziienza di Socrate*, constituindo a primeira cantada no nosso País em pleno Carnaval no ano de 1733, e António Teixeira, na sua música composta para óperas “joco-sérias” de António José da Silva, também autor da peça “Judeu”. Este último representa no contexto dramático a personalidade mais importante, situada entre Gil Vicente e Garrett, tendo sido condenado à “fogueira” pela Inquisição, devido à questão judaica retratada na sua peça.

A presença do Tribunal do Santo Ofício causou um grande entrave no nosso teatro. Em 1780, Pina Manique interferiu no pedido de licença do empresário Paulino José da Silva, que “orientava” o teatro que surgia na Rua dos Condes. Para representar as peças, tornava-se necessário, que “fossem primeiro vistas e examinadas no tribunal da Mesa Censória, para serem julgadas no que toca à religião e aos bons costumes”²⁸, sendo levadas a público à luz de uma segunda condição de serem exibidas por “homens,

²⁷ Apesar do surgimento tardio deste género teatral, a verdade é que foi muito bem acolhido em Portugal, após a Restauração. Todavia, há algum tempo, o músico Domenico Scarlatti, italiano, compositor de serenatas, já se encontrava no nosso País, representando um, entre muitos dos estrangeiros, que se sentia aliciado pela possibilidade de obter lucros nas festas de corte.

Em 1735 assistimos à instalação definitiva de uma companhia italiana, que se instala em Lisboa, sob a direcção de Alessandro Paghetti, que cremos ter tido contacto com Francisco António de Almeida, autor de *La Paziienza di Socrate*, a qual foi cantada no Paço da Ribeira em 1733.

As condições materiais do nosso País foram melhorando gradualmente, de forma a receber mais conveniente a ópera à maneira de Itália. Contudo, também assistimos à mesma cantada em português, com um protagonismo que chegara a atingir os elementos da corte e outras camadas sociais, que passaram a adquirir o gosto pela mesma.

Outros autores de ópera surgiram no nosso País, destacando-se Metastásio e Goldoni, sendo o trabalho deste último, aquando a sua ida a Paris, muito requisitado pelo nosso embaixador, que lhe encomendara algumas das suas obras. Para além destes autores, também recebemos, em catadupa, outros autores, bailarinos, arquitectos, cenógrafos e coreógrafos.

Perante toda uma positiva receptividade, contudo, o nosso envolvimento foi tardio, como já referimos, facto que se deve aos encargos económicos, que uma iniciativa desta dimensão acarretava.

Portugal encontrava-se, assim, predisposto a receber tendências novas do estrangeiro, continuando a existir as traduções e a perda de originalidade. Na altura em que se apreciava a ópera italiana, surgiam, em simultâneo, traduções de *O Tartufo*, *Athalie* ou *O Bourgeois Gentilhomme*.

A aceitação da arte francesa de um Molière, de um Voltaire, de um Corneille e de um Racine, por sua vez, não foi acolhida equitativamente por todos, sendo os mais receptivos os nobres.

A primeira representação que tivemos deste teor ocorreu em homenagem a Lord Tirawley, diplomata inglês, que desejava assistir a uma obra em português. Assim, Alexandre de Gusmão traduz *Le Mari Confundido*, esclarecendo tratar-se de uma adaptação ao gosto português, a qual estreara em 1737, em Lisboa. Segundo Jorge de Faria, a arte francesa em Portugal terá começado de forma mais veemente, na segunda metade do século XVIII.

²⁸ Cf. Luís Francisco Rebello, *O Primitivo Teatro Português*, op. Cit., p. 25.

pelo que não pode haver receio de que aconteçam aqueles distúrbios que são inevitáveis, quando se reúnem muitas pessoas de ambos os sexos”²⁹.

Nesta linha de pensamento, D. Maria, a rainha *piadosa*, pela sua tendência solidária e pelo seu fanatismo religioso, concordou com a medida, mantendo-a até ao ano de 1799, altura em que José de Paula, personalidade ligada ao mundo do teatro, conseguiu invalidá-la.

Antes de a lei ser anulada, no ano de 1787, William Beckford assiste à representação de uma peça com a presença apenas de actores masculinos, provocando-lhe um sentimento de indignação, que evidencia em carta. Tomemos um excerto, a fim de avaliarmos o carácter caricato que os preceitos da época obrigavam. Beckford³⁰ comenta:

“o drama causou-me mais enfado que divertimento. O teatro é baixo e acanhado, e os actores, porque não há atrizes, são inferiores a todo o critério. Tendo ordens absolutas da rainha afastado do palco cénico as mulheres, os papéis atinentes a estas são representados por mancebos. Julgai que agradável efeito esta metamorfose produzirá, especialmente nos bailarinos. Ali se vê uma robusta pastora trajando as cândidas vestes originais, de macia barba aveludada e proeminente clavícula, colher flores com um punho capaz de derrubar o gigante Goliath, um rancho de leiteiras, seguindo as suas enormes pegadas, aos pontapés às saias a cada passo. Tais meneios e saltos desconcertados, tais trejeitos e olhos, nunca eu tinha visto, nem espero tornar a ver na minha vida”.

Para além desta condicionante, agravante do nosso teatro, juntou-se uma outra lei em 1812, que defendia que algumas peças portuguesas deveriam ser em música e era língua italiana, de forma a aceder aos britânicos, acelerando ainda mais a desnacionalização do nosso País.

Quanto aos vários temas polémicos que se procuravam exprimir através das peças, todos eles eram referidos metaforicamente, de forma a conservar a descrição pretendida, derivado da censura inquisitória.

No teatro, a pouca evolução que se operara foi surgindo a um ritmo lento. Os árcades manifestaram-se contra a influência da ópera italiana e o teatro de cordel. Estas formas de teatro direccionavam-se a um pequeno grupo social que decaía, ou seja, a um povo inculto.

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ *Idem, p.26.*

Na ópera italiana do século XVIII, por algum tempo, os papéis consignados a mulheres eram representados por homens, que eram sujeitos a amputação sexual, para que a voz se tornasse melodiosa, recebendo a denominação de *Castrati*.

Uma nova Arcádia surgira no ano de 1790. Prolongou-se a tendência neoclassicista, escrevendo-se dramas alegóricos, elogios dramáticos e tragédias feitas em verso, onde o assunto que imperava dizia respeito à Antiguidade.

No final do século XVIII, estimava-se uma média de 80% da população analfabeta, representando, na prática quase a totalidade, pois só existia uma população de cerca de três milhões de pessoas. Os árcades dedicavam-se à tragédia de ideais cívicos, de acordo com o neo-classicismo e a comédia de moralidade burguesa.

As formas dramáticas que imperam até ao primeiro quartel do século XIX passam pelos *entremeses* e *farsas* populares, sendo umas apenas impressas e outras representadas. Este facto deve-se, de acordo com Teófilo Braga, ao facto de faltarem:

“os criadores do drama nacional; não se passava das meras traduções ou imitações das Tragédias de Arnaud ou Voltaire; porém as alusões políticas enlouqueciam as plateias, que estavam atentas a escutar os elogios dramáticos, à espera em que pudessem prorromper em estrondosos aplausos”.³¹

Deste modo concluímos, que os *elogios* eram de natureza política, revestidos de acção dramática e dialogados entre personagens alegóricas, históricas e mitológicas em simultâneo, como por exemplo a glória, a inveja e as figuras históricas como Afonso Henriques, entre outras imagens de referência, surgindo por ocasião de festas oficiais. O período auge destas manifestações dramáticas deu-se entre 1790 e 1895.

A partir do ano de 1807, o teatro em Portugal sofre um abrandamento nas suas representações, marcado pela primeira invasão francesa e a conseqüente fuga da corte para o Brasil, seguindo-se ainda a ocupação inglesa factores que condicionaram uma mudança mais rápida no seio da vida económica e social no nosso País. O Brasil atingira a sua independência económica, suscitando uma grande mudança nas mentalidades burguesas, que se encontravam envoltas de ideais liberais que imperavam em França com a Revolução relativa ao ano de 1789.

Em 1820 dá-se a revolução liberal com vista a barrar a ocupação estrangeira e assim atingir a liberdade e acabar com o feudalismo na economia do País.

³¹ Cf. Luís Francisco Rebello, *O Teatro Romântico*, 1838-1869, Editora Biblioteca Breve, Amadora, 1980¹, pp. 22-23.

Dois anos mais tarde, o País passa a reger-se sob o regime de uma Constituição Liberal. A Inquisição tinha sido suprimida, permitindo a liberdade de expressão escrita, podendo ter lugar na imprensa qualquer obra alusiva a quaisquer temas.

No entanto, os conflitos políticos ainda não tinham acabado. No período entre os anos de 1823 e 1850, surgem conflitos entre liberais e absolutistas devido a questões relacionadas com a aquisição de bens feudais, que se encontravam na posse da igreja e da nobreza e que tanto precisavam os burgueses, para contornar a perda dos lucros provenientes da ligação comercial com o Brasil, aquando da sua dependência.

Após a Revolução de Setembro no ano de 1836, as leis de personalidades como Mouzinho da Silveira e Joaquim António de Aguiar acabaram com os direitos senhoriais, reorganizaram a divisão administrativa do País, acabando com as ordens religiosas, nacionalizando-lhes os bens. Deste modo, encontrávamo-nos perante uma sociedade revestida de uma pequena burguesia, constituída por artesãos e camponeses.

Para além das mudanças ocorridas nos campos social, administrativo, político e económico, também as áreas da educação e da cultura sofreram uma transformação, que começou por ser operada por Almeida Garrett, que tinha sido encarregado de tomar medidas no sentido de organizar um teatro nacional, para que nos enriquecêssemos no que toca ao civismo e à moral, isto é, fazer com que o teatro fosse um marco de referência cultural a seguir pela nação.

Todavia, essa função exigia de Garrett a capacidade de ultrapassar diversos obstáculos, como a situação em que se encontrava o estado da nossa literatura dramática, que tinha sido violada pelos trabalhos sem significado dos poetas trágicos e pelas chocarrices dos autores de entremezes denominados de “cordel”, que conduziram o nosso País ao âmago da decadência cultural.

O Teatro do Salitre e o Teatro da Rua dos Condes eram dois conhecidos locais de representação dramática. O primeiro, situado em Lisboa, constituía um local desprovido de conforto e das mínimas condições, sendo comparado por Anselmo Braancamp Júnior a uma “baiuca”³² onde tinha lugar a “classe ínfima da sociedade”³³ e ali só as falas cómicas de carácter mais obsceno e as mais desonestas é que acolhiam uma maior receptividade por parte do público, sendo as únicas aplaudidas. Relativamente ao

³² Cf. Luís Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, op. cit., p.93.

³³ Vide Anselmo Braamcamp Júnior, *Crónica Literária de Coimbra*, nº2, 1840⁴, s.p.

segundo, tratava-se de um local provisório de representação, considerado por Costa Cascais, uma “espelunca imunda e carunchosa”³⁴.

Para além da ausência de qualidade das representações teatrais, também havia outro problema, que se relacionava directamente com a falta de candidatos devidamente instruídos e propensos à vida artística. De facto, a taxa de analfabetismo no nosso País já era bastante elevada na época, atrasando o avanço cultural.

Deste modo, os actores existentes, de acordo com o referido nos jornais da época, eram aqueles “que passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça e as mais das vezes se apresentavam em cena embriagados”³⁵.

O Teatro de S. João, localizado na cidade do Porto, também não escapou à decadência. A composição dos dramas eram incumbidos a homens incultos e despreparados e as peças eram entregues à representação por uma companhia que actuava várias vezes com os seus actores bêbados. Deste modo concluímos que não havia actores, pois ninguém manifestava vontade em seguir as artes, considerada uma profissão condicionada pela época. Colocava-se a questão acerca de quem estaria disponível para ser o autor da composição dos dramas para aqueles actores, pois ninguém se queria sujeitar a desempenhar um trabalho de noites sem um elenco à altura. Assim, as únicas composições que existiam eram traduções mal feitas, originando uma linguagem bastarda e amalgamada de português e francês, repercutindo-se até ao surgimento da restauração e, embora tenham surgido algumas peças portuguesas originais, não passaram de um simples retrato dos sucessos aterradores da nossa guerra civil.

Surgiram ainda várias tentativas, com vista a colmatar o atraso cultural, mas todos os esforços foram insuficientes.

Este facto revela o enorme estado de dependência em que se encontrava o nosso País, faltando-nos a nossa identidade linguística.

O nosso País, fora assolado por muitas vicissitudes de diversa índole, marcadas pela demasiada atenção voltada para questões bélicas e administrativas, que predominaram em detrimento do cultivo das artes, o que constituía o principal factor de atraso.

³⁴ Cf. Luís Francisco Rebello, *O Teatro Romântico*, op. cit., p. 39.

³⁵ *Idem, ibidem.*

O nosso País, na arte de representar, nunca esteve ao mesmo nível dos outros Países. Nunca tivemos uma grande afluência de actores, como acontecia em França, Alemanha e Inglaterra, permanecíamos, pois, na estagnação valorizando composições dramáticas sem valor.

Faltava ao nosso País a lei responsável pela Inspeção dos teatros, função que fora confinada a Almeida Garrett e que o autor ultrapassará através de uma série de medidas que serão desenvolvidas no subcapítulo seguinte.

Deste modo, o autor das *Viagens* inicia-se na grande “empreitada” da sua vida, que o levará a operar grandes mudanças no estado cultural do nosso País, as quais serão uma resposta ao que considera estar mal. Essas mutações serão evidenciadas por meio da tomada de medidas conducentes a esse objectivo, sendo abordado todo o processo no capítulo subsequente.

2.2. O CONTRIBUTO DE GARRETT COMO INTERVENTOR NO TEATRO PORTUGUÊS

Garrett, nascido no ano de 1799, foi considerado o introdutor do romantismo em Portugal. O autor passara a sua infância no Porto e nas quintas do Castelo e do Sardão, desfrutando de paz e serenidade, junto de duas criadas, que o ajudaram a adormecer à luz de histórias. Estas condicionaram o seu interesse pelo património cultural popular, que o conduziu à composição do *Romanceiro*.

Com a primeira invasão francesa, Garrett foi levado a deslocar-se para os Açores, onde a sua educação é confinada a seu tio D. Frei Alexandre da Sagrada Família, bispo da diocese. Neste período da sua vida, toma contacto com as humanidades clássicas, tomando conhecimento dos clássicos gregos e latinos, bem como dos autores franceses, espanhóis e italianos dos séculos XVI e XVII, passando também por autores ingleses e pelo estudo da história sagrada e retórica, mostrando já uma propensão para orador. Longe de se encontrar interessado pela carreira eclesiástica, logo começa a entregar-se ao amor durante o período da adolescência, originando o cultivo da poesia e começando por se formar no curso de Direito em Coimbra. Aqui a sua formação cultural volta a sofrer influências, entrando no campo das ideias liberais, fazendo discursos de defesa dos seus ideais revolucionários e compõe *Odes*, as quais canta. Para além destas aprendizagens, começa a dedicar-se à actividade de dramaturgo, que nos deixa desde já antever a sua ligação futura ao teatro de forma tão preponderante. Escreve neste período tragédias filosóficas à maneira clássica com um conteúdo de cariz político, destacando-se *Lucrecia* e *Xerxes*, sendo apenas *Méropé* a única, que na opinião do autor deveria ser publicada, sendo todas elas anteriores à revolução de 1820.

No ano seguinte fora publicada a tragédia *Catão*, com contornos clássicos e conteúdo liberal, tendo sido várias vezes representada e em que Garrett participara como um dos actores, suscitando um grande interesse ao público feminino, dentre o qual destaca-se a admiradora Luisa Midosi com quinze anos de idade, por quem se apaixona e casa. Entretanto outras produções são criadas, como o poema em verso branco intitulado *O Retrato de Vénus*, com o qual enfrenta alguns problemas relacionados com questões morais. Com a perseguição dos liberais, o autor é obrigado ao exílio, o que ocorrera em Inglaterra no ano de 1823. Viveu lá junto de uma família rica e a nível cultural, bebeu novas aprendizagens, nomeadamente do movimento

romântico inglês, tomando conhecimento de Byron e Walter Scott e, através destes, passara a interessar-se pelas influências que ocorreram na Alemanha e perpassavam França.

A propósito das correntes estéticas, Garrett, após todas as influências por que passou ao longo da sua vida, formou uma tendência híbrida que se manifesta nas formas, nos temas estéticos, referências ao nível cultural, tornando-se inviável uma demarcação precisa na sua superação das fases literárias. Através das primeiras peças dramáticas, relativas ao período de juventude do autor, podemos concluir a existência de alguns resquícios neoclássicos e a tendência para alguma susceptibilidade pré-romântica.

Por outro lado, Garrett, no meio desta variedade de tendências estéticas, evidencia a sua tendência de autor romântico. Porém, não se assume numa estética literária específica, uma vez que sempre prezou a sua independência e a aquisição de um ponto de equilíbrio entre elas, cultivando-as sem a adesão exclusiva a uma em particular.

Assim, Garrett afirma: “Não sou clássico nem romântico; de mim que não tinha seita nem partido em poesia”³⁶.

No que diz respeito ao romantismo, o autor evidencia-o através do desrespeito pelas regras, através do primado do sentimento sobre a razão, o fim de regras e desigualdades sociais, a mistura de géneros e a preferência pela originalidade das obras, em vez da imitação de modelos tradicionais e, portanto, através da sua tendência inovadora, elementos que fazem com que na prática Garrett seja um autor romântico, mas não de um romantismo exagerado, pois essa tendência condena-a por considerá-la inverosímil, isto é, sustenta uma posição crítica face ao ultra-romantismo, referindo-se nas *Viagens* a esses excessos da sua época, assente naquele “destempero original de um drama plusquam romântico, laureado das imarcessíveis palmas do Conservatório para eterno abrimento das nossas bocas!”³⁷.

Tendo já desempenhado primeiramente a profissão de chefe de repartição da instrução no Ministério do Reino, encontra-se neste período sem meios de subsistência e a procurar um meio de sustento, passando a desempenhar a função de correspondente no banco Laffite, na sucursal do Havre. A partir deste momento, recomeça a sua actividade

³⁶ Cf. Carlos Reis, *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Editora Universidade Aberta, Lisboa, 1990, p. 43.

³⁷ Cf. Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*, edição Amigos do Livro, Lisboa, sd., pp. 250-251.

literária, compondo os poemas *Camões* e *Dona Branca*, responsáveis pela introdução do romantismo em Portugal.

Muitas outras mudanças serão operadas na vida de Garrett. Outros exílios e outras influências surgirão, bem como outros amores. O seu casamento com Luísa não tem seguimento e o seu divórcio, uma vez não concretizado, impossibilitar-lhe-á de legitimar sua filha, fruto da sua relação com Adelaide Deville Pastor. Ainda com os seus cinquenta e quatro anos de idade, Garrett conhece um novo amor de nome Rosa Montufar Infante, mais conhecida pelo nome de Viscondessa da luz, que surge nos seus poemas.

Estas referências demonstram o modo intenso com que o autor se entregou ao amor.

A biografia de Garrett³⁸ é marcada por uma série de vicissitudes e influências que condicionaram o seu percurso literário e o seu universo cultural, destacando-se tanto como prosador, como poeta, orador, fidalgo, diplomata, deputado e dramaturgo, destacando-se, deste modo, como uma das maiores personalidades de referência da cultura do século XIX.

No âmbito do teatro que este trabalho aborda, Garrett superou-se, tendo começado por projectar os primeiros esboços, neste âmbito, quando tinha 15 ou 16 anos, crendo o seu amigo e biógrafo Francisco Gomes de Amorim, que o autor tenha escrito a tragédia *Lucrécia* com essa idade, apesar de ter sido trazida a público apenas nos seus vinte anos de idade, correspondendo ao ano de 1819.

Com a idade referida à publicação da sua peça, Garrett já centrava o seu pensamento sobre o teatro de uma forma convicta, referindo a seguinte reflexão:

“Os teatros, desde que da civilização e bom gosto foram depurados, e limpos das fezes da barbaridade, começam a ser não só a escola da boa, e lídima linguagem, e a moral sã, e pura, mas o incentivo da glória, e o germe das virtudes sociais”.³⁹

Em 1838, com os seus 39 anos, criou e publicou a peça de referência *Um Auto de Gil Vicente*, a qual assentou numa reflexão profunda acerca do teatro, a respeito da qual falaremos após a abordagem de todo o trabalho de Garrett conducente à mesma.

³⁸ Vide J. tomaz ferreira, Prefácio in Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, editora Europa-América, 8ª edição, Lisboa, s.d, p.11 *et passim*.

³⁹ Cf. Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro*, *op. cit.*, p. 62.

Garrett, preocupando-se com o futuro civilizacional e cultural do nosso País, resolve intervir de uma forma mais activa no panorama do teatro, através do seu cargo de Inspector dos teatros, mas como fora referido no subcapítulo anterior, não foi tarefa fácil.

Deste modo torna-se importante abordar o percurso do autor até atingir a meta pretendida. Para que possamos compreender melhor o seu modo de actuação, falta-nos responder às seguintes questões: Quais as medidas que tomou e as etapas por que passou Garrett e qual a solução que encontrara para dar resposta à sua obra de iniciativa? Passemos, assim, à resposta das questões colocadas, referindo, primeiramente como tudo começou.

Após o triunfo da revolução de Setembro no ano de 1836, Garrett inicia-se no “renascimento” cultural da arte dramática do nosso País.

Passos Manuel, colega e amigo de Garrett, assina uma Portaria régia, convidando-o a implementar “sem perda de tempo um plano para a fundação e organização de um teatro nacional nesta capital, o qual sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da Nação portuguesa e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos”.⁴⁰

A rainha D. Maria II aceitou a ideia de Passos Manuel, permitindo, assim, após cerca de mês e meio o encaminhamento do projecto lei, que lançava as medidas de reforma do nosso teatro, sendo dentro de três dias uma lei estabelecida, pois havia uma grande urgência cultural. Garrett encarara esta necessidade como “uma questão de independência nacional”⁴¹.

Uma vez que os nossos governantes tinham andado, até à data, preocupados com o estado da cultura do nosso País, é decretada em 15 de Novembro a Inspeção-Geral dos teatros e espectáculos Nacionais, nomeando Garrett, pelo convite de Passos Manuel, para o cargo no ano de 1836, o qual o encarara como uma questão pessoal indo muito além da sua função de investigar o estado dos teatros, avançando também para a criação de um conservatório de música, iniciativa estabelecida no ano de 1835.

A quantidade de alunos começa a aumentar no Conservatório dirigido por Garrett, o qual começou por funcionar dividido em três sectores, sendo um destinado à escola dramática, dirigida pelo actor francês Paul e acompanhada por um colega seu de nome

⁴⁰ Cf. Luís Francisco Rebello, *O Teatro Romântico*, op. cit., pp. 36-37.

⁴¹ *Idem, ibidem.*

Manuel Baptista Lisboa. O outro sector foi entregue à escola da música sob a responsabilidade de Domingos Bontempo e o terceiro e último sector ocupou-se da escola de dança, mímica e ginástica especial.

Segundo Anselmo Braamcamp Júnior, académico, que nos refere o estado de declínio do nosso teatro desde o ano de 1820, Garrett entendeu o seu novo cargo, ligado à inspecção dos teatros, de um modo mais ambicioso: “ele resolve dar-lhes vida; havia sido nomeado para conservar restos que ainda existiam, ele determinou formar com estes mesquinhos cabedais um novo edificio, começar nova era teatral”⁴².

Após todas as reflexões acerca do estado do nosso teatro, no capítulo anterior, concluímos, na óptica de Garrett, que os “Autos de Gil Vicente e as Óperas do infeliz António José foram nossas únicas produções dramáticas verdadeiramente nacionais”⁴³.

No seguimento desta linha pensamento, Garrett acrescentou à Rainha D. Maria II em Novembro de 1836, em jeito de conclusão, que os portugueses não souberam tirar vantagem do contributo de dramaturgos importantes como Gil Vicente, considerado a figura “pioneira” do nosso teatro. Deste modo, assinámos a nossa sentença, que nos traçara o caminho em direcção à estagnação cultural, pois não existindo um alvo cultural a que o teatro se pudesse dirigir, a fim de transmitir mensagens culturais relevantes, tornava-se um desafio bastante difícil de superar.

Assim, ao serviço desta óptica, Garrett afirma:

“Entre as jóias que da coroa portuguesa nos levou a usurpação de Castela, não foi a menos bela esta do nosso teatro. Como o senhor rei D. Manuel deixou pouco vividoura descendência, também o seu poeta Gil Vicente deixou morredoiros sucessores. [...] Mas tudo nos tem sempre assim ido em Portugal, cujo fado é começar as grandes coisas do mundo, vê-las acabar por outros – acordamos depois à luz – distante já – do facho que antecederamos, olhar à roda de nós, - e não ver senão trevas!”⁴⁴

Esta reflexão autoral só traduz mais uma vez o sentimento de decepção, que o autor sente face à falta de consciência cultural do País, que lhe traduz uma autêntica sensação de estarmos a ser “ultrapassados” por aqueles que, ao contrário de nós, se encontravam mais elucidados face ao momento de urgência cultural em que o nosso País se encontrava.

⁴² Vide Anselmo Braamcamp Júnior, *op. cit.*, s.p.

⁴³ Cf. Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro*, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁴ *Idem*, p. 182.

Infelizmente, o nosso País preferira investir o dinheiro em causas estrangeiras, isto é, optara pela Ópera italiana em detrimento da Portuguesa. Esta administração incorrecta dos bens do nosso País agravara a situação de atraso cultural existente.

Por esta razão compreende-se a enorme preocupação de Garrett em levar muito além o seu novo cargo, pois tornava-se estritamente necessário operar uma grande transformação no teatro, como referira.

A perspectiva de Garrett, face à situação vivida no teatro, leva-o a confessar em nota, o seguinte:

“Esta convicção me fez provocar o decreto de 12 de Outubro de 1838, que facilitou os prémios do Conservatório real para as peças originaes, e me fez aturar os despeitos e malquerenças que d’essa instituição resultaram. Todos os que, levados do impulso que effectivamente se tem dado a este género de litteratura, ahi têm escripto para o theatro, experimentaram a desinteressada vontade, e quasi abnegação própria com que procurei auxiliá-los.”⁴⁵

Assim, Garrett começou por analisar todos os dramas que iam sendo criados, tomando uma outra medida, relacionada com a criação de prémios para quem compusesse as melhores peças, de forma a incutir o interesse que na época não existia. Assim, os prémios eram destinados àqueles “que merecendo a pública aceitação, concorrerem para o melhoramento da Literatura e Arte Nacional”⁴⁶.

Porém a lei demora-se mais do que o previsto até à sua execução, facto que procura compensar com a lei destinada a proteger os actores dos agravos de seus empresários, baseando-se no género de uma *Associação de seguro mútuo*. Assim, o autor encontrava-se cada vez mais perto de atingir os meios necessários ao seu “empreendimento”, quando Herculano e Castilho acusaram-no de o teatro da Rua dos Condes receber uma maior percentagem do subsídio, concedido pelo governo, onde teve lugar a peça *Um Auto de Gil Vicente*, do que o Teatro do Salitre. Este facto pode ser observado pelo seguinte testemunho do autor:

“Não só falharam as minhas diligências e esforços; mas d’ellas quis tirar pretexto a má fé acintosa e baixa para me arguir do espantoso crime de querer tirar grossos proveitos de minhas composições theatraes. – Estão vivos e são os distinctos litteratos que sabiam, approvavam e cooperavam nos meus projectos, que sabem e testemunham o desinteresse (quasi ridiculo n’estas éras utilitarias em que vivemos) com que os emprehendi e promovi. – Levei o meu louco escrúpulo – certamente louco – ao ponto de entregar as caixas do Conservatório real, para se applicar ás

⁴⁵ Cf. Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa, Garrett e os dramas românticos*, Editora Lello & irmão, Porto, 1905, pp. 195-196.

⁴⁶ Cf. Luís Francisco Rebelo, *Breve História do Teatro Português*, op. cit., p. 93.

despesas das Escolas, o producto dos honorarios que recebera O Auto de Gil Vicente.”⁴⁷

O empresário Doux, que se encontrava a acompanhar a organização do teatro da Rua dos Condes, dava a entender que o subsídio seria todo para si, provocando discórdia com os autores da acusação e responsáveis pelo Teatro do Salitre.

Em 1839, Garrett lança um edital com o regulamento dos prémios. Na prática as peças criadas eram entregues a ele que se responsabilizava por fornecê-las a três, jurados, escolhidos ao acaso das Bellas Letras, cabendo-lhes, após oito dias, comentá-las e sujeitá-las à apreciação pública diferenciada. Sendo a peça aprovada, passava por provas públicas. Depois de ultrapassada esta fase, o autor tinha de deixar uma cópia, para no fim do ano ser decidido, entre os responsáveis, o prémio que deveria ser aplicado. As peças, que por sua vez não fossem apresentadas aos responsáveis seriam sujeitas também a prémio, desde que tivessem suscitado o interesse dos espectadores nos teatros. Assim, de todas aquelas peças que foram a concurso, apenas quatro foram sujeitas às provas públicas. No Porto também se representaram algumas, acabando por se espalhar por Coimbra, entre universitários, que pretenderam fundar um Teatro académico.

A influência positiva do trabalho de Garrett fazer-se-á sentir nos estudantes, quando levam a público pela primeira vez um trabalho no teatro da nova Academia dramática em 24 de Junho de 1839, face ao qual o autor mostra satisfação, que expressa à Rainha. Esta iniciativa dos estudantes levada a cabo, reforça o papel de referência, que Garrett desempenhava.

A outra etapa que se seguia seria a formação dos actores e de todo um conjunto de boas peças originais para pôr em prática e que, de acordo com o que afirmou Herculano em 1839, “[...] sem exceptuar os espectadores, que, bem como tudo o mais, era preciso criar de novo”⁴⁸.

Assim, Garrett aproveitou alguns actores, ainda que mal ensaiados e partiu daí em direcção à criação de uma peça criada por ele, que viria a ser a comédia intitulada *Um Auto de Gil Vicente*, a qual, de acordo com Garrett “data uma nova época teatral”⁴⁹,

⁴⁷ Cf. Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁸ Cf. Luís Francisco Rebello, *O Teatro Romântico, op. cit.*, p.37.

⁴⁹ Vide Anselmo Braamcamp Júnior, *op. cit.*, s.p.

traçando, na óptica de Braamcamp Júnior, uma “meta que separa o nosso teatro antigo do começo da sua restauração”.⁵⁰

Deste modo, o autor, no prefácio da sua nova criação dramática, que viria a ser o marco de referência em 1838, confessa, acerca do teatro, o seguinte: “é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade [...] depois de ter criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro”⁵¹.

Herculano, que condenava o romantismo exagerado e de imitação, tal como Garrett, o qual constituía alvo de interesse das camadas mais jovens, aconselha o *Auto* deste, como um bom exemplo a seguir, afirmando o seguinte em *Memória do Conservatório*:

“Victor Hugo e Dumas não precisavam de taes meios, e para citarmos de casa, já que temos cá o exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escriptor dramático, se no Auto de Gil Vicente ou no Alfageme há essa linguagem de cortiça e ouropel, há essas expressões túrgidas e desconexas que fazem arripiar o senso commum, e que offendem a verdade e a natureza.”⁵²

Segundo o que constava no *Catalogo dos Autographos*⁵³ de Garrett, que fora publicado pelo Dr. Carlos Guimarães, o manuscrito do *Auto* consistiu num “Rascunho começado em 11 de Junho de 1838 e acabado em 10 de Julho do mesmo anno”⁵⁴. Este facto mostra a rapidez de engenho e criatividade do autor.

Para além destas medidas, faltava encaminhar a construção de um Teatro Nacional, que como sabemos não existia no verdadeiro sentido da palavra, ou seja, apenas tínhamos locais provisórios que não possuíam as mesmas condições.

Enquanto não havia um local definitivo para dar lugar às representações, existia o teatro provisório da Rua dos Condes.

Garrett começou inicialmente por implementar uma companhia de teatro, integrando as melhores referências da época nesse campo. Uma delas foi Emile Doux,

⁵⁰ *Idem, ibidem.*

⁵¹ Cf. Luís Francisco Rebello, *O Teatro Romântico, op. cit.*, pp. 37-38.

⁵² Cf. Teófilo Braga, *Garrett e os Dramas Românticos, op. cit.* p. 203.

⁵³ *Idem*, p. 183.

⁵⁴ *Idem, ibidem.*

uma personalidade de renome, como actor e encenador, que foi incumbida de dirigir a companhia de teatro do autor, operando uma mudança no estilo, conferindo-lhe, assim, menos inverosimilhança e na montagem das peças, imprimindo-lhe um carácter mais elaborado.

O autor continuava a sentir a grande necessidade de acabar com os plágios e traduções mal conseguidas, afirmando ser “preciso compor, e não traduzir se querem teatro nacional”⁵⁵. Deste modo começa por escrever os três actos, que compõem o seu *Auto de Gil Vicente*, que teve na primeira tentativa de composição, o título *A Côrte de Dom Manoel*, representado na Rua dos Condes no ano de 1838 como já foi referido, contando com a colaboração de Doux que criara cenários de Palluci.

Para além da primeira representação, outras mais surgiram, nomeadamente no dia 22 de Março de 1996, no Teatro Nacional de S. João na cidade do Porto⁵⁶, e a 18 de Abril, do mesmo ano, em Lisboa no Teatro do Bairro Alto.

Garrett tomou contacto com as obras de Gil Vicente, publicadas no ano de 1834 em Hamburgo, sob a direcção de José Victorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro na tipografia de Langhoff, organizada em três volumes, facto que lhe incutira o interesse pelo dramaturgo, funcionando de acordo, o referido no artigo intitulado “Origens do teatro moderno: Theatro portuguez até aos fins do século XVI” presente no jornal denominado *O Panorama* de 13 de Maio de 1837. Deste modo, para a criação do seu *Auto*, toma como base a peça metadieética *As cortes de Júpiter* da autoria de Gil Vicente, que lhe servira de inspiração. Esta escolha fica a dever-se à leitura que faz da rubrica histórica da mesma, que se resume da seguinte forma:

“A Tragicomedia seguinte foi feita ao muito alto poderoso Rei D. Manuel, o primeiro em Portugal d’este nome, à partida a illustríssima Senhora Iffanta D. Beatriz, Duquesa de Saboya: da qual sua invenção é: Que o Senhor Deus, querendo fazer mercê à dita Senhora, mandou sua Providencia por mensageira a Jupiter, Rei dos Elementos, que fizesse Côrtes, em que se concertassem Planetas e Signos em favor da sua viagem. Foi representado nos Paços da Ribeira da Cidade de Lisboa, era de 1519.”⁵⁷

A acção principal assenta sobre a lenda dos amores de Bernardim Ribeiro com a Infanta, que Garrett acha original, aproveitando para atribuir-lhe o papel de *moura Taís*,

⁵⁵ Cf. Luís Francisco Rebello, *O Teatro romântico*, op. cit., p. 41-42.

⁵⁶ Cf. Anexo1, *Jornal de Notícias*, 1996, p. III.

⁵⁷ Cf. Teófilo Braga, *Garrett e os Dramas Românticos*, op. cit., p. 184.

que depois de actuarem todos os elementos, surge perante a Infanta para lhe dar o anel, o qual, no contexto do sentimento que os une, se torna simbólico.

O aproveitamento desse amor já tinha sido retratado por Herculano, que se tinha interessado quando encontrara na biblioteca da Ajuda um manuscrito que se referia à partida da Infanta, bem como ao modo inadequado com que D. Carlos tratou os cavalleiros portuguezes afastando-os da Infanta. Por esta razão, Herculano resolveu publicar essa relação no jornal *Panorama*, que apesar de ter sido um mês após a publicação do *Auto* de Garrett, cremos que aquele informara-o antecipadamente⁵⁸.

O grande objectivo, bem como os ingredientes que o autor acrescentara, quando decidiu levar a público uma obra como esta, que dirige a D. Manuel e retoma o tema histórico, relativo à partida da Infanta D. Beatriz para Sabóia, confessa na primeira edição do seu *Auto* em 1841, afirmando o seguinte: “O que eu tinha no coração e na cabeça era a restauração do nosso teatro – seu fundador Gil Vicente – seu primeiro protector el-rei D. Manuel – aquela grande época, aquela grande glória – de tudo isto se fez o drama”.⁵⁹

Acrescenta ainda outros elementos de que se serviu, fazendo referência às *Cortes de Júpiter* da autoria de Gil Vicente, a qual servirá como ponto de referência e pano de fundo ao seu *Auto*, assentando sobre o mesmo tema de cariz histórico.

“O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama: é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro”⁶⁰

O grande objectivo do autor em aproveitar um tema histórico, como o referido, não tem em vista corresponder a qualquer referência fidedigna ao seu conteúdo ou à sua cronologia, mas sim aproveitar as boas referências que se deram, para evidencia-las de forma a constituírem um exemplo elucidativo e, nesta linha de pensamento afirma Garrett: “a verdade histórica propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro”.⁶¹

⁵⁸ *Idem*, p.185.

⁵⁹ Cf. Luís Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁰ *Idem*, *ibidem*.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*.

A ideia é, pois, a de estabelecer uma conexão entre o que se passou e aquilo que presentemente se passa, para ser lançado no futuro.

No respeitante às personagens, Garrett serviu-se de Gil Vicente no que diz respeito ao seu carácter sábio no âmbito do teatro e de Bernardim Ribeiro no seu sentimentalismo envolto em saudade, de forma a recuperar génios que a censura tinha perturbado, conferindo-lhes um papel activo.

Garrett bebe alguns traços da perspectiva de Victor Hugo, exposta no prefácio do *Cromwell*, respeitante ao teatro romântico francês, face ao qual considera ser: “a sumidade poética dos tempos modernos, o drama que funde na mesma respiração o grotesco e o sublime, o terrível e o burlesco, a tragédia e a comédia”.⁶²

Desta concepção, Garrett adopta no seu *Auto* o drama que envolve um triângulo de amores não correspondidos e os personagens Pêro Sábio, correspondente ao carácter grotesco, atingindo contornos cómicos e burlescos e Dona Beatriz, correspondente ao carácter sublime.

⁶² Cf. Luís Francisco Rebello, *O Teatro Romântico*, op. cit., p. 12.

2.3. OS FACTORES RESPONSÁVEIS PELA PRESENÇA DE BERNARDIM RIBEIRO E DE GIL VICENTE NO AUTO

Almeida Garrett apercebeu-se, desde logo, que a causa principal da decadência do teatro se prendia com a falta de originalidade das peças, tornando-se necessário apostar na criação de algo novo, que o ressuscitasse.

Podemos denotar a defesa afincada desse objectivo, quando o autor afirma, com veemência, o seguinte:

“Mas de traduções estamos nós gafos: e com traduções levou o ultimo golpe a literatura portuguesa; foi a estocada de morte que nos jogaram os estrangeiros. Traduzir livros de artes, de ciências, é necessário, é indispensável; obras de gosto, de engenho, raras vezes convém para a literatura nacional.”⁶³

Mais tarde confirma que:

“A experiência de tôdas as nações – tôdas, tôdas sem excepção alguma – tem mostrado que, por mais e melhor que se traduza, não se consegue formar com traduções o teatro de um País onde o não há, nem sequer aditar o que já existia”.⁶⁴

Por outras palavras, o teatro tinha público, mas o pouco que existia investia o seu dinheiro em peças que não eram de qualidade, pois se baseavam em imitações de “modelos” estrangeiros.

Da necessidade de colmatar a situação, como já foi referido no capítulo anterior, nasceu o *Auto de Gil Vicente*, a fim de dar resposta a tal facto. Nesta peça é feita uma reflexão acerca do estado do teatro, tecendo-lhe uma crítica implícita, transmitida pela boca dos personagens, nomeadamente Chatel, embaixador italiano, que valoriza a arte do seu País e Pêro Sáffio, defensor da arte portuguesa, considerando, como seu expoente máximo, Gil Vicente. Este diálogo controverso, destes interlocutores no *Auto*, surge como um momento de consciencialização do estado da nossa arte, equiparada com a arte dos outros Países, mostrando a nossa no plano inferior. É uma mensagem incutida, com vista a conduzir os espectadores à realidade, lembrando-nos, neste aspecto, Brech, pois pretende deixar-se uma mensagem de apelo, que, neste caso, imponha a necessidade eminente de acabar com a dependência de modelos estrangeiros, como o castelhana e italiano.

⁶³ Cf. Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro*, op. cit., p. 58.

⁶⁴ Vide Almeida Garrett, nota B in *Um Auto de Gil Vicente*, Editora Porto editora, Porto, s.d., p.105.

Um Auto de Gil Vicente assenta, deste modo, num rol de personagens, de uma intriga e de uma acção portuguesas e muito mais autênticas a nível histórico. Este teor é conseguido através de uma tentativa de reconstituição do ambiente de Corte manuelina, revestida de toda a riqueza e glória da época relativa à diáspora portuguesa ligada aos Descobrimentos, a respeito dos quais vão surgindo referências, através do diálogo entre as personagens no acto III.

Para além da base histórica, Garrett serve-se das *Cortes de Júpiter* de Gil Vicente, encaixando-a na acção do *Auto* e assim aproveitar, para a acção principal, a partida da Infanta com o seu esposo Carlos III para Sabóia e o tema da lenda dos amores de Bernardim Ribeiro, constando entre eles, o amor pela Infanta Dona Beatriz, intensificando mais a história com a introdução de amores não correspondidos, como o de Paula Vicente por Bernardim e o de Pêro por Paula, formando assim um triângulo amoroso, revestido de um sentimentalismo intenso, repleto de saudade e de fatalismo, resultando numa novela de cavalaria ao gosto de Bernardim Ribeiro.

O *Auto* garretiano, causou alguns adjuvantes e oponentes. Na óptica de Castilho é entendido como menos teatral, comparativamente com *O Alfageme de Santarém*, perspectiva com a qual José Gomes Monteiro não concorda e tendo tomado contacto com a peça, considera:

“Quando o auctor diz que [...] (o *Auto*) é para o gabinete somente por insuficiência do elemento dramático, assim como o *Alfageme* é eminentemente theatral-parece-me que há alli confusão de ideias”⁶⁵.

Na revista *Universal lisbonense*, Castilho considera que o facto de Garrett ter criado uma obra como este *Auto*, evidenciou o poeta que há nele, bem como toda a sua coragem, porém não deixa de ter em conta o facto de, possivelmente, tratar-se de algo superior ao nível cultural existente no nosso País, provocando, assim, um desinteresse. Deste modo, defende que a peça não seja levada à cena.

Garrett, a fim de cumprir o seu objectivo de reformação do teatro, parte essencialmente das personagens Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, colocando-os lado a lado numa relação antitética, no que respeita ao trabalho de ambos nas suas temáticas, estilos literários e personalidades diferentes. Deste modo, o autor confessa:

“Desta comparação fiz nascer todo o interesse do meu drama; foi o pensamento dele: fixei-o num facto notável, cujas circunstâncias exteriores minuciosamente nos deixou descritas uma testemunha respeitável, e de cujos particulares misteriosos

⁶⁵ Cf. Teófilo Braga, *Garrett e os Dramas Românticos*, op. cit., pp. 205-206.

apenas se adivinha alguma coisa confusamente por um livro de enigmas e alegorias que não entendia talvez nem quem o escreveu”.⁶⁶

Nesta citação, Garrett pretende revelar-nos a veracidade da parte histórica relativa à Infanta, referindo como testemunha segura Garcia de Resende, que revela o facto no seu opúsculo, intitulado *Hida da Infanta Dona Beatriz pêra Saboya*. Deste modo, justifica-se a introdução do poeta das *Saudades* no *Auto*, como a “memória”, a “parte material e de forma”. No entanto, Garrett salienta que a verdade “cronológica não a quis”, apenas a que ele chama de *verdade dramática*, isto é, aquilo que lhe convinha para cumprir o seu objectivo edificante da arte dramática.

Para além do carácter verídico do tema principal da obra, também há a referência ao livro *Saudades*, que Garrett considera confuso até para Bernardim, o seu autor, mas relevante para a parte íntima do *Auto*.

A tendência do autor para a introdução do romance, como “pano de fundo” para a transmissão das suas ideologias e a escolha de um nível intradieético, já não nos é estranha, uma vez que Garrett já a utilizara nas *Viagens*, que para além de evidenciarem as ideologias liberais e absolutistas, também nos deliciou com uma narrativa intradieética de cariz romântico, cujas personagens principais eram *Carlos* e *Joaninha*, que se amavam, bem como a presença do *rouxinol* como um elemento fortemente simbólico neste contexto e representativo na obra *Saudades* de Bernardim. Esta estratégia literária é muito comum em Garrett, como forma de prender o leitor/espectador até ao momento do desenlace, optando pela alternância entre os momentos românticos e reflexivos, os quais se encontram revestidos de um ritmo mais lento e, portanto, menos empolgante, fazendo-nos lembrar a sensação de estarmos a assistir a uma novela.

No entanto, nas *Viagens*, Garrett transmite as suas ideologias reflexivas, em primeira pessoa e neste *Auto* transmite-as de forma mais subtil, através da fala de algumas personagens.

Deste modo, a acção principal vai-se “enovelando” até atingir definitivamente o desfecho.

A fim de percebermos mais claramente as razões que poderão estar por detrás da escolha de Garrett por Bernardim e Gil Vicente, tornar-se-á necessário fazer referência à

⁶⁶ Cf. Mário Gonçalves Viana, *Poesia e teatro*, op. cit., p. 186.

biografia de ambos, desenvolvendo um pouco a origem da lenda, que envolve Bernardim numa relação amorosa com a Infanta. Assim passemos à introdução de uma breve biografia do poeta das *Saudades*.

Bernardim Ribeiro, segundo as palavras de Garrett, é considerado:

“nobre e cavalheiro, cultivava as letras por passatempo e a corte por ofício. Mas a poesia, que em casa lhe entrara como hospeda e convidada, fez-se dona dela e tomou posse de tudo. Foi poeta não só quando escrevia, mas pensou, viveu, amou – e amar nele foi viver – amou como poeta”.⁶⁷,

Toda a biografia de Bernardim, que nos chega, é com base em obras literárias, pelo facto de se tratar de um percurso ambíguo em fontes. O carácter insuficiente da verosimilhança das teses defendidas pelos estudiosos, acerca da biografia do poeta, acaba por resultar noutras teses contrárias, surgindo a invalidação de umas e a validação de outras e, deste modo, vão aparecendo sucessivamente várias versões da mesma lenda.

Assim, cremos que Bernardim terá nascido na vila alentejana do Torrão, no ano de 1842, sendo descendente de pais nobres, sendo o pai Damião Ribeiro, que desempenhava o ofício de recebedor das rendas do duque de Viseu, e a mãe Dona Joana Dias Zagalo.

Manuel da Silva Gaio⁶⁸ é um exemplo, de entre muitos daqueles que se debruçaram sobre o estudo da sua biografia. Este autor, para esse fim, serve-se de fontes, como diplomas régios, documentos judiciais, notícias genealógicas, passagens de obras literárias, lendas e tradições. Deste modo podemos tomar como exemplo do seu estudo, o local de nascimento do poeta que, embora seja *a priori* considerada a vila do Torrão, o que é certo é que nem este dado é seguro, pois recebemos a sua confirmação num pequeno excerto da “Ecloga II” em que o poeta, através da referência ao pastor Jano, escreveu-nos o seguinte:

⁶⁷A propósito da referência, torna-se importante aludir ao cultivo das letras por passatempo que nos faz lembrar o “diletantismo” tão bem evidenciado nas personagens Carlos Eduardo da Maia e Ega na obra de referência queirosiana, intitulada *Os Maias*. Vide Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro, op. cit.*, p. 185.

⁶⁸Vide Isabel Margato, *As Saudades da “Menina e Moça”*, *Temas Portugueses*, Editora Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lousá, 1988, pp.33-39ss.

“Da aldeia que chamam o Terram
Foi este pastor fogido.”⁶⁹

Após esta referência não nos é esclarecido se Torrão é mesmo a sua localização, ou se uma simples alegoria, como considera Silva Gaio.

Relativamente à formação académica do poeta, cremos ter cursado em Direito, saindo doutor ou bacharel, facto que acaba por ser dúbio, uma vez que, na época, existiam mais cinco indivíduos com o mesmo nome.

No que concerne às suas amizades, há a referência a Sá de Miranda, a qual temos acesso numa *Écloga* de Bernardim, quando entrevem *Franco de Sandomir*, que é considerado o anagrama de Francisco Sá de Miranda e este também o referencia pelo nome de Ribeiro em algumas das suas obras, considerando-o como um amigo, referenciando-o como sendo o responsável pela introdução do bucolismo em Portugal, passando-se ao conhecimento da amizade entre os poetas em Itália.

Porém a formação do poeta também cremos ambígua, colocando-se em causa o seu grau de doutor, suspeitando-se que detivesse apenas o grau de bacharel. Por outro lado, cremos que terá atingido o primeiro, uma vez que terá desempenhado a função de escrivão d’el-Rei D. João III.⁷⁰

Segundo uma pesquisa feita por Catarina Helena Knychala, exposta na poesia Ibero-Americana, Bernardim nascera no ano de 1482 e vivera a sua infância num ambiente de tragédia política.

D. João II um monarca que, para além de “aniquilar” os poderosos, também não sentia comiseração pelos seus amigos e familiares, acabando por provocar a fuga do pai de Bernardim para Castela, onde este acabou por ser assassinado, segundo rezam algumas lendas. Todavia, o pai de Bernardim precavera-se, tendo tido a preocupação de deixar o futuro poeta e sua esposa a seus primos, António Zagalo, um desembargador, e sua irmã Inês Dias Zagalo, que viviam numa quinta denominada “Lobos”, situada junto de Sabugo.

⁶⁹ Vide Bernardim Ribeiro, *Obras Completas, Prefácios e Notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga*, vol. II, *Éclogas*, Editora Sá da Costa, Lisboa, 1982³, pp. 26-27.

⁷⁰ Por carta régia de 23 de Setembro de 1524 nomeou D. João III Bernardim Ribeiro escrivão da sua câmara. O cargo justifica-se pela “bondade, saber, discrição, e prática e ensino que tem”. Cf. *História da Literatura Portuguesa – Bernardim Ribeiro e o Bucolismo*, Editora Lello & irmão, Porto, 1897, p. 8-11 et passim.

A partir desta fase da sua vida, Bernardim passa a ser educado num ambiente recôndito, adquirindo aí o seu carácter sensível e sentimental que, como sabemos, desencadeou a causa suprema da sua loucura, presente no final da sua vida.

Da parte do seu primo recebera uma educação austera, com o intuito de formar o seu espírito em direcção à carreira de Direito. Mais tarde, a irmã de seu parente casa, partindo para Estremoz, ficando só com o desembargador, que acaba algum tempo depois por falecer. Este facto leva a que Bernardim passe a viver com outro parente de Alcácer do Sal de nome Álvaro Pires Zagalo, o qual passaria a assumir a responsabilidade da propriedade de Sabugo.

A presença deste parente vem condicionar a formação de Bernardim com o convívio, que terá com os seus dois filhos, vindos do Alentejo. A sua amizade com o seu primo de nome Sebastião Dias Zagalo, terá sido mais próxima, pois é referido, posteriormente, no livro *Saudades* com o nome Tasbião. Na sua obra observa-se uma paixoneta de Sebastião por Ambrósia Gonçalves, acabando por vir a ser sua esposa. Bernardim interessou-se pela irmã desta, que se chamava Lucrecia Gonçalves, aquela a quem se referia pelo nome de Cruélsia na sua obra, visando o grande interesse que nutria por ele.

Em 1495, D. João II morre e Bernardim finalmente poderá partir novamente para Torrão no Alentejo. Aqui, Inês Tavares Zagalo, prima de Bernardim, terá sido escolhida para ama da Infanta Dona Beatriz, filha de D. Manuel. Por esta razão, Bernardim terá conseguido uma doação do Rei, que lhe permitira frequentar o Paço e iniciar a sua formação académica na Universidade de Lisboa, adquirindo ainda terras e Azenha de Ferreiros.

Este novo estilo de vida constituiu uma grande mudança, relativamente às experiências que tinha tido naquela quinta isolada. Apaixonara-se novamente, sendo desta vez a sua grande paixão, a sua prima Joana Tavares Zagalo, a qual era filha de Inês Tavares.

Nesta altura, Bernardim convivia muito com Sá de Miranda na Universidade e nos serões do Paço, surgindo uma empatia especial entre eles. Os dois compunham esparsas, vilancetes e cantigas e, nesta fase, já se notava a sua tendência para uma poesia de contornos tristes, de acordo com a época, destacando-se alguns versos, recolhidos por

Catarina Helena Knychala: “Fui e sam grande amador, /a vai-me bem d’amores /e muitos vi de grão dor.../ mas este – suma das dores”.⁷¹

O grande amor de Bernardim acaba por ser confinado a um casamento de conveniência, imposto pelos pais, levando-a a casar com Pêro Gato em 1517, que representava uma boa escolha, já que seu pai, Nuno Gato, exercia um cargo importante relativo à função de contador de Safim.

Este facto levou a que o poeta desabafasse o seu sofrimento na sua poesia. Porém esta situação não durou muito tempo, derivado ao falecimento do esposo de sua prima. Mas a morte não constituiu, mesmo assim, a solução para o amor entre os dois, porque supostamente terão tido um desentendimento. No entanto cremos ter resultado da relação acabada entre ambos um filho, que não evitou de Joana ter enveredado pelo caminho da religião, recolhendo-se no Mosteiro de Santa Clara de Estremoz.

Perante todo este turbilhão de acontecimentos na sua vida, cremos que Bernardim terá ido com seu amigo Sá de Miranda para Itália, tendo lá permanecido cerca de dois anos. Quando regressou a Portugal terá sido nomeado por D. João III, escrivão da câmara. Com este cargo encontrara a estabilidade necessária para prosseguir o seu trabalho, dedicando-se à terminação das *Saudades* e às alterações necessárias nas suas *Éclogas*. A primeira seria terminada à luz da ficção e do mistério que os seus casos amorosos requeriam.

A sua tendência de servir-se do papel como uma espécie de anestésico para atenuar a sua dor interior, provocada pelo sofrimento amoroso, levou-o a exagerar na sua sensibilidade, começando por se sentir saturado e cada vez mais inquieto de tal maneira, que o conduziu algumas vezes a Basto na companhia de Sá de Miranda, de forma a evadir-se. Com o passar do tempo, o seu estado de espírito tendera a agravar-se ao ponto de o poeta já não discernir entre a razão e a emoção, resultando num estado de loucura, que o conduziu à morte numa cela do Hospital de Todos os Santos no ano de 1552.

Garrett, a partir da vida amorosa de Bernardim, compõe a sua peça, intitulada *Um Auto de Gil Vicente*, que irá assentar sobre a lenda amorosa criada em torno da existência de uma relação amorosa com a Infanta Dona Beatriz, a qual teve uma origem, cuja explicação é-nos dada por Teófilo Braga.

⁷¹Vide Bernardim Ribeiro, www.antonimiranda.com.br/Iberoamerica/portugal/bernardim_ribeiro.html - 324k .

Muitas ilações foram retiradas a respeito das éclogas e da novela bernardiniana, relacionadas com uma conotação verídica das mesmas, que se encontram sob a camuflagem de alegorias pastorais e cavaleirescas. Nestas retratavam-se amores do paço e, segundo rezava a tradição trovadoresca, os trovadores amavam as princesas e morriam por elas, como cremos ter acontecido com Bernardim Ribeiro.

A novela bernardiniana *Saudades* fora proibida pelo Índex em 1851, levando-nos a equacionar a existência de alguma intriga no ambiente cortês.

Deste modo, no século XVII, surgiu a lenda assente no facto de ter sido D. Beatriz a amada de Bernardim Ribeiro.

A lenda foi objecto de interesse entre vários estudiosos, destacando-se Teófilo Braga e Faria e Sousa, o qual nas obras *Europa portuguesa* e no *Discurso dos Sonetos da Fuente de Aganipe*⁷², dedica a sua atenção ao caso.

De acordo com Teófilo Braga, a primeira investigação que foi feita à volta da lenda, defende a tese de que a dama idealizada não podia ser a Infanta, pois esta saiu de Portugal com dezassete anos e Bernardim tinha naquela altura trinta e nove anos, existindo uma diferença demasiado grande entre ambas as idades.

Outro aspecto que contrapõe a lenda prende-se com o facto de, segundo a *História de Génova* de Spon⁷³, haver a referência ao carácter da Infanta, em que surge considerada como alguém que preza demasiado a sua aristocracia, deixando bem claro os costumes portugueses em Génova, a fim de evitar ofensas. Perante este carácter aristocrático, o autor questiona-se quanto à possibilidade de D. Beatriz corresponder Bernardim no seu amor, o qual não passava de um fidalgo humilde de província e poeta dos serões do Paço.

Contudo, de acordo com Teófilo Braga, há sempre resquícios de verdade que se poderão retirar da lenda, designadamente o facto de Bernardim ter saído de Portugal, quando D. Beatriz tinha partido para Sabóia em 1521.

Uma vez que a ama da Infanta era Inês Alvares Zagalo, mãe de Joana, prima do poeta, que evidencia pelo nome Aónia em *Saudades* e, tendo em conta que a acompanhou para Sabóia juntamente com sua filha mais nova Francisca Tavares Zagalo, após o desfecho da relação amorosa de sua outra filha com Bernardim, sendo

⁷² Vide Teófilo Braga, *Bernardim e o Bucolismo*, op. cit., p. 269.

⁷³ *Idem*, p. 270.

possível que se tenha falado no amor do mesmo, como consta na écloga *Aleixo*, pois Inês sabia o segredo dos amores de sua filha Joana.

Por esta razão o poeta terá ido a Itália, com vista a encontrar o paradeiro de sua prima, que se encontrava, mas que a mãe aconselhara em carta do ano de 1522, dia 15 de Agosto, a D. João III, com vista a decidir o destino de sua filha e levando possivelmente, assim, a Infanta a saber da sua visita. Este facto levou ao surgimento da lenda em torno da Infanta, em vez de em torno de Inês, que tanto o protegera em menino, e de sua filha como a sua amada.

Este facto levava o poeta a um estado de loucura incurável na viagem de regresso em 1524, mantendo-se até morrer em 1552.

Na óptica de Teófilo Braga, a lenda no *Auto* de Garrett seria verdadeira, se tivesse substituído a peripécia final da despedida da Infanta por Joana Zagalo, a fim de se saber se partira para o Convento de Estremoz, acompanhando a Infanta com a sua mãe, sendo este o verdadeiro pressuposto.

O autor refere-nos ainda um outro estudioso, que se ocupara de incentivar a lenda, a destacar Herculano. Este preenche-a com um fundo de verosimilhança histórica, publicada no jornal *Panorama*, onde estabelece uma relação manuscrita com a Biblioteca Real da primeira metade do século XVI, assente na viagem da Infanta, onde se destaca o seguinte excerto:

“Em Niça estiveram outro dias, nos quaes alguns justaram, e o duque deu banquete aos portuguezes; e ao cabo de outro dias partiu com a Infanta para piamonte; e à partida a Infanta se achou só em uma faca, com dois moços de estribeira; e como ia de cá costumada a andar de outra maneira, achava-se corrida, e não soube que fazer senão tornar-se ás lágrimas, por que a mor parte dos portuguezes eram já tomados para se embarcar. E alguns outros, que por a servir aqui se iam acompanhar, não o consentiram, que assim lhes era ordenado do duque, e ao passar da ponte, uns cem alabardeiros lhes puzeram as alabardas nos peitos e não consentiram que passassem avante.”⁷⁴

Perante este excerto, Herculano tendenciou a sua interpretação para a relação amorosa entre a Infanta e o poeta das *Saudades*, pois Dona Beatriz demonstra uma contrariedade muito grande em partir e, em segundo lugar, o duque necessitou de tomar bastantes providências por algum tempo, para poder consumir o seu casamento.

Outro aspecto importante a referir nesta linha é o facto de o duque ter sido inconveniente com os cavaleiros portugueses, um pormenor estranho, tendo em conta a

⁷⁴ *Idem*, p. 273ss.

forte tradição cavaleiresca da época. A causa que Herculano levanta prende-se com a tomada de conhecimento pelo duque, após as suas núpcias, por intermédio de seu amo de nome Vallaison, que o informa do amor entre a Infanta e um cavaleiro português, dizendo respeito a Bernardim.

Herculano considera que o ciúme do duque e o seu receio do amado da esposa se encontrar entre aqueles cavaleiros, o levou a partir para Piemonte.

No entanto, Teófilo Braga acrescenta que se Herculano tivesse conhecimento das lutas travadas, a respeito das cidades burguesas de Itália e a má aceitação do casamento em Génova, não levantaria tais hipóteses⁷⁵. Estas, porém foram apoiando a lenda ainda por algum tempo, acabando com o surgimento de documentos históricos publicados por Claretta, onde Dona Beatriz aparece conformada com a sua vida, sendo uma esposa extremosa⁷⁶.

Outro aspecto importante tem a ver com a presença de Joana nas suas éclogas e no anagrama Aónia, que eram incompatíveis com a identidade da Infanta, que não apresentava as mesmas características físicas, que Bernardim descrevia nos seus versos.

Apesar de todos estes pressupostos divergentes, Garrett aproveita a lenda do século XVII, revelando-nos no seu poema *Camões* a verosimilhança subtil que nela se encontra incutida: “A sua morada na serra de Cintra, a sua ida de peregrino aos Alpes, isto é, a Turim onde se encontrava a Infanta Dona Beatriz casada com o duque de Saboya, são factos⁷⁷”.

Todavia, Garrett não se compromete a provar no seu *Auto* esse teor verídico, afirmando o seguinte: “Mas não me atrevo por ora a cumprir tal promessa. – Se elle foi ou não a Saboya, como já cuidei averiguado, se andou doudo pela serra de Cintra, também me não atrevo a certificar⁷⁸”.

Teófilo Braga acrescenta ainda o facto de ter ocorrido um engano, relativamente à lenda, apontada pelo estudioso Barbosa Machado, a qual incidiu numa confusão estabelecida entre os dois homónimos⁷⁹.

⁷⁵ *Idem*, pp. 274-275.

⁷⁶ *Idem*, *ibidem*.

⁷⁷ *Idem*, pp. 276-277.

⁷⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁷⁹ *Idem*, p. 276.

A história das paixões de Bernardim gira em torno de várias decepções. Assim, a sua primeira paixão, relativa ao século XVII, na perspectiva de Faria e Sousa terá sido a seguinte:

“Bernardim Ribeiro ter-se-ia apaixonado pela Infanta D. Beatriz, por via da qual se meteu nas brenhas da serra de Sintra carpindo saudades, até que se aventurou ao caminho da Itália, onde ela se casara e de onde ele veio, desiludido, a acabar seus dias em Portugal”.⁸⁰

Outros estudiosos consideram que a história do poeta pode ser analisada à luz dos anagramas presentes no livro das *Saudades*. Assim, Binmardel e Aónia serão, pelos anagramas, Bernardim e Joana, o que remete a obra para um carácter autobiográfico.

Todavia, esta relação amorosa surge envolta em alguma confusão, uma vez que, perante os críticos, surge a dúvida quanto à Joana em causa, podendo ser ou Joana Vilhena, prima de D. Manuel, ou Joana, a Louca de Espanha, mãe de Carlos V.

Para além destas duas possibilidades, surge uma terceira baseada na possibilidade de se tratar de Joana Zagalo, prima do poeta, cujo envolvimento e identidade, foram desenvolvidos atrás.

Segundo o estudioso Silva Gaio⁸¹, relativamente à relação amorosa do poeta, parte-se do seguinte pressuposto:

“Em Sintra ou nos Paços de Lisboa – provavelmente em Sintra e naquele ano de 1504 – se deu o encontro de Bernardim Ribeiro e de Joana Tavares. Decerto a conheceu criança. Mas agora, vendo-a na florescência matinal dos 14 aos 15 anos, quando ele contava 21. [...] passaria à mais intensa paixão pela mulher [...] desvaneciam-se as lembranças doutros amores e galanteios [...] Viveu então, entre 1504 e 1516, os melhores, os únicos anos que poderíamos dizer felizes [...] a partir de 1516 seria ela forçada a casar com outro homem...”

Esta história, contada por Silva Gaio, acaba por constituir uma espécie de “bola de neve” tal como todas as outras contadas até então, pois outros críticos surgem e refutam a chamada “documentação histórica”, a que o autor se refere como fonte, passando, assim, o apoio do autor à criação de mais uma lenda.

Faria e Sousa⁸² vai mais além, acrescentando como elemento novo, o facto de o poeta ser viúvo da esposa D. Maria de Vilhena, tendo resultado da união uma filha e, uma vez que o seu amor pela sua esposa era verdadeiro, não voltou a casar-se.

⁸⁰ Vide Isabel Margato, *As Saudades da “Menina e Moça”*, op. cit., pp. 36-38.

⁸¹ *Idem*, pp. 34-39ss.

Todavia, de todas as perspectivas apontadas pelos críticos, nenhuma sustenta uma garantia irrefutável, relativamente ao carácter de Bernardim e ao seu estilo literário.

No que respeita à presença de Gil Vicente no *Auto*, Garrett nomeou-o devido ao seu carácter original e atrevido em suas composições. Considera-o sublime e com um estilo de poeta cortesão. Segundo o autor: “...os cinismos, que hoje lhe achamos, ou não soavam tais nos ouvidos daquele tempo, ou permitia a singeleza dos costumes mais liberdade no rir e no folgar, porque havia mais estreiteza e pudor nas coisas sérias e deveras”.⁸³

A biografia de Bernardim é fundamental para determinar a sua importância no contexto da lenda presente no *Auto* garretiano, e também Gil Vicente, que surge presente como personagem de contraste, torna-se importante no seu estilo dramático, para se perceber a valorização do mesmo pelo autor.

A biografia do dramaturgo, também não chegara até nós de uma forma contundente. Deste modo terá nascido em Guimarães ou na Beira, talvez no ano de 1465 e terá morrido no ano de 1536. Enquanto viveu, frequentou a Corte de D. Manuel, beneficiando da protecção da Rainha D. Leonor, viúva de D. João II, contemplando o reinado de D. João III.

O dramaturgo possui toda uma obra situada entre 1502 e 1536, tomando contacto com o Renascimento e contemplando os aspectos relativos à época medieval e moderna. Todas estas condicionantes representaram, na prática, um marco importante na sua vida.

Gil Vicente, para além de autor, foi actor e encenador. Estas características, bem como o seu estilo dramático atrevido, foram aproveitados por Garrett no seu *Auto*.

No entanto sabemos, pelos seus trabalhos, que se trata de um dramaturgo do povo, detentor de fama e de glória, independente no meio da dependência, livre na prisão da Corte e beneficiado pela protecção dos reis, numa relação próxima.

Gil Vicente compunha chacotas, que consistiam em cantigas de contornos rústicos e populares, com intervenções picantes e alusões irónicas. Na opinião de Sousa Viterbo, eram danças acompanhadas de canto.

A crítica de que o dramaturgo se serve, como meio de combate àquilo a que se opõe, é uma forma de castigar os costumes, provocando em simultâneo o riso. Deste

⁸² *Idem, ibidem.*

⁸³ *Cf. Mário Gonçalves Viana, Poesia e Teatro, op. cit., p.185.*

modo, quer fosse um desembargador, quer fosse um frade, nenhum deles ousava impor-se ao poder das suas intrigas e hipocrisias, que tão bem caracterizam as suas peças.

Deste modo, podemos denotar o seu carácter ousado, no seu auge, nas *Farsas* e cínico no contexto das suas composições dramáticas, bem como a existência de uma maior liberdade no rir.

Garrett parte, portanto, de Bernardim Ribeiro e de Gil Vicente, conferindo-lhes no seu *Auto* o estatuto de autor/personagem, de forma a estabelecer um maior contraste, derivado à colocação lado a lado de duas personalidades distintas, quer no carácter, quer no estilo literário.

No *Auto de Gil Vicente*, Garrett aproveita os temas da saudade, da tristeza, sofrimento, solidão e fatalismo bernardiniano, a fim de conferir um crescendo dramático, que atinge o seu clímax, aquando do momento inesperado em que o poeta se atira do galeão, simbolizando a protecção e a salvação da honra da Infanta, culminando num fatalismo, que evidencia a incapacidade de lutar contra um destino⁸⁴ inevitável, pela força das circunstâncias sociais, que em *Saudades* corresponde ao termo Fado.

Bernardim Ribeiro surge-nos como um apaixonado atormentado, que vive o amor de uma forma trágica, sendo este a sua vida e que o conduzirá à loucura.

Apesar de Garrett não ter enveredado pelo caminho da tragicidade, como se verifica pelo desfecho em aberto do destino confinado a Bernardim, que não nos informa concretamente se o poeta morrera quando se atirou ao mar, ou se pelo contrário sobrevivera denota-se, no entanto, uma forte carga sentimental, que provoca no leitor alguma tristeza e comiseração.

Estes sentimentos que Garrett provocara, conseguiu-o sem imprimir uma história de arrepiar e sem introduzir perfídia e tiranos assassinos ou suicidas, como acontecia nas Tragédias. Deste modo, o autor rege-se de uma naturalidade no modo de sucessão dos acontecimentos, optando por um caminho diferente: “excitar fortemente o terror e a piedade...”⁸⁵. Para além do ingrediente naturalidade, Garrett adiciona também o

⁸⁴ A concepção de destino incide sobre duas vertentes distintas. Por um lado, o *Fatum* ou *Moirá* (destino) é baseado em algo inalterável e intransponível, exceptuando algumas nuances, no caso de Zeus quiçá ter o poder do seu lado para mudá-lo. É pela superioridade com que os heróis se destacam no campo de batalha, com a sua coragem, que são beneficiados. Na acepção geral do termo assistimos à submissão plena ao destino, contra ao qual não temos poder para combater, restando-nos aceitar voluntariamente um destino involuntário. Apesar da inevitabilidade do destino, dava-se o lugar à responsabilidade pelos actos, os quais só implicariam consequências se fossem vis e não sustentados em virtudes.

⁸⁵ Cf. Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro*, op. cit., pp. 80-81.

ingrediente da humanidade, que surge presente na peça, quando é demonstrada a amizade entre Paula⁸⁶ Vicente e a Infanta, desempenhando o papel de confidente desta. Este valor também surge expresso na relação entre pai e filha, nomeadamente entre D. Manuel e a Infanta e Gil Vicente e Paula, em que se denota uma grande compreensão e carinho na relação entre os dois elementos.

Deste modo, Almeida Garrett conclui ser esse o modo apropriado para a “construção” de uma peça cativante para o espectador/leitor, afirmando o seguinte:

“O estudo do homem é o estudo deste século, a sua anatomia e fisiologia moral as ciências mais buscadas pelas nossas necessidades actuais. Coligir os factos do homem, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei se suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los das formas mais populares, e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão, no meio dos seus próprios passatempos - a missão do literato, do poeta. [...] mirei este alvo desde as minhas primeiras e mais juvenis composições literárias [...] para não deixar secar de todo o coração na aridez das coisas políticas [...]”⁸⁷

Após esta reflexão de Garrett, podemos considerar a necessidade de um equilíbrio entre a simplicidade e a humanidade. Assim segundo Fr. José da Beira: “Garrett primou em ser natural, e o seu drama, ou tragédia, ficou sendo a obra-prima de todos os tempos, lida e compreendida por eruditos e ignorantes”.⁸⁸

Bernardim Ribeiro é um sofredor por amor, quer na ficção, quer na realidade, pois nesta perde a oportunidade de ficar com sua prima Joana Zagalo, de acordo com a segunda versão da lenda preconizada pelos estudiosos, perdendo-a para outro partido

⁸⁶ Paula Vicente nasceu em 1513, tendo vinte e sete anos de idade, quando seu pai, Gil Vicente, morreu em 1540. Com a idade referida passara a desempenhar serviços à infanta D. Maria, donatária de Torres Vedras, que só tinha dezanove anos. Paula tivera um irmão de nome Luís, que nascera, provavelmente, em 1514, tendo morrido em 1594.

A filha do dramaturgo terá composto comédias, ajudando o seu pai, quando ainda tinha vinte três anos, pois o seu pai encontrava-se a encerrar a sua carreira, pretendendo depois permanecer na quinta do Mosteiro, já que passara os últimos quatro anos a modificar alguns aspectos das suas obras, emendando-os e copiando-os, trabalho que sua filha, interessada por literatura, completara.

Segundo Barbosa Machado, Paula terá criado um volume de comédias, que não fora encontrado, no entanto a importância do seu contributo operara o mesmo efeito.

Após 8 de Junho de 1537, D. João III concedeu casa à infanta D. Maria, passando Paula, perto da data referida, para moça da câmara na casa da rainha, desempenhando também lá a função de tangedora. Essa função de empregada do paço, relacionava-se com o cultivo da *musique de chambre*.

De acordo com a *Pedatura Lusitana*, da autoria de Alão de Morais, Gil Vicente terá tido também os filhos Valéria Vicente, ou Borges e Martim Vicente, sendo informações atestadas por Rangel Macedo in *Colecção Pombalina*, Ms. 405, fl. 135. Para a biografia de Paula: Cf. Teófilo Braga, *Gil Vicente e as origens do Teatro Nacional*, pp. 174-175, 258-259, 272-273, 289, 395.

⁸⁷ Vide Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro*, op. cit., p.76.

⁸⁸ *Idem*, p. 77.

mais adequado, segundo as conveniências sociais de nome Pêro Gato, filho do capitão de Safim, que após um ano morrerá talvez vítima de assassinato.

Bernardim é um poeta destinado a permanecer na saudade e na desilusão amorosa e que, na perspectiva do inspector dos teatros “Não houve poeta português que escrevesse mais com o sangue do coração”⁸⁹.

A preferência de Garrett pela primeira versão da lenda, relativa ao amor pela Infanta, em vez da escolha da segunda versão da mesma, relativa ao amor por sua prima Joana Zagalo, leva-nos a colocar a seguinte questão: Por que razão Garrett fizera esta escolha? A resposta parece conduzir-nos para o facto de se tratar de uma relação fictícia mais susceptível de provocar o interesse, devido à diferença social entre ambos, no que respeita à hierarquia superior da Infanta, filha de um Rei e Bernardim filho de um empregado na casa do duque de Viseu, sendo apenas um “campónio”, natural, supostamente, de uma vila Alentejana de nome Torrão.

Esta relação proibida, lembrando-nos uma novela, é um ingrediente fulcral de que Garrett se serve para criar picos de maior interesse, evidenciando a realidade do público-alvo no nosso País.

Nas *Viagens*, o autor deixa-nos perceber o público ao qual se destina, quando está prestes a passar para a metadiegesis novelesca, tendo, assim, como seu narratário preferencial, o público feminino, referindo-se ao mesmo de uma forma directa: “Ainda assim, belas e amáveis leitoras, entendamo-nos: o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão.”⁹⁰,

A partir deste momento, Garrett começa a narrar a novela passada no Vale de Santarém, alternando com as suas considerações, para as quais pede a paciência dos leitores.

No *Auto*, Garrett parece demonstrar o conhecimento do destinatário da sua peça, pois, ainda que sem se servir da técnica narratológica do narratário, evidencia as suas considerações através de momentos dialogantes, para assim evitar uma desaceleração no ritmo da peça e, deste modo, continuar a captar a atenção, que será alternada e reforçada com momentos de “romance”, de certa forma considerado polémico, entre a Infanta e o poeta das *Saudades*.

⁸⁹ Vide <http://cm-alcacerdosal.pt/PT/Concelho/Personalidades/Paginas/BernardimRibeiro.aspx> - 84k .

⁹⁰ Cf. Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*, *op. cit.*, p. 69.

Esses momentos de diálogo, relativos à cultura do País, em que se discute de forma comparativa as nossas criações culturais com as de Itália, são defendidas por Pêro e Chatel na posição contrária. Poder-se-á considerar esta personagem numa relação análoga com o amo Vallaison, que contrariamente a Chatel, consegue informar o seu amo da relação amorosa da Infanta com um cavaleiro. No âmbito da ficção, surge a intervenção de Paula, que encobre a relação entre eles com uma mentira.

Outra personagem, digna de atenção é Inês Zagalo, mãe de Joana Zagalo, que desempenha o papel de ama da Infanta, tal como a versão da lenda, mais próxima da realidade, sustenta, facto que se torna curioso, pois Garrett serve-se, quase por todo o *Auto*, de outra versão da lenda, relativa à paixão do poeta pela Infanta.

A relação amorosa que a lenda relata em torno de Dona Beatriz e Bernardim reveste o *Auto* de romantismo, reforçado com o sentimentalismo, relativo à obra *Menina e Moça*, que Garrett inclui sob um nível intradieético no momento em que a Infanta se encontra a sós consigo mesma na leitura do seu Diário.

A referência à novela introduz igualmente no *Auto* o idealismo de Bernardim, associado ao rouxinol que morrera, tendo sido referido pelo poeta, quando se despediu desesperadamente da Infanta pouco tempo antes da sua partida para Sabóia e onde se denota uma linguagem meiga, associada a uma posição de servilismo e idolatria, envolta num ritmo lento, com que o poeta se coloca perante a Infanta.

Garrett sustenta uma posição apática face ao romantismo, no que respeita ao excesso de imaginação, que tende para ele a afastar o público da realidade, a qual consistia em peças, cujo enredo era retirado de obras estrangeiras.

A originalidade que tanto preza é retratada ironicamente num excerto das *Viagens*, em que o escritor nos fornece uma receita⁹¹ para a criação de romances e dramas:

“Todo o drama e todo o romance precisa de:
Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas,
Um pai, - nobre ou ignóbil,
Dois ou três filhos, de dezanove a trinta ano,
Um criado velho,
Um monstro, encarregado de fazer as maldades,
Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios e centros.
Ora bem: vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus

⁹¹ *Idem*, p. 32.

álbuns e scrapbooks; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões iluminam-se (estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.”

Garrett, no *Auto*, introduz alguns elementos da sua “receita”, a saber: a presença de “duas damas”, Paula Vicente e Infanta Dona Beatriz, como “dama ingénua” e de um “pai nobre”, D. Manuel. Uma vez que estes elementos fazem parte da sua ironia, poderemos concluir desta escolha, a intenção de criticar aquilo que, na sua opinião não deveria existir nas peças, pois são um reflexo de temáticas já abordadas pela literatura estrangeira, como faz questão de frisar nos ingredientes, sendo a imitação um dos principais factores responsáveis pelo atraso cultural do nosso País.

A introdução do dramaturgo Gil Vicente no *Auto*, uma das maiores referências do teatro do nosso País, vem atenuar a tensão emocional, com as suas expressões pitorescas, regionais e populares, conferindo um carácter simples numa linguagem híbrida, que surge aliada a Bernardim na sua paixão pela Infanta, levando-nos a reflectir sobre a importância das artes em Portugal, nomeadamente o teatro, sobre o qual dedica a sua atenção, que surge patente no *Auto*, quando Gil Vicente é-nos apresentado como encenador da peça *As Cortes de Júpiter*, a qual compusera como autor. No *Auto* encontra-se ocupado com todos os preparativos da peça, que será dedicada a D. Manuel, um protector e estimulador das artes, como é característico acontecer com as suas peças, uma vez que usufruía da protecção de el-Rei e do convívio da Corte.

CAPÍTULO III

ADESÃO DO PÚBLICO À OBRA *UM AUTO DE GIL VICENTE*

Apesar de Garrett ter enfrentado uma série de entraves para atingir o seu grande objectivo de reforma do Teatro, a realidade é que conseguiu gradualmente vencê-los e, assim, levar a cabo a execução da peça *Um Auto de Gil Vicente*, resultante de um hibridismo, originado pelo uso das tendências estéticas, quer de Bernardim Ribeiro, quer de Gil Vicente, ambas antitéticas, mas indispensáveis para evitar um ritmo cansativo ao leitor/espectador.

O autor não deu muita importância à sequência cronológica da história, debruçando-se, essencialmente, sobre a valorização da nossa língua, que outrora tinha ficado para segundo plano, ressaltando-a no desenrolar da história. Outro aspecto importante assentou sobre o efeito causado no público, que se pretendia ser de impacto.

O efeito pretendido fora conseguido, tendo acabado a representação com palmas, testemunhas da seguinte afirmação de Anselmo Braamcamp Júnior: “Não é raio lançando um clarão que cega e desaparece, mas sim mimoso brilho, plácida luz em que os olhos descansam gostosos.”⁹²

Este parênteses do autor ressalta a ideia de que não é com base em exageros, como por exemplo as Tragédias sangrentas, que relatam uma acção central repleta de desgraças, mas sim um leve “aroma”, para, assim, equilibrar e provocar o entusiasmo e não o susto, efeito que Garrett conseguiu, pois soubera dosear de forma correcta a quantidade de cada ingrediente importante a adicionar à sua implementação.

Deste modo muitos emitiram o seguinte juízo de valor: “Anch’io sou pittore”⁹³, o qual transparece claramente o quão furor a peça fez entre o público, que chegara a entrar nos seus corações.

Outro testemunho, relacionado com acolhimento positivo do *Auto*, é-nos fornecido por Teófilo Braga na sua obra intitulada *Garrett e a sua obra*, onde refere o seguinte:

⁹² Anselmo Braamcamp Júnior, *op.cit.*, s.p.

⁹³ *Idem, ibidem.*

“Excedeu toda a expectativa, era uma revelação do passado que acordava a mais veemente simpatia”⁹⁴.

Nesta linha de pensamento, Garrett acrescenta o seguinte: “E o desempenho todavia foi além das minhas esperanças. Os actores fizeram gosto de cooperar neste primeiro impulso para a libertação do teatro, e obraram maravilhas”⁹⁵. Como confirmação de toda esta surpresa, que o *Auto* proporcionou, Garrett testemunha a adesão positiva do público, afirmando o seguinte: “O público entrou no espírito da obra e aplaudiu, não o auctor, mas certo e visivelmente, a ideia nacional do auctor.”⁹⁶

Todos estes testemunhos só provam, que apesar de todos os “espinhos” que Garrett tivera de enfrentar, alguns deles em Parlamento, longe de o desmotivar, pelo contrário, incitaram-no a continuar a lutar cada vez com mais força e, assim, levar a cabo o seu *Auto* e daí gozar os “louros” merecidos, que mais não foram do que o fruto da sua convicção e coragem, qualidades que só poderiam resultar em “rosas”, como produto final.

O entusiasmo e o seu espírito de serenidade, originados pelo seu desempenho, levou-o a criar uma outra peça de nome *Filipa de Vilhena*, estreada em 1840, com o intuito de honrar o aniversário do segundo centenário da Restauração Nacional. A representação da peça tivera lugar no teatro do Salitre, contando com o desempenho dos alunos do Conservatório, a qual recebera, a público, o título *Amor e Pátria*.

Um ano mais tarde, escrevera *O Alfageme de Santarém*, que teve por base a lenda de Nuno Álvares Pereira, o *Condestável*, que incidia no facto do alfageme ter profetizado a glória obtida posteriormente por ele, levada a público em 1842 na Rua dos Condes.

Estas novas criações inauguraram anonimamente, ambas de carácter histórico, na sequência das idas de Garrett ao Parlamento, com vista a adquirir o direito à obtenção da *Propriedade Literária* das mesmas.

Devido a personalidades políticas, inimigos de Garrett, algumas das peças que deixavam entrever alguma ideologia a esse nível eram impedidas de ir a público, ou se fossem, os seus adversários políticos, arranjavam maneira de invadi-la de forma

⁹⁴ Vide Mário Gonçalves Viana, *Poesia e Teatro*, op. cit., p. 65.

⁹⁵ *Idem*, p. 189.

⁹⁶ *Idem*, *ibidem*.

impetuosa. Nada que Garrett não estivesse habituado a enfrentar, comparativamente com aquilo que já tinha vivido até então.

Capítulo IV

ANÁLISE ESTILÍSTICA E IDEOLÓGICA DE *UM AUTO DE GIL VICENTE*

A peça, intitulada *Um Auto de Gil Vicente*, da autoria de Almeida Garrett, teve lugar no teatro da Rua dos Condes no ano de 1838, um teatro provisório que deu lugar, posteriormente, ao teatro D. Maria II.

Esta peça constitui um importante marco na vida do autor dentro da literatura. Trata-se de um modelo dramático, integrado no movimento romântico e debruça-se sobre o ensaio e a posterior representação encaixados em *Um auto de Gil Vicente*, aquando da partida da Infanta D. Beatriz para Sabóia, tomando de base *As Cortes de Júpiter*, peça da autoria do nosso querido pai do teatro Gil Vicente.

A peça surge como uma metadiegeses garretiana⁹⁷, passada em três dias e dividida em três actos, assemelhando-se à novela da *casa do vale*, inserida nas *Viagens na minha Terra* da autoria do mesmo autor na sua metadiegeses, a qual se funde igualmente no mesmo plano diegético, embora de forma diferente, ou seja, esta vai ao encontro do narrador, quando conversa com algumas das personagens, enquanto aquela deve-se à interacção das personagens da peça, fora da ficção, como pessoas comuns nas suas experiências de vida. Outras semelhanças assentam na estrutura dramática da novela, podendo igualmente ser dividida em três actos, diferindo do *Auto* pela sua combinação com a tragédia e o drama sentimental, enquanto o mesmo se caracteriza pela combinação entre o drama sentimental e a comédia.

O primeiro acto passa-se no espaço de Sintra, constituindo um momento expositivo, que introduz o primeiro contacto com as personagens, dando-nos a perceber os seus problemas e o tema central da peça, que tem lugar no “triângulo amoroso” entre Paula Vicente, que está apaixonada por Bernardim, o qual por sua vez está apaixonado pela Infanta e, vive-versa, e Pêro por Paula.

⁹⁷ Garrett serve-se da peça vicentina *As Cortes de Júpiter*, encaixando-a na sua peça. A denominação de metadiegeses, ou nível metadieético proposto por Genette, também apelidado de nível hipodieético, incide numa acção, que decorre no seio de uma outra acção.

Deste modo, assistimos à peça *As Cortes de Júpiter* no seu ensaio, para uma posterior representação, no interior da peça *Um Auto de Gil Vicente* de Garrett, onde denotamos a presença das personagens inerentes àquela. Vide Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, editora Almedina, Lisboa, p. 292ss.

Este enredo amoroso transporta-nos para a obra *Amor de Perdição*, onde se verifica a paixão correspondida entre Simão e Teresa e a paixão não correspondida de Mariana pelo primeiro e de Baltazar pela segunda.

No acto II surge o conflito, que tem lugar nos Paços da Ribeira, onde Bernardim decide incorporar o papel da *moura*, declarando-se à Infanta com poemas seus em público, comprometendo a sua honra. De seguida temos o clímax no acto III, que se passa no galeão de Santa Catarina, onde Paula ajuda Bernardim a ver a Infanta, já casada, no seu camarim na noite anterior à sua partida, ficando encurrulado no galeão, devido à sua impulsividade, que o impediu de sair com antecedência. Este aspecto conduz à peripécia, que pela alteração da sucessão normal dos acontecimentos, acelera o desfecho. Este tem lugar no mesmo acto, quando Bernardim se atira ao mar, como único meio de refúgio treloucado de quem não pensou antes de agir. Este acto resulta num desfecho aberto que proporciona esperança a todas as “beatrizes” que assistem.

A primeira cena passa-se ao longo do crepúsculo da madrugada onde Pêro Sáffio se encontra a trautear o papel que lhe fora confinado para essa representação, o qual apresenta um excerto da peça de base, que tenta memorizar. A personagem acaba o seu trauteio e passa a monologar. Esta modalidade discursiva concede-lhe um maior relevo, uma vez que esta técnica narrativa viabiliza a consciência da personagem, exprime a subjectividade da mesma, através da exteriorização do seu discurso. Deste modo, este discurso, efectuado na primeira pessoa, focaliza de modo interno a personagem.

Por outras palavras, assistimos, neste momento, ao espaço psicológico da personagem, o qual confere à mesma uma maior importância no que toca aos seus sentimentos.

O assunto que envolve o seu monólogo assenta na união de D. Beatriz com o duque de Sabóia, assunto derivado da própria cantiga e que lança em simultâneo um indício relativo aos dois que, através do emprego do tempo verbal do pretérito imperfeito do modo indicativo, deixa antever uma possibilidade de ambos não ficarem juntos, pois constitui um indício, relativo a um passado recente como podemos ver pelo enunciado: “...Que bien le pertencia...”. A incerteza deste indício se concretizar é enfatizada pelo uso das reticências, e ainda mais pela seguinte afirmação: “...em português tem mais o que se lhe diga...”

Esta consideração atirada por Pêro aguça a curiosidade do espectador, suscitando-lhe a expectativa de que, a partir deste momento algo novo está prestes a surgir.

Esta personagem deixa antever, desde já, o seu lado cauteloso, um aspecto da sua personalidade que se verifica, quando se mostra preocupado com a sua privacidade, facto que nos é indicado pela didascália e pela seguinte metáfora: "...que as paredes têm ouvidos, e paredes de palácio, ouvidos e bocas".

Neste momento da cena denotamos um registo de linguagem envolto de coloquialidade que surge reforçado, quando a personagem aplica o epíteto "castelhano" a Gil Vicente, o qual se encontra referido na posição pré-nominal precedido pelo artigo definido masculino singular "o". Para além de "castelhano", Pêro classifica-o também com alguma subjectividade de mal-aventurado e critica o papel que aquele lhe confinou para a representação, considerando-o como uma "...solfa tão encarratoada". Novamente verificamos o registo coloquial nesta personagem, presente no adjectivo, sendo este reforçado pelo advérbio.

Pêro não pára por aqui nas suas críticas, satirizando também as coplas, que considera "sensabores" e a música na sua letra e melodia, que se denota controversa pela presença de uma adjectivação oximórica: "Se a letra e música as não animar cá a brilhante e donosa garganta de uma certa pessoa...".

Este aspecto faz dele uma personagem, para além de secundária, também modelada, pois os seus juízos de valor e a sua conduta vão variando ao longo da peça.

A dupla adjectivação pré-nominal "brilhante e donosa" encontra-se revestida de subjectividade relativamente ao seu referente, como se observa pela presença do determinante indefinido "certa" e a aplicação das reticências.

Pêro deixa com isto sempre algo por esclarecer. Sabendo-se que a peça se destina a ser apresentada a D. Manuel e à sua filha, a Infanta D. Beatriz, chega-se à conclusão de que se referirá à última, pois os adjectivos são de carácter delicado, facto que nos remete para uma referência feminina.

Apesar de toda esta reflexão crítica relativa à qualidade das características da peça, Pêro faz também uma referência biobibliográfica relativa ao nosso grande dramaturgo, no que concerne à enumeração dos vários géneros dramáticos por ele cultivados, sendo deste modo "...compositor-mor de momos e chacotas, comédias, tragicomédias e autos por el-rei meu senhor que deus guarde."

O subjectivismo com que nos temos deparado, preconizado pela personagem Pêro Sáffio, atesta o seu carácter de personagem sentenciosa, um aspecto que mais adiante nos aperceberemos da sua causa.

Na cena seguinte aparece-nos uma nova personagem de nome Bernardim Ribeiro, o poeta das *Saudades*, que irá travar um diálogo com Pêro.

Esta personagem encontra-se disfarçada com uma capa e um chapéu no “patim da escadaria” com Paula Vicente, filha de Gil Vicente e grande confidente da Infanta D. Beatriz, a personagem central da obra, como veremos mais adiante.

O vestuário de Bernardim, que nos é indicado na didascália, provoca curiosidade e alguma surpresa, uma vez que nos indica tratar-se de um encontro que nos deixa perceber amoroso e sigiloso. Este encontro irá surgir comprometido, quando ambos vêem Pêro Sáffio, como podemos ver através da didascália: “Bernardim vai-se retirando cautelosamente, mas no momento de passar por trás de Pêro, este se volta e dão face a face um com o outro”.

Este momento encontra-se revestido de um pendor cómico, vislumbrado pelo gosto vicentino, resultando numa situação que surpreende o leitor.

Pêro acaba por vê-los e Paula Vicente fica receosa e hesitante, deixando algo por dizer, como podemos ver através do uso das reticências presente no seguinte excerto: “Olhai quem ali está [...] receio que... Não quisera que ele soubesse tanto como sabe”.

Esta afirmação da personagem Paula Vicente reporta-nos para Pêro, o que nos indica a desconfiança e receio que sente relativamente ao mesmo. Contrariamente a Paula, Bernardim toma uma posição de plena despreocupação face ao flagrante, quando lhe diz o seguinte: “Pêro Sáffio, vosso devoto. Receais que tenha ciúmes? - Não me conhecerá [...] Antes ele que outro. – E deixai-o comigo”.

Na cena III, dá-se lugar ao diálogo entre Pêro e Bernardim. O primeiro refere-se, em tom galhofeiro, jogando com as palavras “embuçado”/“desembuçado” tendo-o, esta última, conduzido à descoberta da verdadeira identidade existente por baixo daquele disfarce.

Porém, antes de esta personagem conseguir essa proeza, lança uma ironia, que faz emergir algumas características de Bernardim por ele consideradas, como podemos observar pela sua afirmação: “Que por estas madrugadas por aqui, e tão recatado só um homem que eu conheço louco de atrevidos pensamentos e desmesurada confiança só ele e ninguém mais.”

No entanto, Bernardim enfrenta-o, mostrando bastante determinação, quando afirma sob a forma de uma conjugação perifrástica de cariz popular o seguinte: “arreda que hei-de passar.”

Pêro faz um desabafo agoirento para si próprio, relativamente ao destino de Bernardim, o qual faz transparecer, por um lado, o carácter invejoso da personagem e, por outro, a face estética romântica da peça.

Uma vez que a sua espada não seria um bom remédio para desafiá-lo, recorre à sua compaixão, fazendo-se de mártir, como podemos denotar pelos vocábulos “desgraçado” e “desvalido”, bem como pela envolvimento plena numa isotopia filantrópica, que armazena todo um conjunto de vocábulos de conotação afectiva, como por exemplo “amigo”, “compaixão”, “lealdade”, entre outros.

De seguida denotamos um facto curioso, que se prende com a atenção redobrada que Bernardim Ribeiro dedica ao anel que tem no dedo, beijando-o repetidas vezes: “Dá com os olhos num anel que traz no dedo, beija-o repetidas vezes e prossegue em tom diferente...”.

Este acto traduz claramente o amor e a fidelidade através da simbologia do anel, uma fidelidade e respeito pela Infanta D. Beatriz, detentora do mesmo e a quem tanto ama. O facto de o fazer várias vezes só demonstra o receio que parece sentir em ficar sem o seu amor depois de descoberto por Pêro.

O poeta das *Saudades* opta por uma abordagem comparativa e superlativante de cariz poético, que demonstra a abdicação da sua esperança em detrimento da amizade associando aquela à conotação simbólica da cor verde: “...esses arvoredos tão belos - tão belos e tão verdes como as minhas esperanças ...”.

De seguida, tenta sobrevalorizar o ego e a sensibilidade de Pêro com a enumeração de adjectivos de cariz eufórico, quando afirma: “Pêro, meu amigo, eu sempre em ti descobri, com toda essa tua galhofa e zombaria, uma alma elevada, um pensamento grande, capaz de compreender coisas altas”.

Esta tentativa de reaproximação surge reforçada pela presença do aposto “meu amigo” que surge enfatizado pelo determinante possessivo “meu” em posição pré-nominal. Para além deste método, Bernardim desvaloriza as pessoas de corte, as damas e os fidalgos para depois evidenciar contrastivamente Pêro no seu carácter e valor, pretendendo com isto criar um efeito maior, mais veemente. Deste modo e de forma arcaizante, Bernardim realça antiteticamente os “trejeitos e ledices” de Pêro, que divertem a “corte sem alma, essas damas sem espírito, esses fidalgos sem coração, elementos de corte” tão bem vincados pelo eco sugerido pelo paralelismo anafórico.

Pêro não se deixa convencer, comparando os seus versos, metaforicamente a “cascavéis de coplas”, o que significa que os considera caminhos sem saída, pois tem consciência de que Bernardim se colocou, como o próprio nos diz, numa “...camisa-de-onze-varas...”. Esta metáfora traduz claramente a alhada em que se meteu.

Porém, Pêro ao criticar, aconselha-o a: “...em vez de tomar a única resolução prudente e de siso que em tal caso podia tomar...”. Tal resolução seria “...esperar maré propícia...”, isto é, Bernardim deveria ter esperado a altura certa, em vez de se atirar, como afirma Pêro, aos “...seus fantásticos e desvairados amores”. Esta dupla adjectivação em posição pré-nominal, marca a sua subjectividade, que assenta numa perspectiva realista face a esta concepção.

O poeta faz *tábua rasa* a todas as críticas de Pêro, como podemos observar pela sua impaciência indicada pela didascália, sobrepondo o valor da amizade e definindo-a, como podemos ver pelo excerto: “...a amizade é um tráfico e o próprio amor [...] o mais sublime afecto humano, é mercadoria que se vende e troca pelas vis e mesquinhas conveniências da terra...”.

A concepção metafórica e superlativante do amor traduz claramente os interesses escondidos que movem as atitudes das pessoas e toda a artificialidade do mundo, deixando-nos, através do uso das reticências inferir, a referência implícita a Pêro.

Esta é uma personagem que, a avaliar pelos conselhos conscientes a Bernardim, faz com que o integremos numa posição intermédia entre a realidade e o sonho, pois considera que este último é personificado pela personagem Bernardim, não sendo considerado “deste mundo” nas seguintes afirmações de Pêro: “...andou a sonhar – ou a trovar que é o mesmo...”/ “... trovadores e poetas não são naturais deste nem andam correntes por cá.”

Para além do onirismo no carácter de Bernardim, salienta-se também a sua relação com a Natureza, estabelecida na sua obra *Saudades*, a qual Pêro antecipa em prolepse, fazendo referência a um destino que cremos ter-se concretizado dessa forma. Esse destino estaria no refúgio do poeta trovando pelas serras de Sintra, após a partida da Infanta com Carlos III para Sabóia.

Esta revelação hipotética provoca no espectador/leitor a curiosidade e a ansiedade de saber a causa de semelhante destino, que será revelada num momento ulterior.

A personagem Pêro insinua de seguida que “...este mundo está inabitável desde que as donzelas nobres deixaram de fugir com os escudeiros de seus pais...”, querendo

transparecer a possibilidade de a Infanta D. Beatriz não ficar com ele tão facilmente, uma vez que já não surgem fugas e que agora:

“...os reis entraram a usar da tirania de casar as infantas suas filhas com príncipes de sua liança, sem esperar algum Amadis de Gaula ou da Grécia ou...- Como se chama aquele vosso, aquele famoso cavaleiro do vosso livro *Saudades?* Bimnardel – Narbimdel? Coisa assim parecida – ou qualquer outro, lhas safe pelas seteiras do castelo, e vão fazer vida santa para uma choupana à borda de um ribeiro, já que fortuna injusta não deu ao guapo cavaleiro...”

Esta referência à relação amorosa proibida entre D. Beatriz e Bernardim a que Pêro se refere mordazmente, vitimada pela imposição social, é equiparada à história de Amadis de Gaula do século XVI, que incide sobre uma das novelas de cavalaria⁹⁸ originárias da Península Ibérica, a qual narra os amores furtivos entre o Rei Perion de Gaula (Gales) e a Infanta D. Elisena da Bretanha, que originou o nascimento de uma criança, de nome Amadis, que seria abandonada numa barca. Esta personagem, ao longo da sua vida é criada por um cavaleiro de nome Gandales e, quando se torna adulto, vai à procura das suas origens, passando por várias peripécias e acabando por apaixonar-se por Oriana, filha do rei Lisuarte da Grã-Bretanha. Os conselheiros invejosos incitam então o Rei a afastar sua filha, tentando casá-la com um inimigo do seu amado.

Esta referência à imposição dos conselheiros em *Amadis de Gaula*, faz-nos lembrar a personagem Chatel e o Conde de Vila Nova em *Um Auto de Gil Vicente*, quando se encontram descrentes no amor da Infanta por D. Carlos de Sabóia, pretendendo com a suposta veracidade interromper o matrimónio.

⁹⁸ As novelas de cavalaria, situadas no período medieval, incidiram, segundo Cristina Helena Carneiro, na sua tese de mestrado, intitulada *Bruxas e Feiticeiras em Novelas de Cavalaria do ciclo Arturiano*, em manifestações de carácter literário de conteúdo inverosímil, constituindo uma das tendências mais produtivas da época. Através de um tratamento simbólico e místico, as novelas evidenciavam aventuras e feitos maravilhosos de heróis cavaleiros, detentores de espiritualidade cristã.

Quanto à sua origem cremos terem nascido das canções de gesta, no entanto, segundo alguns estudiosos, não seria possível, pelo facto de as novelas se apresentarem em prosa e as canções em poesia, entre outros factores menos pertinentes.

Deste modo, no interior do género novelesco, destaca-se a tendência para a narrativa mística, relacionada com o sobrenatural, facto que podemos ver na *Morte de S. Jerónimo*, onde se exalta a hora da morte, que significava, para o cristão, o momento de passagem para a verdadeira vida. Outra tendência incide na novelística francesa, pois em Portugal, na Idade Média, operam-se traduções de novelas francesas, a destacar a “matéria de Bretanha”. Esta apresentava características próprias, assentes inicialmente em *lais*, pequenas narrativas maravilhosas, cantados por jograis celtas nas cortes dos reis anglo-normandos e franceses, que deram origem a romances de cavalaria e, mais tarde, a novelas místicas e simbólicas do ciclo bretão. Nestas narrativas já não existia o puro guerreiro, mas o herói que lutava por um ideal de justiça, ao serviço do amor por uma dama, perante a qual teria de mostrar o valor das suas qualidades morais e força física.

Contudo a Infanta acaba por casar contra a sua vontade com Carlos de Sabóia, alguém por quem não se encontra apaixonada, como aconteceu com Oriana, tendo havido neste caso imposição apenas do lado de seu pai, D. Manuel I.

Outro aspecto a considerar no excerto transcrito da peça é a comparação que podemos verificar com o livro *Saudades*, no qual Bernardim surge com o anagrama Bimnardel, com que Pêro troça.

Este anagrama terá sido aplicado com o intuito de manter a identidade biográfica de Bernardim encoberta, bem como as donzelas e os seus amores.

A questão da honra da mulher, que incide no princípio mais importante a pesar na balança, também se manifesta quando não se trata de um amor livre de imposições sociais sem a necessidade de se estabelecer confidencialidade total. Referimo-nos à personagem D. Beatriz em *Um Auto de Gil Vicente* e Oriana em *Amadis de Gaula*.

Pêro faz ainda referência novamente ao modo onírico como Bernardim encara o amor.

Pêro, para além da analogia à obra *Amadis de Gaula*, volta a apelar à voz da consciência de Bernardim, de maneira a que este tenha em conta a realidade, não transpondo os seus devaneios metafóricos de uma forma tão intensa para a sua vida real amorosa, como podemos observar pelo seguinte excerto transcrito da peça: “...e vão fazer vida santa para uma choupana à borda de um ribeiro, já que a fortuna não deu ao guapo cavaleiro, Nem torre em que hasteie sua nobre bandeira, Nem porta de vila que lhe encha a caldeira”.

Após evidenciar todo o carácter psicológico arrebatador de Bernardim, Pêro dá-nos a saber as duas formas pelas quais é conhecido, conferindo-lhe a habitual denominação, um pendor popular. Desta forma, a personagem designa-se por: “...Pêro do Porto ou Pêro Sáffio, segundo mais vos praza, que ambos os nomes tenho – vosso servidor, moço da capela de el-rei, e uma das principais figuras dos Autos e comédias do poeta Gil Vicente...”

A partir deste momento, deparamo-nos com a constatação de uma suspeita, que se encontra relacionada com a reacção negativa que Pêro sentiu, quando flagrou o encontro amoroso entre Paula Vicente e Bernardim. Esta atitude evidencia o sentimento amoroso não correspondido que Pêro nutre por Paula, quando o próprio afirma o seguinte: “...esposo que espera ser da Senhora Paula Vicente, sua filha e minha dama...”.

Uma vez que não conquistou o seu amor, reage com orgulho ferido, focalizando a personagem Paula da seguinte forma directa: “...minha dama, moça de espantoso saber

e aviso, mas ingrata [...] e desdenhosa...”. Pêro desejaria ser correspondido no seu amor, mostrando-se intrigado e decepcionado pelo facto de Paula não mostrar mais afeição por ele, podendo tratá-lo por Sáffio. No entanto, esta personagem compromete-se a averiguar a causa de tal afastamento, pois não sabe do sentimento que a liga a Bernardim é forte.

À medida que decorre o diálogo entre estes dois personagens, Garrett leva-nos a beber contornos da estética literária romântica envolta num agoiro, como podemos ver pelo vocábulo “aziaga” na seguinte hipálage transcrita: “I-vos em paz, que só eu, por ora, vos vi sair daquela aziaga porta”.

Esta hipálage enfatiza a carga negativa que a porta acarreta, pela situação que envolveu. Podemos encontrar uma conotação semelhante no diálogo travado entre a personagem Madalena e Telmo, na obra dramática *Frei Luís de Sousa* e na personagem frei Dinis na novela metadieética do *Vale de Santarém*, inserida nas *Viagens na minha terra*.

Pêro volta a fazer referência ao destino que cremos ter sido confinado a Bernardim, como já o havíamos feito atrás, acentuando mais uma vez a comunhão plena do poeta das *Saudades* com a Natureza e o seu refúgio espiritual ascético na mesma, aludindo desta vez à loucura motivada pela grande dimensão do seu amor, que segundo a lenda, acompanhou a sua morte. Tomemos como exemplo a seguinte afirmação de Pêro: “Assim i-vos com Deus para vosso esconderijo da serra conversar com as fadas e duendes do castelo velho – em que, tão louco sois que estais vivendo como um anacoreta.”

A meio desta cena um novo dia começa e o diálogo entre as duas personagens continua e desta vez Pêro age de forma mordaz, imprimindo um forte desejo de acabar o amor vivido por Bernardim, afirmando veementemente o final da sua relação com a Infanta após a sua partida. Sáffio alude que para esse momento chegar faltam dois dias ao referir que “...a Corte vai amanhã para Lisboa. Depois de amanhã se recebe a Infanta...”.

No penúltimo dia dar-se-á lugar ao ensaio e posterior apresentação ao Rei e sua filha e no último será finalmente a partida da Infanta no galeão, “alteroso” e “soberbo” que com a presença de uma dupla adjectivação bastante expressiva intensifica o impacto emocional tão desejado por Pêro, que faz questão de frisar o nome da Infanta

bastante bem a Bernardim, quase como um eco, sugerido pela soletração do mesmo da seguinte forma:

“...O caso é que depois de amanhã, sarau, dança e Auto. E ao outro dia... acabou-se tudo. [...] Acabou-se tudo [...] A Senhora Infanta Dona Beatriz - Dona Be-a-triz parte no [...] galeão [...] Que Deus Nosso Senhor a leve a porto e salvamento...” e volta a repetir: “E acabou-se tudo”.

A partir deste momento denotamos uma aproximação cada vez maior de se concretizar o indício lançado por Pêro no princípio do *Auto* durante o seu trauteio.

A par da referência ao Auto, Pêro valoriza a figura de D. Manuel I, considerando-o como um “... alto e poderoso Rei e senhor...” que, como figura real, isto é, como personalidade não dramática exterior à peça, é “... Rei de Portugal e Algarves de aquém e além-mar...” que “... depois que voltou Vasco da Gama – da conquista e navegação da Etiópia, Arábia, Pérsia, Índia...”.

Bernardim tinha estado distraído, apercebendo-se depois da sua desventura, acabando por entrar em desespero só de pensar no risco de perder a Infanta, afirmando paradoxalmente: “Quem me viu tão feliz e tão desgraçado?”.

No respeitante a esta personagem, vemos novamente o seu sentimento de auto-comiseração e o beijar várias vezes o anel que traz consigo. Esta atitude resulta de um paralelismo semântico estabelecido com a cena III do mesmo acto. Esta repetição da mesma ideia tende a enfatizar o amor que Bernardim sente pela Infanta, beijando o anel que lhe dera, o qual confere aqui uma conotação de fidelidade e respeito. A detentora do anel só se saberá mais à frente, constituindo aqui um cume de interesse incutido no espectador/leitor. A oferta do anel será conhecida através da focalização interna desta personagem e da Infanta, aquando do desabafo desta a Paula após a apresentação da Peça no acto III.

O anel é encarado por Bernardim como um “doce penhor de uma esperança...”, a qual lhe começa a parecer realidade. Este ponto de vista metafórico visa o facto de o poder do anel, por um lado, constituir o fim da esperança que teve de amar livremente mas, por outro lado, ser doce, porque poderá começar a estar cada vez mais perto de ser real, sensação que lhe vem de dentro e marca a existência da ligação espiritual que existe entre os dois, como vemos pelo adjectivo oximórico em posição pré nominal. Este desabafo desafia a curiosidade do espectador, incutindo-lhe o desejo de saber se este acontecimento significará uma união possível entre os dois.

Bernardim encontra-se desesperado, não sabendo mais o que fazer com a sua angústia, provocada pela imensa saudade que sente, ansiando terminantemente ver, a todo o custo, a Infanta. A pontuação é expressiva, com a presença abundante de pontos de exclamação, um bom indicador do seu estado de espírito. A título de exemplo, há a considerar a seguinte afirmação da personagem: “Que ventura pode haver para mim se não torno a vê-la! Que me fazem as memórias do prazer onde me não ficam senão mágoas! Fez-se-me o prazer mágoa maior...”

Esta afirmação reflecte um outro estado, que se prende com a confusão que sente, evidenciada no paradoxo existente entre as suas memórias do prazer que, por um lado, causam mesmo prazer e, por outro, provocam mágoas maiores, mágoas essas que surgem descontroladamente desordenadas pela sugestão aplicada pelo hipérbato.

Estamos perante o sentimentalismo pré-romântico de Bernardim, conotado com sofrimento, lamentos e devaneios de amor, como podemos observar pela seguinte metáfora revestida de uma interjeição de dor: “Oh! pensamento de minha alma; porque tão alto subiste!”

Em consequência deste desespero absoluto, Bernardim personifica o desejo da morte do pensamento como saída catártica: “...e se tanto ousaste, porque não morres aí que te não torne a ver a terra!” A partir deste momento ele atinge o extremo, querendo controlar o seu próprio pensamento. Porém a sua alma encontra-se inquieta face aos segredos que guarda, segredos esses “...que matam”, o que significa que trazê-los consigo no pensamento desespera-o cada vez mais, sendo como o cultivo gradual da sua própria sepultura.

Em suma, podemos considerar Bernardim uma personagem com oscilações frequentes no seu estado de espírito, pois tanto nos deixa antever alguma esperança, como de repente se lamenta constantemente e frisa a grande importância de voltar a vê-la para sua tranquilização. Por outro lado assiste-se a uma gradação crescente do seu estado de espírito, quando nos revela o seu lamento pela valorização excessiva da emoção em prol da razão, acabando por dar primazia ao prazer, que lhe causou um sofrimento ainda maior do que aquele que já sentia. Angustiado e confuso, com tanta ilusão desvanecida, anseia por uma negação estóica do prazer, passando a desejar a morte do seu pensamento como a única forma de se libertar de todo o mal-estar emocional em que se encontra.

Pêro, por sua vez, deixa-nos uma marca ainda mais elucidativa do seu carácter hipócrita, quando pelas costas de Bernardim afirma o seguinte em *aparte*: “Maldito seja ele e o seu segredo!” Este tipo de discurso traduz claramente a intencionalidade da personagem em dar a conhecer o que pensa apenas ao espectador/leitor.

Pêro lamenta o seu duplo estatuto de personagem, afirmando que: “De manhã Pêro Safio vosso cativo; à noite, *Marte*, deus da guerra que vou às *Cortes de Júpiter*, no Auto assim intitulado de meu digno mestre Gil...”

Bernardim mostra-se “enfadado” com tanto queixume, desvalorizando com um adjectivo neologista a actividade do nosso dramaturgo, como podemos ver pela seguinte afirmação: “Basta com esse bobo de Gil Vicente e seus Autos, que já me enfadam ele, tu e vossas comédias, que assim trazem **embelecada** esta corte de comediantes que mais não cuidam.”

Esta consideração conduz a uma reflexão acerca da arte, que para Bernardim se encontra num estado de prostituição, isto é, a arte encontra-se vendida, por culpa dos jograis e saltimbancos. De facto, o estado medíocre em que se encontrava o teatro no nosso País faz todo o sentido, quando na realidade o que parecia ser importante nesta altura eram apenas as representações chocarreiras e não uma arte de inovação cultural. Não há compreensão da verdadeira essência da poesia, por muitos, entre eles os jograis, como podemos ver pela seguinte afirmação oximórica: “...que em tua singela e severa beleza não é para tais compreender-te!”

Neste momento Bernardim encontra-se determinado a ver a Infanta, movido pela vontade de alcançar a paz metaforizada no céu. Deste modo, mesmo que o considerem louco, para ele é um atributo que não lhe faz qualquer diferença, pelo que o próprio o assume com veemência: “Bem me chamam louco: devo o parecer; não há dúvida. E até eu me tenho já por tal. Que importa? – Uma só vez tornar a vê-la; - Uma só vez o céu cá na terra...”.

Após esta afirmação tão inesperada de Bernardim, Pêro volta a lamentar num *aparte* a posição de “testemunha” de uma relação amorosa que envolve problemas sociais com um pendor levemente popular, como na seguinte afirmação: “Aqui estou eu, sem querer: feito confidente e protegedor da mais perigosa aventura... que me pode custar... [...] uma afinção de gorgomilo que nunca mais desentoe.”

Pêro de seguida interrompe o seu desabafo com a aproximação da chegada dos embaixadores de Saboia, referindo a importância de Bernardim ir-se embora, por causa da honra da Infanta, identidade que deixa entrever através das reticências precedidas pelo paralelismo anafórico do pronome interrogativo, bem como pela reacção impulsiva de Bernardim, que exerce uma ameaça com punhal, visualizada pela indicação cénica: “Vá-se [...] se é que tem em alguma conta a fama, a vida, a honra de quem... de quem...”

Bernardim, antes de se despedir, demonstra um grande interesse na peça, sobretudo pela especificação dos papéis, quanto ao uso de máscaras, sendo a *moura Tais* a única a usar.

Pêro aproveita para devanear entusiasticamente de forma metafórica o seu amor por Paula: “E Paula que faz de *Lua*! E eu ao pé dela! Temos eclipse, e perco-me...”. Descreve o papel de cada personagem, referindo Gil Vicente com o papel de *Júpiter*, Paula com o papel de *Lua*, Pêro o papel de *Marte*, Garcia Peres com o papel de *sol* e Joana do Taco com o papel de *moura Taís*.

Joana do Taco é retratada por Pêro como “mal-entrouxada”, característica depreciativa e de registo popular. Estabelece, assim, uma comparação entre esta e a personagem Maria Parda, presente nas *Trovas* vicentinas, pois tanto uma como a outra encontram-se sempre deprimidas, demonstrando esse estado de forma cómica e burlesco, fazendo-nos lembrar o teatro chocarreiro, que retratava temas demasiado vulgares e mundanos. Tomemos como exemplo a seguinte transcrição: “Aquele demónio, Deus me perdoe e eiramá⁹⁹ a tome — que é tal como a Maria Parda¹⁰⁰ das trovas de mestre Gil. Nunca tal papel fará em termos: se ela está sempre *De profundis!*”

Uma vez que a *moura* utilizará máscara e entregará um anel à Infanta, Bernardim fica muito satisfeito, planeando desempenhar esse papel.

Deste modo, opera-se uma mudança antitética no estado de espírito de Bernardim, tendo em conta o seu estado anterior, tomemos como exemplo a seguinte referência: “Alegre estais! Tão pesado e triste ainda agora!” Esta mudança cria um cume de

⁹⁹ Em hora má.

¹⁰⁰ Maria Parda é uma personagem alcoólatra e anónima do nosso País no período seiscentista, que chora ao ver as “ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tavernas e o vinho tão caro”, sem o qual não podia viver. Cf. Paul Teyssier in Robson Dutra, “Revista electrónica do Instituto de Humanidades XXIV”, *Parda, é Pedra, são os novos caminhos*, 1982, p.132.

interesse sobre o espectador, pois tudo indica que alguma coisa ele prepara e que mudará, provavelmente, o rumo dos acontecimentos.

Pêro mostra-se irónico, aludindo à possibilidade de Bernardim poder seguir uma carreira profissional de comediante, a qual elogia, considerando-a a “... mais bela, mais ditosa profissão”.

De facto, o poeta das *Saudades* encontra-se agora num regozijo total, reforçado pela abundância de pontos de exclamação e a interjeição de alegria. Agora metaforicamente Bernardim começará a viver a sua vida que, até à data tinha usufruído como um zombie sem sentido nenhum, agora vai estar finalmente uma última vez com sua amada, fazendo um grande sentido para ele. Tomemos como exemplo a seguinte transcrição: “Oh! minha vida, que ainda uma vez te viverei. Uma só e derradeira! Mas que importa!”

Finalmente dá-se o encerramento desta cena, selada com a chegada dos embaixadores de Sabóia e com o abraço de Bernardim e Pêro, indicado pela didascália e que surge motivado pela felicidade daquele: “Abraça-o”.

Após todo este turbilhão de sentimentos de Bernardim, Pêro fica muito intrigado, seguindo-se uma nova cena dedicada ao seu monólogo. Esta mudança de discurso visa evidenciar melhor o espaço psicológico da personagem, quer no que respeita aos seus sentimentos íntimos, quer no que respeita aos seus pensamentos alheios.

Pêro faz referência a algo de importante que está para acontecer no dia seguinte: o casamento da Infanta com D. Carlos de Sabóia, o qual denomina de “dia de juízo”.

Sáfio caracteriza Bernardim como um poeta “dolorido” e “saudoso”, pelo qual não sentirá quaisquer saudades, se a sua ausência se manifestar, ficará antes bastante satisfeito, pois poderá viver com a sua Paula, presumindo até casar futuramente com ela. Relativamente ao seu “testemunho” no encontro da sua amada com o poeta das *Saudades*, Pêro considera-se fora da situação, questionando-se acerca da causa que o envolveu inesperadamente naquela situação, aludindo ao episódio do livro do *Génesis* com um vocabulário popular, como podemos verificar no seguinte exemplo:

“Maçã da ciência que se me atravessou no gorgomilo¹⁰¹ como a nosso pai Adão.
Serpente que entraste no Paraíso, que tentaste Eva, quem me mandou a mim ver-te falar?”

Através de um jogo com as palavras Pêro, pêras e maçãs, Sáfio refere que não teve qualquer proveito, desinteressando-se em pleno. Tomemos como exemplo a

¹⁰¹ Garganta.

seguinte transcrição metafórica: “Se houve maçã que comer, não tive quinhão nela, que Pêro sou, e não é de Pêros roer maçãs.”

Trata-se de um ciúme irónico, já que Paula nunca demonstrara alguma paixão por si. Pêro deseja mais do que tudo que D. Beatriz se case, referindo-se de uma forma leviana e grotesca à Infanta, que considera que o matrimónio a “amansará”.

Aproxima-se uma nova personagem de nome Chatel, que desempenha a função de embaixador de D. Carlos de Sabóia, que embora interaja com as várias personagens da peça, constitui, em termos de relevo dramático, o papel secundário.

Pêro escarnece dele, considerando-o um “Refinado sonso de italiano...”. Declara que Chatel não o irá enfrentar com toda a sua “italianice” e “saboioice”, neologismos conotativamente depreciativos, que reforçam a sua antipatia pelo embaixador, a respeito do qual ainda acrescenta, de forma antitética e depreciativa, o seguinte: “...Sentido na língua [...] que é o teu fraco e o forte destes meninos embaixadores e de seus secretários.”

Esta posição crítica e oponente de Pêro, que nos faz lembrar do Coro, assenta na posição superior em que se encontravam os italianos face à nossa cultura, entre os quais Chatel no patamar acima, mas Pêro deixa-nos bem claro que não admitirá que considerem os “...Portuguesinhos umas crianças” e acrescenta, metafórica e indirectamente com uma linguagem revestida de calão grosseiro e grotesco, que o senhor secretário é um coscuvilheiro, comprometendo-se tomar uma atitude se Chatel se exceder:

“O tal Monsior Chatel cuida que os Portuguesinhos são umas crianças [...] ...vem o senhor secretário espreitar cá por baixo e tirar língua pela sala da tocha [...] Pois esta não há-de ser palreira que capaz sou eu de me comer a língua se me ela comer muito com a sua comichão costumada.”

Inicia-se uma nova cena com um diálogo travado com Chatel e Pêro. Neste momento da peça podemos conhecer de forma clara a posição e alguns traços do carácter de Chatel. Este começa a travar o diálogo com Pêro através do elogio da Natureza de Sintra. No entanto Pêro finge estar muito compenetrado a estudar o seu papel do *Auto*, a propósito do qual o embaixador aproveita para comparar sarcasticamente a evolução das artes de Itália e de França com a evolução das artes no nosso País, que se encontrava em atraso, devido à falta de criatividade que estávamos a viver e que gerou uma submissão à arte desses dois Países, restando, deste modo, imitações e traduções. Com vista a dar resposta a esta situação lastimável do nosso

País, Garrett, em resposta, apresenta *Um Auto de Gil Vicente* com os ingredientes necessários à criação de uma boa receita para reerguer o teatro, promovendo-o com medidas inovadoras.

Para além do estado da arte, Gil Vicente, a nossa grande figura do teatro, é também analisada satiricamente, também interroga-se acerca da recusa de D. Manuel em integrar-se na Inquisição, aproveitando simultaneamente para indagar acerca da verosimilhança dos sentimentos da Infanta, quanto à fidelidade dos mesmos, aludindo directamente ao seu carácter, com a introdução da metáfora “jóia preciosa”, e à figura do cavaleiro, que, como nós sabemos, personifica o poeta das *Saudades*, a respeito do qual questiona a amizade existente com Pêro, caracterizando aquele como o mestre de literatura e poesia, com gosto e talento, uma pessoa de nascimento, que alguns consideram “...homem de altivos pensamentos e orgulhoso.”

Pêro não revela qualquer tipo de amizade com Bernardim, apenas uma relação trivial, pois não quer assumir qualquer culpa por algo que possa surgir.

Esta indagação permite-nos denotar a sua perspicácia, astúcia e calculismo.

Ao longo do desenvolvimento da peça, o espectador/leitor saberá a causa do interesse de Chatel no matrimónio de D. Carlos III com a Infanta, o qual Pêro considera, em *aparte*, que: “... para engaste da jóia não leva mau ouro no dote [...] a troco de palavrinhas doces, o que tanto custa a ir desenterrar na mina – a lavrar às espadeiradas na Índia!”

Tomemos como exemplo destas considerações de Chatel as seguintes expressões do texto:

“Tendes gozado a frescura da manhã neste delicioso sítio [...] São de uma formosura sem igual as manhãs de Sintra. Na nossa Itália tão bela não há coisa que rivalize com este oásis, este jardim de delícias [...] verdadeiramente não se imagina em Itália, nem em França, como os Portugueses estão adiantados nas artes [...] Gil Vicente é um prodígio natural – e tão pouco cultivado. Se ele conhecesse os clássicos; se, como Ariosto soubesse imitar Terêncio e Aristófanes; se aprendesse as regras de arte! [...] Estas damas que vão com a duquesa [...] são [...] galantes e avisadas... [...] muito cortejadas haviam de ser por tanto mancebo ilustre [...] tanto [...] cavaleiro que anda na corte [...] Que formosa e avisada não é a senhora infanta D. Beatriz [...] é a jóia mais preciosa que vai ter a coroa ducal de Sabóia [...] É muito moça a infanta; e tem contudo um cabedal de instrução que admira [...] folga com livros de... cavalarias e cancioneros...protege muito os homens de letras [...] que é feito do seu mestre de literatura e poesia? Homem de gosto, não era? E raro talento [...] Era moço [...] mas deixou-se do mundo, e foi viver como ermitão para a serra”.

Pêro considera que se a nossa arte funcionasse como a dos italianos e franceses perderia a qualidade, pois é a favor da arte mais “livre”, isto é, a arte sem a imposição de regras.

Seguidamente dá-se lugar à cena VI, onde se trava o diálogo entre D. Manuel I e sua filha a Infanta D. Beatriz.

D. Manuel enumera uma isotopia das grandes belezas naturais de Sintra, das quais a Infanta se despedirá com um adeus, quando se casar, sendo essas belezas, os “belos montes”; a “verdura viçosa” e as “águas tão verdes”. Esta mistura sinestésica de várias sensações agradáveis reforçam a beleza que custar-lhe-á abdicar.

D. Beatriz deixa-nos antever, através do uso das reticências, que irá ter muitas saudades, mas não será relativamente às belezas naturais, mas sim em relação a Bernardim Ribeiro, tomemos como exemplo: “Oh! ninguém é capaz de as sentir como eu...”.

Neste diálogo verifica-se a presença do tema da saudade e do adeus, presentes numa relação intertextual em que o primeiro tema verifica-se no seu poema *Camões*, bem como na lírica camoniana no poema *Que me quereis, perpétuas saudades?* e o segundo no seu poema “Adeus!”, da sua colectânea *Folhas Caídas*.

D. Manuel I com intenção de desfazer os boatos que corriam entre os embaixadores de Sabóia, que se encontram com desconfianças relativas à ligação existente entre Bernardim e a Infanta, refere na presença deles a impossibilidade dessa união, como podemos ver pela didascália:

“...o homem das saudades [...] Não te vem beijar a mão, Beatriz; [...] Mas estes escritores costumam-se a sentir e a pensar com o papel e a pena, tirados daí, não são já os mesmos [...] Serás contente, Beatriz, que desenterremos o teu apaixonado, dessas brenhas por onde anda e o tornemos ao mundo?”

Esta afirmação é consultada a Garcia de Resende, autor do *Cancioneiro Geral*, mas este apenas se inclina, pelo que nos indica a didascália. Este aspecto leva-nos a considerar o tratamento limitado que esta personagem sofre, no que concerne à intensidade dramática.

D. Beatriz encontra-se num estado de enorme sofrimento, que se pode avaliar pelo seu suspiro e estremeçamento durante o diálogo com seu pai e que surge referido na didascália. Apesar do que sente, D. Beatriz desmente os boatos, referindo: “...não devo ter, nem tenho, pensamento ou empenho senão para minhas novas obrigações.” Este

último vocábulo transparece a inverosimilhança, relativamente aos sentimentos da Infanta, disfarçando D. Manuel ao acrescentar: "...prazeres também...".

O pai da Infanta tenta, deste modo, assegurar esta versão do facto perante os embaixadores do duque de Sabóia, os quais ficaram convictos, à excepção de Chatel, que faz o seguinte comentário em *aparte*: "Será, mas aqueles olhos são de namorada – ou eu não sou genovês."

D. Beatriz continua de facto a amar e sussurra a Paula Vicente, sua amiga confidente, o seu estado de espírito hiperbolicamente: "... eu sinto morrer-me".

Gil Vicente entra em cena e passamos a conhecê-lo um pouco mais como dramaturgo, o qual demonstra grande determinação nas críticas de ordem moral que faz às personagens que integra nos seus *Autos*. Um exemplo concreto nesta obra é a farsa *Clérigo da Beira*, que foca, como afirma o próprio autor, os "prios" e "cónegos", dos quais não se esconde. A forma descontraída com que lida com a sua "arte dramática", leva-o a jantar com as figuras alvo das suas críticas, como podemos observar pelo seguinte exemplo: "E no dia depois do *Juiz da Beira* jantei com dois desembargadores dos agravos." A solução para toda esta recepção positiva é, no seu ponto de vista, a tolerância e liberdade.

O diálogo entre estes senhores passa para a grandiosidade dos feitos portugueses na descoberta de novas terras, como é o caso de Cristóvão Colombo, que no dizer de D. Manuel "...supunha o nosso globo mais pequeno do que lhe ele saiu."

D. Manuel defende o valor dos portugueses, referindo a autonomia que tiveram nas suas iniciativas: "Nós não fomos perguntar a Génova ou a Veneza como se dobrava o cabo das tormentas..."

Esta referência marca o tempo histórico desta peça, relativo à *era* dos descobrimentos com o reinado de D. Manuel, pai da Infanta D. Beatriz. Esta continua numa profunda tristeza de natureza passional, optando por se isolar: "Não estou boa; passei muito mal a noite. Se vossa Alteza me permite, ficarei em casa...". A Infanta fica, mas na companhia do bispo de Targa.

Segue-se uma nova cena travada entre D. Beatriz, Paula e o bispo de Targa. A Infanta pede ao bispo para ficar a sós com a sua confidente, vontade que lhe é satisfeita: "...obrigações também: agora principalmente a de obedecer a vossa alteza." O bispo despede-se com submissão e respeito, demonstrados pelo beijo da mão, que nos é indicado pela didascália.

Encontramo-nos num novo momento, todo ele preenchido pelo diálogo entre as duas confidentes.

Nota-se no estado de espírito da Infanta uma gradação crescente, que se inicia na cena VI e atinge o seu cume neste diálogo. Deste modo D. Beatriz sente inicialmente “saudades”, depois sucedem-se os sintomas “suspira”, “estremece”, “sinto morrer-me”, “Não estou boa; passei muito mal a noite”, atingindo por fim o último estado: “abafo”, “estalo”, “Sinto que se me esmaga o peito debaixo deste peso.”

D. Beatriz desabafa desesperadamente com Paula, falando-lhe do amor de Bernardim por ela e vice-versa, a quem chama de “louco”: “tu ouviste o que aquele homem me disse esta noite? [...] Que homem, que louco; mas que amor! [...] Eu amo-o como ele me ama.”

Paula sugere-lhe a entrega de um anel em sinal de fidelidade, deixando por dizer os restantes valores correspondentes, que se encontram subentendidos através do uso das reticências, como podemos ver pelo seguinte excerto: “... dando-lhe um anel em sinal de fidelidade e...”.

Paula tenta ser prudente ao elucidar D. Beatriz do seu casamento, que terá lugar no dia seguinte e a Infanta já não sabe o que fazer com tanto desespero sentido. A filha do dramaturgo, uma vez apaixonada por Bernardim Ribeiro, dissuade D. Beatriz em vez de encorajá-la, afirmando o seguinte: “Aquele homem era digno de melhor fortuna.” Porém a Infanta continua determinada, defendendo o amor acima de tudo e desejando, com a ajuda de Paula, um novo encontro com Bernardim, afirmando: “Que me importa a mim com a fortuna, ou a ele? [...] amor é que nós precisamos [...] Paula [...] se eu pudesse vê-lo outra vez! Se tu quisesses...”

Através da Infanta, o leitor denota que houve um encontro entre os dois apaixonados no dia anterior, que não foi exposto em cena, como podemos ver pela seguinte transcrição: “Aquele despedida de ontem não me basta.”

Paula faz referência ainda aos problemas morais decorrentes dos padrões da sociedade, tal como: “Difamar-se e perder a honra!”

D. Beatriz sente-se segura, pois nunca se encontrou com Bernardim sozinha, tendo sempre como companhia a sua amiga e não considera uma relação impura, ao contrário de Paula, que aponta sempre para o dever ético moral.

Esta reacção da Infanta demonstra, indirectamente, a sua ingenuidade, que surge mais evidenciada, quando afirma: “Há maledicência, há calúnia que possa manchar

amores tão inocentes?” Esta afirmação da Infanta leva-nos a estabelecer uma relação de intertextualidade com a personagem Joanhinha na novela intradieética *Viagens na minha terra*, uma vez que esta transmite-nos a sua ingenuidade e pureza de sentimentos.

Inicia-se um novo acto que se desenrola no Paço da Ribeira. A primeira cena tem lugar com o monólogo de Paula Vicente, que nos deixa perceber o seu estado psicológico de grande tensão e sofrimento.

A enumeração polissindética “... e pobre, e sujeita e humilde, e mulher...” contém atributos que, pela forma como surgem dispostos, traduzem o seu nervosismo e inquietação, envoltos num ritmo desconcertante.

Deste modo, Paula faz uma imposição a si própria, assente no objectivo de se libertar das suas aspirações, comprometendo-se terminantemente, como podemos verificar, pela presença do seguinte paralelismo anafórico: “... hei-de afogá-las; hei-de afogá-las; hei-de afogá-las, hei-de enterrá-las no peito [...] e cobri-lo de leviandades e abjecções...”

Este “eco” da razão torna-se muito penoso e difícil de ser cumprido, pois Paula não se encontra em harmonia consigo própria, sentindo-se incapaz de esquecer o amor sentido por Bernardim que, por não ser correspondido, torna-se mais difícil de continuar a ajudá-lo no seu amor pela Infanta.

Paula equipara a sua vida à arte de representar, revoltando-se com o facto de ter de fingir sempre os seus sentimentos, como podemos observar pelo seguinte exemplo: “... Mais algum aborrecimento com esta maldita comédia! comédia, comédia! [...] tudo é representar e fingir nesta vida de Corte.”

Paula considera que seu pai vive enganado quanto à receptividade da sua obra por aqueles que a ela assistem, acrescentando que, para garantir a sobrevivência e atrair o interesse dos outros, necessita de ser embebida pela arte dramática de seu pai, envolvida em toda a sua chocarrice e comédia e por toda a arte trovadoresca de Bernardim em todo o seu idealismo e fuga à realidade. Tomemos como exemplo a seguinte transcrição da peça:

“... as graciosas pinturas do seu estilo aplaudem-nas [...] porque é moda, porque os fazem rir às vezes [...] sem o salvo - conduto de bobo e chocarreiro morria de fome o grande poeta [...] busca iludir-se e foge, porque a teme. Assim fizera essoutro espírito elevado que das suas imaginações tão altas aí se despenhou agora. – Que duas almas tão semelhantes e tão diversas!”

Através desta intervenção da filha do dramaturgo, Garrett denota-nos as peças, das quais tomou partido para a construção de um teatro marcante no nosso País na sua época, o qual precisava de ser regenerado culturalmente.

Após toda esta reflexão de Paula acerca da arte de seu pai, dedica um momento a si mesma assente na expectativa de um bilhete que um “pajenzito mourisco” acaba de lhe entregar. Trata-se de um bilhete escrito por Bernardim, onde este solicita a sua compaixão e declara que a ama, pedindo um encontro para falar consigo e seu pai, facto que reaviva as suas esperanças.

Na cena seguinte, Gil Vicente encontra-se a tratar dos preparativos para a representação da peça, que tinha lugar naquela noite, sendo dedicada a el-rei D. Manuel e à duquesa Dona Beatriz, preocupando-se com a qualidade do desempenho de cada uma das personagens e estando, neste momento inicial a ensaiar Joana do Taco, a qual incorporava o papel de *moura Tais*, que se caracteriza pela particularidade de usar máscara e de entregar um anel à Infanta, após emitir algumas palavras com pronúncia mourisca, evidenciando o [ξ].

Porém Joana não se encontra familiarizada com o papel que lhe fora confinado, afirmando o seguinte ao seu mestre dramaturgo: “Dai-me outro papel, que me não avenho com este.” Gil Vicente, aborrecido, afirma-lhe veementemente: “... não hás-de nunca ser, é uma moura capaz que se mostre, moura que fale mourisco, que saiba o seu papel...”, lamentando-se, através de uma linguagem arcaizante, que é um “mofino” e de um modo popular, considerando Joana uma “negredada”, “mal-entrouxada”, “excomungada” e “mal-amanhada”, achando-a “borracha”.

Relativamente ao pedido de Bernardim, Paula acata-o, incumbindo Pêro de ir buscar Bernardim ao cais, onde se encontrava à espera, uma vez que aquele andava curioso à sua volta, trauteando a respeito da origem do bilhete.

Quando Paula se dirige a seu pai para lhe contar a intenção de Bernardim, que supõe ser o pedido de sua mão em casamento, surge um ligeiro mal-entendido com contornos de cariz cómico, quando seu pai pensa tratar-se de Pêro, o qual, segundo a didascália, pelo facto de já se encontrar “meio enfadado” com a organização do ensaio, afirma o seguinte: “Queres este sensabor, tu? – Dou-to: lá te avem, e acabemos com isto. [...] Representou como um homem o papel de Aires Rosado [...] Desde esse dia fez de mim quanto quis.”

Paula trava uma conversa mais calma fazendo perceber a seu pai a identidade de seu “noivo”, deixando-o preocupado com a sua felicidade, sem tempo para, num momento como aquele, ponderar sobre uma decisão tão séria, pois não confia na determinação de Bernardim, achando-o “doido”; “varrido” e “perdido”.

Com toda esta confusão relacionada com a organização do *Auto* e com o futuro de sua filha, Gil Vicente pressente algo negativo em relação ao *Auto*, agoirando à maneira da estética romântica: “...tenho cá uma coisa que me diz, uma coisa que me agoura mal deste auto da Infanta.”

Na cena seguinte, dá-se a retoma do diálogo inacabado de Paula Vicente com seu pai, que não lhe pudera prestar a devida atenção derivado à sua preocupação em garantir um bom *Auto*, para causar a satisfação pretendida perante a Infanta e seu pai, relativamente ao seu desempenho essencialmente como encenador.

Paula, face à preocupação excessiva de seu pai com o *Auto*, sente uma repentina inveja do protagonismo da Infanta, desvalorizando e desconhecendo as qualidades da mesma, sentimentos que Gil Vicente tenta abrandar ao salientar-lhe a confiança que a Infanta tem em si, demonstrada pelas suas confidências mais íntimas e pelo seu relacionamento equitativo, denominando-a, por essa razão, de “anjo”, conduzindo-nos a uma relação intertextual com a concepção paradigmática da mulher-anjo no poema “Anjo és”, presente em *Folhas Caídas* de Almeida Garrett, autor deste *Auto*.

No entanto, Paula sente uma revolta que a leva a expelir tudo o que a está a incomodar no seu íntimo, mesmo sendo, a maioria dos seus desabafos, uma forma de se sentir um pouco melhor consigo própria. Tomemos como exemplo as seguintes transcrições elucidativas:

“Amofinada seja ela! – Pelo bem que lhe eu quero [...] condessa, condessa – duquesa... - Que são elas mais do que eu? [...] os seus segredos de princesa? – Que os diga às da sua igualha [...] que eu sinto, penso, entendo – sei – vivo! E elas existem para aí.”

O diálogo entre pai e filha adquire um carácter enternecedor, a partir do momento em que Gil Vicente, como pai extremoso, começa por valorizar as qualidades de Paula, referindo que o protagonismo adquirido, considerado superior ao de Juan del Encina, fora com o seu contributo. Paula é para si a sua grande “musa inspiradora”, fazendo-nos lembrar Camões na sua obra *Os Lusíadas*.

Paula passa a desempenhar no *Auto* o papel de *Providência*, em vez de *Lua*, facto que, simbolicamente, nos leva a considerar que a sua função baseia-se em proteger,

sendo o seu dom natural, que não abandona, mesmo se tratando de ajudar à concretização de um novo encontro entre a Infanta e Bernardim.

Este novo papel, que lhe fora conferido, tem por base versos compostos por si própria, facto que nos deixa transparecer uma aptidão que desconhecíamos em Paula. Esta vocação, inerente à sua biografia, que marca, deste modo, o seu estatuto duplo enquanto actriz e filha do nosso pai do teatro, foi desenvolvida por seu pai, que se encontra comovido, como podemos verificar pela seguinte didascália: “com as lágrimas nos olhos”.

O estado de comoção do nosso dramaturgo, leva-o a aludir ao passado biográfico de sofrimento, relativo à tarefa de educar Paula sozinho tendo conseguido obter um produto positivo do seu esforço. Tomemos como exemplo o seguinte excerto da peça:

“[...] pai. – Que te criou [...] que te serviu de pai e de mãe... - Levou-no-la Deus, tua mãe [...] ensinei-te quanto soube, dei-te mestres de tudo. Poucos letrados sabem tanto em Portugal...”.

Paula prepara os seus adereços para a apresentação da peça que se aproxima, consistindo nos seguintes elementos: “Ceptro na mão, coroa na cabeça – a túnica roçagante – a cauda sobraçada.”

Gil Vicente conclui o diálogo, traçando uma comparação superlativante entre Paula e Dona Beatriz, em que afirma de forma discreta, pelo que nos indica a didascália, o seguinte: “E tu bela – mais bela de teu espírito e formosura de expressão e alma que... - que essas condessas – princesas e infantas todas.”

Garrett deixou-nos a sós com as personagens Gil Vicente e Paula Vicente num diálogo íntimo entre pai e filha, focando os sentimentos e alguns aspectos dos seus caracteres biográficos ao longo da cena III, abandonando, provisoriamente Bernardim que ficou à espera de resposta no cais na cena anterior, uma estratégia característica do autor equiparada às *Viagens na minha terra*, a fim de suster por momentos a expectativa do espectador/leitor e prepará-lo para o confronto, que terá lugar entre Bernardim e Paula, quando esta está prestes a ser desenganada relativamente ao motivo do encontro, que afinal se tratava da intenção de intervir na peça com a aquisição do papel de *moura Taís* e assim entregar à Infanta o anel que lhe dera, vendo-a, assim, uma última vez antes da sua partida no dia seguinte.

A confirmação desse momento, temo-la na cena IV, que se inicia primeiramente com um paralelismo semântico estabelecido com a primeira cena do acto anterior, tendo

por base o vestuário de Bernardim que se encontra “... embuçado e de chapéu desabado”, uma característica que marca a sua peculiaridade misteriosa e oculta.

Esta correspondência isotópica da sua identidade entre os dois actos, marca uma linearidade circular entre eles, reforçando o carácter enigmático e sigiloso da personagem de forma a suscitar a curiosidade à sua volta.

Em plena cena IV, encontramos-nos finalmente perante o encontro de Bernardim com Gil Vicente e Paula, a fim de estabelecer o diálogo pretendido, aproveitando, o segundo, para consultar a opinião do poeta das *Saudades*, a respeito do poema composto para cantar à Infanta na peça, poema esse que reflecte a vertente biográfica da mesma. Deste modo, podemos denotá-lo, na seguinte transcrição da peça intradieética de base, subordinada ao tema do *Auto* vicentino *As Cortes de Júpiter*:

“Nieta del rey Hernando,
El mejor rey de Castilha,
Hija del rey Don Manuel
Y reina Dona Maria [...]”

Bernardim dedica pouca atenção à solicitação de Gil Vicente, revelando de imediato a sua intenção em fazer parte do *Auto*, intenção essa que pelo seu carácter tão inesperado, inerente a esta personagem, condu-los a um certo descrédito relacionado com a subestimação das suas profissões de actores dramáticos. No entanto, o poeta das *Saudades* salienta a sua nobre intenção e considera, uma vez que executam o seu trabalho para el-rei, acrescenta uma apreciação dignificante a respeito do mesmo, como o protector das artes, que sabe reconhecer o valor das mesmas, que “cultiva as letras”, que é “liberal” e, como tal, considera que a sua integração não irá causar qualquer interferência do desagrado de D. Manuel I. Este retrato psicológico de el-rei como governador evidencia o seu estatuto duplo enquanto espectador do *Auto* e Rei de Portugal, identidade que marcou o tempo histórico do século XVI.

A surpresa que Bernardim causou, pode ser considerada como uma *peripécia*, pois a sua intervenção súbita na peça alterará o desenrolar natural dos acontecimentos, apesar do papel em que está interessado integrar o uso de uma máscara. Paula apercebe-se finalmente que o interesse de Bernardim não é casar consigo, sentindo um enorme desapontamento, revelado através de respostas envoltas num tom menos delicado, como podemos observar pelos seguintes exemplos: “Adular os grandes e oprimir os pequenos [...] Dá-lhe a que me praz dar boa ou má cara que Deus me deu, e de cujas feições se não trata agora.”

A primeira afirmação traduz claramente a metáfora que marca a antítese entre a Infanta, que pela sua hierarquia social pertence aos grandes, sendo adulada e a sua, que por se enquadrar num estrato social inferior, pertence ao reino dos pequenos, que por sua vez são oprimidos.

A segunda afirmação realça mais claramente a sua indignação que provoca uma enorme impaciência em travar um diálogo com Bernardim.

Bernardim tenta amenizar Paula, apelidando-a, de “bela e desdenhosa” com um tom galante e galhofeiro. No entanto esta alternativa não serve para minimizar o sofrimento dela, restando-lhe a atitude mais digna da obtenção do seu perdão pelo mal entendido. Pelo uso das reticências, podemos denotar que Bernardim tem a perfeita consciência da falsa ilusão que causara na carta, como podemos ver pelo exemplo: “Mil perdões se...”.

O poeta das *Saudades* revela o seu interesse preferencial pelo papel da *moura Taís*, pelo facto de usar máscara, como já fora referido acima, contendo a particularidade de ser a personagem encarregue de entregar o anel à Infanta e dedicar-lhe algumas palavras, tudo aquilo que desejava como o mais simbólico e adequado ao amor que sentiam um pelo outro, sendo apenas descoberto pela Infanta. Esta atitude deslocada da realidade confirma a Pêro a alegria súbita que Bernardim sentira, quando lhe contara o assunto do *Auto* no acto anterior. No entanto Bernardim não revela a verdadeira causa do seu interesse a Gil Vicente, mostrando apenas, como única causa, a vontade de ajudar e a Paula pede-lhe uma oportunidade para que torne possível um último momento para contemplar a Infanta. Contrariamente ao que poderíamos pensar, Paula, apesar de tudo, intercede por ele a seu pai, aludindo, para isso, à preparação insuficiente de Joana do Taco para desempenhar o papel de *moura Taís*, o que por sorte convencera seu pai. Todavia, Bernardim ainda não tinha tomado contacto com o conteúdo do seu papel, mas consegue disfarçar perante Gil Vicente, aludindo primeiramente de um modo embaraçado, pela presença do hipérbato, a Paula e depois a Pêro, o qual lho teria mostrado, resultando pelo facto de saber que o papel incidia na pronúncia do [ξ] mourisco. Tomemos como exemplo a seguinte transcrição: “Pois então foi Pêro – Pêro foi, Pêro safio.”

Paula, apesar de ter optado por ajudá-lo mais uma vez, em *aparte* transmite a sensação de estar a viver uma situação que funciona como um masoquismo psicológico exercido sobre si, apesar de estar a seguir o que o seu bom senso lhe dita. Tomemos a

seguinte referência: “E quer a sorte mofina que seja eu quem por minhas próprias mãos me esteja dilacerando assim!”

A partir deste momento o ritmo das cenas seguintes sofre alguma aceleração, conducente ao *conflito* que terá lugar na cena X, o momento da estreia dramática de Bernardim.

Passamos à cena V, onde terá lugar definitivamente o ensaio geral da peça e, durante o qual, Bernardim se dirige novamente a Paula, ao longo de vários momentos da cena, num tom galanteador, mostrando-se intrigado com a mudança do papel de *Lua* para o de *Providência*, questionando-a a respeito. Em resposta Paula refere, num tom sarcástico de cariz metafórico: “**Paula:** Não me contento com luz emprestada, Senhor cavaleiro.” “**Bernardim:** Porque da própria sabeis quanto brilha.”

A causa da mudança do papel de Paula não nos é revelada pela própria, mas por Gil Vicente, que atribuí a causa ao prólogo que afirma a necessidade de “... um não sei quê solene na voz e no gesto.”

Pêro volta aos seus *apartes*, que surgem sempre quando a personagem pretende reflectir sobre as situações que a rodeiam e as atitudes das outras personagens de uma forma satírica que lhe é característica. Esta modalidade discursiva é a que melhor se encaixa nele, uma vez que não pretende que os seus alvos ouçam. Deste modo, refere - se metaforicamente à mudança do papel de Paula, como podemos ver na seguinte afirmação: “Quarto mingunte me saiu a tal lua”.

Bernardim continua com os seus galanteios, transportando-nos para o universo mitológico que envolve *Actéon*¹⁰² e *Diana*¹⁰³, ambos deuses¹⁰⁴ da caça. O poeta das

¹⁰² Actéon nasceu da relação de Aristeu, filho de Apolo e da ninfa Cirene e de Autónoe, filha de Cadmo, tendo sido criado pelo Ceutauro de nome Quíron, com quem aprendeu a caçar. Em torno de Actéon existe outra versão alternativa à lenda, relacionada com o castigo de Diana sobre ele, que o conduzira ao destino cruel de ser morto pelos seus próprios cães, que não o reconheceram transformado em veado. Outra proposta sugere que tenha sido castigado por Zeus, que tentara apoderar-se do amor de Sémele. Porém, a maioria dos estudiosos atesta a versão do castigo de Diana, que terá acabado com o sofrimento dos cães na procura do dono pela floresta, resultando na descoberta da caverna de Quíron, que criou uma estátua da figura de Actéon. Cf. Pierre Grimal, *Dicionário de mitologia Grega e Romana*, (coordenador da ed. Portuguesa), Victor Jabouille, editora Difel, Oeiras, 1999³, p. 5.

¹⁰³ Diana é a deusa itálica e romana identificada com Ártemis, denominação que cremos ter surgido no século VI a. C, devido às colónias de Itálica, mais concretamente de Cumas.

De acordo com o que reza a história, Diana, a deusa da caça e da lua, encontrava a banhar-se nua com as suas ninfas e, ao fazer questão de manter a sua castidade, enfurece-se quando é avistada por Ácteon, deus da caça, a quem atira a água que o transforma em veado, o qual não será reconhecido por seus próprios

Saudades identifica Paula com a deusa, quando esta estava em Sintra, pois aquela também é considerada a deusa da lua. A filha do dramaturgo afirma ser para castigo de *Actéon*, com o qual identifica Bernardim, pois agora o seu papel em Lisboa, sendo de *Providência*, tem por objectivo simbólico salvá-lo dos seus próprios *mastins*.

De facto a identificação de Paula com a Deusa *Diana*, acima referida, é estabelecida pelo facto desta ter tido o papel de *Lua* e pelo carácter honesto de Paula, que ao ter sido encarada como um acto de leviandade por parte de Bernardim, repele-o. Curiosamente, porém, passa a protegê-lo dos *mastins*, isto é, metaforicamente, dos perigos que o próprio semeia ao desempenhar o seu novo papel de *Providência*. Só lhe resta assistir de perto às tentativas de Bernardim em estar com a Infanta, pois a esperança terminou e a mudança operou-se. A esperança e a mudança dois aspectos importantes na simbologia da *lua*.

Apesar de tudo, Paula, em *aparte*, expressa o desejo de ser correspondida no seu amor por Bernardim, como podemos verificar pela seguinte afirmação: “Meu Deus! Se este homem me amasse!” Curiosamente, Bernardim também se questiona sobre o mesmo aspecto, embora do modo contrário, isto é, fica intrigado com o rumo que o seu próprio coração tomou, afirmando o seguinte: “Porque não havia de eu amar esta mulher!”

Esta cena termina com os vários papéis ensaiados, nomeadamente o *mar*, os vários *ventos* (norte, nordeste etc...), que pela didascália nos deixa perceber a grande afluência de actores, *Júpiter* encarnado em Gil Vicente e *Marte* que Pêro ensaia com afinco. De todos os actores Paula e Bernardim são os únicos a confiarem na sua preparação. A primeira, pela sua excelente preparação e autora do papel e o segundo, porque se prepara para algo improvisado.

Assistimos ao fim de todos os preparativos e, na cena seguinte um pajem de el-rei ordena a apresentação da peça.

cães, acabando por morrer. Cf. Pierre Grimal, *Dicionário de mitologia Grega e Romana*, (coordenador da ed. Portuguesa), Victor Jabouille, editora Difel, Oeiras, 1999³, p. 118.

¹⁰⁴ Podemos encontrar a referência aos deuses Actéon e Diana nas *Rimas* de Camões, nomeadamente na Ode IX, intitulada “Fogem as neves frias”(1598) e a Écloga VII, intitulada “As doces cantilenas que cantavam” (1595). Cf. Luís de Camões, *Rimas* - texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão - editora Almedina, Coimbra, 1994, pp. 275-277, 366-379.

A partir deste momento, Garrett cria um momento de “suspense” até à entrada de Bernardim em cena, preparando-nos para o facto de a sua actuação não ser comum às anteriores, constituindo outro cume de interesse na peça.

Paula trava um diálogo importante com Bernardim, desempenhando mais uma vez o papel de *Providência* fora da peça ao aconselhá-lo a desistir de entrar em cena, considerando mais prudente, como podemos denotar pela seguinte afirmação: “Paula se vos arrependeis, ainda é tempo” [...] Bernardim - Que seria de mim sem a tua protecção!”

Face a esta advertência, o poeta demonstra, por um lado, passividade e, por outro lado, defende uma atitude horaciana, baseada no *Carpe Diem*, pois afirma o seguinte: “Que me importa amanhã? Eu vivo para hoje, vivo para esta hora. Que se me dá a mim que acabe o mundo depois!”

Através de Bernardim denotamos que o casamento da Infanta já se concretizou, quando este pergunta a Paula do seguinte modo: “...tu assististe à fatal cerimónia?”

Paula, desempenhando o papel de narradora homodiegética do casamento, conta a cerimónia, referindo o estado de comoção de D. Manuel e o arcebispo como o responsável pelo encaminhamento da celebração do momento.

Esta questão conduz-nos a dois aspectos: primeiro Garrett não focou o casamento, como focara a apresentação da peça e segundo o vocábulo “fatal” remete-nos para uma marca pré-romântica, que nos faz lembrar de imediato a impossibilidade de fugir ao que o destino traça, mensagem que perpassa a obra bernardiniana *Saudades* e que, no contexto desta peça, conduz-nos à inevitabilidade de impedir o casamento, como o destino da Infanta. O tema do destino e da mitologia, aqui retratado, constitui uma aproximação ao classicismo.

A perda do episódio matrimonial faz-nos sentir o ritmo acelerado dos acontecimentos conducentes ao *clímax*, cada vez mais próximo do *desfecho*.

Na cena seguinte, Pêro demonstra algum desdém perante o diálogo travado na cena anterior entre Paula e Bernardim, o qual se prolonga por esta cena, assente num último aviso de Paula. No entanto não sente ciúmes, porque tem consciência de que Bernardim ama a Infanta.

Bernardim não acata as recomendações de Paula, resolvendo para além de ir em frente na sua iniciativa de participar na peça, converter também o conteúdo do seu papel, encarnando no mesmo poesia da sua autoria direccionada ao amor pela Infanta

com a entrega do anel, facto que, na cena seguinte conduz ao *conflito*, que será provocado pela *peripécia*.

A cena seguinte tem início numa breve descrição da disposição dos lugares dos vários espectadores, nomeadamente El-Rei D. Manuel, D. Beatriz, Saint-Germain, Jofre Passerio, Chatel, Mordomo-Mor, Bispo de Targa, Conde de Vila nova, Garcia de Resende entre outros membros da Corte.

O *Auto* inicia-se e Dom Manuel encontra-se em expectativa e em estado de comoção, sentimentos que revela a sua filha, por assistir na peça romântica à sua despedida, que no dia seguinte passaria a ser uma realidade.

De seguida, na cena XI, deparamo-nos com o *conflito* esperado. Bernardim actua finalmente incorporado no seu papel de *moura Taís*. Gil Vicente começa a sentir-se preocupado com o protagonismo da sua peça perante o Rei, desabafando-o com Pêro, quando começa a denotar a deturpação do papel original de *moura*, a qual encaminharia um desencadear diferente dos acontecimentos. Bernardim tem uma entrada em palco que demonstra alguma inquietação e nervosismo, evidenciados pelos seus gestos retratados na didascália, que nos indica o seguinte: “... encara com a Infanta, fica suspenso algum tempo, põe a mão na frente, depois no coração, e logo começa...”.

No entanto, ao recitar à Infanta os seus versos começa a soltar-se livremente, sem dar importância às deixas sussurrantes de Gil Vicente.

Esta poesia intradieética, na primeira quadra evidencia claramente o quanto os seus sentimentos estão perturbados pelo facto de outro “poder mais forte” ter-se sobreposto sobre eles, sendo ele, como sabemos, o destino e contra este o que resta é a resignação que leva a continuar a mesma vida que tinha outrora com as esperanças mortas, ainda que com o desejo vivo. Esta antítese entre morte/vida enfatiza o quanto Bernardim a ama ainda.

Perante a primeira fase do poema, a Infanta começa a reconhecer a origem daquelas palavras, mas Paula faz-se desconhecadora da verdade, como podemos ver pela seguinte indicação cénica: “Dona Beatriz parece inquieta, e olha significativamente para Paula, que encolhe os ombros.”

De seguida Bernardim torna-se ainda mais claro na sua identidade perante a Infanta, quando faz referência ao anel, que supostamente teria de lho entregar no contexto da peça, mas na verdade fica com ele, afirmando ser o seu talismã da sua “fortuna” em terra, não demonstrando o desejo de ser uma outra pessoa a apoderar-se de

algo tão significativo, considerando que se o permitisse seria o mesmo que se resignar ao seu “fado”.

Pêro apercebe-se que o *Auto* está a tomar proporções incontroláveis, aconselhando Gil Vicente desta vez a tomar uma atitude, como podemos ver pela seguinte afirmação: “...acabai já com esta comédia, que cheira que tresanda a ir desabar em tragédia.” O dramaturgo no papel de Júpiter ordena, deste modo, a entrega do anel. Assim, o poeta toma consciência do seu devaneio resolvendo entregá-lo, de forma discreta, sem deixar de se referir a si próprio em discurso indirecto. Nesta modalidade discursiva, Bernardim considera-se como o “desgraçado” a quem a Infanta oferecera o anel de “esmola” e frisa a importância do mesmo no seu significado assente na “esperança” e na “promessa”, que pensava representar, mas que o rumo dos acontecimentos provara o contrário. A Infanta fica transtornada e nervosa sussurrando-lhe não ser merecedora do seu afecto, acabando por desmaiar, facto de que nem Bernardim, nem os restantes espectadores se apercebem.

Bernardim, na sua representação dramática, demonstra o seu carácter de personagem principal modelada, pois ora se encontra num devaneio envolto em loucura de amor, ora se consciencializa do seu acto, adquirindo novamente uma postura um pouco mais sensata, ainda que não desistindo dos seus objectivos.

O *Auto* acaba com palmas e os actores retiram-se. Dom Manuel, porém sente-se decepcionado com um desfecho triste deste género.

A peça intradiegetica, *As Cortes de Júpiter*, desencadeia a *peripécia*, provocada pelo poeta das *Saudades*, que nos suscita uma grande surpresa relacionada com a sua ousadia e com a reacção que irá provocar nos espectadores, principalmente sobre o destinatário principal. O seu poema, que serve de pano de fundo ao seu papel, encontra-se envolto de vocábulos de carácter pré-romântico de cariz passional. Assim, o seu papel embebe-nos no “fado”, na “fortuna”, no “talismã”, no “anel”, na “esperança”, na “promessa”, na “morte”, na “vida”, nos “desejos” e na “mudança”. Toda esta isotopia, relacionada com o destino, delinea todos os ingredientes de um amor impedido por barreiras.

Na Cena XII, a última deste acto, a Infanta acorda do seu desmaio e é chamada para junto de el-rei, a qual responde na companhia de Paula. Chatel demonstra mais uma vez, de forma indirecta, o seu carácter perspicaz e desconfiado, face à reacção

pouco usual da Infanta, considerando o seguinte: “Aqui há mistério! E eu hei-de descobri-lo.”

Encontramo-nos perante o acto III e último desta grandiosa peça garretiana, o qual passa-se num novo espaço: o galeão de Santa Catarina. Este é descrito de uma forma faustosa como nos é indicado pela didascália: “Recâmara do galeão Santa Catarina, ricamente tapeçada de veludo carmesim com franjas de ouro.”

Começamos a cena I neste espaço ricamente decorado, no qual o Bispo de Targa, o Conde de Vila Nova, Garcia de Resende, Saint-Germain, Jofre Passerio e Chatel se encontram a conversar entre si junto da porta do camarim da Infanta, que se encontra a conversar com seu pai quase em toda a cena.

O conde de Vila Nova fala entusiasticamente acerca do efeito que a peça exercera sobre si, focando particularmente o desempenho de algumas personagens, nomeadamente, como podemos observar pela sua afirmação: “... A Lua cumpriu a palavra que inda agora nos deu no Auto. Ela aí está bela radiante para acompanhar a armada. E Júpiter quase não brilha menos. Como ele bate nestas águas do Tejo com seu raio de prata!”

Esta referência faz-nos denotar o assunto principal da peça metadieética vicentina, que incide sobre a reunião dos vários deuses, incluindo Júpiter, *o pai dos deuses*,¹⁰⁵ em cortes a fim de decidirem a melhor organização possível na criação de condições meteorológicas, favoráveis ao desenrolar da viagem de partida da Infanta, facto que nos faz lembrar o *Concílio dos deuses* na obra camoniana *Os Lusíadas*, presente nas estrofes vinte à quarenta e um, inseridas no Canto I, com o objectivo de decidir se os deuses estariam ou não dispostos a ajudarem na viagem dos portugueses à Índia.

Através da conversa entre o Conde de Vila Nova e Jofre Passerio, denotamos pelo primeiro que é meia-noite e as condições meteorológicas encontram-se favoráveis à partida, planeando-a para as quatro da manhã do dia seguinte.

Esta observação leva-os a um momento de nostalgia, relativo ao tempo das viagens das descobertas marítimas, as quais se valorizam pelas facilidades que proporcionarão à partida que se aproxima. Garcia de Resende toma a voz, pela primeira vez de forma mais evidenciada, para tecer com o Bispo de Targa e o Conde de Vila

¹⁰⁵ Um dos epítetos de Zeus, na mitologia grega, conforme os *Poemas Homéricos* era: “path;r ajndrw:n te qew:n te” (trad.: “pai dos homens e dos deuses”). Vide Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

Novas considerações acerca do que costumava *bordejar* pelos mares, antes de serem descobertos novos caminhos, novas terras graças à diáspora portuguesa, dando o primeiro interlocutor o exemplo de D. João, quando nos diz: “Quando el-rei D. João – o príncipe Dom João que então era – foi à jornada de África ...”

Esta consideração evidencia a sua admiração por D. João e o seu reconhecimento pelas suas obras, nomeadamente na descoberta do caminho marítimo para a Índia, que comenta com o Conde de Vila Nova, como podemos ver pela seguinte transcrição da peça: “ Lembrai-vos que foi el-rei Dom João quem vos pôs a caminho da Índia, e, se lá chegastes, a ele o deveis...” O seu interlocutor não concorda com tal apreciação, pois defende a valorização das obras de D. Manuel.

D. João tinha uma relação muito próxima com Garcia de Resende, considerando e tratando-o por “amigo”, o qual lhe ganhara uma grande afeição, acompanhando o seu percurso governativo, considerando-o como o “semeador” dos feitos dedicados ao empreendimento da descoberta da Índia e D. Manuel aquele que se dedicara à colheita dos mesmos. Esta antítese entre os verbos semear/colher evidencia, de acordo com o ponto de vista de Garcia de Resende uma memorização muito mais evidenciada da importância de D. Manuel, primo de D. João, enquanto governador.

Denotamos através desta comparação o tempo histórico que nos reporta para o reinado de D. Manuel, no qual se deu início à *era* dos Descobrimentos, ocorridos entre o início do século XV até ao início do século XVII, durante o qual os Europeus partiram em busca de novas terras de comércio. Durante este período, os portugueses encontraram e documentaram povos e terras. Entre as personalidades mais marcantes da nossa história destacam-se: Cristovão Colombo, pela descoberta da América, Pedro Álvares Cabral pela descoberta do Brasil e Vasco da Gama pelo caminho marítimo para a Índia. A nomeação deste último para esta empreitada fora planeada por D. João II, de forma a monopolizar o comércio das especiarias. O empreendimento, porém seria realizado pelo seu sucessor D. Manuel I, nomeando Vasco da Gama para capitão da armada.

De facto, tornava-se importante que Portugal ligasse directamente as regiões produtoras de especiarias aos seus mercados na Europa, sendo necessário estabelecer uma rota marítima sem o risco de serem saqueadas e sem custos elevados, como acontecia até à data nas exportações dos mercados de Veneza e Génova. Aquando do reinado foram incumbidos alguns homens para zonas distintas: Afonso da Paiva para

Etiópia e Pêro da Covilhã para a Índia. Estas medidas, entre outras, foram a melhor forma de dominar o comércio com o Oriente. Assim tínhamos ouro, especiarias, entre muitas outras riquezas.

Após este parêntese elucidativo da nossa história, podemos perceber melhor a causa do maior reconhecimento de Garcia de Resende pelo desempenho de D. João.

D. Beatriz acaba a conversa com seu pai e segue-se uma nova cena, na qual pai e filha se abraçam saudosamente. D. Manuel retira-se para os seus aposentos e todos os presentes lhe beijam a mão como sinal de respeito, obediência, subserviência e humildade por uma autoridade. Porém, antes garante da Infanta aquilo que a própria lhe prometera que a seguir ao que acontecera na peça só poderá tratar-se de um assunto alusivo ao amor de Bernardim, facto que veremos confirmado mais à frente nas suas confidências a Paula.

D. Beatriz, antes de se deixar absorver completamente pelo descanso nos seus aposentos, pede ao Conde de Vila Nova que envie uma carta sua ao Paço. Saint-Germain e Chatel, quando avistam a carta ficam muito intrigados, comentando ambos a respeito na cena seguinte, na qual D. Beatriz despede-se, ficando num outro momento na companhia da sua criada Inês de Melo à qual pede que lhe dê um cofre que veio da China Fernão Pires, onde tem um livro com papéis dentro. Este livro volumoso aparenta um aspecto faustoso com “broches de prata”, o qual era lido habitualmente.

A Infanta encontra-se a sós com o seu livro, que se intitula *Saudades*. O facto de o livro se encontrar guardado num cofre e adornado com broches de prata torna-se pertinente.

De acordo com a crença medieval, a prata está relacionada com a Lua, a qual está conotada com a esperança e, pelas várias fases que apresenta, com a mudança. De acordo com essa fé, deveria rezar-se à lua como forma de se concretizar aquilo que se pretendia. Assim a Infanta ao ler várias vezes o conteúdo do livro era uma forma de encarnar aquilo que ela gostaria de vivenciar e que pretende, acima de tudo, preservar e proteger uma revelação espiritual, objectivos que surgem evidenciados pela presença simbólica do cofre.

Este livro, em termos históricos, pode ser considerado um anacronismo, pois as primeiras linhas de *Saudades* referem a sua composição depois da partida da Infanta e

não antes, como *Um Auto de Gil Vicente* deixe antever, através da leitura da personagem Infanta D. Beatriz: “Menina e moça, a longes terras me levaram”.¹⁰⁶

De acordo com a fala da Infanta em monólogo, denotamos também a possibilidade de encontrar-se entre mãos o manuscrito daquilo que viria a ser o livro das *Saudades*, que só foi possível com o surgimento da imprensa, concretizado muito após a sua partida.

Relativamente à lenda, cremos que Aónia corresponde a D. Beatriz e a mesma mostra-se satisfeita pela atenção que Bernardim teve em manter o seu anonimato, pensando na preservação da sua honra.

Esta referência leva-nos a aludir ao anagrama de Bernardim – inversão da ordem lógica das sílabas - que cederá o lugar a Bimnardel aplicado no livro *Saudades* para fins sigilosos, como se pode denotar pelo comentário feito pela personagem Infanta D. Beatriz ao ler o livro: “A mim não, que bem delicadamente encobertos deixou os nomes todos – menos o seu”. A personagem dá a entender que o outro anagrama diz respeito a si.

A escolha do título estará, assim, relacionada com a situação por eles vivida, como se de uma profetização se tratasse: “Saudades”! Que título lhe pôs! – Adivinhava que delas havíamos de morrer.” O verbo haver no pretérito imperfeito do indicativo realça de forma contundente o carácter “profético” que Bernardim evidenciara ao escolher aquele título.

Em *Saudades* também se faz referência ao rouxinol, pássaro de cariz romântico já presente na novela metadieética do *Vale de Santarém*, inserida na obra *Viagens da minha terra* do memo autor. Este é superlativado no seu modo de cantar, como podemos verificar pela aplicação do advérbio de modo “docemente” na frase: “...começou a cantar tão docemente que de todo me levou após a si o meu sentido de ouvir.”O canto na sua beleza melodiosa é harmonioso, transmitindo sossego e paz, como podemos denotar pela aliteração em [s]. Porém esta “avezinha” em *Saudades* caiu morta ao rio de tanto que cantou, pois a personagem menina e moça não se apercebeu do motivo da insistência.

Este facto conduz à união simbólica entre a morte e o amor. Para além desta vertente, existe uma outra oposta que se encontra relacionada com a perfeição da

¹⁰⁶ Vide Anselmo Braamcamp Júnior (com.) obra integral *Um Auto de Gil Vicente*, A.Garrett, nota J, p.108.

felicidade e o amor por ele evocados e que parecem tão remotos e frágeis, sendo por essa razão que o rouxinol cai no rio, o qual simboliza o curso da vida.

O amor entre a Infanta e Bernardim poderá ser comparado à segunda vertente, pois trata-se de um sentimento vulnerabilizado por grandes causas sociais impeditivas, que não permitem que “voe” como o rouxinol, acabando por resultar na resignação à vida, tal como ela é, nas suas curvas e contra-curvas marcadas pelo destino.

Na cena seguinte chatel, que se encontra desconfiado, encontra-se a espiar a Infanta, a qual bastante irritada, afirma o seguinte em *aparte*: “Inoportuno de italiano!” e ordenando a sua retirada.

Na cena VIII, assistimos ao monólogo de Chatel, baseado no seu espaço psicológico, revelador do seu carácter materialista e interesseiro, quando este afirma: “Basta que a duquesa saiba que seu sei o que ela não quer que se saiba: está feita a minha fortuna.”

Feito o desabafo, ao avistar Paula e considerando-a ironicamente como parte do “conselho íntimo”, planeia retirar informações comprometedoras a respeito da Infanta, intenção que evidencia metaforicamente: “Mas vejamos sempre se pesco alguma coisa nestes mares.”

Deste modo, na cena seguinte, trava-se um diálogo entre Chatel e Paula, através do qual aquele tenta saber a confirmação do destinatário do poema dedicado por Bernardim na representação da peça. Para isso opta por suscitar o orgulho ferido, de forma a fazer despoletar alguma revelação, cortejando-a ao mesmo tempo, quando afirma o seguinte:

“...Não o vi o vosso nome na lista [...] Para mim já ela será triste com a falta de uma pessoa [...] E porque não havíeis de ser desta viagem, bela Paula [...] queria que as nossas italianas [...] vissem uns olhos portugueses que a matassem de inveja.”

A confidente da infanta começa a ficar impaciente com a impertinência de Chatel, respondendo-lhe de uma forma indiferente e indelicada, como podemos verificar pela seguinte afirmação: “Inda bem que não vou; é raça que muito me enjoa, a dos galantes.”

Paula demonstra ter consciência de não fazer parte da viagem da Infanta-duquesa, não se deixando levar pela influência negativa do embaixador, que a volta a galantear, atribuindo à sua boca o adjectivo “formosa”. No entanto, o seu comentário deixa transparecer ao embaixador algum desdém perante a situação, sendo já o seu coração a querer falar mais alto.

A filha do dramaturgo é uma personagem principal modelada, que acompanha sempre a Infanta nas suas confidências, apresentando, no entanto, por vezes, um estado de cativa entre o que a sua consciência sensata dita e os impulsos impetuosos oriundos dos seus desejos do coração. Todavia, o seu bom senso ultrapassa as suas vontades ocultas, levando-a a permanecer na sua função de “mãe protectora” da Infanta-duquesa.

Deste modo, Paula confirma ser ela própria o destinatário da carta da Infanta, que fora enviado por intermédio do Conde de Vila Nova, afirmando-lhe o seguinte: “...depois de el-rei estar de volta no paço, me mandou a Senhora Infanta recado, por letra de sua mão, para que viesse logo sem detença.”

Chatel desconfia que Paula esteja apaixonada, mostrando-se um pouco intrigado, indagando esse facto, de forma a descobrir o verdadeiro alvo dos versos de Bernardim na sua representação dramática, como podemos ver pela seguinte afirmação: “A *Providência* dispôs já talvez de seu coração... [...] naquelas *Cortes de Júpiter*, naquele parlamento celeste havia oradores inspirados por um sentimento mais vivo... Eram tão irresistíveis os feitiços e esconjuros daquela moura...”

Paula, em *aparte*, revela-nos a intenção de aproveitar a sua desconfiança, mantendo-o enganado na sua intuição, como se pode observar pelo seu comentário parcialmente popular:

“Com italiano, italiano e meio [...] Era um homem o que fez de moura no Auto; um homem que me amou, que...endoideceu de puro amor. [...] Misturou os seus loucos amores com o papel do auto [...] ainda não estou em mim com o susto que tive. – Mas se eu o amo...”

O entusiasmo com que Paula fala acerca do seu amor por Bernardim e a suposta declaração amorosa deste, transparece verosimilhança total, facto que não lhe foi difícil por se tratar de um sentimento que se encontrava a vivenciar e que lhe estava a causar muito sofrimento. Esta atitude levou a que Chatel acreditasse vivamente, deixando a desconfiança inicial fora de hipótese, comentando em *aparte* o seguinte: “Não era com a outra – está visto: assim não se finge, vem-lhe do coração.”

Paula volta aos seus impulsos emotivos, desabafando, em *aparte*, a sua sorte de ter de fingir ser ela própria a protegida e a Infanta o “anjo” aos olhos do italiano, quando na verdade é o contrário: “A Senhora Infanta que me protege – ou eu a ela; horrorosa situação a minha! [...] Sou eu, eu é que sou a madrinha...”

A cena seguinte é quase toda preenchida por uma didascália na fala de Paula que nos deixa visualizar a saída de Chatel e Paula a fazer sinal com um lenço a Bernardim,

que se encontra no outro lado da ponte do cais, mandando-o fazer silêncio. Esta atitude torna-se inesperada, pois já não esperávamos outro risco corrido por Bernardim, para além daquele que ocorrera na representação do Auto. Este risco só acentua mais o seu carácter “louco” de amor, que tão bem o define e que prende a atenção de um espectador que anseia momentos de intensidade dramática.

Na cena XI assistimos a mais um monólogo de Paula, que evidencia os sentimentos de uma forma expressiva e impaciente, considerando que chegara ao ponto extremo da sua solidariedade de amiga, pois esquecera-se de si própria, acabando por se despreocupar com a sua honra, um dos seus maiores bens, como nos evidencia na seguinte transcrição da peça: “E eu... eu é que assim arrisco minha vida, minha fama, para lhes valer em seus amores! – Todas as delícias deste adeus derradeiro – a mim mas devem!”

Paula encontra-se confusa no interior do seu sofrimento, tornando-se incoerente ao estabelecer os seus sentimentos, fazendo-o de forma diferenciada, no que diz respeito à duquesa que detesta e no que concerne a Bernardim que ama. Esta antítese acaba por ser desmentida no seu sentimento pela duquesa, como podemos ver pelo seguinte afirmação:

“A mim que o amo – que a detesto [...] Oh! não detesto, não [...] Pobre Beatriz, tão boa, tão inocente, tão tímida! [...] Tu amas, desgraçada, e muito! Dele te apartam, para longe te levam braços de outrem! – Reclinada no peito do estrangeiro, mesquinha!”

De toda esta desproporção emotiva, o lado sensível de Paula permanece, preocupada com a sua paz interior e exteriorizando o seu lado de super protectora, característico de uma real *Providência*, à luz de uma crítica construtiva à Infanta e a si própria:

“...tu estremecerás com as aborrecidas carícias de um esposo indiferente; e o asco dos beijos de um marido que não amas, que em teu coração traíste já – te arrepiará os cabelos, te engulhará como peçonha! [...] As grandezas, o poder, a fortuna, a ambição, aí estão para compensar o perdido [...] outra vida, mais que esse funesto amor que o mata – desgraçado! [...] Amo-o; e assim me empenho em seus amores com outra – com uma rival que devia detestar, e não detesto – quero-lhe antes, sirvo-a, deixo caluniar a minha para salvar a sua honra! [...] Vil seria eu a meus olhos, se, para servir a este ciúme que me rala as entranhas, que me confrange os ossos – negasse [...] o amparo que só eu posso dar-lhes...”

As duas metáforas enfatizam o quanto lhe custa sacrificar o seu sentimento em função da sua paz interior. A sua atitude deixa vislumbrar uma Paula honesta, justa e resignada com o destino inevitável.

Os vocábulos “asco”, “peçonha” e as formas verbais “engulhará”, “arrepiará” são bastante expressivos, permitindo-nos visualizar claramente a sensação de menosprezo que a inexistência de sentimentos, pelo marido, provocará na duquesa, sendo reforçada com mais evidência pelo vocábulo “asco” que se encontra intensamente conotado com uma sensação de real aversão.

A personagem Paula descreve-nos, hiperbolicamente, o estado de ansiedade em que se encontra Bernardim, enquanto espera pelo momento de rever a Infanta, facto que a deixa numa “amarga alegria” oximórica apenas aparente: “Ouço-lhe quase as pulsações impacientes do coração que lhe bate de ânsia... E não é por mim que ele bate. – Vê-la-á, e a mim mo deve.”

A observação do estado de espírito de Bernardim leva-a a reflectir acerca da viagem de partida da Infanta, como podemos ver pelo seguinte exemplo: “...fugirão por mares a fora com todos esses votos de fidelidade e ternura...”. Esta viagem, simbolicamente por mar, representa a dinâmica da vida, por onde o casal irá, portanto, seguir o seu curso, sendo este meio de deslocação o único modo de evasão capaz de, com suas águas, envolver o facto no esquecimento.

Garrett deixou-nos, ao longo desta cena, entregues a este longo monólogo emotivo de Paula para conservar a ansiedade do espectador/leitor até ao momento de saber como se realizará o último encontro da Infanta com Bernardim antes da sua partida no “... dia de amanhã! ...” que “... há-de ser mais negro ainda que o de hoje.”na perspectiva de Paula.

Na cena seguinte deparamo-nos com um diálogo travado entre Paula e a duquesa. Esta encontra-se ansiosa por desabafar com a sua melhor confidente, exteriorizando-o de uma forma impetuosa, que é demonstrada pela metáfora hiperbólica presente na sua afirmação: “Entra, Paula, que se me arromba o peito, se não desabafo contigo de tanta mágoa que aqui está.”

A duquesa sofre com o facto de não poder ver mais uma vez Bernardim, pois prometera a seu pai, como referimos atrás na cena II, que não voltaria a fazê-lo, ignorando completamente a surpresa de Paula, que tanto lhe custara. Pela didascália apercebemo-nos de que Bernardim se encontra a ouvir toda a conversa da duquesa,

como podemos observar pela seguinte transcrição da peça: “Ouve-se ruído detrás da tapeçaria. Beatriz estremece.”No entanto Dona Beatriz continua a desabafar, sem se aperceber de tal facto, referindo-se à noite do *Auto*, que “sentiu-se morrer”, provocando-lhe uma “terrível surpresa” relacionada com o anel que considera fatal, um aspecto pré-romântico. Nesta confidência tomamos conhecimento de que o anel não lhe fora restituído, contrariamente ao que nos dá a parecer pela interrupção de Gil Vicente na cena XI do acto anterior, o que significa que há uma quebra de laços e a despedida definitiva entre Dona Beatriz e Bernardim.

Apesar de a duquesa considerar, por um lado, o acto de Bernardim desadequado, por outro lado, admira-o pela sua ousadia de amar, quando afirma: “Se o descobrissem, meu Deus! – Mas que amor, que força de amor não é necessária para cometer ousadia tal!”.

Dona Beatriz foca-nos, deste modo, o carácter ousado e louco do poeta das *Saudades*.

O momento do encontro aproxima-se, suscitando-nos a curiosidade no que diz respeito à reacção que terá Bernardim ao vê-la mais uma vez, após ter ouvido todos os desabafos, que nunca teria revelado à sua frente e a duquesa, que será surpreendida mais uma vez, facto que tem oscilado alternadamente com outros aspectos susceptíveis de menor curiosidade.

Assim, Paula começa a “preparar terreno” à duquesa, para finalmente confrontar-lhe Bernardim, fazendo suposições verdadeiras relativamente à possibilidade de um novo encontro.

Encontramo-nos na cena XIII, perante o encontro entre os dois e Dona Beatriz volta a desfalecer, pelo que nos indica a didascália. Bernardim desabafa todo o sofrimento que se encontra a passar pelo amor que lhe tem, constituindo uma cena intensamente passional e dramática. Ajoelha-se, aludindo à concepção da mulher-anjo: “...de joelhos diante do anjo que me vem buscar, que me depena...”. Esta concepção leva-nos a estabelecer uma relação intertextual com a colectânea lírica de Garrett, intitulada *Folhas Caídas*, e com a personagem Joaninha, inserida na novela metadieética do *Vale de Santarém*, que surge integrada na obra *Viagens na minha terra* do mesmo autor. Quer Dona Beatriz, quer Joaninha são concebidas como mulheres-anjo à maneira da estética romântica. A primeira encanta Bernardim, deixando-o sem forças para resistir à intensidade do seu sentimento, idolatrando-a até a

um patamar superior ao seu, como se tratasse de algo transcendental, como podemos ver pelo exemplo:

“...estes minutos de felicidade [...] que não é [...] da Terra. [...] De onde a houveste! - Do Céu, anjo, do Céu que te manda a este baixo mundo confortar uma alma que se perdia, que descreia já de Deus...”.

Esta divinização do conceito de mulher, aplicado a Dona Beatriz, constitui um outro aspecto, que se encontra revestido pela concepção clássica da mulher. Dona Beatriz é uma personagem principal e plana no que diz respeito ao seu carácter inocente, sem as maldades do mundo sensível, dedicando-se única e exclusivamente ao amor.

Joaninha aproxima-se do absoluto, que não sobreviverá num mundo de falsidades e defeitos. Bernardim faz a apologia do sonho como refúgio do seu sofrimento, preferindo a morte ao acordar.

Paula acaba por retirar-se pelo grande amor que assiste entre os dois, evitando mais sofrimento, enquanto Bernardim continua na sua emotividade, exteriorizando à Infanta o quanto a sua juventude se acabara com a sua tristeza, suscitada pelo seu amor impossível, como podemos ver pelo seguinte excerto: “...a flor dos meus anos murchou-se na tristeza e no desconsolo – mirrou-se na esterilidade; sacudiu-lhe o vento do deserto as folhas desbotadas e secas.” A semelhança do seu estado com as folhas, remete-nos para o tema clássico da Natureza, como cenário e reflexo do estado de alma. Segue-se o clímax dramático, quando a nau está prestes a partir com Bernardim lá dentro a colocar a honra da Infanta em risco. O desfecho está cada vez mais próximo.

Bernardim, apesar do risco, continua a dialogar com a Infanta, identificando, metaforicamente a Infanta com a “rola”, a qual simboliza a fidelidade conjugal, fidelidade essa, que neste contexto aplica-se ao amor que a Infanta perderá, provocando como que a “morte” em Bernardim, encarnado no mesmo destino metafórico que fora conferido ao rouxinol no livro *Saudades*, como podemos observar na seguinte transcrição: “A rola, que perdeu o companheiro, deixa-se morrer de míngua sobre o ramo lascado da árvore em que lho mataram...”.

Ouve-se a grande azáfama da partida e Bernardim revolta-se com as águas, sendo as mesmas que encaminham o navio para longe de si, conduzindo, simbolicamente a uma nova vida, que começa quando perde a Infanta na sua partida e se atira, pela força das circunstâncias, ao mar, que para além de o poder matar também o libertará de todo o

seu sofrimento, podendo proporcionar uma renovação no seu ciclo de vida, que recomeçará.

Poder-se-á estabelecer uma comparação entre Bernardim e o rouxinol do livro *Saudades*, pois este também cai ao rio pela mesma razão, embora metaforizada, à excepção de deixar em aberto o seu verdadeiro destino e desta forma não ser uma peça trágica, mas um desfecho aberto que suscita a imaginação, cativando um maior interesse ao espectador/leitor.

D. Manuel, personagem principal e plana, acompanha o desfecho, despedindo-se pela última vez e mantendo o seu carácter de pai extremoso, que se questiona a respeito da sua decisão sobre o destino de sua filha, sentindo algum remorso, como se observa na seguinte afirmação: “Eu constrangi sua vontade. – Meu Deus, se eu matei a minha filha!”

4.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TEOR DE *UM AUTO DE GIL VICENTE*

Um Auto de Gil Vicente classifica-se como um drama histórico, uma vez que comporta, como pano de fundo, a união matrimonial da Infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel, com o duque de Sabóia Carlos III.

Em virtude de Garrett se encontrar preocupado com o estado da cultura no nosso País, mais concretamente com o teatro, que acompanhava de perto no seu cargo de inspector-geral, realizou esta peça de reflexão sobre o mesmo, escolhendo para título o pai do teatro.

Deste modo tomou como pano de fundo *As Cortes de Júpiter*, confrontando o poeta das *Saudades*, Bernardim Ribeiro, com Gil Vicente, o pai do teatro, a fim de mostrar dois lados completamente opostos apresentando-se o primeiro, detentor de um carácter sentimental envolto de emotividade e lirismo e o segundo, cómico e grande dramaturgo.

Apesar de Garrett não se assumir como um romântico, quando afirma “Eu não sou romanescos. Romântico, Deus me livre de o ser [...]”¹⁰⁷, o que se observa é que, tanto nas *Viagens*, como no *Auto de Gil Vicente*, o autor age como um deles.

Os índices românticos com que nos deparamos no *Auto* são vários, começando de forma evidente pelo tema central baseado no amor entre a Infanta e Bernardim Ribeiro impedido pela sociedade, que nos faz lembrar alguns autores, como Shakespeare em *Romeu e Julieta*; Camilo Castelo Branco em *Amor de Perdição*, onde, quer Teresa, quer Bernardim ficam privados de cumprir o seu destino, contudo o desfecho não se torna de todo trágico, pois o destino de Bernardim fica em aberto, referindo Garrett:

“...Aqui atirei com ele ao mar porque me era preciso; e o público disse que era bem atirado. É o que me importa. Se ele foi ou não a Sabóia depois, como eu já cuidei averiguado, se andou doido pela serra de Sintra, também me não atrevo a certificar, - O que parece mais certo é que não morreu de paixão porque depois foi feito comendador da Ordem de Cristo, e governador de S. Jorge da Mina, onde talvez morresse de alguma carneirada; materialíssimo e mui prosaico fim de tão romântica, saudosa e poética vida. Aprende aqui, ó Beatriz deste mundo!”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cf. Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*, op. cit., pp. 54-55.

¹⁰⁸ Vide Almeida Garrett, nota L in *Um Auto de Gil Vicente*, op. cit., p. 109.

Este sarcasmo de Garrett deixa-nos concluir que o autor não acreditava em paixões idealistas, assumindo-se, por esta razão, um “anti-romântico”, no sentido da procura de uma posição equilibrada distante do exagero romântico que afasta demasiado a realidade.

Outro elemento romântico insere-se no “Locus amoenus”, presente no monólogo de Paula, integrado no acto III, quando descreve a Natureza da seguinte forma: “Sintra e suas árvores tão verdes, colares e suas relvas tão viçosas, tão estreladas de flores – te parecerão como um sonho de infância...”.

A alusão à noite também surge-nos como um outro elemento na didascália da cena II do acto I no encontro entre Bernardim e Paula: “começa o crepúsculo da madrugada. Pelo meio da terceira cena terá amanhecido”.

O sentimento de amor-paixão da Infanta constitui uma outra directriz, quando afirma o seguinte no acto III: “Mas que amor, que força de amor não é necessária para cometer ousadia tal!”

Outro sentimento, igualmente romântico, incide no amor-saudade, que a Infanta demonstra: “saudades” [...] Adivinhava que delas havíamos de morrer [...] E que Saudades levo delas...”.

Outro tema alusivo incide na fuga ao real, preconizado por Bernardim e que surge evidenciado nas seguintes afirmações heterodiegéticas e autodiegéticas: “...andou a sonhar – ou a trovar que é o mesmo [...] Oh! deixem-me morrer antes de acordar”.

Este tema encontra-se relacionado com o isolamento do mundo preconizado pela mesma personagem, tomemos o seguinte exemplo: “Assim i-vos com Deus para vosso esconderijo da serra conversar com as fadas e duendes do castelo velho – em que [...] estais vivendo como um anacoreta”.

Por último, temos o tema romântico da mulher-anjo, presente na seguinte afirmação: “...deixa-me que te beije estas mãos, que te adore aqui de joelhos diante do anjo que me vem buscar, que me despena...”

Uma vez que *Um Auto de Gil Vicente* se trata de uma peça dramática, leva-nos a questionar se poderá ser inserida no modelo clássico. Porém rompe com a maioria das regras inerentes a essa classificação, a saber: a “lei das três unidades”, de acordo com a qual a lei do espaço é infringida, pois a acção passa-se num local diferente em cada acto, relativamente à lei do tempo, a acção desenrola-se ao longo de três dias, em vez de se passar em 24 horas. Quanto à acção também não se verifica unidade, uma vez que a

atenção do espectador não é concentrada sobre um só problema, pois para além do drama romântico entre a Infanta e Bernardim, devido a imposições sociais, existem os conflitos interiores das outras personagens, alguns deles exteriorizados por meio dos monólogos interiores, assentes no espaço psicológico das mesmas.

Outros elementos que rompem igualmente com o “modelo” clássico incidem sobre os elementos românticos presentes na peça, como os Amores impossíveis, da Infanta e Bernardim por questões sociais e Paula e Pêro por falta de correspondência amorosa por parte dela, constituindo um “triângulo amoroso”. Outros temas como a saudade e as aventuras galantes, rompem outrossim com o paradigma clássico.

4.2. OUTRAS PERSONAGENS

Apesar de termos procedido à caracterização das personagens no capítulo alusivo à análise do *Auto* vicentino, achamos pertinente denominar outras personagens, neste subcapítulo, de forma a tomarmos conhecimento, comparativamente, com as personagens já referidas, a participação menor de algumas das secundárias, sobre as quais nos iremos debruçar.

Deste modo, começaremos por abordar as personagens masculinas, que surgem em maioria, para depois destacarmos, brevemente, uma personagem feminina.

A personagem Bispo de Targa, quanto ao relevo, é secundária e plana, quanto à sua concepção. Pertence ao clero, cumprindo os seus preceitos, como podemos verificar no seu discurso (cena VII, Acto I), onde se denota um enorme respeito e submissão face a D. Beatriz, que solicita a sua retirada, à qual o clérigo obedece. A respeito desta personagem, temos o conhecimento de que é um apreciador de Santo Agostinho (cena VI, Acto I), através do discurso e pela voz de D. Manuel.

Garcia de Resende é uma personagem plana e secundária, sendo poucas vezes dotada de discurso directo, facto que desvaloriza, parcialmente, a sua importância na acção. Assistimos, primeiramente, a referências a esta personagem pelo elogio de D. Manuel, quando se refere ao seu talento de compositor de versos em “todas as línguas”, quando a didascália nos indica apenas gestos preconizados pelo poeta, como no seguinte exemplo: “Garcia de Resende inclina-se”.

Num segundo momento contemplamos a participação directa da personagem, pois intervém em discurso directo (cena I, Acto III), onde assistimos à sua admiração por D. João II, o que nos leva a considerá-lo, a partir dessas referências, uma personagem modelada, pois na primeira assistimos à passagem do discurso indirecto para discurso directo e na segunda apercebemo-nos da incompatibilidade entre a sua função de “leal vassalo” de D. Manuel I e os sentimentos que nutre por ele.

No diz respeito a Jofre Passerio, trata-se de uma personagem secundária e plana, que exerce uma enorme admiração pelo que é português, isto é, valoriza a importância dos portugueses, pelo seu contributo conferido à Nação na sua diáspora. Deste modo, podemos considerar esta personagem como um patriota (Cena VI, Acto I).

No que concerne a Saint-Germain, é uma personagem modelada e, quanto ao relevo, é secundária e desempenha o papel de Barão, o qual, através do processo de

caracterização indirecta, conhecemos a sua sensatez, quando demonstra calma e uma menor ansiedade em prol da demorada conversa de D. Manuel com a Infanta, que parecia não terminar. Esta atitude pode ser confrontada com a seguinte afirmação: “[...] é uma longa entrevista, Senhor Conde; mas devemos respeitar o motivo.” Todavia, a personagem sustenta uma faceta oposta, que nos faz determiná-lo como uma personagem modelada. Saint-Germain, sob o processo de caracterização indirecta, mostra-nos o seu carácter desconfiado, na forma como olha para a carta, que D. Beatriz lhe pede para entregar no Paço, demonstrando, igualmente o seu carácter maldoso, quando ensinua o facto a Chatel, que pelo uso de reticências, nos deixa presumir, que se esteja a referir a Bernardim, como o destinatário. (Cena III, Acto III).

Relativamente ao Conde de Vila Nova, é uma personagem plana e secundária. O seu carácter é-nos evidenciado de forma indirecta, através da sua atitude de entusiasmo face à importância dos Descobrimentos, que a personagem ressalta, quando demonstra satisfação com a facilidade de acessos que se proporcionaram. Para além destes aspectos, há a considerar a defesa que exerce relativamente ao valor da governação de D. Manuel, demonstrando lealdade.

No que diz respeito à personagem Joana do Taco, é secundária e modelada, tendo em consideração o facto de inicialmente encontrar-se disponível para desempenhar o seu papel de *moura Taís* e, posteriormente, desejar desistir do papel, que não conseguia decorar para a representação do *Auto*. A sua caracterização aparece-nos de forma indirecta, o que deixa antever uma personagem desinteressada e indecisa, pois passa a preferir o papel de *Providência*. Outros aspectos surgem referidos por heterocaracterização, preconizada pela personagem Gil Vicente, que lhe atribui uma série de adjectivos de carácter depreciativo.

4.3. DIDASCÁLIAS E APARTES - A SUA IMPORTÂNCIA

Na peça *Um Auto de Gil Vicente* predominam didascálias centrais, as quais têm como principal finalidade fornecer informações relacionadas com o tom com que as personagens proferem o seu discurso, os sentimentos que se encontram nelas presentes, bem como a movimentação das personagens e a indicação de som e de luz presentes.

Relativamente ao seu aspecto formal, apresentam-se em itálico e entre parênteses.

A peça é iniciada com uma didascália de alguma extensão, introduzida pelo autor, que nos situa no espaço físico, com os seus elementos, e no tempo. A didascália indica-nos, relativamente à personagem, que dá entrada na peça, aquilo que se encontra a fazer no momento, o que se estende a um momento de trauteio.¹⁰⁹

Na cena seguinte, o autor introduz uma outra didascália, de forma a ambientarmos quanto às novas interações entre as novas personagens que surgem. Estas personagens são Bernardim e Paula, a respeito das quais passamos a tomar conhecimento do flagrante que sofrem e da tentativa de escape do primeiro.

Na cena III, no diálogo entre as personagens Pêro e Bernardim, assistimos às indicações cénicas relativas ao seu estado de espírito e aos actos de movimentação do segundo, incidentes no retiro da espada e no olhar fixo no anel, referências que nos ajudam a interpretar o carácter da personagem.

Outro aspecto da didascália, ocorrido na mesma cena, é o tom de voz, preconizado por Pêro, o qual reflecte a sua intencionalidade. Segue-se outra indicação cénica, num momento ulterior, que nos informa da reacção e atitude de Bernardim, onde se denota a sua distração.

Outra função das didascálias prende-se com a indicação da mudança de discurso, permitindo-nos saber quando uma personagem, no diálogo com outra, passa a falar em *aparte*, exteriorizando os seus sentimentos ocultos a respeito do seu interlocutor.¹¹⁰

Em suma, ao longo da peça, assistimos novamente à presença de didascálias referentes ao tom de voz proferido pelas personagens, aos seus actos, aos seus estados de espírito, nomeadamente de exaltação e nervosismo, no caso de Bernardim à mudança de discurso, que cede lugar, quer a *apartes*, quer a monólogos, através da referência à indicação do elemento informativo “só”.

¹⁰⁹ Cf. Almeida Garrett, obra integral *Um Auto de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁰ *Idem*, p. 42.

Outra função relativa à didascália, a que assistimos na peça, tem que ver com as indicações referentes à entrada e saída de personagens de cena, bem como aquilo que as mesmas ouvem, a que temos acesso na fala da personagem Chatel (Cena V, Acto I).

Podemos concluir que o uso de didascálias na peça se torna fulcral, pois permite-nos aceder a uma interpretação muito mais ampla, completa e clara, devido às funções que contemplam.

No início de cada acto deparamo-nos com a função locativa e temporal das indicações cénicas, bem como com as personagens que se encontram no espaço referido. Sem estas indicações perderíamos muitos elementos indispensáveis à finalização do “puzzle”, que constitui a tarefa interpretativa da peça, dificultando, assim, o acesso ao fio condutor das ideias chave.

Nem todas as didascálias surgem introduzidas pelo narrador, existindo, para além dessas, aquelas que são introduzidas pelas próprias personagens, facto que denotamos claramente nos momentos em que as personagens expressam um determinado sentimento, que aparece expresso em *aparte*, como na afirmação proferida por Pêro: “Maldito seja ele e o seu segredo” (Cena III, Acto I).

CONCLUSÃO

O tratamento do teatro ao longo da nossa abordagem, que ocupara toda a reflexão, rumo à história do teatro, contribuiu para constatar a diferença cultural de Portugal, relativamente aos outros Países, que se encontravam numa posição mais favorável, do que a nossa.

No seguimento da produtividade e dos “bons frutos” gerados pela aposta de Garrett no teatro, foi concedido o lugar à sua construção definitiva, a fim de se tornar um local digno às representações das peças, como o Teatro D. Maria II, inaugurado em 1846 e situado na Praça do Rossio em Lisboa, onde permanece. Esta iniciativa não teria sido possível, no ano de 1842, sem o contributo de Garrett no incentivo às obras, que se encontravam impedidas por críticas apontadas ao autor da planta do projecto.

Porém o teatro sofre alguns contratempos, designadamente um incêndio¹¹¹ em 1964, voltando ao seu funcionamento normal em 1978¹¹².

¹¹¹ Vide Anexo 2, *Jornal de Notícias*, 1964, p. V.

De facto ocorreu um incêndio no Teatro D. Maria II, havendo a considerar alguns dos aspectos mais importantes, relativamente ao modo como tudo se passou, que passaremos a referir.

O incêndio começou a propagar-se e ninguém dava por isso, nem mesmo a polícia, cuja esquadra se situava em parte dos baixos do Teatro. A polícia apenas notou, mais tarde, um sobreaquecimento incomum. Às 3:30, aproximadamente, um cantoneiro da Câmara Municipal de Lisboa, José Henrique, viu fumo proveniente do telhado do Teatro, tendo sido o responsável pelo alarme dado à polícia. Esta só acreditou em tal testemunho, quando o fogo começou a evadir-se pelas portas do Teatro. O alcance do incêndio estava a tomar proporções incontornáveis, sendo já impossível a comunicação por telefone, talvez uma consequência da situação, segundo o relato.

O impedimento foi solucionado por um motorista do camião de regas da Câmara, que avisou os bombeiros. A partir deste momento, a polícia começa pela retirada das munições da esquadra para fora do alcance das chamas. Todos estes impasses provocaram uma perda de tempo desnecessária.

Às 4:20 ainda iam chegando as viaturas dos bombeiros que faltavam. Entretanto a derrocada começou e alguns bombeiros tiveram de ser assistidos.

De entre as hipóteses que terão originado o incêndio, segundo o “comandante dos Sapadores Bombeiros”, terá sido a caldeira de aquecimento na zona do palco, que foi sobreaquecida, ou uma ponta de cigarro accidental. Também as poeiras acumuladas, há bastante tempo, na cobertura do edifício, terão estimulado ainda mais a sua extensão como pólvora, pois se tratava de uma construção com base em “materiais antigos e ressequidos pela prolongada estiagem...”, assemelhando-se neste aspecto à Igreja de S. Domingos.

Às 4:45 o incêndio tornou-se mesmo impossível de ser combatido, apesar dos máximos esforços dos bombeiros e muitos objectos pessoais de actores, bem como a maior parte do “recheio”, existente nas divisões do Teatro foi destruído.

O que sobreviveu ao incêndio, que é digno de destaque é o facto de ter restado a estátua em pedra de Gil Vicente, o grande vulto de referência do nosso teatro, e o busto de Garrett no interior do átrio, tornando-se simbólico. O que o incêndio também não atingira foi as salas D. Amélia, a da Presidência da República e a do director do Teatro, Dr. Carlos. Ainda se conseguira salvar, graças ao actor Varela Silva, um cofre com objectos pessoais de Amélia Rey Colaço, a gestora do Teatro de 1929 a 1964, data do incêndio. Para além dos elementos salvos, restou-nos também o retrato de D. Maria, o busto de Emília das Neves e mais alguns objectos acessórios e mobiliário.

A referência à participação activa de Garrett e ao alcance de um teatro cómodo, destinado à representação digna das peças, conduz-nos à conclusão de que valeu a pena o autor trabalhar com afincos em direcção a esse objectivo, facto que surge comprovado pelos calorosos resultados e pela óptima receptividade à sua obra.

Acrescentamos ainda que o seu valor cativa, ainda mais, pelo tamanho da sua convicção, a qual nos incitara à liberdade de tomá-la como resultado de uma relação comparativa com a ideologia encantadora, presente no poema “Mar Português” da obra *Mensagem* de Fernando Pessoa, do qual ressalto o verso: “Tudo vale a pena, se a alma não é pequena”.

A mensagem incutida no verso referido traduz a “inspiração” levada a cabo por Garrett, o que nos entusiasmara ainda mais na abordagem dessa questão para objecto da nossa “viagem” teatral.

A abordagem do teatro constituiu um tema aliciante, que nos ajudou a obter a percepção dos acontecimentos que ocorreram outrora, os quais se encontraram por detrás de toda uma complexidade de causas impeditivas do nosso avanço cultural.

Apesar da oportunidade interessante, teria sido importante, igualmente, pesquisar mais aspectos acerca da contextualização histórica do teatro, mas infelizmente o tempo não o permitira, pelo que optámos, deste modo, pela referência breve e seleccionada de aspectos mais determinantes.

A perda de um Teatro como o D. Maria II iria ser compensada pela iniciativa da sua reconstrução, baseada numa estrutura moderna e mais segura, com o intuito de manter o estilo inicial, estimando-se, para esse fim, um período de um ou dois anos, segundo os responsáveis pela empreitada.

A propósito da notícia referida, também se torna importante salientar alguns aspectos sintetizadores dos 118 anos de História do Teatro presentes neste jornal.

No lado norte do Rossio, o incêndio do Teatro não foi o primeiro, tendo já acontecido o mesmo com a Igreja de S. Domingos e com o antigo Palácio da Inquisição. Após este último incêndio, Garrett em 1840 começou por se empenhar na edificação do Teatro D. Maria, designado deste modo pelo decreto de 17 de Outubro de 1842. Porém, no período desde a proclamação da República até a uma determinada altura, designou-se, provisoriamente, de Teatro Nacional de Almeida Garrett. A sua construção ficou concluída em 1846. A primeira peça a ser estreada foi “Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra” da autoria de Jacinto Aguiar Loureiro, que resultara numa pateada.

Ao longo do percurso do teatro assistimos a várias companhias, surgindo a seguir à empresa do teatro da Rua dos Condes a companhia do D. Maria, denominada de “Sociedade dos Actores do Teatro D. Maria II”. Outras empresas que surgiram foram a “Brasão e C.^a” em 1877 e a “Sociedade dos Artistas Dramáticos Portugueses” em 1880, tendo assumido a direcção, no ano de 1892, a empresa Brasão e C.^a.

Em suma, a tragédia que assolou a população lisboeta atingiu a todos, especialmente os actores. Foi uma perda difícil de superar até à sua reconstrução e posterior reabertura em 1978. *Vide Anexo 2, “Grande incêndio em Lisboa”, p.VIII in Jornal de Notícias, nº182, 1964, p.2.*

¹¹² *Vide Anexo 3, Jornal de Notícias, 1978, p. X.*

Uma vez que a história do teatro continua na sua evolução, tornar-se-ia oportuno reflectir, futuramente, acerca da mesma.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA.VV., coordenação de Carlos Reis, *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Editora Universidade Aberta, Lisboa, 1990.

AA.VV., *História da Literatura*, Vol. II, Editora Publicações Alfa, Lisboa, 2001.

AA. VV., *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das ciências de Lisboa*, vols. I e II, editorial Verbo, Lisboa, 2001.

AA. VV., *Prontuário da Língua Portuguesa*, Editora Porto editora, Porto, 2005.

ÁLVAREZ Eloísa, LOURENÇO António Apolinário, *História da literatura Espanhola*, edições Asa, Lisboa, 1994¹.

BARATA José Oliveira, *História do Teatro Português*, Editora Universidade Aberta, 1991.

BARREIROS António José, *História da Literatura Portuguesa séculos XII-XVIII*, Vol.I, Editora Bezerra, 16ª edição, Braga, sd.

BERNARDES José Augusto Cardoso, “A construção da história da literatura e a dinâmica escolar: o caso de Bernardim Ribeiro” in *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, nº1, 2004.

BRAGA Teófilo, *Garrett e o Romantismo, História da Litteratura Portugueza*, Editora Lello & irmão, Porto, 1903.

_____, *História da Literatura Portuguesa, Desenvolvimento do Teatro Nacional - A escola de Gil Vicente*, Editora Lello & irmão, Porto, 1898.

_____, *História da Literatura Portuguesa, Garrett e os dramas românticos*, Editora Lello & irmão, Porto, 1905.

_____, *História da Literatura Portugueza – Bernardim Ribeiro e o Bucolismo*, Editora Lello & irmão, Porto, 1897.

_____, *História da Literatura Portugueza - Gil Vicente e as origens do Teatro Nacional*, Editora Lello & irmão, Porto, 1898.

_____, *Memórias biográficas, obras completas de Almeida Garrett*, edição ilustrada, editora Livraria Moderna, 1904.

BUESCU Maria Leonor Carvalhão, *Literatura Portuguesa Clássica*, Editora Universidade Aberta, Lisboa, 1992.

BUESCU Maria Leonor Carvalhão, *Literatura Portuguesa medieval*, Editora Universidade Aberta, Lisboa, 1990.

BURDICK Jacques, *Teatro* – Tradução portuguesa e organização da antologia de Ricardo Alberty – Editorial Verbo, Lisboa (São Paulo), sd.

CAMÕES Luís de, *Rimas* - texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão - editora Almedina, Coimbra, 1994.

CASTRO SOARES Nair de, *Literatura Latina. Guia de estudo*. Antologia, ed. Autor, Coimbra, 1996.

DIAS Aida Fernanda, REIS, Carlos, direcção, *História Crítica da Literatura Portuguesa – Idade Média*, Vol. I, Editorial Verbo, 1998.

FERREIRA J. Tomaz, nota introdutória, *O Homem e a obra in Frei Luís de Sousa*,

GARRETT Almeida – Obra integral, Editora Europa América, 8ª edição, Lisboa, sd.

FERREIRA J. tomaz, Prefácio in Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, editora Europa-América, 8ª edição, Lisboa, s.d.

FERREIRA M. Helena Tarracha de, *Poesia e Prosa Medieval*, Lisboa, Ulisseia, 1988.

GARRETT Almeida, *Um Auto de Gil Vicente* - obra integral, Editora Porto Editora, Porto, sd.

GARRETT Almeida, *Viagens na minha terra*, edição Amigos do livro, Lisboa, sd.

GHEERBRANT A., CHEVALIER J., *Dicionário de símbolos*, Editorial Teorema, Lisboa, 1994.

GONZAGA Livete, *Teatro, alternativa de formação e cidadania na EJA* (Educação de jovens e adultos), arquivo baseado em Augusto Boal, *Teatro do Oprimido - e outras poéticas políticas*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.

GRIMAL Pierre, *Dicionário de mitologia Grega e Romana*, (coordenador da ed. Portuguesa), Victor Jabouille, editora Difel, Oeiras, 1999³.

HENRIQUES Mário Ventura, *Aspectos da vida literária de Almeida Garrett*, Edição Fora do Mercado, Lisboa, 1951.

LANCIATI Giulia e Giuseppe Tavani, *Dicionário de Literatura Medieval Galego e Portuguesa*, Lisboa, Caminho.

LIMA Américo Pires de, *Infelicidades de Garrett*, Conferência realizada no Palácio Ducal de Vila Viçosa em 19 de Março de 1955, Separata da revista ‘Ocidente’ – Volume L, Editorial Império Lda, Lisboa, 1956.

LOPES Óscar, SARAIVA António José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1987¹⁴.

MACHADO Álvaro Manuel, *Dicionário de literatura portuguesa*, editorial Presença, Lisboa, 1996¹.

MARGATO Izabel, *As Saudades da “Menina e Moça”*, *Temas Portugueses*, Editora Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lousá, 1988.

MORANDO José Baptista, *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*, Editora Typographia, 1840.

OLIVEIRA António Resende de, “ Os Axentes Culturais” in *Tobadores e Xogares*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995.

OSORIO Castro, OLIVEIRA Paulino, *Homenagem, Almeida Garrett no seu primeiro centenário – 4/2/1799 a 4/2/1899*, Editora Imprensa de Libanio da Silva, Lisboa, 1899.

OSORIO Paulo, *Na casa de Garrett, os grandes e horríveis crimes da arte nacional*, editora Livraria Nacional e Estrangeira de Eduardo Tavares Martins, 1905.

PEIXOTO Fernando, *História do Teatro Europeu*, edições Sílabo, Lisboa, 2006¹.

PEREIRA Maria Helena da Rocha, *Estudos da História da Cultura Clássica*, Vol. I – Cultura Grega, Editora Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003⁹.

PEREIRA Maria Helena da Rocha, *Estudos da História da Cultura Clássica*, Vol. II – Cultura Romana, Editora Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002³.

REBELLO Luís Francisco, *O primitivo teatro português*, Editora Biblioteca Breve, Amadora, 1984².

_____, *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Editora Biblioteca Breve, Amadora, 1980¹.

_____, *Variações sobre o Teatro de Camões*, editora caminho, Lisboa 1980.

_____, *Breve História do Teatro Português*, Editora Europa América, Lisboa, 2000⁵.

RECKERT Stephen, *O essencial sobre Gil Vicente*, Editora Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

REIS Carlos, LOPES Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Editora Almedina, Coimbra, 2007.⁷

REIS Carlos, PIRES Maria da Natividade, *História Crítica da Literatura Portuguesa – O Romantismo*, Editora Verbo, vol. V, Lisboa, 1999.²

SARAIVA António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Editora Porto Editora, Porto, 10ª edição, s.d.

SARAIVA José Hermano, *História Concisa de Portugal*, Editora Europa América, Lisboa, 2003²².

SARAIVA José Hermano, *História de Portugal*, Dicionário de Personalidades, Vol. XVII, editora Quidnovi, Matosinhos, 2004.

SENA Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa – I*, Editora edições 70, Lisboa, 2001².

SILVA Agostinho da, *Doutrinas da estética literária por Almeida Garrett, Textos literários – Autores Portugueses*, Lisboa, 1938.

SILVA Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Vol. I, Editora Almedina, Coimbra, 2005⁸.

TAVANI Giuseppe, “As características nacionais das comédias de Sá de Miranda” in *Ensaio Portugueses*, Lisboa INCM, 1988.

TEYSSIER Paul, *Gil Vicente – O autor e a obra*, Vol. 67, Ministério da Educação e das Universidades, Editora Biblioteca Breve, Lisboa, 1982¹.

VIANA Mário Gonçalves, *Poesia e Teatro - Ensaio Preambular, (Seleção e Notas), Clássicos antigos e modernos, série B*, Editora Livraria Figueirinhas, Porto, 1944.

VIEIRA Célia, RIO NOVO Isabel, *Literatura Portuguesa no Mundo*, Dicionário Ilustrado, vol. XII, editora Porto Editora, Porto, 2005.

VOISINE J., “Amphitryon dans le theater européen de la Renaissance”, in *Bulletin de l'Association G. Budet*, n°3, 4^a série 1954.

WEBIBLIOGRAFIA

<http://auladeliteraturaportuguesa.blogspot.com/> - 104k

<http://auladeliteraturaportuguesa.blogspot.com/search/label/Bernardim%20Ribeiro%3>

[http://pt.Wikipedia.org/wiki/Marte_\(mitologia\)-13-10-2008](http://pt.Wikipedia.org/wiki/Marte_(mitologia)-13-10-2008)

http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/Portugal/bernardim_ribeiro.html.

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo12971.pdf>

<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/literatura/bernardim.htm>

http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/literatura/panorama/06_renascenca-pt.html

[http://www.Wikipedia.org/wiki/Teatro_Nacional_D. Maria II](http://www.Wikipedia.org/wiki/Teatro_Nacional_D.Maria_II) – 28k

[http://www.infopedia.pt/paula - vicente](http://www.infopedia.pt/paula-vicente)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Amadis_de_Gaula-38k

<http://www.sobre.com.pt/simbologia-da-prata>-12k

ANEXOS

ANEXO 1

**(Estreia da peça *Um Auto de Gil Vicente* no Teatro
de S. João no Porto)**

S. JOÃO ABRE-SE DE NOVO AO PORTO

Estreia esta noite com "Um auto de Gil Vicente", de Garrett

O Teatro Nacional de S. João, no Porto, reabre hoje às 21h30, já sob a direcção de Ricardo Pais, com uma encenação de Luís Miguel Cintra da peça "Um auto de Gil Vicente", de Almeida Garrett.

Após vários meses de obras e pequenos acertos técnicos e arquitectónicos, que se seguiram à demissão de Eduardo Paz Barroso, o anterior director do espaço, o S. João volta a abrir as portas ao público e com uma peça de produção portuguesa.

Esta escolha não é casual — "Um auto de Gil Vicente" é a primeira encenação de Luís Miguel Cintra apresentada no Porto, sendo igualmente a primeira produção do Teatro da Cornucópia nesta cidade —, vindo justificar a anunciada "personalidade artística própria do S. João" que o secretário de Estado da Cultura, Rui Vieira Nery, revelava em Janeiro passado quando dava a conhecer o nome de Ricardo Pais como futuro director do teatro — ele próprio, de agora em diante, será responsável pela encenação de algumas produções.

"Um auto de Gil Vicente" retrata a corte de D. Manuel I nas vésperas da partida da infanta Beatriz para Itália, casada por procuração com o Duque de Saboia, e narra uma teia de desencontros amorosos.

A intenção de Garrett era retratar o Portugal do século XVI e a sua cultura, conferindo especial destaque ao maior dramaturgo de todos os tempos, Gil Vicente, e ao poeta Bernardim Ribeiro, que Garrett transforma em paradigma de herói romântico.

A estreia deste "drama", como lhe chamou o autor, teve lugar no Teatro da Rua dos Condes, em 15 de Agosto de 1838, época em que Garrett é nomeado inspector-geral dos teatros e promove a construção do Teatro Nacional e a fundação do Conservatório Nacional.

Definido por Garrett como "uma pedra lançada no edifício do nosso teatro", "Um auto de Gil Vicente" resulta de uma miscelânea entre as relações do teatro com o poder, do artista com a sociedade e do desrespeito, por parte de Garrett,



"Um auto de Gil Vicente": abertura em grande do S. João.

pelas unidades clássicas. "Este bellissimo drama histórico constitui uma experiência da nova dramaturgia portuguesa e uma homenagem a Vitor Hugo, proclamando uma mistura do grotesco e do sublime", refere fonte do Teatro da Cornucópia.

O espectáculo apresenta um elenco de 18 actores, uma cantora e dois músicos. Os protagonistas são: Margarida Marinho, Beatriz Batarda e José Airesa. A parte musical está a cargo de Manuel Moraes e Luís Madureira. Cristina Reis e Luís Miguel Cintra são responsáveis pelos cenários e dramaturgia, respectivamente.

"Um Auto de Gil Vicente" estará em cena no Teatro S. João entre hoje e 7 de Abril, domingo de Páscoa. Após a sua estadia no Porto, esta coprodução ocupará os palcos do Teatro do Bairro Alto, em Lisboa.

Paralelamente à interpretação de "Um auto de Gil Vicente", o Teatro Nacional de S. João promoverá sessões de leitura de textos de Garrett por actores da companhia — iniciativa que se repetirá no futuro, com outros leitores e outros textos.

Depois, o Teatro deverá apresentar, entre 19 de Abril e 5 de Maio, de acordo com a sua programação teatral, "O que diz Moleiro", de Dinis Machado e Artur Silva, com encenação de António Feio e interpretações deste e de José Pedro Gomes. Uma peça já apresentada na capital portuguesa, no âmbito de Lisboa'94, e que na altura reuniu larga perturbação e consenso.

Antes disso, a 3 de Maio, o S. João recebe a abertura do 7.º Festival Internacional de Teatro de Marionetas e faz subir ao palco "La nuit du tendre", da companhia Les Phosphènes.

No dia 30 de Maio está prevista a estreia de uma produção própria, "A tragicomédia de Dom Duardos", de Gil Vicente — é vista como a obra prima da maturidade do Mestre Gil —, encenada pelo próprio Ricardo Pais, peça que se deverá manter até final de Junho.

Durante o mês de Julho, o Porto poderá ver no Teatro S. João cinco espectáculos de dança, onde estão incluídas duas estreias absolutas: "Lady Macbeth", pelo Ballet Teatro Companhia, e "Nova criação", pela Olga Roriz Companhia.

No seguimento da estratégia definida pelo director do S. João, serão ainda endereçados convites às escolas de teatro portuenses, durante o corrente ano, para que encenem pequenas peças, denominadas "Actos", de modo a serem apresentadas naquele que é agora o mais nobre espaço de teatro no Porto.

ANEXO 2

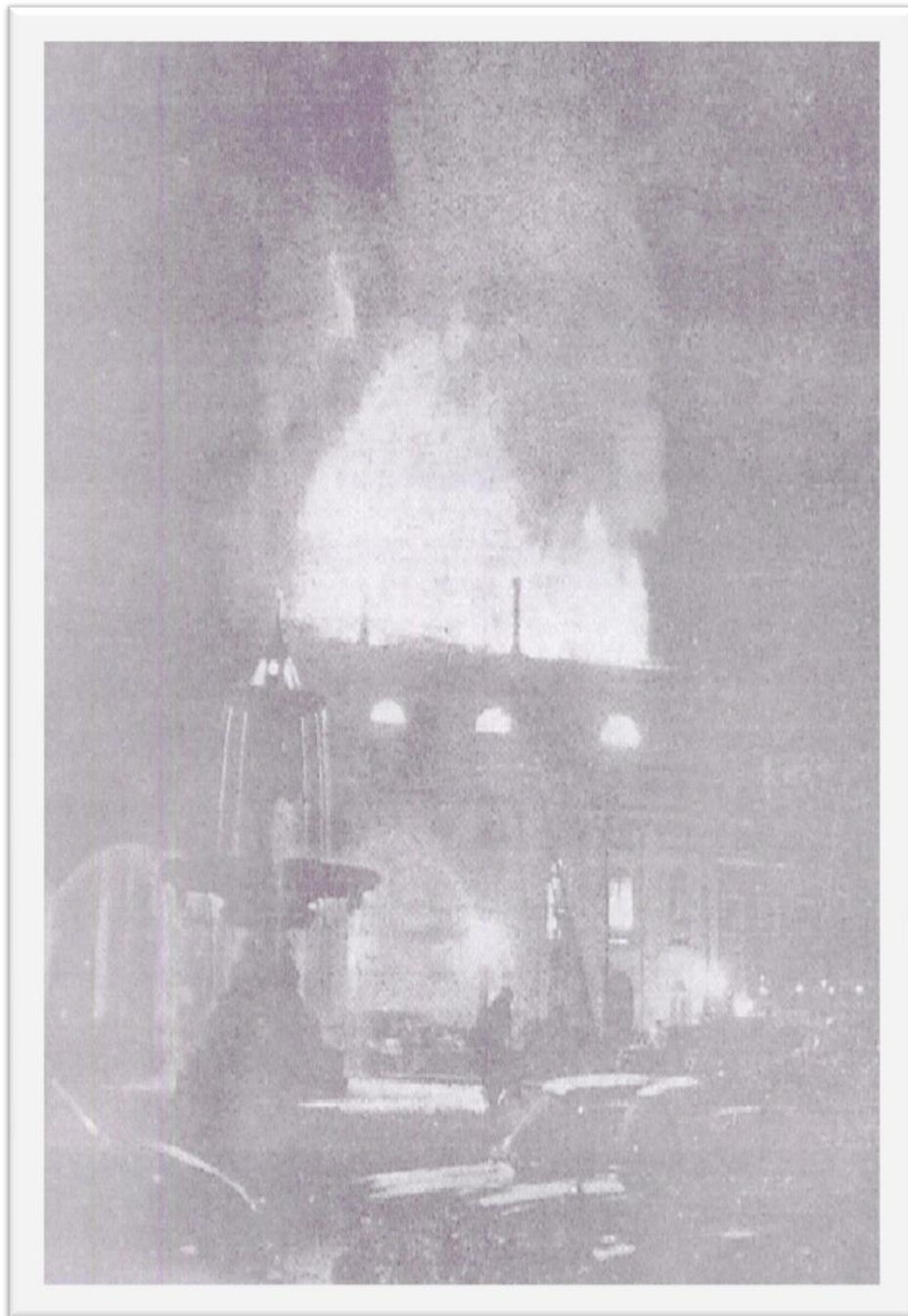
(Incêndio no Teatro D. Maria II)

TRAGÉDIA NO CORAÇÃO DE LISBOA

DESTRUÍDO POR UM INCÊNDIO O TEATRO DE D. MARIA II

Redacção, Administração e Oficinas: Av. dos Aliados,
14-16 - Porto - Propriedade da Empresa do Jornal
& Notícias. End. telegráfico: NOTÍCIAS - PORTO
Telefones (P. P. C.) 27218 - 27214 - 27216

Director: M. PACHECO DE MIRANDA



Era uma hora da madrugada de ontem. As últimas pessoas tinham abandonado o «D. Maria II», em Lisboa, após a representação de «Macbeth», a tragédia shakespeariana que viera trazer mais um título de glória para aquela casa de espectáculos. Os actores abandonavam a

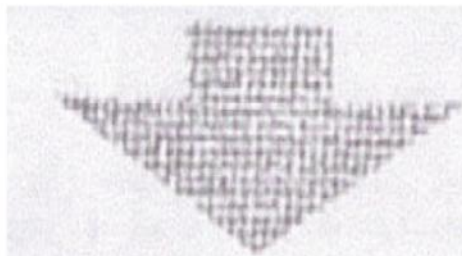
TREZENTOS BOMBEIROS COMBATERAM O FOGO DURANTE HORAS

zona dos camarins e houve quem notasse, até, que já fazia frio, o que provava que as caldeiras do aquecimento tinham sido apagadas. O pessoal encarregado disso fez as vistorias de rotina e o vetusto e glorioso edifício foi fechado.

No palco deserto, apenas os cenários e, no guarda-roupa, apenas as andainas mais diversas evocavam a animação de outras horas e outras noites. Tudo parecia aquietado para renascer no dia seguinte, com a actividade humana. Porém, em qualquer ponto da zona dos camarins (ou um pequeno contacto entre dois fios eléctricos, dentro da tubagem que os protege, ou uma ponta de cigarro mal apagada), deu-se a centelha que destruiria 118 anos de história vivida do teatro português, uma faiscuzinha amodorrada durante horas, que foi crescendo sem que ninguém desse por isso, mercê de um conjunto de circunstâncias que se impõe ponderar, sob pena de se verem outros edificios, de inestimável valor, desaparecer, pasto das chamas. Construção antiga; madeiramentos velhos empapados com centenas de demãos de tintas; grande cubagem dos salões (que permite arejar o fogo ao mesmo tempo que esconde chamas e fumo das vistas de quem possa dar o alarme, ao longo daqueles minutos cruciais em que um fogo dominável se transforma numa catástrofe incontornável); e, acima de tudo, ausência total dos mais elementares

DOIS SÍMBOLOS INTACTOS: a estátua de Gil Vicente e o busto de Garrett

Erão 4 horas de madrugada. Lisboa dormia ainda, que o sol estava longe das primeiras tentativas para vencer o negrume da noite. Foi então que o centro da cidade se iluminou de súbito, por efeito do archote tremendo, dantesco, em que se transformou o velho e prestigioso Teatro Nacional de D. Maria II. Irónicamente, à sua frente, havia jorros de água das fontes monumentais... Depois, brilhando já intensamente o sol, patentou-se aos olhos dos lisboetas o espectáculo horrível de destruição que nunca nenhum teatro teria querido pôr em cena!



meios de detecção, segurança
e prevenção de incêndios.

(CONTINUA NA 2.ª PÁGINA)



* Anexo elaborado a partir de adaptação de “Destruído por um incêndio o Teatro de D. Maria II” in *Jornal de Notícias*, nº182, 1964, p.1.

GRANDE INCÊNDIO EM LISBOA

COMENTÁRIO DA 1.ª PAGINA

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1964. O incêndio que se iniciou no dia 2 de Dezembro, no bairro de Santa Catarina, em Lisboa, e que se prolongou até ao dia 3, foi o maior que se registou em Portugal desde 1917. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada.

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1964. O incêndio que se iniciou no dia 2 de Dezembro, no bairro de Santa Catarina, em Lisboa, e que se prolongou até ao dia 3, foi o maior que se registou em Portugal desde 1917. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada.

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1964. O incêndio que se iniciou no dia 2 de Dezembro, no bairro de Santa Catarina, em Lisboa, e que se prolongou até ao dia 3, foi o maior que se registou em Portugal desde 1917. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada.

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1964. O incêndio que se iniciou no dia 2 de Dezembro, no bairro de Santa Catarina, em Lisboa, e que se prolongou até ao dia 3, foi o maior que se registou em Portugal desde 1917. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada.

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1964. O incêndio que se iniciou no dia 2 de Dezembro, no bairro de Santa Catarina, em Lisboa, e que se prolongou até ao dia 3, foi o maior que se registou em Portugal desde 1917. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada.

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1964. O incêndio que se iniciou no dia 2 de Dezembro, no bairro de Santa Catarina, em Lisboa, e que se prolongou até ao dia 3, foi o maior que se registou em Portugal desde 1917. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada.

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1964. O incêndio que se iniciou no dia 2 de Dezembro, no bairro de Santa Catarina, em Lisboa, e que se prolongou até ao dia 3, foi o maior que se registou em Portugal desde 1917. O fogo destruiu 100 casas e 100 famílias, e causou a morte de 10 pessoas. O incêndio começou numa casa de 4.º andar, e rapidamente se propagou para as outras casas do prédio. O fogo chegou ao chão e espalhou-se para as ruas, destruindo as casas vizinhas. O fogo foi controlado no dia 3, mas a destruição foi enorme. O incêndio foi causado por um curto-circuito numa lâmpada.

O VALOR DE 10.000 CONTOS ATRIBUÍDO AO TEATRO num inventário de há mais de 30 anos

Um inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.

O inventário de há mais de 30 anos, elaborado em 1931, atribuiu ao teatro português um valor de 10.000 contos. Este valor foi determinado com base em dados estatísticos e em uma avaliação da situação do teatro português na época. O inventário foi elaborado por uma comissão de especialistas e reflete a importância do teatro português na cultura nacional.



Foto de um momento do incêndio no bairro de Santa Catarina, Lisboa, a 2 de Dezembro de 1964.

«AS PROPORÇÕES DO FOGO IMPEDIRAM-NOS DE SALVAR O TEATRO»

— disse o comandante dos Sapadores Bombeiros

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

O comandante dos Sapadores Bombeiros, Sr. João de Deus, disse que as proporções do fogo impediram a salvagem do teatro. Ele afirmou que o fogo foi muito intenso e que os bombeiros não conseguiram controlar a situação antes que o teatro fosse destruído. Ele também mencionou que o fogo se espalhou rapidamente devido à proximidade das casas e à falta de medidas preventivas adequadas.

Não se acredita logo no conteúdo de boatos que são o diabo

Os boatos são o diabo e não se acredita logo no conteúdo de boatos que são o diabo. É importante não se deixar levar por rumores e notícias não verificadas, pois eles podem causar danos significativos à reputação e à vida pessoal. É sempre melhor esperar por informações confiáveis antes de tomar qualquer decisão baseada em boatos.

O tabuleiro do aquário não funciona para dar o espetáculo

O tabuleiro do aquário não funciona para dar o espetáculo. A falta de manutenção adequada e a negligência com o equipamento podem resultar em problemas técnicos que comprometem a qualidade do espetáculo. É essencial garantir que todos os equipamentos estejam em boas condições e que sejam devidamente testados antes de cada apresentação.

Relatório de uma mulher de aquário

Relatório de uma mulher de aquário. A experiência de trabalhar em um aquário é fascinante e desafiadora. Ela descreve os cuidados necessários com os animais, a importância da limpeza e da manutenção do ambiente aquático, e os momentos de alegria ao observar a vida marinha. Ela também menciona os desafios enfrentados no trabalho e a satisfação de cuidar de seres vivos tão interessantes.

Treze mil bombeiros com o mesmo objetivo: combater o fogo do bairro

Treze mil bombeiros com o mesmo objetivo: combater o fogo do bairro. A mobilização rápida e eficiente dos recursos humanos e materiais foi crucial para controlar o incêndio. Os bombeiros trabalharam incansavelmente para conter a propagação do fogo e salvar o máximo possível de propriedades e vidas.

Os críticos das lustras deram o nome final ao espetáculo

Os críticos das lustras deram o nome final ao espetáculo. Após várias discussões e sugestões, o nome final foi escolhido com base em critérios de clareza, originalidade e relevância para o tema do espetáculo. O nome escolhido reflete a essência da obra e promete uma experiência única para o público.

As lustras de movimento da abertura do Nacional

As lustras de movimento da abertura do Nacional. O espetáculo foi uma obra-prima de coreografia e iluminação, com movimentos dinâmicos e efeitos visuais impressionantes. A abertura do Nacional foi um momento histórico e emocionante para todos os presentes.

Os grandes vultos do teatro passaram pelo D. Maria II

Os grandes vultos do teatro passaram pelo D. Maria II. A obra é uma homenagem aos grandes nomes do teatro português, que trouxeram glória e reconhecimento ao país. A apresentação foi um sucesso absoluto, com aplausos e reconhecimento por parte do público e da crítica.

BREVE RESUMO DE 118 ANOS DE HISTÓRIA da primeira cena do teatro português

Breve resumo de 118 anos de história da primeira cena do teatro português. Este resumo aborda a evolução do teatro português desde os seus primórdios até aos dias atuais, destacando os principais momentos, autores e obras. Ele oferece uma visão abrangente da rica tradição teatral portuguesa e da sua importância para a cultura nacional.

A RECONSTRUÇÃO DO D. MARIA II FOI DECIDIDA PELO GOVERNO

A reconstrução do D. Maria II foi decidida pelo governo. O projeto de reconstruir o teatro, que foi destruído no incêndio, foi aprovado pelo governo português. A reconstrução será feita de acordo com o projeto original, preservando a arquitetura histórica e a importância cultural do edifício.

A reconstrução do D. Maria II foi decidida pelo governo. O projeto de reconstruir o teatro, que foi destruído no incêndio, foi aprovado pelo governo português. A reconstrução será feita de acordo com o projeto original, preservando a arquitetura histórica e a importância cultural do edifício.

A reconstrução do D. Maria II foi decidida pelo governo. O projeto de reconstruir o teatro, que foi destruído no incêndio, foi aprovado pelo governo português. A reconstrução será feita de acordo com o projeto original, preservando a arquitetura histórica e a importância cultural do edifício.

ANEXO III

(Reabertura do Teatro D. Maria II)

RENASCENDO DAS CINZAS



O TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II REABRE HOJE COM DOIS «CLÁSSICOS»

Texto de RUI MARQUES
Foto de JOAO RIBEIRO



ASSIS PACHECO E FIGURA-DE-PROA EM «O ALFAGEME DE SANTAREM».

O Teatro Nacional de D. Maria II vai finalmente abrir hoje as suas portas ao público. Decorridos mais de 13 anos sobre a data do incêndio que a destruiu interiormente, a «Casa de Garrett» aprasta-se a entrar em funcionamento, renascendo das cinzas e vestindo traje de gala.

«A geração humana», auto atribuído a Gil Vicente, e o «Alfageme de Santarém», de Almeida Garrett, foram as obras escolhidas para a sessão inaugural, a qual, segundo algumas opiniões, não passa de uma «reabertura simbólica», pois «há que dar uma satisfação ao público, devido à morosidade das obras».

Tanto quanto se sabe, a reabertura oficial (efectiva) está programada para Outubro, com a peça «Felizmente há luar», de Luís Sttau Monteiro.

Desconhece-se, entretanto, qual o espírito que preside à programação do Teatro Nacional de D. Maria II. A Comissão Directiva, constituída por Lima de Freitas, Costa Ferreira e Francisco Ribeiro (Ribeirinho), fechou-se num mutismo, dei-

xando, todavia, transparecer uma certa propensão para os «clássicos» portugueses. Ao que nos disseram, o critério de selecção, embora discutível, procura enquadrar-se nas preferências do público, tendo até em conta o período de «gerência» de Amélia Rey Colaço, indiscutivelmente a grande impulsionadora da «Casa de Garrett».

Nesse enquadramento, Lima de Freitas e seus assessores do elenco directivo equacionam o cartaz de espectáculos a levar à cena, propondo-se contratar uma companhia de teatro francesa para representar a «Fedra». Daqui se infere que, para além de autores portugueses, há intenção de fazer reviver as noites de glória do «D. Maria II», nomeadamente quando estiveram em representação peças como «O processo de Jesus», «A visita da velha senhora», «Antígona», «As bruxas de Salém» ou «A casa de Bernarda Alba».

Fisionomia

Embora conservando a sua antiga fisionomia, o Teatro Na-

cional de D. Maria II viu a sua lotação reduzida para cerca de 700 lugares.

A reconstrução da «Casa de Garrett» suscitou acesa polémica, dado que havia duas teses para a sua reedificação: a que se propunha reconstruir o edifício, mantendo apenas a fachada original e adequando o interior às características de um teatro funcional; e a que defendia a arquitectura e a decoração primitivas do interior.

As obras, que duraram cerca de onze anos, dotaram aquela sala de espectáculos da Praça de D. João V dos mais modernos requisitos técnicos.

A sala principal, com cadeiras cor de laranja, alcatifas, reposteiros e cortinas em tons castanhos, tem no palco giratório, com vários metros de diâmetro, a sua grande inovação. A complexa mecânica de cena, orçada em dezenas de milhar de contos, tem merecido os mais vivos comentários: na perspectiva dos especialistas, trata-se de projecto megalómano, só consentâneo de concretização em salas com lotações para cinco a dez mil espectadores.

Em contrapartida, a «Casa de Garrett» passa a dispor de um pequeno teatro experimental destinado aos grupos de

teatro independentes, consoante apurámos, e foram detectadas algumas deficiências naquela sala, pelo que a sua entrada em funcionamento ficou para já comprometida, até que sejam ultrapassadas questões de ordem técnica.

Entretanto, os camarins (individuais e colectivos) sofreram importantes remodelações. Embora pouco espaçosos e abafados, estão dotados de ar condicionado, telefone e ainda receptores de televisão ligados a circuito interno, através dos quais os artistas seguem directamente as representações em cena.

Elenco

A avaliar pela corrida do público às bilheteiras do «D. Maria II», supõe-se que o espectáculo de logo à noite (21.30) redundará em êxito, tanto mais que as duas centenas de bilhetes postos à venda depressa se esgotaram. O meio milhar restante destinou-se a convidados e a reservas. Desconhece-se ainda se o presidente da República estará ou não presente na ses-

são de hoje, conquanto tenha sido convidado oficialmente.

Como nota curiosa, assina-

le-se que os preços da platela variam entre 50 e 100 escudos. Quanto aos camarotes (de 3 lugares), o preço dos bilhetes oscila entre 200 e 400 escudos.

No espectáculo de abertura, intervêm, no «Auto da geração humana», os actores Irene Isidro, Eunice Muñoz, Barroso Lopes, Fernanda Alves, Jacinto Ramos, Fernanda Borsatti, Varella Silva, Mário Pereira e Carlos Veríssimo; o «Alfageme de Santarém» tem interpretação de Assis Pacheco, Lígia Teles, Rui de Carvalho, Vitor Ribeiro, Isabel Risques, Carlos Daniel, Lurdes Lima, Guida Maria e Albino Santos.

HÃ 132 ANOS HOUE PATEADA NA NOITE DA ESTREIA

Foi precisamente na noite de 13 de Abril de 1846 que o «Nacional» abriu, pela primeira vez, as suas portas, perante a enorme curiosidade do público da época. A sociedade de então iria, enfim, ter oportunidade, não só de ver e comentar a peça de estreia, mas, muito em especial, de assistir à inauguração da nova sala de espectáculos da capital.

«Noite Grande -- a curiosidade atraía ao Teatro do Rossio centenas de pessoas» (assim diz Gustavo de Matos Sequeira, no seu livro «A história do Teatro Nacional D. Maria II»). «Era o mundo cortesão que acompanhava os soberanos, casacas de cores mortas apontadas do ouro dos botões, vestuário de sedas rígidas adornados de rendas caras, pendentés e diademas de diamantes. Era o mundo das letras e das artes: os dramaturgos, os membros do Conservatório, os censores dos jornais políticos e literários...».

A data de 13 de Abril de 1846 era ainda dia de jubileu nacional, pois consagrava-se aos 27 anos de D. Maria II, completados a 4 desse mês. O novo Teatro Nacional mostrava, assim, as suas fachadas de cantaria lavradas de coroas e de libras, o seu átrio de quatro colunas (que aos maldizentes parecera uma cripta de capela gótica), o seu salão de espectáculos (todo de branco e ouro), a tribuna real perfilhada de figuras decorativas, a boca de cena selada pelo telão de Rambois e Cinatti, e o tecto de António Manuel da Fonseca.

Todavia, a obra seleccionada (por merito absoluto) pelo júri do Conservatório. «O Magriço», ou «Os doze de Inglaterra», escrita por Aguiar de Loureiro, não correspondeu inteiramente à exigência do público, nem tão-pouco da critica. A peça ensaiara-se à pressa. O actor Tasso, uma das primeiras figuras da companhia, não sabia o papel e, embora a montagem tentasse impor o equilibrio, o desempenho não acompanhou esse esforço. Por seu turno, os diálogos, demasiado longos, com excepção do acto do torneio, não tiveram força suficiente para conseguir despertar o interesse dos espectadores. Nesta circunstância, houve pateada e «Os doze de Inglaterra» daria apenas nove representações, saindo de cena a 28 de Abril desse ano.

* Anexo elaborado a partir da adaptação de “O Teatro Nacional D. Maria reabre hoje com dois clássicos” in *Jornal de Notícias*, 1978, p.8.

