

DIONYSSOS

ÓRGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA



ESTE EXEMPLAR
NÃO PODE SER
EMPRESTADO.

ANO XXII — SETEMBRO DE 1972 — N.ºs. 19, 20, 21

CENACEN

INACEN - SEC - MEO

Campanha de Doação

Projeto Memória

DOAÇÃO DE Waldemar Mendes

da Rocha

RJ 12 / 09 / 83

INTRODUÇÃO

TRÊS COMEMORAÇÕES deste ano tiveram profundas repercussões entre os brasileiros por suas características nativistas: os quatrocentos anos da primeira edição de "Os Lusíadas" despertando-nos as nossas raízes, os nossos contatos com a civilização; os cento e cinquenta anos da nossa Independência indicando o momento da nossa maioridade; e o cinquentenário da Semana de Arte Moderna, a marca da nossa tomada de consciência da nossa madureza.

O teatro português fez-se brasileiro em nossa ribalta, no contato com o teatro cerimonial indígena e negro. Assim não poderia deixar de ser. Teatro é no seu palco; é nacional onde se o faz. Assim o foi, desde a primeira missa celebrada nos nossos cenários: se no palco estavam Deus e os portugueses, na platéia se encontravam Deus, os portugueses e os brasileiros. Não foi sem motivo que reunimos neste volume os três números; e para nossa alegria este foi um volume onde se encontram brasileiros e portugueses, colaboradores antigos e novos de várias gerações e de diversas entidades: da Academia Brasileira de Letras, das Universidades e da Crítica Teatral.

Há algum tempo esta revista foi fundada para dar acolhida a trabalhos e pesquisas de teatro. Naquela época tínhamos substituído as Comissões de Teatro pelo Serviço Nacional de Teatro o qual deveria fomentar o desenvolvimento do nosso teatro, e sabemos que teatro só se desenvolve com o desenvolvimento de quem o faz. As nossas companhias teatrais eram poucas e os "mambembes" careciam de desenvolvimento.

Incentivamos a vinda de companhias estrangeiras, fundamos uma companhia nacional, criamos escolas de teatro, instituímos uma Campanha Nacional de Teatro.

Com tudo isto a crise persistia e persiste felizmente. Há pouco procurávamos formar uma "platéia para o teatro brasileiro" através de cursos livres: professores foram arregimentados, muitos cursos dados, muitos espectadores formados, mas não possuímos ainda um número suficiente de espectadores; afirmávamos que os grandes nomes da cena brasileira desapareciam sem substitutos, precisávamos formar profissionais: criamos escolas, regularizamos ensino, oficializamos a profissão; ficamos aqui porque a crise continua e há de

continuar enquanto o povo brasileiro se desenvolver; enquanto formos um potencial de forças explodindo neste e naquele setor do conhecimento humano, aí estão os fatos:

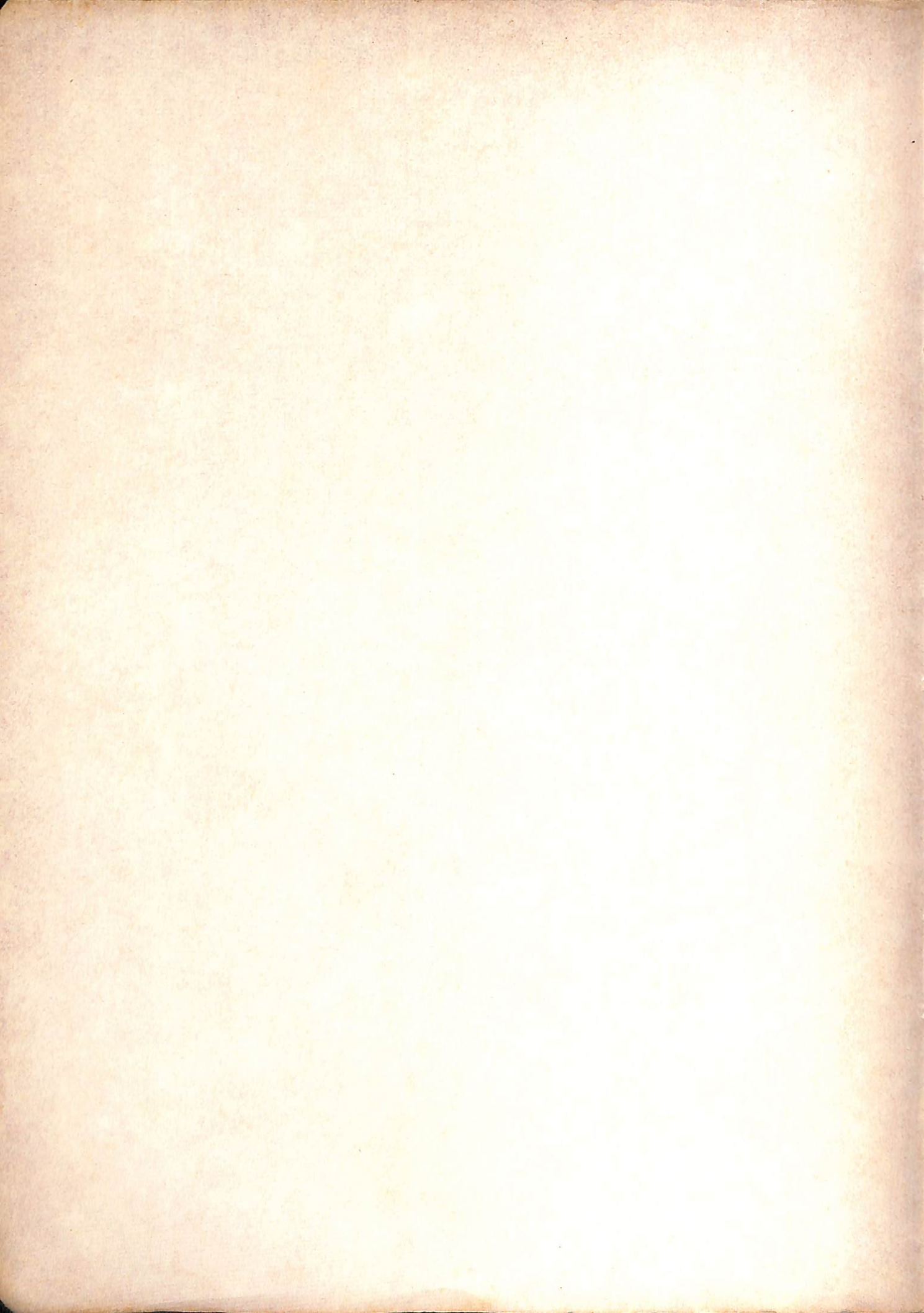
Criamos escolas e regularizamos o ensino mas precisamos do reconhecimento destas escolas criamos a profissão, formamos profissionais mas carecemos de regulamentação das categorias profissionais e, ainda, se regulamentarmos essas categorias profissionais teremos que incrementar a formação de empresas teatrais uma vez que as companhias não possuem estabilidade financeira para manutenção de folha de pagamento e de nada adianta ter carteira, assinada e não receber salário.

Chegamos outra vez onde estávamos e precisamos fazer o círculo circular: precisamos transformar o Serviço Nacional de Teatro em Instituto Nacional de Teatro, para continuar o desenvolvimento do teatro brasileiro, da mesma maneira que das comissões de teatro passamos ao S.N.Te.; necessitamos elevar as nossas companhias em empresas, assim como dos "mambembes" passamos a companhia; teremos que integrar nossas escolas nas Universidades da mesma forma que dos nossos cursos livres passamos às escolas e, finalmente, urge promover os nossos atores de biscateiros, conforme vivem desde Anchieta, a profissionais.

Bendita crise!

ELZA LAMARTINE DE FARIA

O TEATRO DE CAMÕES





BUSTO DE CAMOES — Gesso de Auguste Jaunay (1768-1824) participante da «missão artística francesa» de 1816. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

O ENFOQUE DO AMOR NO TEATRO CAMONIANO

— Cleonice Berardinelli —

CAMÕES, que soube permanecer fiel à tradição medieval, glosando motes, vilancetes e cantigas, utilizando os versos de arte-menor (*redondilha maior e menor*), ao mesmo tempo em que tirava todo o partido do decassílabo italiano em obras-primas dos gêneros de importação recente-sonetos, canções, elegias, odes, éclogas, etc. — como autor teatral filiou-se à Escola Vicentina.

Seus três autos — *Enfatriões*, *El-rei Seleuco* e *Filodemo* — são escritos em redondilha maior, como a maioria dos autos vicentinos. Em Camões, todavia, notamos um empobrecimento rítmico, pela rara utilização dos pés quebrados (*de 3 ou 4 sílabas*), que Mestre Gil largamente usou, como o próprio Camões, na sua lírica da medida velha. Os assuntos tratados não pediam a solenidade da arte-maior (*que, aliás, não foi cultivada pelo nosso Poeta na lírica nem na épica*), mas vale registrar que no auto de *El-rei Seleuco*, quando entra o Representador, antes de anunciar a peça, o que fará em prosa, diz quatro versos de arte-maior:

É lei de direito, assaz verdadeira,
Julgar por si mesmos aquilo que vêem;
Pelo que, se cuidam que zombo de alguém,
Eu cuido que zombam da mesma maneira.

A dignidade que têm esses versos no nível prosódico (*e, pois, da expressão*) contrasta com o argumento que precedem e que é uma burla ao leitor ou ouvinte da peça, prometendo o que nela não virá.

Uma inovação camoniana será a introdução de trechos em prosa: inexistente em *Enfatriões*, constituem as partes inicial e final de *El-rei Seleuco* e falas bastante extensas do *Filodemo*, além do seu argumento.

Tanto *Enfatriões* e *El-rei Seleuco*, que desenvolvem assuntos clássicos, como *Filodemo*, têm como tema central uma (*ou mais de uma*) estória de amor: o sentimento amoroso, a “fantasia”, a ousadia, o desatino são a mola que faz mover-se a peça “a razão dela”, como nas cantigas de amor; melhor diríamos: principalmente “a razão dela”, pois que também elas se enamoram. Assim, o amor é o fulcro do teatro camoniano, que se apresenta, em parte, como uma extensão da sua lírica.

Nos três autos, trata-se de amores impossíveis: nos *Enfatriões*, por ser adúlterino o amor de Júpiter por Almena; no *El-rei Seleuco*, por ser também adúlterino e quase incestuoso o amor do príncipe Antíoco por sua madrasta Estratônica; em *Filodemo*, por serem os dois pares de amantes (*Filodemo-Dionisa*; *Venadoro-Florimena*) separados pela diferença social. Em cada um deles, porém, a solução vem, sob medida, propiciar um final feliz. Para os

dois primeiros, o desfecho já estava no modelo que tomou Camões — em Plutarco, para o Auto de El-rei Seleuco e em Plauto, para os *Enfatriões* —; para Filodemo, que não se sabe se tem intriga original do Poeta, encontraria a solução, entre outros, no próprio teatro vicentino (*em D. Duardos, por exemplo*). Essa possibilidade de realizar-se no amor é que marcaria a divergência entre o lirismo de 1.º grau¹ das *Rimas* e o de último grau do teatro de Camões: lá, a tônica é a impossibilidade de realizar-se amorosamente, que permanece e se agrava; aqui, o impossível se torna possível, pela intervenção de um “deus ex machina”, em sentido próprio ou figurado.

Na lírica da medida velha, todavia, onde o Poeta se mostra mais coloquial e familiar — até por causa do metro tradicional em que escreve —, encontramos redondilhas em que o amor não é levado tão a sério, apresentando também o seu lado picante, em linguagem que, por ser rara no lírico, não é menos expressiva. É o caso das voltas ao mote: “Catarina bem promete;/ Eramá! como ela mente!” em que, além da interjeição popular *eramá*, vemos um epíteto grosseiro aplicado à mulher amada: “Jurou-me aquela cadela / De vir, pela alma que tinha”, ou das maliciosas voltas ao mote: “Deu, senhora, por sentença / Amor, que fôsseis doente, / Pera fazerdes à gente / Doce e fermosa a doença”³, onde, na última copla, se lê: “Que eu por ter, fermosa Dama, / A doença que em vós vejo, / Vos confesso que desejo / De cair convosco em cama”. Estes e outros exemplos de tratamento faceto do amor constituem, insistimos, exceções, bastante numerosas para serem significativas, mas sempre em minoria no conjunto da lírica.

O que possibilita uma maior variedade de enfoques do amor é exatamente a pluralidade dos sujeitos da enunciação — os personagens. De várias classes sociais, de ambos os sexos, essas mesmas diferenças se refletem no tipo de amor que buscam ou despertam e na linguagem que empregam para expressá-lo. Assim, dividiríamos basicamente os personagens em: amos e criados, os primeiros deixando transparecer em sua fala o convívio com Petrarca, Garcilaso e Boscán (*como aponta Duriano*), proclamando as excelências do amor platônico que da amada não pretende “mais que o não pretender dela nada”,⁴ como diz Filodemo; os segundos, misturando declarações de amor com pragas (“*pola sua negra vida*”⁵) “o diabo que o eu dou”⁶ e dele pretendendo coisa mais palpável: “dous abraços”⁷ pede Vilardo a Solina, um, pede Feliseu a Brómia e Mercúrio, disfarçado em Sósia, conta a Brómia que sonhou com ela: “Soñaba que te tenia... / No me atrevo a decir más”.⁹

No grupo dos amos temos um amador em *Enfatriões*: Júpiter; no *Auto de el-rei Seleuco*, o príncipe Antíoco; no *Filodemo*, este a Venadero.¹⁰ Dos quatros,

1. BERARDINELLI, Cleonice. Fernando Pessoa. In: CIDADE, Hernani. *Os grandes portugueses*, Lisboa, Arcádia, s/d. v. II, p. 411: “conviria precisar o que entende ele (F. Pessoa) por poesia lírica: “da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática — Ésquilo por exemplo — será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens. O 1.º grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento”.

2. CAMÕES, Luís de. *Obras completas*, com prefácio e notas do prof. Hernani Cidade. Lisboa, Sá da Costa, 1946, vol. I, p. 65.

3. *Ib.*, p. 75, v. 10-13 e p. 76, v. 9-16.

4. *Ib.*, v. III, p. 153, l. 10.

5. *Ib.*, p. 143, v. 13.

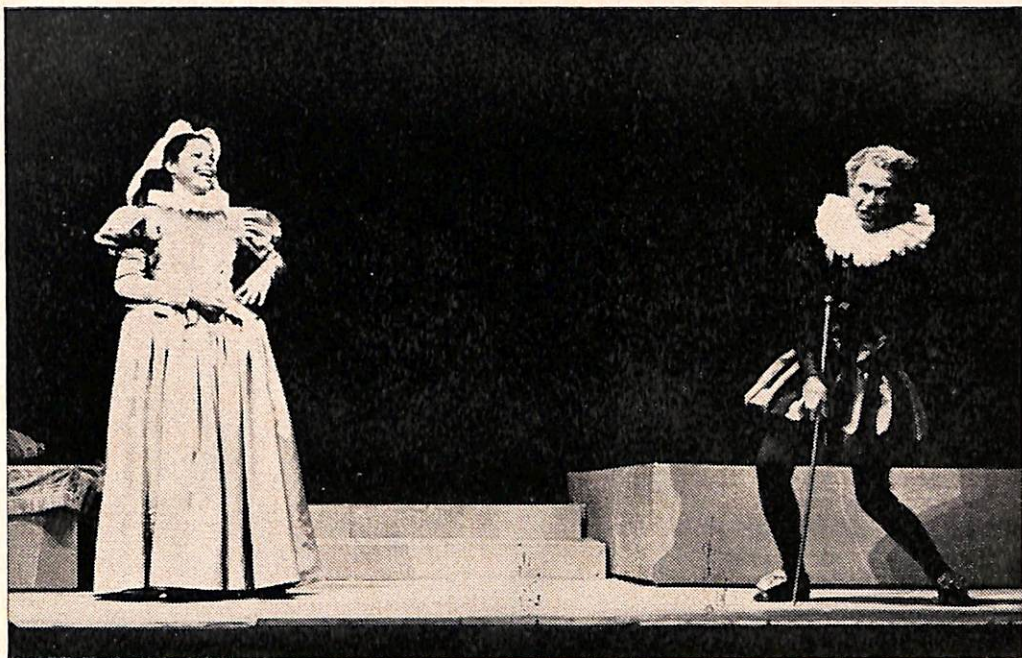
6. *Ib.*, p. 170, v. 6.

7. *Ib.*, p. 202, v. 15.

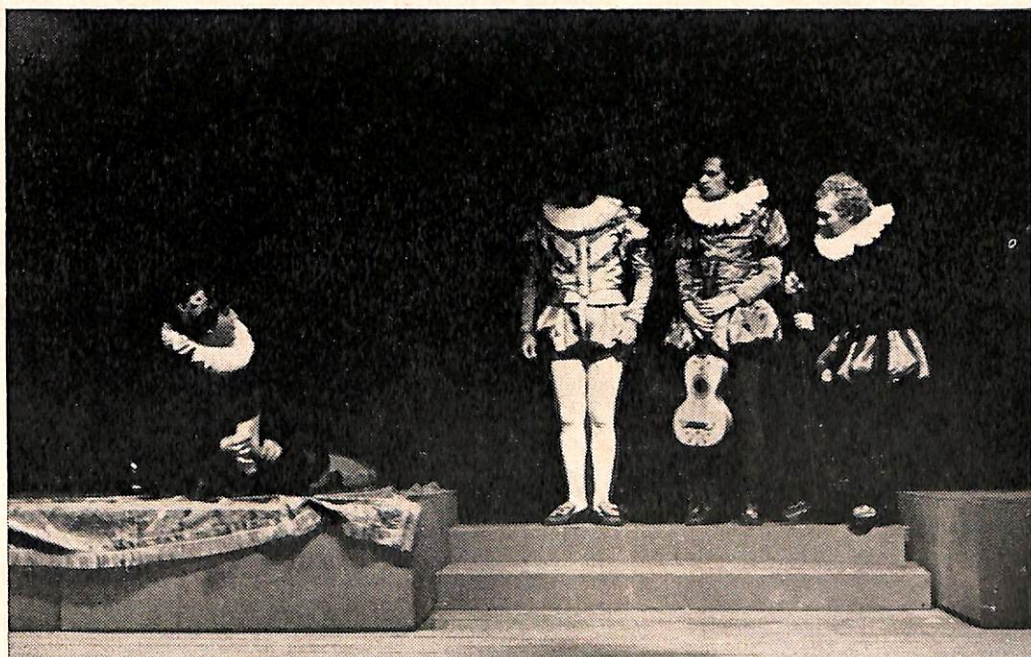
8. *Ib.*, p. 8, v. 15.

9. *Ib.*, p. 29, v. 5-6.

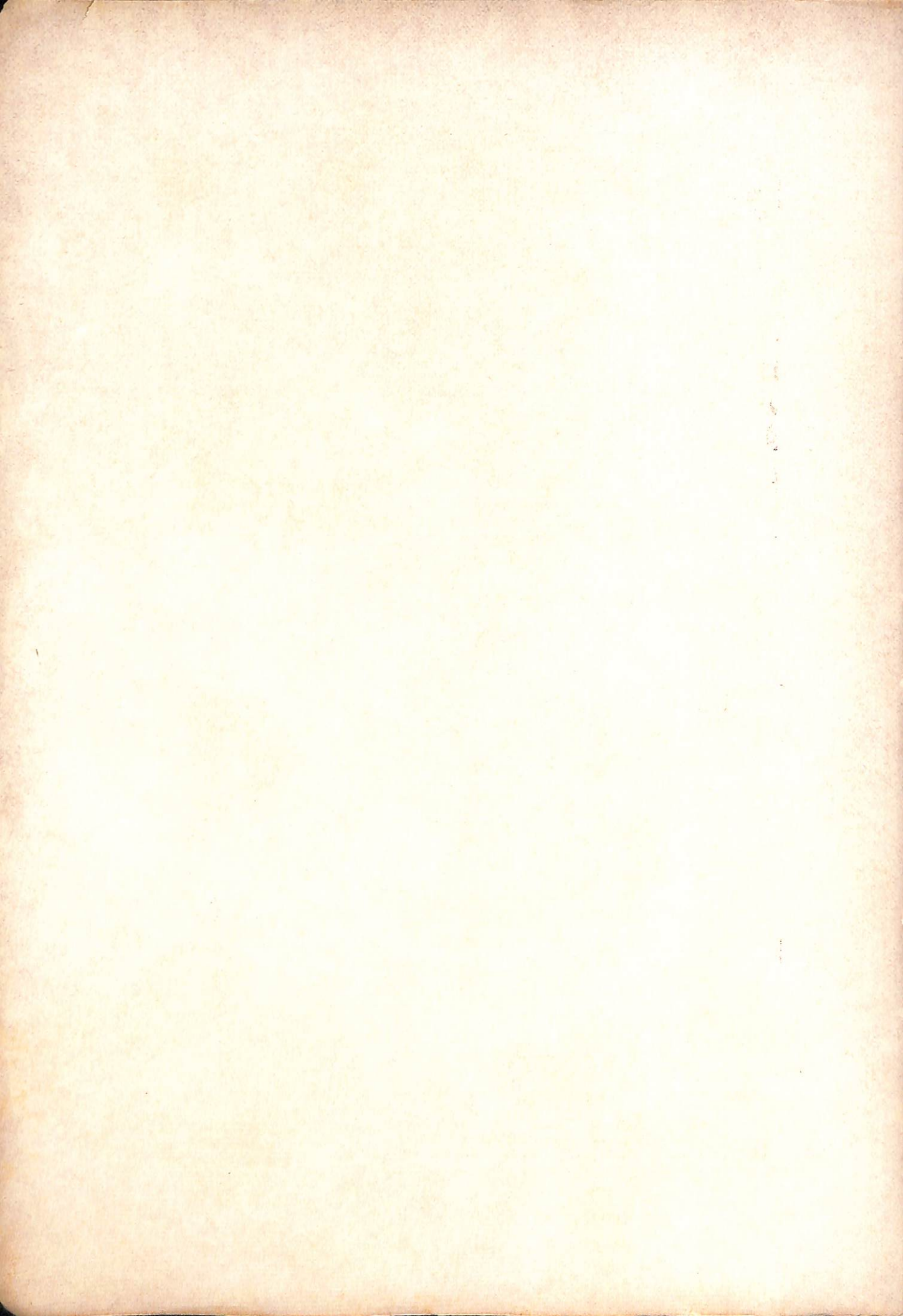
10. Não incluímos Anfatrião, pois a sua atitude é, sobretudo, de perplexidade diante do que ele supõe a loucura da mulher.



EL-REI SELEUCO — de Luis de Camões, montagem do T. U. da UFMG, direção, cenários e figurinos de Haydée Bittencourt. Em cena Eliane Maris (Camareira) e José Francisco Gabrich (Porteiro). B. H. 1972 — Foto João Bosco Pimenta.



EL-REI SELEUCO — de Luis de Camões, encenação do T. U. da UFMG., direção, cenários e figurinos de Haydée Bittencourt. Em cena, a partir da direita, Loureiro Jr. (Príncipe Antíoco), Athos Thadeu (Leocádio), Guilherme Rezende (Alexandre) e José Francisco Gabrich (Porteiro). B. H. 1972 — Foto João Bosco Pimenta.



o que mais longamente disserta sobre os efeitos do amor, dialogando ou monologando, é Filodemo; o auto de que é personagem-título e o mais extenso, sendo as intrigas amorosas a sua única substância.

No *El-Rei Seleuco* mais de um terço do auto (*em prosa*) é a cena que o introduz e o fecha, num processo também utilizado pelo Chiado no *Auto da Natural Invenção*, em que se tem a representação de uma peça dentro da outra; os personagens são os chiados¹¹ da casa onde será levado o auto, alguns convidados e o Representador; no epílogo, também estará o dono da casa. Durante essas falas, de diálogo vivo e gracioso, o amor só aparece como tema de uma trova jocosa, da autoria do Moço (*criado*) que a apresenta como difícil de entender, e mais ainda a volta em que a glosou e que é, segundo ele, “muito funda”, que nem de mergulho a entenderão”. O que está em jogo não é sentimento inspirador dos versos: “Por pesar de vós, Briolanja, / Ando eu morto, / Pesar de meu avô torto,”¹² mas os próprios versos feitos por alguém que, na opinião do Mordomo, “ũa trova fá-la tão bem como vós, ou como eu, ou como o Chiado”. A mania de fazer *coplas* e as cantar foi ridicularizada por Gil Vicente, Camões e outros autores da Escola Vicentina, como o será mais tarde por Molière.

Nos *Enfatriões*, a par do caso amoroso — a paixão de Júpiter por Almena e a decorrente atitude de Anfirião — há a série de quiproquós provocados pela duplicidade de Sósias e Anfiriões, que constituem a parte verdadeiramente cômica do auto.

No *Filodemo*, só se fala de amor, só se age por amor. Se Júpiter dele se mostra entendedor, reconhecendo-lhe a força: “Oh! potência tão profana! / Que a seta de um minino / Faça que meu ser divino / Se perca por cousa humana!”¹³; reconhecendo que amor e razão são incompatíveis: (“Quem... / Sabe tão pouco de Amor / Quão pouco Amor da razão”¹⁴) e, aproveitando a referência que faz Mercúrio à sua mudança de aspecto, responde ambigualmente: “Não no faz senão o amor, / Que nisto pode mais que eu;¹⁵ se Antioco sofre as penas do amor e mais as de ter que silenciá-lo (*Bem-aventurada a pena / Que se pode descobrir!*”¹⁶) se se contenta com ser da mulher amada “o mor mal de [seu] tormento”¹⁷, se ponha com a realização do seu desejo, para se ver desenganado ao acordar (“o sono quieto e manso, / Que os outros têm por descanso, / Me vêm a mi por trabalho”¹⁸), se — sintetizando — Júpiter e Antioco, em situações bem diversas, experimentam “o veneno amoroso”, é Filodemo quem nos dá mais ampla conta da extensão e da qualidade de seu sentimento, feito da ousadia que dá asas à imaginação com que se alça até “onde não sobe Ventura”¹⁹. Essa imaginação (*fantasia, imaginar*) que, no lírico das Canções, sobretudo, é o único caminho para o *alto* onde ela está (“e vede se seria leve o salto!”²⁰), afirma-se nos solilóquios de Filodemo: “Triste do que vive amando / Sem ter outro mantimento, / Com que estê fantasiando!”²¹. Significativo é que a causa de tanto amor tenha o mesmo *man-*

11. A Introdução do auto é feita pelo Mordomo ou Dono da casa.

12. CAMÕES, *Ob. completas*, vol. III, p. 87, v. 14.

13. *Ibid.*, p. 12, v. 2-5.

14. *Ibid.*, p. 12, v. 14-15.

15. *Ibid.*, p. 23, v. 14-15.

16. *Ibid.*, p. 98, v. 7-8.

17. *Ibid.*, p. 107, v. 10.

18. *Ibid.*, p. 119, v. 9-10.

19. *Ibid.*, p. 131, 10.

20. Cf. a canção: “*Junto dum seco, fero, estéril monte...*”: CAMÕES, *Ob. Completas*, vol. II, p.

21. *Ib.*, vol. III, p. 130, v. 7-9.

timento: Solina, criada de Dionisa, revela a Filodemo que vira sua ama “o outro dia / Um pouquinho agastada, / Dar no chão com a almofada, / E enlevar a *fantasia*, / Toda noutra transformada!”²² e a própria Dionisa, revela a Filodemo que vira sua ama “o outro dia / Um pouquinho agastada, / Dar no chão com a almofada, / E enlevar a *fantasia*, / Toda noutra transformada!”²² e a própria Dionisa, recusando alimento, diz: “Irei, mas não por jantar / Que quem vive desconte / Mantém-se de imaginar.”²³

O ser ousado (*Dionisa fala no atrevimento dele*) justifica-se talvez porque nunca se viu amor “Que se guie por razão,”²⁴ mas não o exime da dúvida: “se é amor, / Se por dita é desatino”, “se é doudice.”²⁵ E convém que se esclareça que o ousar e o imaginar do apaixonado Filodemo nunca vai além dos limites marcados pelo platonismo — ou pelo menos disso se procura convencer e aos interlocutores — como Duriano: “eu não pretendo dela mais que o não pretender dela nada, porque o que lhe quero, consigo mesmo se paga; que este meu amor é como a ave Fênix, que de si só nasce, e não de nenhum outro interesse.”²⁶ Essa ousadia de amá-la não a pode ofender: ofensa maior seria vê-la e não ousar; logo, nem o amor pode ser pouco, nem ousar menos.²⁷ O amor platônico, que não quer “fim”,²⁸ é na verdade uma atitude literária, de influência petrarquiana, de que se acha empapado Filodemo; mas isso não obsta a que tudo se encaminhe para o casamento que não se realiza em cena, mas é anunciado por Lusidardo, ao final do auto. A expressão de tal sentimento se faz através de jogos de palavras e de antíteses que continuam a linguagem do *Cancioneiro Geral*, carregando-se das tendências maneiristas de Camões. Aliás, não é outra a linguagem de Venadoro que, menos atuante no desenvolvimento da peça, é uma réplica reduzida de Filodemo, não perdendo (*antes excedendo-o*) para o primo no manejo da língua poética que exprime a dialética amorosa do tempo. Filodemo joga com *cuidado* — substantivo e verbo: “Amor (...) Tem por ventura ordenado / Que mereça o meu cuidado, / Só por ter cuidado nele?,”²⁹ com *criado* e *cativo*, um em sentido próprio, outro, figurado: “Crieríeis que foi ousado / Em este vosso criado / Tornar-se vosso cativo?,”³⁰ com antônimos: “Assi que me dais a vida / Somente por me matar,”³¹ “Mas o que mais posso crer, / Que nem pera lhe esquecer / Lhe passo pela memória”³² e outros mais. O uso dos antônimos é o preferido por Venadoro; no seu primeiro diálogo com Florimena, opõe *perder a achar e ganhar*, servindo-lhe de pretexto a frase de Florimena: “Se andais por dita *perdido*, / Eu vos encaminharei”, a que responde: “Senhora, eu não vos pedia / Que ninguém me encaminhasse; / Que o caminho que eu queria, / Se o eu agora *achasse*, / Mais *perdido* me acharia. / Não quero passar daqui; / E não vos pareça espanto, / Que em vos vendo me rendi; / Porque, quando me *perdi*, / Não cuidei de ganhar tanto”³³ (*grifo nosso*). E pouco adiante insiste: “Permitiu meu Fado assi, / Que, andando

22. *Ib.*, p. 161, v. 11-15.

23. *Ib.*, p. 178, v. 8-10; cf. p. 136, v. 11-12.

24. *Ib.*, p. 140, v. 1-2.

25. *Ib.*, p. 137, v. 4-5.

26. *Ib.*, p. 153, v. 9-13.

27. *Ib.*, p. 174, v. 21-26.

28. *Ib.*, p. 140, v. 6-7.

29. *Ib.*, p. 132, v. 11-15.

30. *Ib.*, p. 134, v. 8-10.

31. *Ib.*, p. 140, v. 11-12.

32. *Ib.*, p. 145, v. 4-5.

33. *Ib.*, p. 188, v. 4-10.

dos meus *perdido*, / Me venha perder a mi.”³⁴ Este; é o exemplo mais expressivo do jogo de homônimos combinado com o de antônimos na fala de Venadoro e essa mesma combinação acentua as contradições do amor, pois que os próprios homônimos, iguais no significante, a polissêmia os faz diversos no significado.

Os antônimos também aparecem associados ao mesmo verbo que se repete, mudando-se-lhe a voz: “Oh! que tirano partido, / Que quem o cervo feriu, / Vá como cervo ferido! / Ambos feridos num monte. / Eu a ele, outrem a mi. / Ûa diferença há aqui: / Que ele vai sarar à fonte, / E eu nela me feri.”³⁵ Nos versos proferidos por Venadoro, a todo momento nos lembra a lírica: “Consenti-me que vos siga: / Vá o corpo onde alma vai,”³⁶ que aparece em inúmeros poemas; “Quereis-me deixar a pena, / E levar-me a causa dela?”³⁷ em que ressoam os versos de *Sobolos rios*: “Nunca em mim puderam tanto “Que, posto que deixa o canto, / A causa dele deixasse.”³⁸

Se assim se apresenta o amor nos homens de categoria social elevada, vejamo-lo nas mulheres: cientificada de que Antíoco a ama, Estratónica quer que “A morte que o levar, / Me leve também a mim”³⁹ para que “Sejamos juntos na morte, / Pois o não somos na vida”;⁴⁰ pouco mais diz, pois seu papel é pequeno no menor dos autos de Camões; Almena tem mais oportunidades de falar do marido cuja falta lamenta: “Ausentes duas vontades, / Qual corre mores perigos, / Qual sofre mais crueldades: / Se vós entre os inimigos, / Se eu entre as saúdades? / Que a Ventura, que vos traz / Tão longe de vossa terra, / Tantos desconcertos faz, / Que se vos levou à guerra, / Não me quis deixar em paz. / Brómia, quem, com vida ter, / Da vida já desespera, / Que lhe poderás dizer?”⁴¹ (*grifamos, para acentuar os processos utilizados*). Dionisa, que ama Filodemo, embora o negue a princípio, porta-se como a Aônia, de *Menina e moça*, erguendo-se em camisa para ouvir tanger o amado que, por sua vez, como Avalor, dava-se todo ao seu cuidado: “Se esquecia do cantar, / Por se enlevar no cuidado.”⁴² Envergonhada de querer bem a quem supõe que lhe é socialmente inferior, procura justificar-se com a vida reclusa e sedentária da mulher do seu tempo: “Bofé, que estava cuidando / Que é muito pera haver dó / Da mulher que vive amando. / Que um homem pode passar / A vida mais ocupado; / Com passear, com caçar, / Com correr, com cavalgar, / Forra parte do cuidado”⁴³ (*aqui, mais uma vez, vem-nos à memória a novela de Bernardim, quando a Menina e moça faz reflexões sobre a tristeza que aflige as mulheres*); e continua: “Mas a coitada / Da mulher sempre encerrada, / Que não tem contentamento, / Não tem desenfadamento, / Mais que agulha e almofada?”⁴⁴ / Então isto vem parir / Os grandes erros da gente: / Em que já antigamente / Foram mil vezes cair / Princesas de alta semente.”⁴⁵ A outra donzela do *Auto de Filodemo* é Florimena, cuja primeira fala é um melancólico solilóquio em que ela põe em confronto o re-

34. *Ib.*, p. 189, v. 8-10.

35. *Ib.*, p. 189, v. 18-25.

36. *Ib.*, p. 190, v. 19-20.

37. *Ib.*, p. 188, v. 24-25.

38. *Ib.*, vol. I, p. 106, v. 8-10.

39. *Ib.*, vol. III, p. 113, v. 24-25.

40. *Ib.*, p. 114, v. 4-5.

41. *Ib.*, p. 1, v. 6-p. 2, v. 8.

42. *Ib.*, p. 158, v. 15-16.

43. *Ib.*, p. 172, v. 14-21.

44. Esta queixa assemelha-se à de Inês Pereira, no auto do mesmo nome, de Gil Vicente, embora o tom seja outro.

45. CAMÕES, *Ob. completas*, vol. iii, p. 172, v. 22-p. 173, v. 5.

novar-se da natureza e a imobilidade da sua vida: “Por este fermoso prado, / Tudo quanto a vista alcança / Tão alegre está tornado, / Que a qualquer desesperado / Pode dar certa esperança. / O monte e a sua aspereza / De flores se veste ledó; / Reverdece o arvoredo. / Somente em minha tristeza / Está sempre o tempo quedo”⁴⁶ (grifo nosso). Às palavras apaixonadas de Venadoro, ela responde com extrema dignidade: “Também quem na serra mora / Tanto estima a honestidade, / Que antes toma ser pastora, / Que perder a castidade, / A troco de ser senhora.”⁴⁷ Embora assistamos ao casamento de Venadoro e Florimena e não ao de Filodemo e Dionisa, só sabemos daquela que consente em casar, enquanto que esta se confessa confusa e apaixonada, como já vimos, e ainda nestes versos: “Oh! Solina, minha amiga, / Que todo este coração / Tenho posto em vossa mão! / Amor me manda que diga, / Vergonha me diz que não. / Que farei? / Como me descobrirei? / Porque a tamanho tormento / Mais remédio lhe não sei, / Que entregá-lo ao sofrimento”⁴⁸ que merecem de Solina a resposta algo impudente: “Mais vale vergonha no rosto, / Que mágoa no coração.”⁴⁹

Esta Solina, confidente de Dionisa, é na verdade uma personagem curiosa, viva inteligente, pouco escrupulosa (pois se faz pagar de sua senhora e de Filodemo, merecendo que Velardo a chame de *Celestina*), mostra-se, por outro lado, virtuosa ao repelir as entradas de Duriano: “Que é isso? Tirai lá a mão!”⁵⁰ “Olhai que pouca vergonha! / I-vos de i, boca de praga!”⁵¹ e chegando mesmo a bater-lhe.

Como se vê por essas abordagens a Solina, Duriano está longe de ser um amoroso na linha de Venadoro ou Filodemo. Sua função na peça é bem nítida: é o anti-platônico convicto e confesso, que zomba daqueles que se comprazem com a tristeza (“não darão meia hora de triste pelo tesouro de Veneza”⁵²), dos que amam pela passiva e dizem “que o amor fino como melão não há-de querer mais de sua dama que amá-la;”⁵³ e cita como patronos de tal atitude “o vosso Petrarca, e o vosso Petro Bembo, atoadó a trezentos Platões.”⁵⁴ Põe em dúvida a atitude passiva de tais amantes e afirma a sua: “eu já de mi vos sei confessar que os meus amores hão-de ser pela activa, e que ela há-de ser a paciente e eu o agente, porque esta é a verdade.”⁵⁵ E que não mente podemos ver pela cena com Solina, a que já nos referimos, e na qual o atrevimento excede o de qualquer outro personagem do teatro da época; além de pedir à moça beijos e abraços, de agarrá-la, ainda lhe ousa dizer: “creio / Que vós falais em mi, / Como espírito em corpo alheio. / E assi que em estas piós / A cair, Senhora, vim; / Bem parecerá entre nós, / Pois vós andais dentro em mim, / Que ande eu também dentro em vós.”, a que ela risposta vivamente: “E bem, que alar é esse?.”⁵⁶ Tal realismo de linguagem, ele o retoma para resumir a estória dos amores que deram origem aos gêmeos Filodemo e Florimena: “Pois esse galante, em satisfação de muitas mercês que El-Rei de Dinamarca lhe fizera, meteu-se de amores com ua sua filha, a mais moça; e como era bom justador, manso, discreto, galante, partes

46. Ib., p. 183, v. 12-21.

47. Ib., p. 190, v. 6-10.

48. Ib., p. 197, v. 8-17.

49. Ib., p. 198, v. 4-5.

50. Ib., p. 169, v. 2.

51. Ib., p. 169, v. 16-17.

52. Ib., p. 150, l. 17.

53. Ib., p. 153, l. 19-p. 154, v. 1.

54. Ib., p. 154, l. 1-2.

55. Ib., p. 154, l. 12-15.

56. Ib., p. 168, v. 11-16; v. também p. 169, v. 23-25.

que a qualquer mulher abalam, desejou ela de ver geração dele; senão quando — livre-nos Deus! — se lhe começou de encurtar o vestido, que estas cidras não se desistem em nove dias, senão em nove meses; foi-lhe a ele então necessário acolher-se com ela, porque não colhessem a ela com ele”⁵⁷ Os dois amantes sofreram um naufrágio do qual só escapou “a princesa com o que trazia na barriga”⁵⁸ e, depois de perder as esperanças, “dando-lhe as dores de parto junto de ãa fonte, onde em breve espaço lançou duas crianças, macho e fêmea, como visagras”.⁵⁹

Apontando um detalhe trivial — o encurtar do vestido —, usando o jogo de palavras com os verbos *acolher* e *colher*, que insiste sobre o ridículo a que poderiam estar expostos os dois namorados, as expressões prosaicas — “com o que trazia na barriga” e “macho e fêmea, como visagras” — Duriano desmitifica as aventuras amorosas que constituíam o cerne das novelas de cavalaria e, pois o amor cortes e se torna a mais original criação do teatro camoniano, aquele que denuncia — não o tomando a sério — o código cavaleiresco.

E aqui cabe retomar uma observação que fizemos, no início deste estudo, sobre a utilização de trechos de prosa bastante extensos no Filodemo: além do argumento, são em prosa todas as cenas em que aparece Duriano, exceto aquela em que finge amor a Solina, a pedido de Filodemo. Poder-se-á depreender desse fato a homologia (*válida só para Duriano*): verdade: prosa: mentira: verso? E concluir que Camões, pela adequação do conteúdo a uma forma de expressão específica, estaria assumindo a denúncia de Duriano? Se dissemos deste que é o anti-platônico (*opondo-se ao conceito predominante do amor*); se se diz que o Velho do Restelo é, n’*Os Lusíadas*, o antiépico (*opondo-se ao expansionismo e seus perigos*), poder-se-á sugerir outra homologia: Duriano: amor cortes: Velho do Restelo: expansão ultramarina, e alargar ao teatro de Camões o que já dissemos sobre *Os Lusíadas*, isto é, que o Poeta não ficou preso às ideologias, mas as questionou através de seus versos e, já aqui, de sua prosa? Por enquanto, vamos respondendo como o Monteiro e Duriano, nesse *Auto chamado de Filodemo*: “Esses são outros quinhentos”...

57. Ib., p. 220, l. 8-p. 221, l. 3.

58. Ib., p. 221, l. 12-13.

59. Ib., p. 221, l. 20-23.

O TEATRO DE CAMÕES

—Caetano de Carvalho—

EXISTE um teatro português? Será possível responder corretamente a esta pergunta sem se dispor de uma historiografia crítica da nossa arte dramática, compreendendo não só os textos como as suas representações?

Nos fins do século passado e começos do atual teve larga aceitação em Portugal, em matéria de teatro, esta idéia feita: a de que nós portugueses, individualistas e líricos, não tínhamos vocação dramática, éramos inaptos para a arte cênica.

Eça de Queirós e Fialho de Almeida foram largamente responsáveis por esse juízo precipitado.

Escreveria o primeiro, num artigo de "As Farpas", em 1871, que o "Português não tem gênio dramático: nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas".

O autor de "Os Gatos", por sua vez, declarava, em 1906, que "os novelistas e dramaturgos portugueses, fora da concepção lírica, nenhuma qualidade têm de entrecadores de peças e romances; sobretudo o teatro requer uma concisão nervosa, uma intensidade de ação e um poder sintético e analítico que quase por completo faltam entre os predicados literários do Português".

A historiografia do teatro português é infelizmente recente — mas já conseguiu provar a precariedade de um tal juízo.

Não há hoje qualquer dúvida de que existe um teatro português, com muitas virtualidades próprias, genuíno, construído sobre temas e figuras nacionais, afirmando-se tantas vezes surpreendentemente nos desconhecidos ou desprezados textos populares.

O primeiro estudo sistemático do nosso teatro só apareceu efetivamente em 1870-1871 com a obra monumental de Teófilo Braga "História do Teatro Português".

Recentemente, dois brilhantes investigadores saíram à liça a defender a existência de um teatro português — mesmo apesar das vicissitudes que sempre teve de enfrentar: a Professora italiana Luciana Stegagno Picchio e o Dr. Luiz Francisco Rebello.¹

A moderna crítica literária derrubaria também outra idéia feita ao provar que o teatro português mergulha as suas raízes para além de Gil Vicente. Este não é, na verdade, um ponto de partida, é antes um ponto de passagem, em que, como afirma Rebello, o teatro atinge a maioridade.

"A idéia de um teatro português que ao nascer, no ano da graça de 1502, já fosse adulto foi tão cara a românticos como a positivistas. E chegou até nós nas asas da tradição e da autoridade; as dúvidas levantadas por uma

1. Luciana Stegagno Picchio, "História do Teatro Português", Lisboa, Portugália Editora, 1969. Luiz Francisco Rebello, "História do teatro português", Lisboa, Europa-América, 1968.



PRIMEIRA
PARTE DOS AVTOS

E COMEDIAS PORTVGVESAS
reitas por Antonio Prestes, & por Luis de Camões, & por
outros Autores Portugueses, cujos nomes vão nos princi-
pios de suas obras. Agora nouamente juntas & emen-
dadas nesta primeira impressão, por Afonso
Lopez, moço da Capella de sua
Magestade, & a sua
custa.

¶ Impressas com licença & priuilegio Real.

¶ Por Andres Lobato Impressor de Liuros.
Anno M. D. Lxxxvij.

Nesta obra rarissima foram, pela primeira vez, impressos dois autos de Camões: o dos "amphitriões", que começa na pág. 86, e o de "Filodemo", que começa na pág. 144. (Exemplar da Camoniana d'El-Rei D. Manuel II no Paço Ducal de Vila Viçosa.



parte da crítica, tão rica de faro comparativo quão desprovida de documentos, mal conseguiram arranhá-la".²

Não se havia estudado a herança medieval: o arremedilho, o teatro litúrgico, o teatro dos jograis, o "momo".

Gil Vicente vai depois exprimir "de modo pessoalíssimo, o sentir de um país, de uma época, de uma geração".³

Ele seria o mais universal dos nossos autores de teatro porque foi também o mais português.

A sua influência foi tão grande, logo no seu tempo, que Teófilo Braga falaria numa "escola de Gil Vicente".

Mas nenhum dos seus contemporâneos ou epígonos — desde Anrique da Mota a Baltasar Dias — conseguiu subir tão alto ou sequer aproximar-se do Mestre.

O seu magistério formidável iria também repercutir em Camões, que não resistiria ao apelo do teatro, meio de comunicação inigualável na época.

O nosso épico figura no nosso teatro quinhentista com três comédias: os autos "Anfitriões", "El-Rei Seleuco" e "Filodemo".

"El-Rei Seleuco e "Filodemo" inserem-se mais na estrutura do teatro vicentino. Já "Anfitriões", segundo António José Saraiva e Oscar Lopes, "decalcados sobre Plauto, parecem integrados dentro do teatro escolar de imitação clássica."⁴

Por isso é costume situar Camões, como dramaturgo, mais entre os autores da escola de Gil Vicente do que entre os discípulos de Sá de Miranda.

"Em pleno século XVI Camões escolheu a palavra "auto" para designar as suas peças, que só têm um ato em lugar de três ou cinco e que no plano das opções formais, preferem a redondilha ao hendecassílabo classicista; e estes fatos revelam indubitavelmente uma sua voluntária inserção nas tradições nacionais."⁵

Observando-o de outro ângulo, escreveu o Professor Vieira de Almeida:

"O Teatro Camoniano parece corresponder simetricamente, no plano da atitude psíquica, ao desenfado de certas pequenas composições líricas, de aspecto irónico ou madrigalesco e, por isso, em nível diferente do poema ou do que poderíamos chamar para manter a distinção, "grande lírica" de Camões, constituida fundamentalmente por sonetos, canções e elegias".

O "Auto dos Anfitriões" situa-se no começo da sua carreira literária, tendo sido possivelmente escrito durante o tempo em que cursou a Universidade de Coimbra.

"Desde que começa a Renascença, segundo Teófilo Braga, os temas de Teatro clássico tornam-se os divertimentos dos estudantes, favorecidos pelos regulamentos pedagógicos".

Como diz ainda o mesmo investigador, os lentes de Salamanca contratados para Coimbra, quando D. João III transferiu a Universidade de Lisboa para esta cidade, "trouxeram as poéticas tradições das escolas salamantinas, como o hábito de falar latim, os banquetes dos graus e dos espetáculos cênicos".

O "Auto dos Anfitriões" foi escrito para representação académica, decalcado no "Anphyrio" de Plauto.⁶

2. Picchio, ob. cit., pág. 25.

3. Idem, pág. 39.

4. António José Saraiva e Oscar Lopes, "História da Literatura Portuguesa", Porto, Porto Editora, 5.^a ed., pág. 357.

5. Picchio, ob. cit., pág. 122.

6. Segundo o investigador D. José Maria da Silva, Camões teria sido influenciado na composição desta peça, pelo "Anfitrião" de Pérez de Oliva, de Salamanca.

A temática, tão conhecida, anda à volta dos amores de Júpiter por Alcmena. Júpiter toma a figura de Anfitrião, marido de Alcmena, para se introduzir em casa de ambos. Das relações entre os dois, estando o marido ausente na guerra, nasce Hércules.

O Professor Hernâni Cidade sustenta que Camões conseguiu superiorizar-se a Plauto com diálogos mais finos e jogos cômicos de maior agudeza entre Anfitrião e Júpiter, Sósia e Mercúrio.

Alcmena é, na peça camoniana, uma virtuosa matrona portuguesa que se preocupa principalmente em manter na íntegra a sua dignidade.

Camões explora com graça a situação equívoca entre Anfitrião e Júpiter e também entre Mercúrio e Sósia.

“El-Rei Seleuco”, num só ato, deve ter sido escrito em 1542, na opinião de Teófilo Braga, “quando Camões trocou o meio escolaresco pela vida desenhada de Lisboa”.

O Visconde de Juromenha admite, porém, que tenha sido escrito em 1545.

Trata-se de um episódio também conhecido, referido por Plutarco e outros historiadores clássicos, inclusive no “Espelho de Casados” do Dr. João de Barros: a história do Rei Seleuco Nicator, da Síria, que, informado pelo físico da corte de que a doença que consome o príncipe herdeiro, Antíoco, se motiva no amor que dedica à bela madrasta, Estratónica, e colocado entre o dilema de perder o filho ou a mulher, cede o filho à esposa, bem como uma parte do reino.

Este auto compõe-se de 731 versos (*redondilha maior*), antecédidos de um interessantíssimo prólogo em prosa no qual se descreve o mecanismo do Teatro, o espaço cênico circunscrito aos Pátios (*Pátio dos Arcos, Pátio das Fangas, Pátio da Bitesga*); o povo que acorria às representações, mesmo de carácter particular; a gente do Teatro com suas exigências e nervosismos e os textos por vezes “com mais sem sabor do que ãa pera-pão” em que “ãa donzela que vem mais pobre de amor, fala como apóstolo, mais piedosa do que uma lamentação”.⁷

O último texto é o “Auto do Filodemo”, publicado postumamente, com o dos “Anfitriões”, em 1587.

Havia sido escrito muito antes, tendo sido representado em Goa, em 1555, nas festas da posse do governador Francisco Barreto.

Os irmãos gêmeos Filodemo e Florimena, filhos do infeliz amor de um casal nobre que findara num naufrágio, desencontram-se. Filodemo acaba por apaixonar-se por uma fidalga, Dionisa, cujo Pai serve como criado. Sua irmã, transformada em pastora, entusiasma o irmão de Dionisa, Venadoro.

Apesar dos obstáculos que se lhes antepõem, o amor triunfa entre os dois casais, mercê da cumplicidade da sabida criada Solina, e também porque Venadoro se sacrifica à condição de pastor.

Na opinião de Teófilo Braga, este auto, “entremeado de prosa e de verso, prima pela graça, e originalidade, a prosa é sempre chistosa, como a do prólogo do “Auto de El-rei Seleuco” e das suas cartas íntimas; o verso em redondilhas é sempre de um lirismo apaixonado”.

Antônio José Saraiva e Oscar Lopes afirmam por sua vez que “apesar do desenvolver romanesco desta comédia, da sua dispersão pelo tempo e pelo espaço, da ação dupla e paralela, qualidades incompatíveis com a condenação

7. Alguns investigadores conjecturaram que este auto constituiria uma censura dissimulada ao casamento de D. Manuel I com a noiva do filho, o futuro D. João III, o que teria levado o poeta a cair em desgraça junto da corte. Picchio considera-a uma hipótese sem provas e além disso absurda (ob. cit., pág. 127).

exigida pelo teatro moderno, *Filodemo* pode ser classificado como uma das obras mais interessantes da maturidade de Camões⁸.

Não resistimos a ilustrar estas despreziosas considerações com a transcrição deste saborosíssimo diálogo entre Dionisa e Solina:

Solina:

Já vossa mercê dirá
que estive muito tardando.

Dionisa:

Bem vos ditivestes lá.
Bofé, que estava cuidando
em não sei quê.

Solina:

Que será?
Aqui somos. Quant'agora
está ela transportada.

Dionisa:

Que rosnaí vós lá, Senhora?

Solina:

Digo que tardei lá fora
em buscar esta almofada.

Que estava ela agora só
consigo fantasiando?

Dionisa:

Bofé, que estava cuidando
que é muito pera haver dó
da mulher que vive amando.
Que um homem pode passar
a vida mais ocupado:
com passear, com caçar,
com correr, com cavalgar,
forra parte do cuidado

Mas a coitada
da mulher, sempre, encerrada,
que não tem contentamento,
nem tem desenfadamento
mais que agulha e almofada!
Então isto vem parir
os grandes erros da gente;
em que já antigamente
foram mil vezes cair
princesas d'alta semente.

Lembra-me que ouvi contar
de tantas afeiçoadas
em baixo e pobre lugar,
que as que agora vão errar
podem ficar desculpadas.

Solina:

8. Ob. cit., pág. 361.

9. Picchio, ob. cit., pág. 127.

Senhora, a muita afeição
nas Princesas d'alto estado
não é muita admiração,
que no sangue delicado
faz o amor mais impressão."

Qual o valor destes textos? Possuirão autêntico valor poético?

Os autos de Camões têm de ser considerados obra menor, sobretudo se os confrontarmos com a monumentalidade dos "Lusíadas" ou com a beleza imarcescível e insuperável da lírica.

No desenho das figuras, na efabulação e na carpintaria teatral estão longe da qualidade excepcional dos autos vicentinos — mas não envergonham o seu autor.

Obra da juventude, foram escritos no momento de viragem. A revolução renascentista passara por Camões, irreversivelmente, mas, apesar disso, são bem nacionais algumas das suas figuras, como o inconfundível e vicentino bobo do "Filodemo".

A redondilha tradicional, na boca das personagens mais humildes, "anima-se de interjeições e modismos da melhor patente nacional".⁹

Do ponto de vista poético, os autos camonianos revelam e anunciam o grande poeta que vai dominar toda a literatura portuguesa e que passará a pertencer, por direito próprio, à literatura universal.



EL-REI SELEUCO — montagem do T. U.
da Universidade Federal de Minas Gerais.

BIBLIOGRAFIA

- Camões — *Obras Completas*. Antônio Salgado Júnior — Rio, 1963.
Obras de Luís de Camões — Visconde de Juromenha — Lisboa, 1860.
O Soldado Prático — Prefácio de Rodrigues Lapa — Lisboa.
Teatro de Camões, Teófilo Braga.
Camões, Vida e Obra — Teófilo Braga — Lisboa.
Lírica — José Maria Rodrigues — Coimbra, 1932.
Estudos Camonianos — Professor Vieira de Almeida "Ocidente".
Luís de Camões — Obras Completas — Hernâni Cidade — *Coleção Clássicos Sá da Costa* — Lisboa, 1956.
Teatro de Camões — Hernâni Cidade.
Teatro de Camões — José Pereira Tavares Lello.
História da Literatura Portuguesa — António José Saraiva e Oscar Lopez — Porto, Porto Editora, 5. ed.
História do Teatro Português — Luciana Stegagno Picchio — Trad. de Manuel de Lucena sobre a 1.^a ed. italiana. Lisboa, Portugália Editora, 1969.
História do Teatro Português — Luiz Francisco Rebello — Lisboa, Europa-América, 1967.

EL-REI SELEUCO

— Luis de Camões —

Introdução, fac-símile
e lição por
RONALDO MENEGAZ

A PRIMEIRA EDIÇÃO da *Comédia de El-Rei Seleuco* apareceu em 1645, fazendo parte de uma publicação de 1644-1645, da obra de Luís de Camões, organizada por Paulo Craesbeck. Vem a comédia no 2.º tomo, *Rimas de Luis de Camões. Primeira parte. Agora nouamente emendadas nesta ultima impressão & acrescentada hũa Comedia nunca atéagora impressa.*

O texto que adiante reproduzimos é o da 1.ª edição, microfilmada na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, em volume das *Rimas* pertencente à coleção particular de El-Rei D. Manuel II, numa muito gentil colaboração da Fundação da Casa de Bragança, a quem mais uma vez agradecemos.

Muito se escreveu sobre supostas intenções de Camões ao escrever e fazer representar essa obra. Numa época em que os estudos camonianos visavam sobretudo a esclarecer lacunas no conhecimento biográfico do autor, estudiosos como José Maria Rodrigues, Wilhelm Storck, o Visconde de Juromenha e Teófilo Braga, encontraram na comédia uma fonte inesgotável de hipóteses que nos parecem hoje sem interesse, quando não totalmente desprovidas de sentido. Discutir se o fato de o Rei Seleuco dar sua mulher ao filho Antíoco seria uma alusão a D. Manuel que, agindo ao contrário do rei da Síria, se havia casado com a Infanta D. Leonor, antes destinada a seu filho, o futuro rei D. João III; se as figuras de farsa, Catarina Real e El-Rei D. Chancho, aludiriam às figuras reais de D. Catarina e de D. Sancho I ou II; se Camões teria tomado parte na representação da peça durante a festa onde figurava entre os convidados D. Catarina de Ataíde não é objeto de nosso estudo e nada de novo acrescentamos a esse respeito em nosso pequeno trabalho. O assunto está discutido a saciedade em numerosas exposições dos citados mestres e figura em seus devidos termos em *Hernâni Cidade*.¹

As datas de composição e representação da comédia são discutíveis; Storck:² “e estou disposto a collocá-lo no primeiro quartel de 1549 e não em 1546 como fizera antes, por ter por apocryphos os assentes da Casa da India de 1550.” *H. Cidade*:³ “O local da representação deste auto não permite estabelecer a sua data, senão na época de esplendor palaciano da vida do poeta. Alude-se nele aos *Apóstolos*, designação por que eram conhecidos os Jesuítas,

1. HERNÂNI CIDADE: Os autos e o teatro de seu tempo — As Cartas e seu conteúdo biográfico, Livraria Bertrand, Lisboa, 1956.

2. WILHELM STORCK: Vida e Obras de Luís de Camões. Primeira Parte. Versão do Original Allemão Annotada por Carolina Michäelis de Vasconcelos. Lisboa. Por ordem e na Typographia da Academia Real das Sciencias MDCCCXCVII.

3. HERNÂNI CIDADE: Luís de Camões. Obras Completas. Volume III Autos e Cartas, 2.ª edição, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1956.

vindos para Portugal em 1540, Camões julga-se ter vindo de Coimbra para Lisboa em 1542, iniciando então a sua frequentação da Corte e dos salões aristocráticos. Será assim este o termo *a quo*, devendo fixar-se o termo *a quem* no ano de sua partida para Ceuta. Prazo largo, de vagos limites, mas... não há possibilidade de mais o encurtar nem melhor precisar."

Aubrey Bell:⁴ "O limite das datas é 1545-51, precedeu, com todas as probabilidades o *Auto da Natural Invençam* (1545-53) de Chiado, e este deve ter sido o imitador."

Vieira de Almeida:⁵ "On suppose qu' *Enfatriões* a été composé encore à Coimbre, *Seleuco* entre 1542 et 1549..."

Na parte final da comédia, diz Estácio da Fonseca, um dos personagens e provavelmente dono da casa onde se faz a representação: "Não, senhor, mas o meu Pilarte irá com eles com um par de tições na mão...". Eugenio Asensio⁶ vê na designação do criado de Estácio da Fonseca, Pilarte, tomado que é como nome comum, uma reminiscência da *Comédia de Bristo*, de Antônio Ferreira, onde Pilarte é o nome de um criado do velho Calidômio. Daí ter inferido que *El-Rei Seleuco* deva ter sido representado pouco tempo depois daquela comédia de Antônio Ferreira. No ensaio *Dal Fanchono al Bristo* (*Per una storia delle commedie di Antônio Ferreira*), Luciana Stegagno Picchio⁷ propõe uma data anterior a 1554, talvez 1552, conforme nota da mesma em pé-de-página, (pág. 197). Para *El-Rei Seleuco* sugere ela em sua *História do Teatro Português*⁸ uma data entre 1543 e 1549.

Sabe-se que em 1555 Camões já estava em Goa, somente regressando a Portugal em 1569, já preocupado com a publicação dos *Lusíadas*, que ele retocava em Moçambique. Ora, se a proposição do Prof. Eugênio Asensio não é falha, a comédia de Camões só pode ter sido representada entre 1552 e 1555 a não ser que tivesse conhecido de leitura, antes de ser representada, a comédia de Antônio Ferreira, hipótese bem difícil de se sustentar. Parece-nos mais provável que o nome Pilarte tenha sido empregado como *Porteiro*, o que está próximo do significado da palavra grega, ou então, que tal nome tenha sido colhido nas mesmas fontes de que se serviu Antônio Ferreira, os teatralogos latinos.

Assim concluímos que não é possível fixar com rigor uma data para a apresentação de *El-Rei Seleuco*, mas vimos que todos os historiadores estão de acordo com a época aproximada, o fim da 1.^a metade do séc. XVI, quando na literatura dramática portuguesa estava já divulgada a reforma clássica de Sá de Miranda.

No próprio texto da comédia, encontramos alusões às condições em que ela foi encenada; o Dono da Casa sabemos, ao final, que se chama Estácio da Fonseca, comumente identificado (*Storck, H. Cidade, Aubrey Bell*), com um cavaleiro-fidalgo e reposteiro de D. João III. Representa-se a comédia numa "festival noite"; na parte final diz Martin Chinchorro, outro personagem: "& vamos festejar os noivos ou vamos consoar com as figuras,".

4. AUBREY F. G. BELL: Luís de Camões. Tradução do inglês de António Alvaro Dória revista pelo autor. Livraria Editora Educação Nacional. Porto, 1936.

5. VIEIRA DE ALMEIDA: Le Théâtre de Camões dans l'Histoire du Théâtre Portugais in Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais. Tome I, n.º 2, 1950.

6. EUGENIO ASENSIO: "Sobre el "Rev Seleuco" de Camões, in Miscelânea a F. A. Coelho, II (*Boletim de Filologia*, XI), Lisboa, 1950.

7. LUCIANA STEGAGNO PICCHIO: Recherche sul Teatro Portoghese. Edizione dell'Ateneo. Roma, 1969.

8. LUCIANA STEGAGNO PICCHIO: História do Teatro Português. Tradução de Manuel de Lucena sobre a 1.^a edição italiana, corrigida e aumentada pela Autora, Portugal Editora, Lisboa, 1969.

Seria uma festa de bodas, uma noite de Natal? Não há na comédia elementos que nos assegurem tratar-se de uma festa de bodas ou noivado, pois os noivos de que fala Martim Chinchorro podem ser Estratônica e Antioco. O certo é que na opinião de Martim Chinchorro, “esta é a mor festa que pode ser”. Daí, ser bastante pertinente pensar-se numa noite de Natal, como fez Theophilo Braga⁹. Além disso, tratando-se de um casamento, o Dono da Casa teria atribuído aos noivos a homenagem e não a si próprio, como faz, ao dizer: “o Autor por me honrar nesta festival noite, me quis representar ã farsa.”

A Comédia de El-Rei Seleuco assinala, como notou Eugenio Asensio,¹⁰ “la resistencia de la primitiva técnica y convenciones del auto e la penetración del teatro realista que llegaba de Italia.” O assunto da comédia é clássico. Camões deve ter-se inspirado nos *Triunfos* de Petrarca, que terá conhecido no original ou então numa versão espanhola comentada por Bernardo Illicino, a qual teve quatro impressões entre os anos de 1512 e 1541. Do teatro clássico é também o emprego da prosa no Prólogo e em toda a parte anterior e posterior à apresentação do auto propriamente dito, (*a estória de Seleuco*), cujo texto é em versos de redondilha maior combinados com versos de 3 ou 4 sílabas, a métrica tradicional do teatro vicentino e popular. Assim mesclam-se em *El Rei Seleuco* traços do teatro renascentista e do teatro tradicional, reestruturados nessa comédia que representa uma inovação na técnica dramática do tempo.

El-Rei Seleuco possui duas partes inteiramente distintas; trata-se da *apresentação* de um auto estruturalmente concebido e realizado dentro de uma representação das condições em que tal empresa era levada a termo, nos salões, à época de Camões. A *representação* chamaremos primeira parte, à *apresentação* do auto, segunda parte.

A primeira parte começa com uma espécie de Prólogo que teria de ser feito pelo Dono da Casa ou pelo Mordomo, mas, logo à segunda indicação cênica, é um Escudeiro que aparece a falar em lugar do Dono da Casa ou do Mordomo; isto pode significar que o Dono da Casa teria iniciado, aberto a sessão, passando imediatamente o papel para o Escudeiro, no momento em que se iniciava a parte dialogada com o Moço. Falam da dificuldade causada pelo grande número de espectadores, um dos quais chegou a perder um pantufo, o que será motivo para o Moço revelar sua insolência e acabar por ser expulso da cena pelo Escudeiro.

Em seguida, entram dois novos personagens, Martim Chinchorro e Ambrósio; juntam-se ao Escudeiro e discutem sobre autos e atores, quando surge de novo o Moço pedindo alfinetes para toucarem uma figura, e fica em cena revelando-se um “gracioso” com seus ditos e jogos de palavras, e até trovador. Está o Moço mostrando seus dotes artísticos e seu poder de argumentação, quando se aproxima, muito amarrotado dos encontros com os espectadores, o Representador. Este entra e inicia um prólogo memorizado às pressas e logo esquecido nos primeiros versos. Propõe-se ele, então, dizer à assistência “a suma da obra” com suas próprias palavras, nada dizendo, porém, do argumento do auto que segue, mas anunciando um espetáculo inteiramente diferente daquele que será apresentado.

Ambrósio convém que o Representador errou o “dito” para “ser mais galante” e conclui que atualmente as representações “são tão certas que é melhor errá-las que acertá-las”.

9. THEOPHILO BRAGA: *Eschola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Theatro Nacional*, Porto, 1898.

10. V. 6.

Segue-se então a apresentação do auto com a entrada em cena do rei Seleuco com a rainha Estratônica. As “figuras de siso” revelam-se logo tão galantes na prática como o são nos vestidos. A prosa toda com sabor de improvisação da primeira parte cede lugar ao verso de redondilha maior. O argumento do auto é a história de Seleuco, rei da Síria, que cede a esposa Estratônica ao filho Antíoco, depois de ser informado pelo físico da corte de que o mal que consumia o Príncipe era uma violenta paixão amorosa pela madrastra.

Na cena inicial, o Rei fala à Rainha do poder que ela teve de fazê-lo remoçar, de transformar sua velhice em mocidade. A Rainha, desviando-se do assunto, chama a atenção do Rei para o estado de indisposição do Príncipe, cujo mal ela gostaria de conhecer.

A cena seguinte nos apresenta o Príncipe que a partir da pergunta: “Quem ama desesperado / que fim espera de haver”, revela ao pajem Leocádio seu tormento de amor e encaminha-se para onde está o Rei. A indicação cênica, “Chega aonde está el-Rei e diz el-Rei” supõe a permanência concomitante dos dois pares de figuras, (*Rei-Rainha, Príncipe-Pajem*) em cena, os quais partem todos depois que o Príncipe responde à pergunta do pai e, por sugestão da Rainha, se decide a repousar.

É então que se inicia uma quarta cena, bastante longa, entre a Moça que vai fazer a cama ao Príncipe e o Porteiro. Note-se a crítica mordaz que faz a Moça às susceptibilidades da nobreza que, segundo ela, adoece “de meros dulçores”. Revela sua antipatia pelos nobres dizendo esperar que eles venham um dia a “dar nos valos, / donde mais não se erguerão.”. O diálogo vivo e um tanto pícaro entre a Moça e o Porteiro prende-se ao processo camoniano de opor aos pares de amantes nobres outros pares plebeus. Para este traço estrutural do teatro de Camões chamou-nos a atenção Vieira de Almeida em brilhante estudo.¹¹ Assim, ao par amoroso Estratônica e Antíoco, corresponde o par Moça e Porteiro em *El-Rei Seleuco*; em *Enfatriões*, ao par Almena e Enfatrião correspondem Brômia e Feliseu. Em *Filodemo*, que devia terminar com dois casamentos felizes, aos pares nobres Filodemo e Dionisa, Florimena e Venadoro, corresponde o par plebeu Solina e Duriano, depois substituído por Vilardo.

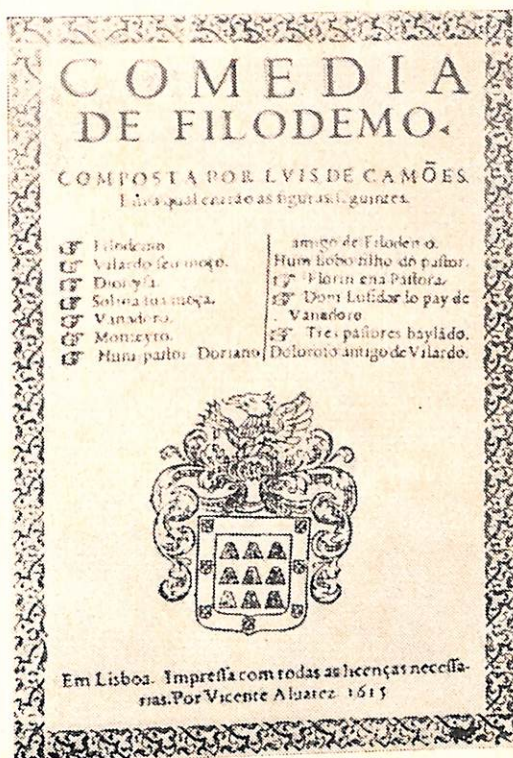
O caráter cômico e caricatural desta 4.^a cena faz dela uma espécie de intervalo no desenvolvimento da história principal da peça amenizando a seriedade do assunto. Outros intervalos virão antes do desfecho.

A 5.^a cena passa-se com Antíoco e o Pajem. O Príncipe vem deitar-se desejando que a morte venha libertá-lo de seu mal; no entanto, acha que seria conveniente ouvir um pouco de música enquanto repousa. Vai o Pajem em busca dos músicos, e o Príncipe dirige uma curta apóstrofe à Rainha, numa sorte de delírio.

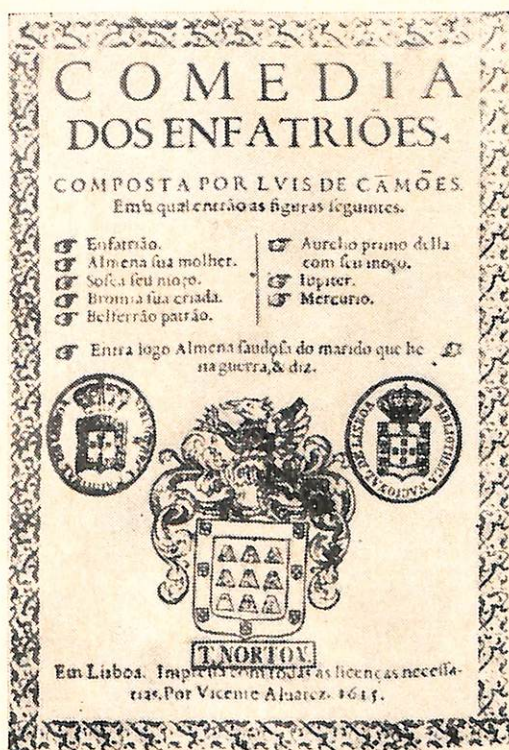
A 6.^a cena é animada pela presença dos músicos, entre os quais, Alexandre da Fonseca e o Porteiro da 4.^a cena, que se revela agora, também trovador. O Príncipe, por fim, adormece e retiram-se os outros personagens.

A cena 7.^a que se inicia, então, reforça a hipótese de que a peça era representada em dois cenários concomitantes, o quarto do Príncipe e uma sala ou antecâmara, talvez. Entra a Rainha com Frolalta, sua criada, a quem ela pergunta por Antíoco: “Frolalta como ficava / Antíoco em te tu vindo?” É agora que, graças a um papel achado por Frolalta, a Rainha vai confirmar o que já pressentia: a paixão de seu enteado por ela. Tendo lido o papel, a Rainha confia à aia sua “estranha pena fera”, isto é, o conheçimneto da paixão do enteado e sua correspondência.

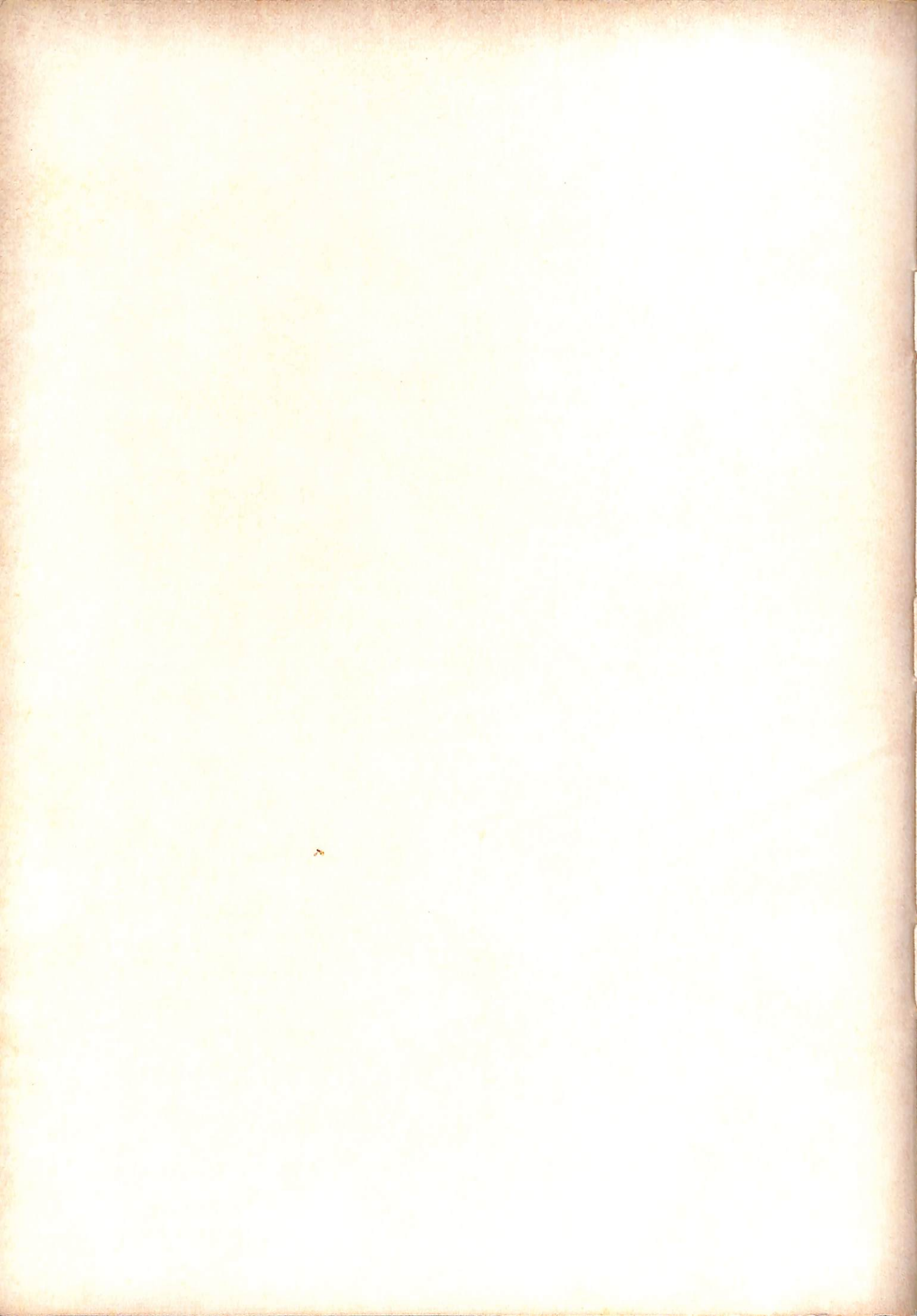
11. V. 5.



Gravura da edição de 1616 da «Comédia de Filodemo» de Luis de Camões.



Gravura da edição de 1616 da «Comédia dos Enfatrões» de Luis de Camões.



Segue-se a cena do Físico que, em curto monólogo, expõe suas suspeitas e a determinação de fazer uma experiência para comprová-las. A chamada à cena de seu ajudante Sancho dá azo a tiradas cômicas deste personagem que, como seu patrão, também fala espanhol. Sancho acaba por despertar o Príncipe para sua dor e seu desejo de morrer.

É nessa 9.^a cena que o Físico vai confirmar suas suspeitas ao sentir a alteração do pulso do Príncipe, quando entra a Rainha a perguntar por sua saúde. O Físico diz ao Rei que deseja falar-lhe a sós e usa de um stratagem ao dizer que o Príncipe está apaixonado por sua mulher; acha o Rei perfeitamente lógico que o Físico ceda ao Príncipe a sua mulher, pois é ele o único herdeiro do trono; aproveita o Físico a solução dada pelo Rei para lhe dizer de que se trata realmente: O Príncipe morre por sua madrasta e não pela mulher do Físico. Seleuco resigna-se admiravelmente, maravilhando-se de que possa mais o amor de filho que o amor da mulher.

Podemos considerar como a 10.^a cena o comentário que fazem o Porteiro e o Pajem a respeito do desfecho da doença de Antíoco e a entrada em cena do Rei e do Príncipe com a Rainha pela mão. O Rei justifica a cessão da mulher ao filho, pois "por amor verdadeiro / tudo se pode deixar" e convida todos a festejarem a vitória do amor.

Voltam os músicos, cantam e saem todas as "figuras de siso."

Encerrando a representação, Martin Chinchorro convida os presentes a festejar os noivos ou consoar com as figuras, e Estácio da Fonseca oferece lume aos que saem e sua residência para quando quiserem voltar.

Assim termina a Comédia de *El-Rei Seleuco*, onde se representa a representação de um auto. Essa linha será logo seguida, não com o mesmo êxito, por Antônio Ribeiro Chiado no *Auto da Natural Invenção*. Na Introdução aos *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*¹² tivemos a oportunidade de estabelecer ligeiro confronto entre as duas peças e ressaltar semelhanças e diferenças entre elas:

"O *Auto da Natural Invençám*, como o de *El-Rei Seleuco*, apresenta um auto (B) dentro de outro (A), mas enquanto CAMÕES nos dá uma trama unida em que os fios se entrecruzam necessários e coerentes, o CHIADO vai, ao sabor da sua *natural invenção*, trançando os fios e deixando-lhes as pontas soltas, tecendo tiras desconexas, apenas ligadas entre si.

Em ambos, contudo, há elementos preciosos para a reconstituição das representações em casas particulares e, se de fato o *Auto de El-Rei Seleuco* é anterior ao da *Natural Invençám*, podemos crer que o CHIADO se inspirou em CAMÕES para a parte inicial de sua peça. Nesta, como naquela, há a expectativa da representação, o excesso de público, a chegada atribulada das figuras, embora CAMÕES ponha em bem maior relevo o personagem zombeteiro do Moço (*Lançarote*) e o CHIADO focalize de preferência o Dono da Casa com seus problemas e seu arrependimento por trazer auto à própria casa. Daqui em diante se diferenciam inteiramente os autos, fixando-se o *El-Rei Seleuco* na história que lhe dá o nome (B), enquanto que o *Auto da Natural Invençám* continua entre os dois planos (A e B), predominando o primeiro, mas sem que possamos com certeza delimitá-los. No fim dos autos há novamente uma coincidência: ambos os donos da casa oferecem luz aos que partem no escuro da noite."

12. CLEONICE BERARDINELLI e RONALDO MENEGAZ: *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1968.

CRITÉRIOS DE TRANSCRIÇÃO

O texto desta leitura é adaptado à moderna ortografia brasileira e, para os versos em espanhol, à ortografia espanhola, exceto nas palavras de ambas as línguas em que a uma alteração gráfica possa corresponder indiscutível alteração fonética, como no caso do artigo indefinido *hũa*, que se transcreveu *ũa*, e nunca *uma*. Dentro desse critério fizeram-se para as palavras portuguesas as seguintes alterações:

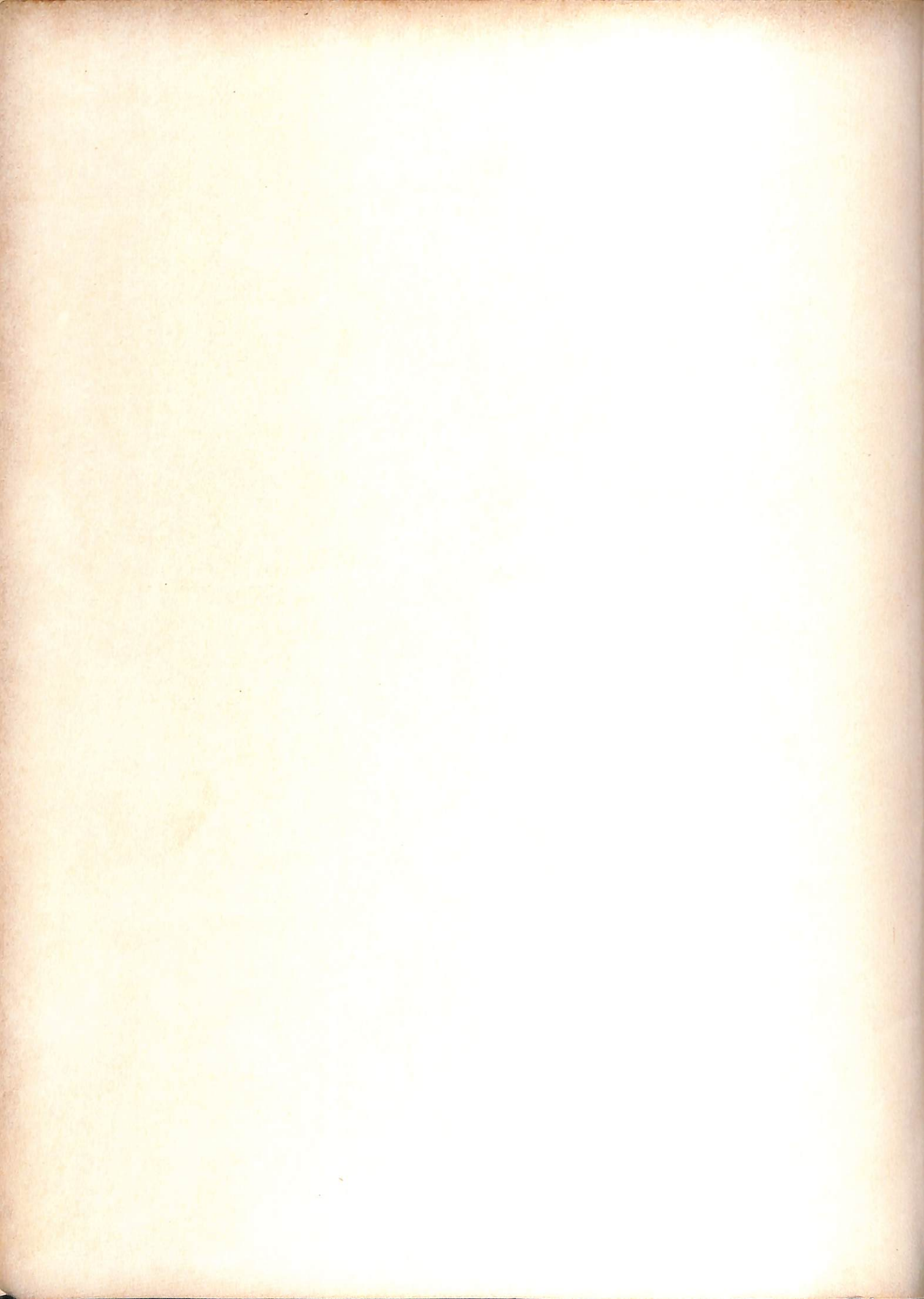
1. Para a transcrição das terminações em ditongo nasal (ãw), adotou-se a distinção vigente: *-am* para o ditongo átono, *-ão* para o ditongo tônico. A tendência no texto é para grafar sempre *-ão*, tanto no futuro dos verbos, quanto no presente e pretérito. A grafia *-am* aparece somente em *sam* (276, 279), no advérbio *tam* (280) e no substantivo *talam* (29). Ocorre uma vez a forma *ssõ* (424), que foi também transcrita *são*.
2. Modernizou-se a grafia das vogais cuja nasalidade é marcada por *til*. Grafou-se a vogal seguida de *m* ou *n*, conforme o caso.
3. Transcreveu-se *v* onde ocorre *u* com valor de consoante.
4. Restabeleceu-se o grupo *-sc-* em palavras onde ele ocorre normalmente em português.
5. Simplificaram-se as consoantes duplas de acordo com a moderna ortografia.
6. Modernizou-se a grafia dos sintagmas de formas verbais com pronomes átonos mesoclíticos e enclíticos, tais como:
darlheha (598) — dar-lhe-á
chamallo (328) — chamá-lo.
7. Substituiu-se *y* por *i* de acordo com a ortografia moderna.
8. Retirou-se o *h* de formas do verbo *ir*; de *hora* quando advérbio e nas locuções *ora bem*, *ora pois*, *ora sus*; dos artigos indefinidos; da 3.^a pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *ser*; das interjeições *oulá*, *oul*; das palavras: *Antiocho*, *Catherina* e *deshora*. Restabeleceu-se o *h* etimológico das formas do verbo *haver* e da palavra *herpes*.
9. Para a grafia das interjeições, adotou-se a atual distinção entre *ó* e *oh*. As formas *a* e *ha* foram uniformizadas em *ah*.
10. Substituiu-se o dígrafo *ph* por *f* em *philosopho* (20).
11. Desenvolveram-se as grafias abreviadas do dígrafo *qu*, como em:
aqlle (64) - aquele
q' (23,442...) - que
q̃ (55,58...) - que
porq (457) - porque
porq' (1009) - porque
12. O sinal gráfico & foi sempre substituído por *e*.
13. Substituiu-se *z* por *s* e vice-versa, de acordo com a ortografia atual.



EL-REI SELEUCO — de Luis de Camões, montagem do *Teatro Universitário* da Universidade Federal de Minas Gerais, direção, cenários e figurinos de Haydée Bittencourt — Em cena Maria Olivia (Rainha Estratônica) e Sergio Amaral (Rei Seleuco) — Belo Horizonte 1972 — Foto João Bosco Pimenta.



EL-REI SELEUCO — de Luis de Camões, montagem do T. U. da U. F. M. G., direção, cenários e figurinos de Haydée Bittencourt. Em cena Loureiro Jr., a esquerda, (Príncipe Antíoco) e Wagner Assunção (Físico) — B. H. 1972.



14. Substituiu-se *ç* por *s* de acordo com a ortografia atual.
15. Substituiu-se *s* por *x* de acordo com a ortografia atual.
16. Substituiu-se *g* por *j* de acordo com a ortografia atual.
17. Foram acentuadas as palavras segundo a norma ortográfica vigente no Brasil. Retiraram-se os acentos gráficos do texto que não estavam de acordo com essas normas.
18. O texto recebeu pontuação conforme a interpretação que lhe foi dada.
19. A numeração das linhas de leitura crítica corresponde à numeração feita no fac-símile, havendo perfeita correspondência entre os números dos dois textos. (Por razões evidentes foi alterada a partição do vocábulo *posta* (92)).
Para as palavras de língua espanhola fizeram-se as seguintes alterações:
 1. Simplificaram-se as consoantes dobradas não existentes no espanhol atual.
 2. Substituiu-se *ç* por *z* de acordo com a moderna ortografia espanhola.
 3. Substituiu-se *z* por *s* de acordo com a moderna ortografia.
 4. Grafou-se *b* ou *v* de acordo com o espanhol moderno.
 5. Restabeleceu-se o *h* dos verbos *haber* e *hallar*.
 6. Acentuaram-se as palavras de acordo com as normas atuais de acentuação gráfica dessa língua.

COMÉDIA
del REI SELEUCO
de LUÍS DE CAMÕES

Diz logo o Mordomo, ou Dono da Casa.

Eis, senhores, o Autor, por que me honrar nesta festival noite, me quis representar ãa farsa, e diz que por se não encontrar com outras já feitas, buscou uns novos fundamentos para a quem tiver um juízo assi arrezoadado satisfazer. E diz que quem se dela não contentar, querendo outros novos acontecimentos, que se vá aos soalheiros dos escudeiros da Castanheira, ou d'Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova em casa do Boticário, e não lhe faltará que conte. Porém, diz o Autor que usou nesta obra da maneira de Isopepe. Ora, quanto à obra, se não parecer bem a todos, o Autor diz que entende dela menos que todos os que lha puderem emendar. Todavia, isto é para pragueutos, aos quais diz que responde com um dito de um filósofo que diz: "Vós outros estudastes para praguejar, e eu para desprezar pragueutos." E contudo quero saber da farsa em que Ponto vai. Moço, Laçarote! Moço:	1
Senhor? Escudeiro: São já chegadas as figuras? Moço: Chegadas são elas quase ao fim de sua vida. Escudeiro: como assi? Moço: Porque foi a gente tanta, que não ficou capa com frisa, nem talão de sapato que não saísse fora do couce. Ora, vieram uns embuçadetes e quizeram entrar por força, ei-lo arrancamento na mão; deram ãa pedrada na cabeça ao Anjo e rasgaram ãa meia calça ao Ermitão, e agora, diz o Anjo que não há de entrar até lhe não darem ãa cabeça nova, nem o Ermitão até	5 10 15 20 25 30 35

lhe não porem ãa estopada na calça.
 Este pantufo se perdeu ali, mande-o Vossa Mercê,
 domingo, apregoar nos púlpitos, que 40
 não quero nada do alheio. *Escudeiro*: Se
 ela fora outra peça de mais valia, tu bo-
 taras a consciência pela porta fora para
 a meteres em tua casa. *Moço*: Oh! se o el- 45
 la fora, mais consciência seria torná-la a
 seu dono, quem a havia mister para si.
Escudeiro: Ora vem cá, vai daqui à casa
 de Martim Chinchorro e diz-lhe que
 temos cá auto, com grande fogueira, que
 se venha Sua Mercê para cá e que traga 50
 consigo o senhor Romão d'Alvarenga,
 para que sobre o canto-chão botemos
 nosso contraponto de zombaria. Ouves,
 Laçarote, ir-lhe-ás abrir a porta do
 quintal, porque mudemos o vinte aos que 55
 cuidam de entrar por força. *Indo-se, o*
Moço diz: Chichelo de judeu, assi co-
 mo foste pantufo, que te custava ser ãa
 bolsa com um par de reales, que
 são bons para escudeiro hipócrita, que 60
 são muito e valem pouco. *Escudeiro*
Moço, que estás fazendo que não vás?
Moço: Senhor, estou tardando e porém
 estou cuidando que se agora fora aquele 65
 tempo em que corriam as moedas dos
 sambarcos, sempre deste tiraria para
 ãas palmilhas. Mas, já que assi é, di-
 ga-me Vossa Mercê que farei deste? *Escudeiro*: Ó
 fideputa bargante, esperai que estou- 70
 tro vo-lo dirá.

Faz que lhe atira com outro pantufo;
vai-se o Moço, e diz o Escudeiro:

Não há mais mao conselho que ter um
 vilão destes, mimoso, porque logo pas-
 sam o pé além da mão, zombam assi da gra-
 vidade de seu amo. Mas, tornando ao que 75
 impcrta, vossas mercês é necessário que
 se cheguem uns para os outros, para da-
 rem lugar aos outros senhores, que hão
 de vir, que doutra maneira, se todo o
 corro se há de gastar em palanques, se- 80
 rá bom mandar fazer outra Alvalade, e
 mais, que me hão de fazer mercê, que se
 hão de desembuçar, porque eu não sei
 quem me quer bem, nem quem me quer
 mal; este só desgosto tem um auto, que 85
 é como officio de alcaide, ou haveis
 deixar entrar a todos, ou vos hão de ter
 por vilão ruim

Entra Martim Chinchorro falando com outro Escudeiro por nome Ambrósio, e diz o Martim Chinchorro:

Entre Vossa Mercê. <i>Ambrósio</i> : dias há, senhor, que ando de quebras com cortesias, e por isso vou diante. Bejo as mãos a Vossa Mercê.	90
A verdade é esta: passear com casa junta, fugueira com castanhas, mesa posta com alcatifa, e cartas; além disso, auto para esgaravatar os dentes; esta é a vida de que se há de fazer consciência	95
<i>Escudeiro</i> : Senhor, o descanso, dizem lá, que se há de ter enquanto homem puder, porque os trabalhos sem os chamarem de seu se vem por seu pé, que seu nome é. <i>Martim</i> : Ora pois,, senhor, o auto dizem que é tal, porque um auto enfadonho traz mais sono consigo que ãa pregação comprida. <i>Escudeiro</i> : Senhor, por bom mo venderam, e eu o tomei à cala de sua boa fama, e se tal é, eu acho que, por outra parte, não há tal vida como ouvir um vilão que arranca a fala da garganta, mais sem sabor que ãa pera-pão, e ãa donzela que vem mais podre de amor, falando como Apóstolo, mais piadosa que ãa lamentação. <i>Martim</i> : Para estes taes, é grande peça rapaz travesso com molho de junco, porque não andem mais ao coscorrão, mais roucos que ãa cigarra, trazendo de si enfadamento.	100
<i>Moço</i> : Oulá, senhores, pedem as figuras alfinetes para toucarem um Escudeiro. Ora sus, há i quem dê mais? Que ainda vos veja todas a mim às rebatinhas. Ora sus, venham de mano em mano, ou de mana em mana. <i>Escudeiro</i> : Moço, fala bem ensinado. <i>Moços</i> Senhor, não faz ao caso, que os erros por amores têm privilégio de moedeiro. <i>Ambrósio</i> : Ó rapaz, não me entendes? Pergunto-te se tardará muito por entrar.	105
<i>Moço</i> : Parece-me, senhor, que antes que amanheça começarão. <i>Ambrósio</i> : Oh que salgado moço! Zombas de mim? Vem cá, donde és natural? <i>Moço</i> : Donde quer que me acho. <i>Ambrósio</i> : Pergunto-te onde nasceste. <i>Moco</i> : Nas mãos das parteiras. <i>Ambrósio</i> : Em que terra? <i>Moço</i> : Toda a terra é ãa; e mais eu nasci em casa assobradada, varrida da-	110
	115
	120
	125
	130
	135

queela hora, que não havia palmo de terra nela. *Martim*: Bem varrido de vergonha que me tu pareces. Dize: Cujo filho és? É para ver com que disparate respondes. *Moço*: A falar verdade, parece-me a mim que eu sou filho de um meu tio. *Martim*: Vem cá. De teu tio, e isso como? *Moço*: Como? Isto, senhor é adivinhação que Vossas Mercês não entendem. Meu pai era clérigo, e os clérigos sempre chamam aos filhos sobrinhos; e daqui me ficou a mim ser filho de meu tio. *Martim*: Ora te digo que és gracioso. Senhor, donde houvestes este? *Escudeiro*: Aqui me veio às mãos sem piós, nem nada, e eu por gracioso o tomei. E mais, tem outra cousa, que ãa trova fá-la tão bem como vós, ou como eu, ou como o Chiado. *Ambrósio*: Não! Quanta disso nós havemos-lhe de ver fazer algũa cousa, enquanto se vestem as figuras, ainda que, para que é mais auto que vermos a este? *Escudeiro*: Vem cá, moço, dize aquela trova que fizeste à moça Briolanja, por amor de mim. *Moço*: Senhor, si, direi, mas aquela trova não é senão para quem a entender. *Martim*: Como? Tão escura é ela? *Moço*: Senhor, assi a sei eu escrever e a fiz na memória, porque eu não sei escrever senão com carvão, e porém diz assi:

Per amor de vós, Briolanja
 Ando eu morto,
 Pesar de meu avô torto.

Martim: Oh! como é galante! Que descuido tão gracioso! Mas, vem cá, que culpa te tem teu avô nos disfavores que te tua dama dá: *Moço*: Pois, senhor, se eu houve de pesar de alguém, não pesarei eu antes dos meus parentes, que dos alheios? *Escudeiro*: Pois ouçam Vossas Mercês a volta, que é mais cheia de gavetas, que trombeta de sereníssimo de la Valla. *Moço*: A volta, senhores, é mui funda, e parece-me, senhores que nem de mergulho a entenderão, e por isso mandem assoar os engenhos, e me-tão mais ãa sardinha no entendimento; e pode ser que com esta servilha lhe calçará melhor; e todavia palra assi:

Vossos olhos tão daninhos
 Me trataram de feição

Que não há em meu coração Em que atem dous réis de cominhos Meu bem anda sem focinhos Por vós morto, Pesar de meu avô torto.	190
<i>Martim</i> : Ora bem, que têm de ver os cominhos com o teu coração? <i>Moço</i> : Pois, senhores, coração, bofes, baço e toda a outra mais cabedela não se podem comer senão com cominhos; e mais, senhores, minha dama era tindeira, e este é o verdadeiro entendimento.	195
<i>Martim</i> : E aquela regra que diz: <i>Meu bem anda sem focinhos</i> me dá tu a entender que ela não rá nada de si, <i>Moço</i> : Nunca Vossas Mercês ouviram dizer: <i>Meu bem e meu mal / lutaram um dia; / meu bem era tal, / que meu mal o vencia?</i> Pois desta luta foi tamanha a queda, que meu bem deu entre ãas pedras, que quebrou os focinhos; e por ficarem tão esfarrapados, porque lhe não podiam botar pedaço, por conselho dos físicos lhos cortaram, por lhe neles não saltarem herpes, e daqui ficou: <i>Meu be manda sem focinhos</i> , como diz o texto. <i>Ambrósio</i> :	200
Tu fazes já melhores argumentos que moços do estudo por dia de são Niculao. <i>Martim</i> : Senhor, aquilo tudo é bom engenho, este moço é natural para lógico. <i>Moço</i> : Quê, senhor natural para lógica? Si, mas não tão fria como Vossas Mercês. <i>Escudeiro</i> : Parece-me, senhor, que entra a primeira figura. Moço, mette-te aqui por baixo desta mesa, e ouçamos este representador, que vem mais amorlotado dos encontros que um capuz roxo de piloto que sae em terra e o tira d'arca de cedro. <i>Martim</i> :	205
Senhor, ele parece que aprende a cirurgiaão. <i>Ambrósio</i> : Mais parece ourinol capado que anda de amores com a menina dos olhos verdes. <i>Escudeiro</i> : Enfim parece figura d'auto, em verdade.	210
<i>Entra o Representador.</i>	215
É lei de direito assaz verdadeira julgar por si mesmos aquilo que vêem, porque eu cuido que eu zombo d'alguém e cuido que zombo da mesma maneira. E se a qualquer parece que está mais dobrado sem nenhum conhecer seu próprio engano, por grande que seja... Ora,	200
	225
	230
	235

senhores, a mi me esquece o dito todo, 240
de ponto em claro, mas não sou de cul-
par, porque não há mais que três dias que
mo deram, mas em breves palavras di-
rei a Vossa Mercês a suma da obra:
ela é toda de rir do cabo até a ponta. 245
Entrarão logo primeiramente quinze
donzelas que vão fugidas de casa de
seus pais, e vão com cabazes apanhar
azeitona, e trás elas vêm logo oito
mundanos metidos em um covão can- 250
tando *Quem os amores tem em Sintra*;
e depois de cantarem farão ãa dança
de espadas, cousa muito para ver, entra
mais el-rei D. Chanchó bailando os ma- 255
chatins, e entra logo Caterina Real
com uns poucos de parvos nãa jueira
e semeá-los-á pela casa, de que nace-
rá muito mantimento ao riso; e nisto
fenecerá o auto, com música de choca-
lho e bozinas que Cupido vem dar 260
a ãa alfeloeira a quem quer bem, e ir-se-
ão Vossas Mercês, cada um para suas
pousadas, ou consoarão cá conosco
disso que aí houver. Parece-me que ne-
nhum diz que não. Ora, pois, ficareis 265
em vano laboraverunt, porque ategora
zombei de vós por me forrar do erro da
representação, como quem diz: digo-te
antes que mo digas. *Ambrósio*: :Ora
vos digo, senhores, que se as figuras são 270
todas taes, que acertariam em errar os
ditos, ainda que me parece que este o
não fez, senão a ser mais galante. Mas
se assi é, ela é a melhor invenção que
eu vi, porque já agora representações 275
todas é darem por pragueiros, e são
tão certas, que é melhor errá-las que
acertá-las. *Escudeiro*: Parece-me que en-
tram as figuras de siso, vejamos se são
tão galantes na prática como nos ves- 280
tidos.

Entra El-Rei Seleuco, com a Rainha 280
Estratônica

Rei. Senhora, des que a ventura
Me quis dar-vos por molher,
Me sinto emeninecer;
Porque em vossa fermosura 285
Perde a velhice seu ser.
Um homem velho, cansado,

	Não tem força, nem vigor Para em si sentir amor, Senão é que estou mudado, Com ser vosso, noutra cor.	290
Rainha	Muito grande dita tem A mulher que é fermosa. Senhor, grande; mas porém, Se a tal é virtuosa,	295
Rei.	Quer-lhe a ventura mor bem. Si, mas porém, nunca vemos A natureza esmerar Donde haja que tachar, Que, quando ela faz extremos, Em tudo quer-se extremar.	300
	Eu falo como quem sente Em vós esta qualidade, Pelo que vejo presente E se me esta mostra mente, Mente-me a mesma verdade.	305
	ũa só tristeza tenho Que não tem a meninice, Que, no mor contentamento, O trabalho da velhice Me embaraça o sentimento.	310
Rainha.	Senhor, novidades taes Far-me-ão crer de verdade.	
Rei.	Novidades lhe chamais! Folgo, senhora, que achais Na velhice, novidades.	315
Rainha.	Senhor, dias há que sento No Príncipe Antioco Certo descontentamento, Dera algũa cousa a troco Por saber seu sentimento	320
	Vejo-lhe amarelo o rosto Ou de triste, ou de doente, Ou ele anda mal disposto, Ou lá tem certo desgosto Que o não deixa ser contente.	325
	Mande, senhor, Vossa Alteza, A chamá-lo por alguém; Saberemos que mal tem, Se é doença de tristeza, De que nasce, ou de que vem.	330
Rei.	Certo que eu me maravilho Do que vos ouço dizer, Que mal pode nele haver? Ide dizer a meu filho Que me venha logo ver. Se curar não se procura	335

- Ûa cousa destas tais,
 Vem depois a crescer mais. 340
 Quando já se não acha cura,
 Toda cura é por demais
- Entra o Príncipe Antíoco com seu
 pajem, por nome Leocádeo*
- Príncipe. Leocádeo, se és avisado,
 E não te falta saber,
 Saber-me-ás dar a entender: 345
 Quem ama desesperado
 Que fim espera de haver?
 Pajem. Senhor, não.
 Mas porém, por que razão
 Lhe vem sabê-lo, ou de quê?
 Príncipe. Pergunto-te a conclusão 350
 Não me perguntes por quê.
- Porque é minha pena tal
 E de tão estranho ser,
 Que me hei de deixar morrer,
 E por não cuidar no mal, 355
 O não ousar de dizer.
 Que maneira de tormento
 Tão estranho e evidente
 Que nem cuidar se consente!
 Porque o mesmo pensamento 360
 Há medo do mal que sente.
- Pajem. Não entendo a Vossa Alteza.
 Príncipe. Assi importa à minha dor.
 Pajem. E por que razão, Senhor?
 Príncipe. Para que seja a tristeza 365
 Castigo de meu temor;
 Porque ordena
 O amor que me condena
 Que se hajam de sentir 370
 E sem dizer, nem ouvir.
 Bemaventurada a pena
 Que se pode descobrir!
- Oh caso grande e medonho!
 Oh duro tormento fero!
 Verdade é isto que eu quero? 375
 Não é verdade, mas sonho
 De que acordar não espero.
 Quero-me chegar a El-Rei,
 Meu pai, que já me está vendo;
 Mas, onde vou? Não m'entendo. 380
 Com que olhos olharei
 Um pai a quem tanto ofendo?
- Que novo modo de antolhos!
 Porque neste atrevimento,

	Divera meu sentimento Para ele não ter olhos Nem para ele pensamento	385
	<i>Chega aonde está El-Rei, e diz El-Rei</i>	
Rei.	Filho, como andais assi? Que tanto disgosto tomo De vos ver como vos vil!	390
Príncipe.	Não sei eu tanto de mi, Que possa saber o como.	
	Dias há, senhor, que ando Mal disposto, sem saber Este mal que possa ser; Que se nele estou cuidando Quase me vejo morrer.	395
Rei.	Pois, filho, será razão Que meus físicos vos vejam.	
Príncipe.	Os físicos, senhor, não Que os males que em mi estão São curas que me sobejam	400
Rainha.	Deite-se; que na verdade Um corpo deitado e manso Descansa à sua vontade.	405
Príncipe.	Senhora, esta enfermidade Não se cura com descanso.	
Rainha.	Todavia, bom será Que lhe façam ùa cama.	
Príncipe.	Um coxim abastará Que assi não descansará O repouso de quem ama.	410
Rei.	Vamos, filho, para dentro. Enquanto a cama se faz, Repousai como capaz, Que a mi me dá cá no centro A pena que assi vos traz.	415
	<i>Vão-se, e vem ùa moça a fazer a cama, e diz:</i>	
Moça.	Mimos de grandes senhores E suas extremidades Me hão de matar de amores, Porque de meros dulçores Adoecem.	420
	Então logo lhe parecem Aos outros que são mamados, E os que são mais privados Sobre eles estremecem.	425
	Certo, e assi Deos me ajude, Que são muito graciosos, Porque de meros viçosos, Não podem com a saúde.	430

Mas deixá-los,
Porque eles darão nos valos
Donde mais não se erguerão,
Inda que lhe dêem a mão
Os seus privados vassalos 435

*Entra um porteiro da cana, e
bate primeiro, e diz:*

Porteiro. Traz, traz, traz!
Moça. Jesu? Quem está aí?
Porteiro. Já vós, mana, éreis mamada!
Para vos levar furtada,
Nunca tal ensejo vi. 440
E vós estais descuidado!
Moça. E meus descuidos que fazem?
Porteiro. Vossos descuidos, cadela?
Ah! Minha alma, sois tão bela,
Que esses descuidos me trazem 445
Dous mil cuidados a vela.

Pois scu vosso há tantos anos,
Mana, tirai os antolhos;
E vereis meus tristes danos. 450
Moça. Não tendeis esses enganós.
Porteiro. Nem vós tendeis esses olhos,
Que de vossos olhos vem
Esta minha pena fera.

Moça. De meus olhos? Assi era. 455
Porteiro. Moça que taes olhos tem
Nenhuns olhos ver divera

Moça. E por quê?
Porteiro. Porque cegais
A quantos olhos olhais,
Posto que por vós padecem. 460
Olhos que tão bem parecem
Por que não nos castigais?

Moça. Deos dê siso, pois de vós
Tirou ao que aos outros deu.
Porteiro. Desatai-me lá esses nós, 465
Que mais siso quero eu
Que não ter siso por vós?

Moça. Falais d'arte... Eu vos prometo
Que a resposta vem a vela.
Isso é olho de panela... 470
Quanto há que sois discreto?

Porteiro. Quanto há que vós sois bela.
Moça. Dais-me logo a entender
Que eu sou fea, a meu ver.

Porteiro. E isso por que o entendeis?
Moça. Por quê? Porque me dizeis 475
Que só de meu parecer

Porteiro.	Vos procede o que sabeis.	
Moça.	É verdade.	
	Pois bem sento	
	Que o vosso saber é vento.	
	Fica a cousa declarada,	480
	Meu parecer não ser nada.	
Porteiro.	Olhai aquele argumento!	
	Além de bela, avisada.	
	Oh! Nem tanto, nem tão pouco!	
	Vede vós o que falais.	485
Moça.	Cego no saber andais	
Porteiro.	No siso, mas não tão louco	
	Como vós, mana, cuidais.	
	Ora dizei, duna má,	
	Que não amais quem vos ama?	490
Moça.	Ouvistes vós cantar já	
	<i>Velho malo, em minha cama?</i>	
	Já me entenderéis.	
Porteiro.	Ha, ha...	
	Senhora, estais enganada,	
	Que com ùa capa e espada	495
	E com este capuz fora...	
Moça.	Ora bem, tirai-o ora	
	E fazei ùa levada.	
Porteiro.	Não. Se me eu hoje alvoroço,	
	Achar-me-eis doutra feição.	500
	<i>Aqui tira o capuz e diz:</i>	
Porteiro.	Tenho má disposição?	
	Estas obras são de moço,	
	Se as mostras de velho são.	
Moça.	Tendes mui gentis meneos.	
Porteiro.	Não, senhora? Faço extremos.	505
Moça.	Passeai, ora veremos.	
	Se tendes tão bons passeos	
Porteiro.	Tudo, senhora, faremos.	
Moça.	Virai ora a essoutra mão?	
Porteiro.	Esta disposição, vede-a,	510
	Que tenho gentil feição.	
Moça.	Tendes vós mui boa rédea.	
	Sofreis ancas?	
Porteiro.	Isso não.	
Moça.	Por certo que tendes graça	
	Em tudo quanto fizerdes.	515
	Fazei mais o que souberdes	
Porteiro.	Não sei cousa que não faça,	
	Senhora, por me quererdes.	
Moça.	Tendes vós muito bom ar.	
Porteiro.	Mais que isto faz quem quer bem.	520
Moça.	I-vos asinha, que vem	
	O Príncipe a se deitar.	
Porteiro.	Nunca ùa pessoa tem	
	Ùa hora para falar!	

*Entra o Príncipe com seu Pajem
Leocádeo e diz:*

Príncipe. Seja a morte apercebida, 525
Porque já o amor ordena
A dar a meu mal saída,
Porque o fim da minha vida
O seja da minha pena. 530
Não tarde para tomar
Vingança de meu querer,
Pois não se pode dizer
Que não tem já que esperar,
Nem como que satisfazer. 535
Os físicos vêm e vão,
Sem saberem minhas mágoas
Nem o pulso me acharão;
E se o querem ver nas ágoas
As dos olhos lho dirão.

Se com sangrias também 540
Procuram ver-me curado,
O temor de meu cuidado
O mais do sangue me tem
Nas veas todo coalhado. 545
Quero-me aqui encostar
Que já o espírito me cai.
Leocádeo, vai-me chamar
Os músicos de meu pai:
Folgarei de ouvir cantar.

*Aqui se deita como que repousa,
e fala dizendo assi.*

Príncipe. Senhora, qual desatino 550
Me trouxe a tanta tristura?
Foi, senhora, porventura,
O têrço de meu destino,
Como vossa fermosura? 555
Bem conheço que não posso
Ter tão alto pensamento,
Mas disto só me contendo:
Que se paga com ser vosso
O mor mal de meu tormento.

*Entram os músicos, e diz Alexandre
d'Afonseca, um deles.*

Alexandre. Senhor, de que se acha mal 560
O Príncipe, ou que mal sente?
Pajem. Senhor, sei que está doente
Mas sua doença é tal,

	Que entender se não consente. Os físicos vêm e vão Uns e outros ameúde, Sem o poderem dar são. Quanto mais cura lhe dão, Então temos menos saúde.	565
	O pai anda em sacrifícios Aos deoses, que lhe dêem A saúde que convém, Dizendo que por seus vícios O mal a seu filho vem.	570
	Eu sospeito que isto são Alguns novos amorinhos Que terá no coração.	575
Alexandre.	Amores? Com quem serão, Que lha não dêem de focinhos?	
Porteiro.	Senhores, que lhe parece Da doença de Antioco?	580
Alexandre. Pajem.	Diga-lhe quem lha conhece Que toma morrer a troco De calar o que padece.	
Porteiro.	Isso é estar emperrado Na doença; que é peor Têm-no os físicos curado?	585
Alexandre.	<i>Oh! Que de mal del amor No há señor sanador.</i>	
Porteiro.	Falais como exprimentado, Que eu cuído que esta fadiga Que o faz que desespere <i>Y por más tormento quiere Que se sienta y no se diga.</i>	590
Alexandre.	Pois, senhor, isso assele Porque a pena que sabeis Que eu cuído que está nele Dar-lhe-á penas cruéis <i>Pues no hay quien las consuele.</i>	595
Pajem.	Folgo porque me entendeis.	600
Porteiro.	Hemo-nos, senhores, de ir, Porque nos está esperando. Pois eu também hei de ir, Que não me posso espedir Donde vejo estar cantando.	605
Príncipe.	Cantai por amor de mi Algũa cantiga triste, Que todo meu mal consiste Na tristeza em que me vi.	
Porteiro. Alexandre.	Mande-lhe cantar um chiste. Chiste não, que é desonesto E não tem esses extremos. Outro canto mais modesto, Porém, não sei que diremos.	610

Pajem.	<i>Gãoleão o dirá presto.</i>	615
Porteiro.	Dá licença Vossa Alteza Que diga minha tenção?	
Príncipe.	Dizei; seja em canto-chão.	
Porteiro.	Pois crede que é sutileza, Que os anjos a comerão. Digam esta:	620
	<i>Enforquei minha esperança E o amor foi tão madraço Que lhe cortou o baraço.</i>	
Alexandre.	Não me parece essa boa.	625
Porteiro.	Haja eu perdão, Porque não a entenderão. Entender, bofá! Que é boa! Não lhe caís na feição?	
Alexandre.	Dizei ora outra melhor	630
Porteiro.	Com que nos atarraqueis. Ora esperai e ouvireis. Se a esta não dais louvor, Quero que me degoleis.	
	<i>Cantiga</i>	
	Com vossos olhos Gonçalves, Senhora, cativo tendes Este meu coração Mendes.	635
Alexandre.	Essa parece mui taibo, Porque mostra bom indício.	
Porteiro.	Vós cuidareis que eu que raivo.	640
Alexandre.	Todavia tem mau saibo. Ora mal lhe corre o ofício.	
Príncipe.	Tá, não vá mais por diante A zombaria, que é má. Cantai qualquer delas já. Que esse porteiro é galante! Ninguém o contentará.	645
	<i>Aqui cantam, e em acabando, diz o Pajem.</i>	
Pajem.	Parece que adormeceu	
Porteiro.	Pois será bem que nos vamos	
Alexandre.	Senhor, quer que nos vejamos?	650
Porteiro.	Senhor, vir-me-á do céo. Revela-me que o façamos	
	<i>Entra a Rainha com ũa sua criada por nome Frolalta, e diz a Rainha.</i>	
Rainha.	Frolalta, como ficava Antioco em te tu vindo?	
Moça.	Ficava-se despedindo Da vida, que então levava,	655

- Rainha. E assi seus dias comprindo
Oh grave caso de amor!
Desesperada afeição!
Oh amor sem redenção! 660
Que ali te fazes maior,
Onde tens menos razão.
- No mais alto e fundo pego
Ali tens maior porfia;
Razão de ti não se fia. 665
Quem te a ti chamou cego
Mui bem soube o que dizia.
Porventura ia chorando?
Moça. Chorando ia, chamando:
"Ó amor, amor cruel!" 670
E, em, senhora, se deitando
Lhe caiu este papel.
Rainha. Que papel?
Moça. Este, senhora
Rainha. Amostra, que quero lê-lo.
Agora acabo de crê-lo 675
Que ao que mostra por fora
Aqui lhe lançou o selo.
- Aqui lê o papel e diz.*
- Rainha. Oh! Estranha pena feral!
Desditosa vida cara!
Oh! Quem nunca cá viera 680
E com seu pai não casara,
Ou, em casando, morrerá!
Moça. Ainda que eu pesa são
Senhora, tudo bem vejo.
Atente que, na eleição, 685
O que lhe pede o desejo
Não consente o coração.
Rainha. Frolalta, pois que és discreta
Nada te posso encubrir,
Porque, se queres sentir, 690
A ãa molher discreta
Tudo se há de descobrir.
O dia que entrei aqui,
Que a Seleuco recebi,
Logo nesse mesmo dia 695
No Príncipe filho vi
Os olhos com que me via.
- Este princípio sofri-lho
Para ver se se mudava;
Antes mais se acrescentava. 700
Eu amava-o como filho,
E ele doutra arte me amava.
Agora vejo-o no fim
Por se me não declarar

- Pois que já a isso vim, 705
 A morte que o levar
 Me leve também a mim.
- Porque, já que minha sorte
 Foi tão crua e desabrida,
 Que me não quer dar saída, 710
 Sejamos juntos na morte
 Pois o não fomos na vida.
 Oh! Quem me mandou casar
 Para ver tal crueldade!
 Ninguém venda a liberdade, 715
 Pois não pode resgatar
 Onde não tem a vontade.
- Que não há mor desvario
 Que o forçado casamento
 Por alcançar alto assento; 720
 Que, enfim, todo o senhorio
 Está no contentamento.
 Não sei se o vá ver agora,
 Se será tempo conforme,
 Ou se imos a desora. 725
- Moça. Depois iremos, senhora
 Que agora dizem que dorme.
- Entra o Físico a tomar-lhe o pulso,
 e, tomando-o, diz.*
- Físico. Su madrastra oí nombrar
 Y el pulso se le alteró.
 Esto no entiendo yo, 730
 Porque para le alterar
 El corazón le obligó,
 Pués, que el corazón se altere.
 Y porque en un momento,
 Algún nuevo vencimiento 735
 De afición terrible le hiere,
 Que causa tal movimiento.
- Pués, qué afición cabe así
 Con madrastra? Digo yo:
 Dos razones hay aquí; 740
 La una dice que sí,
 La otra dice que no.
 Empero, yo determino
 De exprimentar la verdad
 Y hacer una habilidad 745
 Que declare es agua o vino
 Esta su enfermedad.
- Porque toda esta mañana
 Tengo estudiado su mal,
 Sin ver causa efetual 750

	De su dolencia inhumana, Ni otra de su metal. Llamar quiero este asnejón, Mas aún debe de dormir, Según que es dormilón.	755
Sancho.	Oh Sancho! Oh Sancho!	
Físico.	Ah señor! Ah señor!	
Sancho.	Ea! Aún estás dormiendo?	
Físico.	Estoyme, señor, vistiendo. Pues vellaco y sin sabor	760
	No me respondes dormiendo? Vestios presto, ladrón.	
Sancho.	Oh qué mozo y qué ventura! Mas qué amo y caratón!	
	Embíeme el ropón. Que no hallo mi vestidura.	765
Físico.	Que embíe el ropón acá?	
Sancho.	Parece que os desmandais. Que vaya, señor? Ah! Ah! Que buenos días hayáis	770
<i>Entra o Moço embrulhado em ũa manta, e diz o Físico.</i>		
Físico.	Dí. Cómo vienes así	
Sancho.	Con la manta, y para qué? Yo, señor, se lo diré: Por venir presto vestí Lo que más presto hallé.	775
	Porque viendo que él me llama Dormiendo yo sin afán, Salté presto de la cama, Que parezco un gavilán, Hermoso como una dama.	780
Físico.	Ma ses tu bovedad tanta, Que vienes d'esa fición?	
Sancho.	De mi vestido se espanta? De noche sirve de manta, Y de día de repón.	785
Físico.	Embióme el Rey a llamar Otra vez.	
Sancho.	Y a mí?	
Físico.	Y a tí?	
Sancho.	Y él, qué presta allá sin mí?	
Físico.	Qué puedes tu aprovechar?	790
Sancho.	Yo se lo diré de aquí, Si por la ventura quiere, Para que le dé consejo, Cuando doliente estuviere; Digo: coma, si pudiere Y beba buen vino añejo.	795

	Porque éste es el licor Que dá fuereza y es sabroso, Que, según dicen, señor <i>Vino letificat cor</i> <i>Hominis</i> y le es provechoso.	800
Físico.	Ya sabes la medicina Que Avicena nos refiere.	
Sancho.	Pues, señor! Porque es divina. Pero el rey qué le quiere, Qué manda, o qué determina?	805
Físico.	El Príncipe está doliente	
Sancho.	Oh mezquino! Y que ha?	
Físico.	Y a ti, necio, que te vá?	
Sancho.	Oh, señor! Que é mi pariente!	
Físico.	Gracioso el bobo está!	810
	Y pues, dime, por tu fé: Llorarás si se moriere?	810
Sancho.	No lloraré Empero, señor, haré La peor cara que pudiere.	
Físico.	Ea, bobo, ve corriendo Y ensilla la mula aína.	
Sancho.	Mula, viene ensillar mejor.	
Físico.	Oh vellaco y sin sabor!	
Sancho.	Yo, por cierto, no lo entiendo, Pero una melecina Le he de pedir, Dios queriendo, Porque ando atribulado Y no sé parte de mí Con este nuevo cuidado Para un sayo esfarrapado Que me dicen hay allí.	820
Físico.	Ora ensilla y nunca viva, Pues sufro tus desatinos.	825
Sancho.	Señor, pasión no reciba <i>Ya cabalga Calaynos</i> <i>A la sombra de una oliva.</i> <i>Aqui se sae bolindo com a almofaça</i> <i>e acorda o Príncipe, e diz.</i>	830
Príncipe.	Oh bela vista e humana Por quem tanto mal sostenho! Ó princesa soberana! Como? Nos braços vos tenho, Ou este sonho me engana?	835
	Pois como sonho também, Me queres vir magoar? E, para me atormentar, Mostras-me a sombra do bem Para assi mais me enganar? Assi que, conquanto canso, Já não posso achar atalho, Pois que o sono quieto e manso	840
		845

Que os outros têm por descanso
Me vem a mim por trabalho.

Pois há i tantos enganos
Que condenam minha sorte,
Não o tenho já por forte, 850
Se à volta de tantos danos
Viesse também a morte.

Aqui entra El-Rei com o Físico, e diz El-Rei

Rei. Andai e vede se achais
O rasto deste segredo
Que me dizem que alcançais, 855
Ainda que tenho medo
Que lhe seja por demais.
Físico. Plega a Dios que aqueste sea
Para salud y remedio
D'esta dolencia tan fea. 860
Yo buscaré todo el medio
Que presto sano se vea.

Aqui lhe toma o Físico o pulso e diz.

Físico. Afloxen, señor, sus ais.
Cómo se halla en su penar?
Príncipe. Como me acho, preguntais? 865
Como se pode achar
Que sempre se perde mais?
Físico. La respuesta abre el camino.
Imagina de contino?
Príncipe. Não tenho outro mantimento, 870
Nem outro contentamento,
Senão o que em mim imagino.

Aqui entra a Rainha e diz

Rainha. Como se sente, senhor?
Tem a febre mais piquena?
Príncipe. Responda-lhe minha pena. 875
Físico. (Conocido es su dolor...
Ora sea en hora buena!
Tomada está la tristeza
A las manos que sentió
Usaré de sutileza.) 880

Diz contra El-Rei.

Rei. Cúmpleme que solo yo
Platique con Vuestra Alteza
Cheguemo-nos para cá.
Rainha. Não deve desesperar, 885
Que, enfim, se bem atentar
Para tudo o tempo dá

Príncipe.	Tempo para se curar. Que cura poderá ter Quem tem a cura, senhora, No impossível haver?	890
Rainha.	Ficai-vos, senhor, embora Que vos não sei responder.	
<i>Vai-se a Rainha e diz El-Rei</i>		
Rei.	Neste mal que não comprehendo Que meio dais de conselho?	895
Físico.	Señor, nada entiendo d'ello Y puesto que lo entiendo Yo quisiera no entendello.	
Rei.	Por quê?	
Físico.	Porque tengo entendido Lo más malo de entender Para lo que puede ser, Porque anda, señor, perdido D'amores por mi mujer.	900
Rei.	Santo Deos, que tal amor Lhe dá doença tão feral! Que remédio achais melhor?	905
Físico.	Forzado será que muera Porque no muera mi honor.	
Rei.	Pois como? A um só herdeiro Deste reino não dareis Vossa molher? Pois podeis, Que tudo faz o dinheiro. Pois este, não o enjeiteis. Dai-lha, porque eu espero De vos dar dinheiro e honra Quanto eu para ele quero.	910
Físico.	No tira el mucho dinero La mancha de la deshonra.	915
Rei.	Ora ,bem pouco defeito É pequice conhecida Quando deixa de ser feito, Porque com ele dais vida A quem vos dará proveito.	920
Físico.	Cuán facilmente aporfía Quien en tal nunca se vió! Del consejo que me dió Vuestra Alteza qué haría Si agora fuese yo?	925
Rei.	A molher que eu tivesse Dar-lha-ia. Oxalá Que ele a Rainha quisesse.	930
Físico.	Pues déla, si le parece, Que por ella muerto está. Que me dizeis?	
Rei.	La verdad.	
Físico.	Sem dúvida tal sentistes	935

Físico.	Sin duda, sin falsedad. Pues, señor, aora tomad Los consejos que me distes.	
Rei.	Certamente que eu o via Em tudo quanto falava Como o vistes? Por que via?	940
Físico.	Nel pulso, que se alterava, Si la vía o si la oía.	
Rei.	Que maneira há de haver? Que eu certo me maravilhó, Possa mais o amor do filho, Do que pode o da molher!	o 945
	Finalmente hei-lho de dar Que a ambos conheço o centro. Quero-o ir levantar E iremos para dentro Neste caso praticar.	950
	<i>Diz contra o Príncipe.</i>	
	Levantai-vos, filho, d'i. O melhor que vós puderdes E vinde-vos para aqui; Porque, enfim, o que quizerdes, Tudo haveis de mi.	955
Pajem. Porteiro.	Ah! Senhores, oulá, ou! Viestes em conjunção A melhor que pode ser; Haveis aqui de fazer A trosquia a um rifão.	960
Pajem.	Deixai-me, senhor, dizer, Haveis isto de acabar: <i>Coração, i bugiar</i> <i>No esteis preso en cadenas,</i> <i>Que pois o amor vos deu penas</i> <i>Que vos lanceis a voar.</i>	965
Porteiro. Pajem.	Por certo que bem comprou. Ora sabeis o que vai? Antioco se casou Com a molher de seu pai, E o mesmo pai o ordenou.	970
Porteiro. Pajem.	Isso como? Não o sei	
	Porque dizem que a amava E que só por ela andava Para morrer; e El-Rei Deu[-a] a quem a desejava.	975
Porteiro.	Se o casa por querer bem Com a moça a quem ama, Direi que a mim me inflama O amor mais que ninguém.	980

Pajem. Pois pedi-lhe a nossa dama.
Porteiro. Por São Gil, que ei-los cá vêm,
Ele pela mão com ela.

*Entra El-Rei e Antíoco com a
Rainha pela mão, e diz
El-Rei.*

Rei. Que mais há que esperar?
Olhai que estranheza vai
O muito amor ordenar:
Ir-se o filho namorar
De ãa molher de seu pai. 990

Querer bem foi sua dor,
Negar-lha será crueldade,
Assi que já foi bondade
Usar eu de tal amor
E de tal humanidade. 995

Ela deixou de reinar
Como fazia primeiro
Por se com ele casar;
E por amor verdadeiro
Tudo se pode deixar. 1000

Eu que nela tinha posto
Todo o bem de meu cuidado
Deixei mais que ela há deixado,
Que mais se deixa no gosto
Que no poderoso estado. 1005

Mas, já que tudo isto vemos,
Hajam festas de prazer,
As que melhor possam ser,
Porque em tão grandes extremos,
Extremos se hão de fazer. 1010

Hajam cantos para ouvir,
Jogos, prazeres sem fundo,
Porque, se quereis sentir,
Deste modo entrou o mundo
E assi há de sair. 1015

*Aqui vêm os músicos e cantam, e de-
pois de cantarem saem-se todas as
figuras, e Martim
Chinchorro.*

Ora, senhor, tomemos também nos-
so pandeiro e vamos festejar os noivos
ou vamos consoar com as figuras, por-
que me parece que esta é a mor festa
que podê ser. Mas, espere Vossa Mercê, ouvire-
mos cantar, e na volta das figuras nos
acolheremos. Moço acende esse mo-
lho de cavacos, porque faz escuro, não 1020

vamos dar conosco em algum atoleiro onde nos fique o ruço e as canastras. *Estácio da Fonseca*: Não senhor, mas o meu Pilarte irá com eles com um par de tições na mão; e perdoem o mau gasalhado, mas daqui em diante sirvam-se desta pousada, e não tenham isto por palavras, porque essas e plumas, o vento as leva.

1025

FIM

COMÉDIA
del REI SELEUCO
de LUIS DE CAMÕES

(Fac-simile)

RIMAS

D E

L V I S D E

C A M Ō E S .

PRIMEIRA PARTE.

*Agora nouamente emenda-
das nesta vltima impressão,*

*E acrescentada hũa Co-
media nunca atégora
impreſta.*



EM LISBOA Com todas as licenças

Na Officina de Paulo Craesbeck
Professor, & Linheiro das tres Orlas
de Lisboa, & a sua custa. AN. 1645

185.
C O M E D I A
DELREY SELEVOO.
DE LVIS DE CAMOES.

Diz logo o Mordomo, ou dono da
casa.

E I-S, senhores, o Autor por me hon-
rar nesta festiual noite, me quiz re-
presentar hũa farsa, & diz que por se
não encontrar com outras ja feitas, bus-
cou hũs novos fundamentos para a que
quer hum juizo assi arrezoado, satisfa-
zer. E diz que quem se della não con-
tentar, querendo outros novos aconte-
cimentos, que se vã aos foalheiros dos
Budeiros da Castanheira, ou d'Alhos
Vadros, & Batreiro, ou conuerse na rua
nova em casa do Doticario, & não lhe
faltará que conte. Porem diz o Autor,
que usou nesta obra da maneira de Isor-
ete. Hora quanto a obra se não parecer
bem a todos: o Autor diz que entende
della menos que todos os que lha pu-
derem emmendar. Todavi a isto he pa-
raguentos, aos quais diz que respõ-
de com hum dito de hum Philosopho,
que diz, vds putros estudaes para pra-
guejar

5

10

15

20

guejar, & eu para desprezar praguetos.)
 E com tudo quero saber da saça em q
 25 — ponto vay. Moço, Lançarote (Moç.)
 Senhor. (Escud.) São ja chegadas as fi-
 guras! (Moç.) Chegadas são ellas quasi
 ao fim de sua vida. (Escud.) Como assi?
 (Moç.) Porque soy a gente tanta, que
 30 — não ficou capa com frita, nem salam
 de çapato, que não sahisse fora do cou-
 ce. Hora vierão hūs embuçaderes, &
 quiserão entrar por força, eilo arranca-
 mento na mão: deraõ hũa pedrala na
 35 — cabeça ao Anjo, & rasgaram hũa meya
 calça ao Ermitão, & agora diz o Anjo,
 que não hade entrar até lhe não dârem
 hũa cabeça noua, nem o Ermitão até
 40 — lhe não porem hũa estopada na calça.
 Este pantufo se perdeu ally, mandeo v.
 m. Domingo apregoar nos pulpitos, q
 não quero nada do alheo. (Escud.) Se
 ella fora outra peça de mais valia tu bo-
 45 — raras a consciencia pela porta fora para
 a meteres em tua casa. (Moç.) Ose oel-
 la fora mais consciencia ferra tornala a
 seu dono quem a havia metter para si.
 (Escud.) Hora vem cá, vay daqui a casa
 50 — de Martim Chinchorro, & dizelhe que
 remos ca auto, com grãde fogueira, que
 se venha sua merce para cá, & que traga
 para que sobre o canto chão boremos
 nosso

soffo contraponto de zombaria. Ouues
 Lançarote? irhehas abrir a porta do
 55 — puintal, porque mudemos o vinte aos q
 quidão de entrar por força. (Indose o
 Moço diz.) Chichello de Judeu, assi co-
 mo foste pantufo, q te custaua ser hũa
 60 — boiça com hum par de reales, que
 são bõs para escudeirohipocrita, que
 são muyto, & valem pouco. (Escud.)
 Moço, que eitas fazendo que não vas?
 (Moç.) Senhor estou tardando, & porẽ
 65 — estou cuidando, que se agora fora aqulle
 tempo, em que corrião as moedas dos
 fanbarcos, sempre deste tiraria para
 hñas palmilhas. Mas ja que assi he, di-
 game v. m. que farei deste? (Escud.) O
 70 — fidepura bargante, espetai que estou-
 no volo dirã.

Faz que lhe atira com outro pantufo:
 70a — vaife o moço, & diz o Escudeiro.
 70b

Não ha mais mão conselho, que ter hũ
 75 — vilão destes mimoso, porque logo pas-
 são o pé alem da mão zõbão assi da gra-
 tidade de seu amo. Mas tornando ao q
 importa, vossas merces he necessário q
 se cheguem hūs para os outros, para da-
 rem lugar aos outros senhores, que hão
 de vir, que doutra maneira, se todo o
 corro se ha de gastar em palanques, se-
 ra

Comédia

80 — rã bom mandar fazer outro alualado, &
 mais que me ande fazer merce, que se
 hão de desembuçar, porque eu não sey
 quem me quer bem, nê quem me quer
 mal, esse sô desgollo tem hum auto, q
 85 — he como officio de Alcaide, ou haueis
 deixar entrar a todos, ou vos ande ter
 por villão ruim.

87a — Entra Martim Chinchorro fallando cõ
 87b — outro Escudeiro por nome Ambrosio,
 87c — & diz o Martim Chinchorro.

Entre v. m. (Ambr.) Dias ha, senhor, que
 ando de quebras com cortesias, & por
 90 — isso vou diante. Bejo as mãos a v. m.
 A verdade he esta, passear com casa jũ-
 cada, fugueira com castanhas, mesa po-
 sta com alcatifa, & cartas alem disso au-
 to para esgarauatar os dentes, essa he a
 95 — vida, de que se ha de fazer consciencia.
 (Escud.) Senhor, o descanço, dizê li, q
 se ha de ter em quanto homem puder,
 porque os trabalhos sem os chamarem
 de seu se vem por seu pé, que seu nome
 100 — he. (Mart.) Hora pois, senhor, o auto di-
 zem que he tal, porque hum auto en-
 fadonho traz mais sono consigo, que
 hã piogação comprida. (Escud.) Se-
 nhor, por bom mo rênderão, & eu o ro-
 105 — mey á calla de sua boa fama, & se tal he

de Luis de Camoës. 137

eu acho que por outra parte não ha tal
 vida como ouun hum Villão, que arrã-
 ca a lolla da garganta, mais sem labor
 que hã pera pão, & hã donzeila, que
 110 — vem mais podre de amor, fallando co-
 mo Apollolo, mais piadota que hã la-
 mentação. (Mart.) Para estes taes he
 grande peça rapaz traueffo com mo-
 lho de junco, porque não andem mais
 115 — ao pascorrão, mais toucos que hã ci-
 gatta, trazendo de si enfadamento.
 (Moç.) Oula, senhores, pedem as figu-
 ras alfinetes para touçarem hum Escu-
 deiro, hora sus haht quem de mais que
 120 — ainda vos veja todas a mim es rebati-
 nhas, hora sus venhão de mano em ma-
 no, ou de mana em mana. (Escud.) Mo-
 ço, falla bem ensinado. (Moç.) Senhor,
 não faz ao caso, que os erros por amo-
 125 — res tem privilegio de macedero. (Am-
 brof.) O rapaz não me enteades, per-
 guntote se tardata muyto por entrar?
 (Moç.) Parece-me, senhor, que antes
 que a manheça começarão. (Ambr.)
 130 — O que falgade moço, zombas de mim?
 Vem ca, donde es natural. (Moç.) Don-
 de quer que me acho. (Ambr.) Per-
 guntote ou le naceller. (Moç.) Nas mãos
 das panecas. (Ambr.) E m que terra?
 135 — (Moç.) Toda a terra he hã, & mais eu
 naç em casa afobradada, y ainda da-
 quella

quella hora, que não haia palmo de terra nella. (Mart.) Bem varrio de vergonha que me tu pareces. Dize cujo filho es? He para ver com que disbarate respondes. (Moç.) A fallar verda te parece me amim, que eu sou filho de hum meu tio. (Mart.) Vem ca de teu tio, & isso como? (Moç.) Como isto, senhor he adeuinhação, que vossas merces não entendem. Meu pay era Clengo, & os Clerigos sempre chamão aos nílhos sobrinhos, & faqui me ficou amim ser filho de meu tio. (Mart.) Hora te digo que es gracioso. Senhor donde ouuestes este? (Escud.) Aqui me veyo as mãos sempios, nem nada; & eu por gracioso o tomei: & mais tem outra cousa, que hũa troua falla tão bem como vds, ou como eu, ou como o Chia lo. (Ambr.) Não quanta d'isso nós haucmoshe de ver: fazer algũa cousa, em quanto se veitem as figuras: ainda que para que he mais auto, que vemos a este. (Escud.) Vem cá, moço, dize aquella troua, que fizeste à moça Briolanja, por amor de mim. (Moç.) Senhor, si dizei, mas aquella troua não he senão para quem a entender. (Mart.) Como, tão escura he ella? (Moç.) Senhor, assí a sei eu escreuer, & a fiz na memoria, porque eu não sey escreuer senão com carvão, & podem diz assí-

Por

Per amor de vos, Briolanja
Ando eu morto,
Pezar de meu auo torto.

(Mart.) O como he galante, que descuido tão gracioso: mas vem ca q culpa te tem teu auo nos dislaoures, que te tua dama da? (Moç.) Pois senhor se eu ouue depezar de alguem, não pezarét eu antes dos meus parentes, que dos alhejos. (Escud.) Pois oução vossas merces a volta, que he mais cheya de gaquetas, que tróbeta de serenissimo de la Valla. (Moç.) A volta senhores he muy funda, & pareceme, senhores, que nem de meizgulho a'entenderão, & por isso mandem alisar os olhos, & não tão mais hũa sardinha, ap'osendunção, & pode ser que com esse seruilhá lhe salçara melhor, & toda via palra assí-

Vossos olhos tão daninhos
Me trataraõ de feição,
Que não ha em meu coração
Em que sejo, dous reis de cominhos
Meu bem anda sem socinhos
Por vos morto
Pezar de meu auo torto.

(Mart.) Hora bem que tem deuer os cominhos com o teu coração? (Moç.) Por

15,

Comedia

is, senhores, coração, bofes, baço, & to-
da a outra mais cabedella, não se podê
comer senão com cominhos, & mais,
200 — senhores, minha dama era rindeira. &
este he o verdadeiro entendimento.
(Mart.) E aquella regra que diz, meu bẽ
anda sem focinhos, me da u a entẽ de r,
que ella não dá nada de si. (Moc.) Nun-
ca vossas merces ouuirão dizer: Meu bẽ
205 — & meu mal lutarão hum dia, meu bem
era tal, que meu mal o vencia, pois de-
sta luta soy tamanha a queda que meu
bẽ teu entre hũas pedras, q̄ quebrou os
210 — focinhos, & por ficarem tão esfarrapa-
dos, porque lhe não podião botar peda-
ço, por conselho dos físicos lhos cor-
tarão por lhe nelles não saltarem erpes,
& daqui ficou meu bem anda sem fo-
215 — cinhos, como diz o texto. (Ambros.)
Tu fazes ja melhores argumentos, que
moços do estudo por dia de S. Nicolao
(Mart.) Senhor aquillo tudo he bom
engenho, este moço he natural para lo-
220 — gico. (Moc.) Que, senhor, natural para
logica? si mas não tão fria como vossas
merces. (Escud.) Parece-me, senhor, que
entra a primeira figura, Moco, me-
tete aqui por baixo desta mesa. & ou-
225 — ramos este Representador, que vem
hum capuz roxo de piloto, que sae em
terra

de Luis de Camoës. 189

erra, & o tira d'arca de cedro. (Mart.)
Senhor, elle parece, que a prende a ci-
ngião. (Ambros.) Mais parece ourinol
capado, que anda de amores com a me-
230 — gina dos olhos verdes. (Escud.) Em
fim parece figura d'auto em verdade.

Entra o Representador.

232a —
I F ley de direito affaz verdadeira,
julgar por si mesmos aquillo q̄ vem,
235 — porque eu cuido que eu zombo dalguẽ
& cuido que zombo da mesma manei-
ra, & se a qualquer parece que esta mais
dobra lo sem nenhũ conhecer seu pro-
prio engano, por grande que seja. Hora
240 — senhores a mi me esquece o dito todo
de ponto em claro, mas não sou de cul-
par, porque não ha mais que tres dias, q̄
mo deraõ, mas em breues palavras di-
rei a vossas merces a summa da obra,
245 — ella he toda de tir do cabo até a ponta.
Entraraõ logo primeiramente quinze
donzellas, que vão fugidas de casa de
seus pays, & vão com cabazes apanhar
azeitona, & traz ellas vem logo oito
250 — mundanos mendos em hum couão cã-
tando, quem os amores tem em Sintra,
& depois de cantarem farão hũa dança
de espadas, coufa muito para ver, entra
mais el Rey D. Chãcho bailando os ma-
cha-

Comedia

255 chatins , & entra logo Catharina Real
com hus poucos de paruos nãa jueira,
& semehalosha pela casa, de que nace-
ra muito mantimentoq ao riso , & nullo
260 senecora o auto, com musica de choca-
lho , & bosinas, que Cupido vem dar a
hãa alleloeira, a quem quer bem, & irse-
hão vossas merces cada hum para suas
pouzadas, ou consoarãõ eã com nosco
265 dullo que ahi ouuer. Parece-me que ne-
nhum diz que naõ. Hora pois ficareis
em vano laborauctunt, porque atẽgora
zombei de vds por me forrar do erro da
representaçãõ, como quem diz, digote
270 antes que mo digas. (Ambros.) Hora
vos digo, senhores, que se as figuras sãõ
todas maes , que acertarãõ em errar os
ditos , ainda que me parece que este o
não fez, senãõ a ser mais galante. Mãe
275 se ahi he, ella he a melhor inuençãõ q
eu vi: porque ja agora representaõens
todas he darem por praguentos, & sam
rãõ cettas , que he melhor erralas que
acertalas. (Escud.) Parece-me que en-
280 traõ as figuras de siso , vejamos se sam
tom galantes na pratica, como nos ve-
stidos.

281a Entra elRey Seleuco, com a Rainha
281b Estratonica.

ElRey

de Luis de Camoës.

199

ElRey.

S Enhora, des que a ventura
Me quiz daruos por molher
Me sinto emmeninecer,
Potque em vossa fermosura
285 Perde a velhice seu fer,
Hum homem velho, cansado
Não tem força, nem vigor
Para em si sentir amor,
290 Senãõ he que estou mudado
Com ser vosso nourra cor...
Muyto grande dita tem
A molher, que he fermosa:

Ray. Senhor, grande, mas porori
Se a tal he virtuosa

Querlhe a ventura mdr bein.

Key. Sy, mas por em nunca vemos

A natureza esmorar
Donde haja que tachar,
Que quando ella faz extremos
295 Em tudo querse estremar.

Fu fallo comõ quem sente
Em vds esta calidade
Pello que vejo presente,
E se me esta mostra mente
300 Menteme a mesma verdade.
Hãa sãõ rãõteza tenho.

Que não tem a meninice,
Que no mdr contentamento
O trabalho da velhice
310 Me embaraça o sentimento.

R. Rey.

Ray. Senhor, nouidades rões
Far mehão crer de verdade.

315 — **Rey.** Nouidades lhe chamais,
Folgo, senhora, que achais
Na velhice nouidades.

Ray. Senhor, dias ha que senão
No Principe Antiocho
320 — Certo descontentamento
Deira algũa cousa a troco
Por saber seu sentimento.
Vejlhe a marello o rosto,
Ou de triste, ou de doente,
325 — Ou elle anda mal disposto,
Ou là tem certo disgosto,
Que o não deixa ser contente.

Mande, senhor, vossa Alteza
A chamallo por alguem,
330 — Saberemos que mal tem
Se he doença de tristeza,
De que nasce, ou de q̄ vem.

Rey. Certo que eu me marauilha
Do que vos ouço dizer,
335 — Que mal pode nelle haues?
Ide dizer a meu filho,
Que me venha logo ver.
Se curar não se procura,
Hũa cousa dellas tais,
340 — Vem depois acrecer mais
Quando ja senão acha cura
Toda a cura he por de mais.

Entra

Entra o Principe Antiocho, com seu
pajem por nome Leocadeo.

Princ. Leocadeo se es auisado,
E não te falta saber,
Sabermehas dar a entender
345 — Quem ama desesperado
Que fim espera de auer?

Pag. Senhor, não
Mas porem porque razão
Lhe vem fabello, ou de que?

Princ. Perguntore a conclusão,
350 — Não me perguntes porque,
Porque he minha pena tal
E de tão estranho ser,
Que me eide deixar morrer,
355 — E por não cuidar no mal
O não ouzo de dizer.

Que maneira de tormento
Tão estranho, & euidente,
Que nem cuidar se consente,
360 — Porque o mesmo pensamento
Ha medo do mal que sente.

Pag. Não entendo a V. Alteza.
Princ. Assi importa à minha dor.

Pag. E porque razão, senhor?

Princ. Para que seja a tristeza
365 — Castigo de meu temor,
Porque ordena
O amor que me condena,

Que

Comedia

370 — Que se ajão de sentir,
 E sem dizer, nem ouir
 Bemaventurada a pena
 Que se pode descobrir.
 O caso grande, & medonho
 375 — O duro tormento feio,
 Verdade he isto que eu quero?
 Não he verdade, mas sonho
 De que acordar não espero.
 Quero me chegar a elRey,
 380 — Meu pay, que ja me está vendo,
 Mas onde vou, não m'entendo
 Com que olhos olharei
 Hum pay a quem tanto o fendo,
 Que nouo modo de antolhos,
 385 — Porque neste atreuimento
 Diuera meu sentimento
 Para elle não tor olhos
 Nem para elle pensamento.

387a — Chega donde está elRey, & diz
 387b — elRey.

390 — Rey. Filho como andais allí,
 Que tanto desgosto tomo
 De vos ver como vos vi.
 Princ. Não seja eu tanto de mi,
 Que possa saber, o como
 395 — Dias ha, saber, que ando
 Mal dis' isto, sem saber
 E he má que possa ser,

de Luis de Camões.

199

Que se nelle estou cuidando
 Quasi me vejo morrer,
 Rey. Pois, filho, será razão,
 Que meus físicos vos veção,
 400 — Princ. Os físicos, senhor, não,
 Que os males que em mi estão
 São curas que me sobejão:
 Ray. Doitese, que na verdade
 Hum corpo deitado, & manço
 405 — Descança à sua vontade.
 Princ. Senhora, esta enfermidade
 Não se cura com de seanco.
 Ray. Todavia bom sera
 Que lhe fação hũa cama.
 410 — Princ. Hum coxim abastará,
 Que allí não deiscançará
 O repouzo de quem ama.
 Rey. Vamos, filho, para dentro,
 Em quanto a cama se faz,
 415 — Repoufai como capaz,
 Que ami me dá cá no ceatro
 A pena, que allí vos traz.

417a — Vaõse, & vem hũa moça a fazer
 417b — a cama, & diz.

420 — Moc. Mimos de grandes senhores
 & furs estremitades
 Me hão de matar de amores,
 Porque de meros dulçores
 Adoecem.

R. La-

Comedya

425 — Então logo lhe parecem
Aos outros que são mamados,
E os que são mais privados,
Sobre elles estremeçam,
Certo, & assi Deos me ajude,
Que são muyto graciosos,
430 — Porque de meios ricosos
Não podem com a saúde.
Mas deixallos,
Porque elles darão nos vallos
Donde mais não se esguerão,
435 — Inda que lhe dem a mão
Os seus privados vassallos.

435a — Entra hum Porteiro da cana, &
435b — bate primeiro, & diz.

Por Traz, Traz, Traz!
Moç. Iesu, quem está ahí?
Por. Já vós, mana, ereis mamada,
440 — Para vos leu. a furtada:
Nunca tal ensejo vi,
E vós estais delcuidada!
Moç. E meus descuidos q' fazem?
Por. Vossos descuidos, cadella:
445 — A minha alma, fois tão bella,
Que esses descuidos me trazem
Dous mil cuidados à vella.
Fois sou vosso há tantos annos,
Mana tiraí os antolhos,
E vereis meus tristes dannos

Moc.

de Luis de Camões.

193 — 450
Moç Não tenhais esses enganos
Por. Nem vós tenhais esses olhos,
Que de vossos olhos vem
Esta minha pena fera.
Moç. De meus olhos assi era.
455 — Por Moça, que taes olhos tem
Nenhús olhos ver diuera.
Moç. E porq' Por. Porque cegais
A quantos olhos oihais,
460 — Posto que por vos padecem:
Olhos que tão bem parecem,
Porque não nos castigais?
Mo. Deos dê fiso, pois de vós
Tirou ao que aos outros deu.
465 — por. Desfatime la esses nós,
Que mais fiso quero eu,
Que não ter fiso por vós.
Mo. Fallais darte, eu vos prometo
Que a resposta vem à vella,
470 — Isso he olho de panella.
Quanto ha que fois discreto?
Por. Quanto ha que vós fois bella?
Moç. Dailme logo a entender,
Que eu sou sea a meu ver.
475 — Por. E isso porque o entendeis?
Moç. Porque porque me dizeis,
Que só de meu pareceer
Vos procede o que sabeis
480 — Por. He verdade Moç. Fois t'ê fiso
Que o vóllo saber he vento,
Nica a conta declarada.

R z

Meu

Comedia

Meu parecer não ser nada.
Por. Olhai aquelle argumento,
Alem de bella amfada.
Oh nem tanto, nũ tão pouco,
485 — Vede vós o que fallais?
Moç. Cego no saber andais.
Por. No filo, mas não tão louco
Como vós, mana, cuidais.
490 — Hora dizei duna ma,
Que não amais quem vos ama?
cc O quistes vós cantar ja,
Velho malo, em minha cama,
Ia me entendereis Por. Ha, ha
495 — senhora, estais enganada,
Que com hũa capa, & espada,
E com este capuz fora.
Moç. Hora bem, tiray hora,
E fazei hũa leuada.
500 — Por. Não se me cuhoje aluotoço,
Acharmeis doutra feição,
500a — Aqui tira o capuz, & diz.
Por. Tenho má disposição?
Estas obras são de moço,
Se as moitas de velho são.
505 — Moç. Tendes mui gentis mecos.
Por. Não, senhora, faço estremos.
Moç. Passai hora veremos
Se tenhas tão bons passios?
Por. Tudo, senhora faremos.
Moç.

de Luis de Camões.

Moç. Virai hora a essoutra mão? 191 — 510
Por. Esta disposição vede a,
Que tenho gentil feição.
Moç. Tendes vós muy boa redez,
Sofreis ancas? Por. Isso não.
515 — Moç. Por certo que tendes graça,
Em tudo quanto fizerdes,
Fazei mais o que souberdes?
Por. Não sey coufa que não faça,
Senhora, por me quererdes.
520 — Moç. Tendes vós muyto bom ar,
Por. Mais q' isto faz quẽ quer bẽ,
Moç. Hiuos afinha, que vem
O Principe a se deitar.
Por. Nunca hũa pessoa tem
Hũa hora para fallar.
524a — Entra o Principe com o seu Page
524b — Leocadeo, & diz.
525 — Prine. Seja a morte apercebida,
Porque ja o amor ordena
A dar a meu mal saida,
Porque o fim da minha vida
530 — O seja da minha pena.
Não tarde para tomar
Vinga nça de meu querer,
Pois não se pode dizer,
Que não tem ja que esperas,
Nem o om que satisfazer.
535 — Os si si cos vem, & vão,
R 3 Sem

Sem saberm minhas magoas,
 Nem o pulso me acharão,
 E se oquerem ver nas agoas
 As dos olhos lho dirão.
 540 — Se com sangrias tambem
 Procurão verme curado
 O temor de meu cuidado
 O mais do sangue me tem
 Nas veas rodo coalhado.
 545 — Querome aqui encostar,
 Que ja o espirito me cay.
 Leqadeo, vayme chamar
 Os musicos de meu pay:
 Folgarei de ouuir cantar.

549a — Aqui se deira como que repouza,
 549b — & falla dizendo assi.

550 — Princ. Senhora, qual defatino
 Me trouxe a tanta tristura.
 Foy, senhora, por ventura
 O resço de meu destino
 Como vossa sermosura.
 555 — Bem conheço que não posso
 Ter tão alto pensamento,
 Mas disto sò me contento,
 Que se paga com ser vosso
 O mór mal de meu tormento.
 Então

trão os musicos, & diz Ale-
 xandre d'Afonseca hum
 delles.

559a —
 559b —
 559c —
 560 — Alex. Senhor, de que se acha mal
 O Principe, ou que mal sente?
 Pag. Senhor, sei que esta doencie,
 Mas sua doença he tal,
 Que entenderse não consente.
 565 — Os ficos vem, & vão
 Hús, & outros a meude,
 Sem o poderem dar saõ.
 Quanto mais cura lhe dão
 Então tem menos saude.
 570 — O pay anda em sacrificios
 Aos Deoses, que lhe dem
 A saude que conuem,
 Dizendo que por seus vicios
 O mal a seu filho vem.
 575 — Eu sospeito que isto saõ
 Algus nouos amorinhos,
 Que terá no coração.
 Alex. Amores, com quem serão,
 Que lha não dem de focinhos?
 580 — Por. Senhores, que lhe parece
 Da doença de Antioco?
 Alex. Digalha quem lha conhece.
 Pag. Que toma morrer a troco
 De curar o que padee.
 585 — Por. Isso he estar emperrado

Comedia

Na doença, que he peor.

Tem no os físicos curado?

Alex. O que de mal del amor,
No ha, senhor sanador.

590 — Por. Falais como experimenta lo,
Que eu cuido que esta fatiga,

q'o faz q' dese spere,
Y por mas tormento quiero,

595 — Alex. Pois, senhor, isso affelle,

Porque a pena que sabeis,
Que eu cuido que esta nelle,

600 — Pues no ay quien las consuele.

Por. Folgo, porque me entendeis.

Por. Hemonos, senhores de hir,
Porque nos esta esperando.

605 — Por. Pois eu tambem ei de hir,

Que não me posso expedir
Donde vejo estar cantando.

Princ. Cantai por amor de mi

Algua cantiga triste,
Que todo meu mal consiste
Na tristeza em que me vi.

610 — Por. Mandelhe cantar hum chiste.

Alex. Chiste não, que he defoneste

E não tem effes estremos
Cutro canto mais modesto:

615 — Iorem não sey que diremos.

Por. Galileão o dirá presto.

Por. Da licença V. Alteza,

Que

de Luis de Camões

196

Que diga minha tenção,

Princ. Dizei, seja em canto chaõ.

Por. Pois crede que he futiliza,

Que os Anjos acomeraõ.

Digão esta.

Enforquei minha esperança,

E o amor soy tão madraço,

Que lhe cortou o baraço.

Alex. Não me parece essa boa.

Por. Haja eu perdão.

Porque não a entenderão,

Entender, bosa que he boa,

Não lhe cais na leiçãõ.

Alex. Dizei hora outra melhor

Com que nos atarraqueis.

Por. Ora esperai, & ouuireis.

Se a esta não dais louvor

Queto que me degoleis.

Cantiga,

Com vossos olhos Goncalves,

Senhora, cariuo tendes

Este meu coraçãõ Mendes,

Alex. Essa parece muy raibo,

Porque mostra hom indicio.

Por. Vós cuidareis que eu que raibo.

Alex. Todavia tem mao saibo.

Hora mal lhe corre o officio.

Princ. Ia não va mais por diante

R 5

A

620

625

630

634a

635

640

Comedia

645 — A zombaria que he ma,
Canta qualques dellas ja,
Que esse porteiro he galante,
Ninguem o contentara.

647a — Aqui cantão, & em acabando diz
647b — o Pagem.

650 — Ray. Parece que adormeceo,
Por. Pois sera bom que nos vamos
Alex. Senhor, quer que nos vejamos
Senhor, vimeha do ceo:
Por. Releuame que o saçamos

652a — Entra a Rainha com hũa sua criada
652b — por nome Frolalta, & diz
652c — a Rainha.

655 — Ray. Frolalta, como ficaua
Antes de em te tu vindor
Moç. Icauase despedindo
Da vida, que então leuaua,
Faz seus dias compridos

660 — Ray. O grau caso de amor,
Desespera a afeição,
O amor sem redenção,
Que ally te fazes mayor
Onde tens menos razão.
No mais alto, & fundo pego
Ally tens mayor porba:

665 — Razão de ti não se fia,

Quem

de Luis de Camões.

199

Quem te ati chamou cego
Muy bem soube o que dizia.

Por ventura hia chorando?
Moç. Chorando hia, chamando,
O amor, amor cruel,

E em, senhora, se deitando
Lhe cahio este papel:

Ray. Que papel? Moç. Este, senhora,

675 — Ray. A mostra, que quero llelo,
Agora acabo de crillo,
Que ao que mostra por fora
Aqui lhe lançou o sello.

Aqui lê o papel, & diz.

680 — Ray. O estranha pena sera,
Desditosa vida cara,
O quem nunca cã viera,
E com seu pay não casara,
Ou em casando morrera.

685 — Moç. Ainda, que eu, pefalaõ,
Senhora, tudo bem vejo,
Atente que na eleição
O que lhe pede o desejo
Não consente o coraçõ.

690 — Ray. Frolalta, pois que es discreta
Nada te posso encubrir,
Porque se queres sentir
A hũa mulher discreta
Tudo se ha de descubrir.
O dia que entres aqui,

R. G

Que

Comedia

695 — Que a Seleuco recebi
 Logo nesse mesmo dia
 No Principe filho vi
 Os olhos com que me via.
 Este principio sevilho
 Para ver se se mudava,
 700 — Antes mais se aerecentava,
 Eu amavao como filho,
 E elle d'outra arte me amava.
 Agora vejoo no fim
 Por se me não declarar,
 705 — Pois que já a isso vim
 A morte que o levar
 Me leve tambem a mim,
 Porque já que minha sorte
 Foy tão crua, & defabrida,
 710 — Que me não quer dar foida
 Sejamos juntos na morte
 Pois o não somos na vida:
 O quem me mandou cazar
 Para ver tal crueldade,
 715 — Ninguem venda a liberdade,
 Pois não pode resgatar
 O se não tem a ventade,
 Que não ha mór desuatio,
 720 — Que o forçado casamento
 Por alcançar alto affento,
 Que em fim todo o fenhorio
 Filla no contentamento.
 Não fei se o vá ver agora
 Se será tempo conosco me,

de Lais de Camões

398

Ou se himos a deshora.
 Moc. Depois iremos, senhora,
 Que agora dizem que dorme,

Entra o fisico a tomarlhe o pulso,
 & tomandoo diz.

Fiz Su madrastra oy nombrar,
 Y el pulso se le altero,
 730 — Esto no entiendo yo,
 Porque pata le alterar
 El coraçõ le obligo.
 Pues que el coraçõ se altere,
 Y porque en vn momento
 735 — Algun nuevo vencimiento
 De afficion territle le hierre,
 Que causa tal moumientio,
 Pues que afficion cabe assi,
 740 — Con madrastrar digo yo,
 Dos razones ay aqui,
 La vna dize que si,
 La otra dize que no.
 Empero yo deretmino
 De exprimentar la verdad,
 745 — Y hazer vna habilidad,
 Que declare es agua, ò vino,
 Esta su enfermedad.
 Porque toda esta mañana
 750 — Tengo estudiado su mal,
 Sin ver causa effetual
 De su dolencia inhumana,

Ni

Comedia

Ni otra de su metal:
Llamar quiero este afnejon,
Mas aun deue de dormir
755 Segun que es dormilon:
O Sancho, o Sancho?

San. A señor, a señor:
Fif. Ea aun estas dormiendo?
San. Estoyme, señor, vestiendo.
760 Fif. Pues vellaco, y sin sabor
No me respondes dormiendo,
Vestios presto, ladron:

O que moço, y que ventura:n
765 San. Mas que amo, y çararon,
Embieme el ropon,
Que no allo mi vestidura.

Fif. Que embie el ropon aca?
Parece que os desmandais:
770 San. Que vaya, señor, ha, ha,
Que buenos dias ayais.

770a Entra o moço embruhlado em
770b hua manta, & diz o Fifico,

Fif. Di como vienes assi
Cen la manta, y para que?
San. Yo señor se lo dire:
775 Por venir presto vesti
Lo que mas presto alle,
Porque viendo que el me llama
Dormiendo yo sin afan,
Salte presto de la cama,

Que

de Luis de Camoës

Que parezco vn gauilan
Hermoso como vna dama. — 780
Fif. Mas es tu bouedad tanta,
Que vienes de esta ficcion,
San. De mi vestido se espanta,
De noche siue de manta,
785 Y de dia de ropon:

Fif. Embiome el Rey a llamar
Otra vez. San. Y a mi? Fif. Y a ti.
San. Y el que presta a la sin mi?
Fif. Que puedes tu aprouechar?
790 San. Yo se lo dire de aqui.

Si por la ventura quiere
Para que le dé consejo
Quando doliente estuviere,
795 Digo coma si pudiere,
Y beua buen vino anejo,
Porque este es el licor
Que da fuerça, y es sabroso,
Que segun dizen, señor,
Vino leuicat cor
800 Hominis, y le es prouechoso.

Fif. Ya sabes la medicina,
Que Auicena nos reliere.
San. Pues señor, porque es diuina,
805 Pero el Rey y que le quiere,
Que manda, o que determina?
Fif. El Principe esta doliente.
San. O melquino, y que mal ha?
Fif. Y a ti necio que te va.
San. O, señor, que è mi pariete.

Fif,

Comedia

810 Fíf. Gracioso el bouo está:
Y pues dime por tu se,
Lloraras si se moriere?
San. Não lloraré,
Empeto, señor haré
815 La peor cara que pudiere.
Fíf. Ea bouo ve corriendo,
Y enfilla la mula ayna.
San. Mula viene enfillar mejor.
Fíf. O vellaco, y sin sabor:
820 San. Yo por cierto no lo entiẽdo,
Pero vna melecina
Le ede pedir, Dios queriendo,
Porque ando atribulado,
Y no se parte de mi
825 Con este nueuo cuidado,
Para vn sayo esfarrapado,
Que me dizem ay allí
Fíf. Ora enfilla, y nunca biaz,
Pues sufro tus defarinos:
830 San. Señor passioẽ no recitua,
Ya caualga Calainos
A la sombra de vna oliua.

832a Aqui se fae bolindo cõ a almofaça
832b & acorda o Principe, & diz,

835 Princ. O bella vista, & humana
Por quem tanto mal sottenho,
O Princesa soberana
Como nos braços vos tenho.

Ou

de Luis de Camoẽs.

209

Oa este sonho me engana.
Pois como sonho tambem
Me queres vir magoar,
840 E para me atormentar
Mostráste a sombra do bem
Para assi mais me enganar.
Assi que com quanto canso
Ja nao posso achar atalho,
845 Pois que o sono quieto, & mudo
Que os outros tem por descanso
Me vejo a mim por trabalho.
Eois ha hitantos enganõs,
Que condenão minha sorte,
850 Nao o tenho ja por forte
Se á volta de tantos dannos
Viesse tambem a morte.

Aqui entta el Rey com o Físico, &
852a diz el Rey. 852b

Rey. Andai, & vede se achais
O raizo deste segredo,
855 Que me dizem que alcançais
Ainda que tenho medo
Que lhe seja por demais.
Fíf. Plega a Dios que aquelle sea,
Para salud, y remedio
860 Desta dolencia tan fea:
Yo buscare todo el medio
Que presto sano se vea.

Aqui

Comedia,

Aqui lhe toma o Fifico o pulso, & diz.

Fil. Afloxén, senhor, sus ays;
Como se'alia en su penar'

865 Prin. Como me acho perguntais?
Como se pode achar
Quem sempre se perde mais?

Fil. La respáesta abre el camino,
Imagina de continuo.

870 Prin. Não tenho outro mantimêto
Nem outro contentamento
Senão o que em mi imagino.

872a Aqui entra a Rainha, & diz,

Ray. Como se sente, senhor,
Tem a febre mais piquena?

875 Prin. Respondahe minha pena:

Fil. Conoeida es su dolor,
Hora sea en orabuena,

880 Tomada esta la tristeza
A las manos, que sentiò'
Vzare de sutileza.

880a Diz contra el Rey

Complème que solo yo
Plarique con vuestra Altezàr

Ray. Chegemonos para cá,

Ray.

de Luis de Camoës.

101

Ray. Não deue deselperar,
Que emfim se bem atentar
Para tudo o tempo da
Tempo para se curar.

885 Prin. Que cura podera ter
Quem tem a cura, senhora,
No impossivel auer?

890 Ray. Ficauios, senhor, embora,
Que vos não sei responder.

892a Vaife a Rainha, & diz el Rey.

Rey. Neste mal que não compreho,
Que meyo dais de conselho?

895 Fil. Señor, nada entiendo dello,
Y puestto que lo entiendo
Yo quiziera no entendello.

Rey. Porque

890 Fil. Porque tengo entendido
Lo mas malo de entender,
Para lo que puede ser,
Porque anda, señor, perdido
D'amores por mi muger

895 Rey. Santo Deos, que tal amor
Lhe dà doença tão fera,
Que remedio achais melhor?

Fil. Forçado sera que muera,
Porque no muera mi honor.

890 Rey. Pois como a hum só herdeiro
Deste Reyno não dades
Vossa mulher, pois podais,

Que

Que tudo faz o dinheiros
 Pois elle não o engeiteis,
 915 Dalha porque eu espero
 De vos dar dinheiro, & honra
 Quanto eu para elle quero.
 Fil. No tira el mucho dinero
 La mancha de la deshonta.
 920 Rey. Ora bem pouco defeito
 He pequice conhecida
 Quando deixa de ser feito,
 Porque com elle dais vida
 A quem vos darà proueno.
 925 Fil. Quan facilmente aporha
 Quien en tal nunca se vio
 Del consejo que me dio,
 Vuestra Alteza que haria
 Si agora fuesse yo?
 930 Rey. A molher que eu tiuesse
 Darla-hia, oxala
 Que elle a Rainha quizesse.
 Fil. Pues dela si le pareçe,
 Que por ella mterro està.
 935 Rey. q me dizeis? Fil. La verdad.
 Rey. Sem duuida tal sentiste?
 Fil. Sin duda, sin falsedad,
 Pues, señor, aora tomad
 Los consejos, que me distes.
 940 Rey. Certamente que eu o via
 Em tudo quanto fallaua.
 Como o vistes? Porque via?
 Fil. Nel pulso, que se alteraua

S

Si la via, ò si la oya.
 Rey. Que maneira hade auer,
 945 Que eu certo me marauilho:
 Possa mais o amor de filho
 Do que pode o da molher
 Finalmente esilha de dar,
 Que a ambos conheço o oêtro,
 950 Quero o ir leuantar,
 E uemos para dentro
 Neste caso praticar.

Diz contra o Principe.

Leuantauos filho d'hi
 O melhor que vós puderdes,
 955 E vindeuos para aqui,
 Porque em fim o que quizerdes
 Tudo hauereis de mi.
 Pag. Ha senhores, oula, ou'
 960 Por. Viestes em conjunção
 A melhor que pode ser,
 Haueis aqui de fazer
 A tresqua a hum risão.
 Pag. Deixome, senhor, dizer,
 965 Haueis isto de acabar,
 Coração hi bugiar,
 No esteis preso en cadenas,
 Que pois o amor vos deu penas
 Que vos lanceis à voar.
 970 Por. Por certo que bem comprou.
 Pag. Nota sabeis o que ray

Anjo.

Antiocho que casou
 Com a mulher de seu pay,
 E o mesmo pay o oroenou.
 975 Por Isso como Pag. Não o sey,
 Porque dizem que a amaua,
 E que só por ella andaua
 Para morrer, & elRey
 Deu a quem a desejava:
 980 Por. Se o caza por querer bem
 Com a moça a quem a ma,
 Direi que a mim me inflama,
 O amor mais que ninguem;
 Pag. Pois pedilhe a nossa dama.
 985 Por. Por fãõ Gil, que eilos cá vem,
 Elle pela mão com ella.

985a Entz elRey, & Antiocho com a
 985b Rainha pela mão, & diz
 985c elRey.

Rey. Que mais ha que esperar,
 O'hai que estranheza vay
 O muito amor ordénar
 990 Hirse o álio namorai
 De hua mulher de seu pay.
 Querer bem soy sua dor,
 Negarilha sera crueldade,
 Assim que ja soy bondade
 995 Vra eu de tal amor,
 E de tal humanidade.
 Ella deixou de reynar

Come

Como fazia primeiro
 Por se com elle casar,
 E por amor verdadeiro
 1000 Tudo se pode deixar.
 Fu que nella tinha posto
 Todo o bem de meu cui dado
 Deixei mais q' ella ha deixado,
 1005 Que mais se deixa no gosto
 Que no poderoso Estado,
 Mas ja que tudo isso vemos,
 Hajão festas de prazer
 As que melhor possaõ ser,
 1010 Porq' em tão grandes extremos
 E stremos se haõ de fazer.
 Hajão cantos para ouuir,
 Jogos, prazeres sem fundo,
 Porque se quereis sentir
 Deste modo entrou o mundo,
 1015 E assi hade sair.

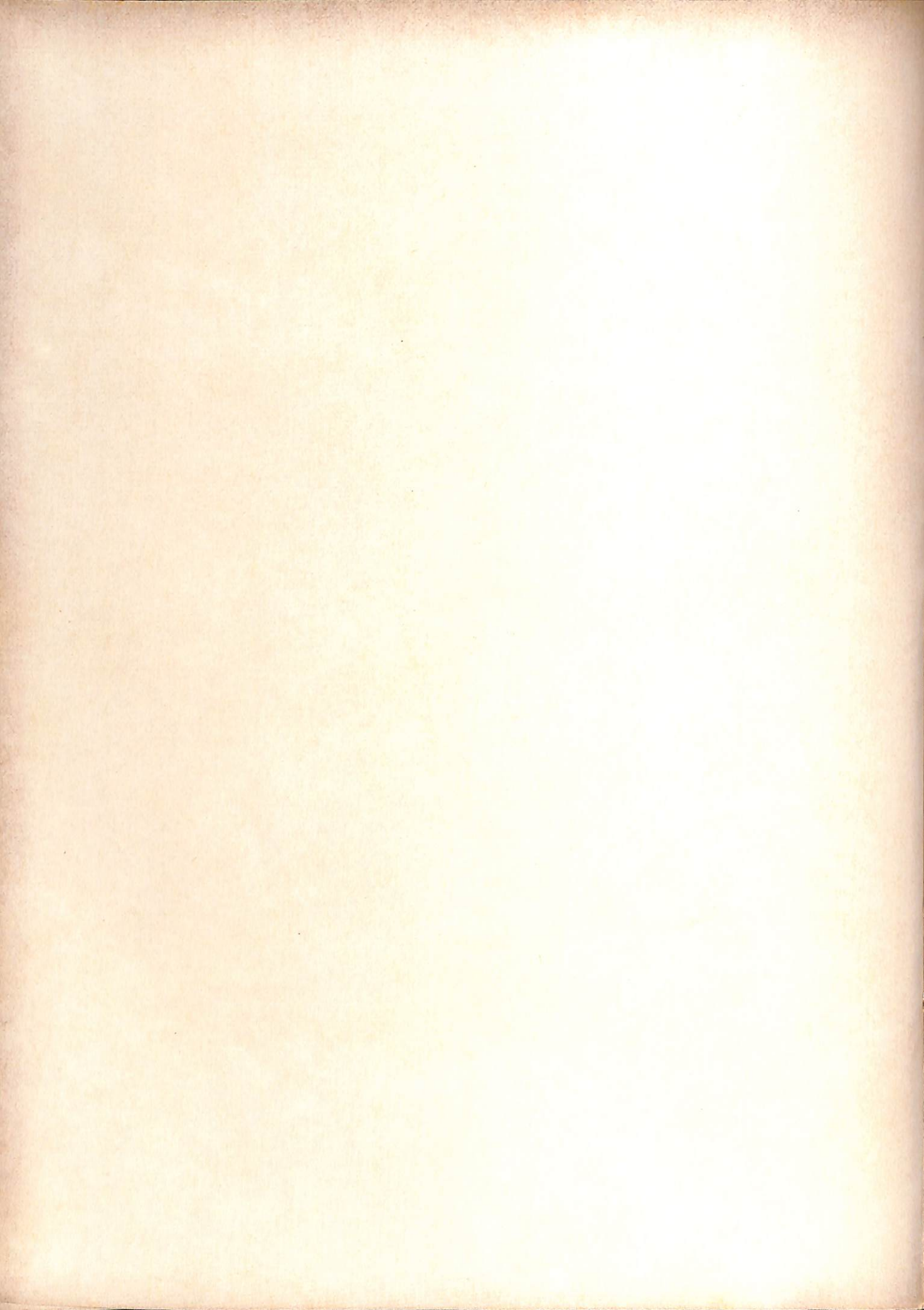
1015a Aqui vem os musicos, & cantão, & de-
 1015b pois de cantarem saemse todas as
 1015c figuras, & diz Martim
 1015d Chinchorro.

Hora, senhor, tomemos tambem nos-
 so pandeiro, & vamos festejar os noiuos
 ou vamos conçoar com as figeras, por-
 1020 que me parece que ella he a môr iclla
 que pode ser. Mas espere v. m. ouuire-
 mos cantar, & na volta das figuras nos
 aco-

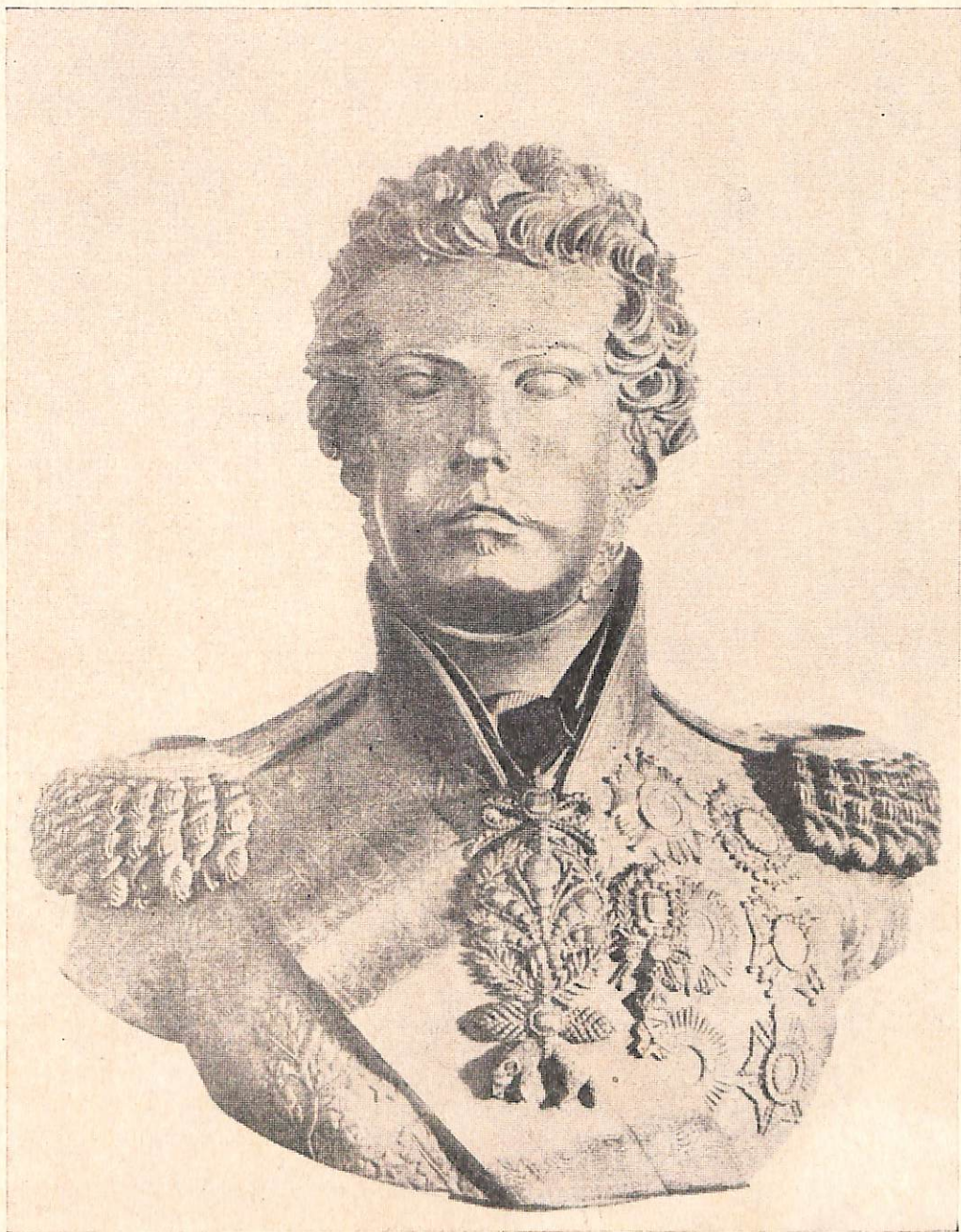
Comedia

1025 — aeolheremos. Moço acende esse mo-
lho de canacos, porque faz seculo, não
vamos dar com nosco em algum ato-
leiro, onde nos fique o ruço, & as cana-
stras. (Estacio da Fonseca.) Não, se-
nhor, mas o meu Pilarte ira com elles
com hum par de ficos na mão, & per-
doem o mas agafalhado, mas daqui em
1030 — diante siruaõse desta poufada, & não
tenham isto por palauras, porque ellas,
& phinas o vento as leua.

F I M.



O TEATRO BRASILEIRO
E A
INDEPENDÊNCIA DO BRASIL



BUSTO DE D. PEDRO I — por Marc Ferrez (1788-1850) agregado à «missão artística francesa» — Peça do Museu Nacional de Belas Artes.

O TEATRO E AS INDEPENDÊNCIAS

— Bárbara Heliodora —

NESTE ano do sesquicentenário da Independência, vale a pena voltar um pouco os olhos pelo passado para termos uma idéia do papel que tem representado o teatro — se é que é algum papel ele tem representado — no longo, árduo, e contínuo processo de independência deste estranho e fascinante Brasil cuja vitalidade não raro tem transformado em manifestações perfeitamente nacionais e altamente criativas atividades originalmente motivadas pelo mais deslavado espírito de imitação ou cópia de movimentos oriundos da Europa e, mais recentemente, também dos Estados Unidos. O futebol inglês vira uma arte brasileira, o “pop art” americano vira “tropicalismo”, do mesmo modo que Machado de Assis deu sabor inteiramente brasileiro às pequenas peças que escreveu obviamente influenciado pelos “provérbios” de Musset.

Mas por volta da época da nossa primeira independência, a de 1822, seria realmente exagero tentar acreditar que houvesse o que quer que fosse de muito “brasileiro” na recente sede do governo português. Sem negar o esforço do Padre Ventura com sua CASA DA ÓPERA de 1767, ou o de Manuel Luiz com sua NOVA ÓPERA em 1776, é preciso admitir que quando aqui chegou a família real portuguesa não havia no Rio de Janeiro um único teatro digno de abrigar espetáculos capazes de entreter a corte em moldes semelhantes aos que estava acostumada no Velho Mundo.

Com um espírito de improvisação que infelizmente marcou (*e ainda marca às vezes até hoje*) o teatro brasileiro, foi Fernando José de Almeida, o ca-

beleireiro de D. Fernando de Portugal, que vislumbrou a necessidade de se fazer construir um teatro condigno, e com aquele infalível tino bajulatório de todos os aventureiros bem sucedidos, o conhecido Fernandinho fez com que a nova casa de espetáculos fosse chamada “Real Teatro de S. João”. Qualquer semelhança entre o nome do Santo e o do Príncipe Regente seria, naturalmente, algo mais que mera coincidência. E em verdade seria injusto que procurassem criticar o cabeleireiro empresário, pois ele inaugurou seu teatro (*fartamente subvencionado pelo governo na forma da concessão de várias “loterias”, sem contar com a notável medida tomada para sustentar as finanças do novo empreendimento mantendo o Governo três camarotes” de 1.ª arrendados permanentemente para uso de ministros de Estado*). E com o novo teatro e a nova vida de corte o Fernandinho fez virem Companhias Líricas italianas e Companhias dramáticas, primordialmente portuguesas.

Nessa primeira fase do teatro no Brasil (*que é algo bastante diverso de um teatro brasileiro*) havia um predomínio quase que integral de elementos portugueses entre os atores, sendo que os nascidos na terra só raramente eram utilizados, e geralmente apenas como “cômicos” ou para papéis altamente característicos (*vide a longa estirpe de papéis de “caipira” que até tempos atterradoramente recentes habitaram os palcos nacionais*).

Participou então o teatro na primeira e formal independência do Brasil? Se não como atividade artística, por certo dela participou o teatro intensamente,

como vinha fazendo desde os primeiros e graves acontecimentos no Porto. Em 1820 foi da varanda do Teatro São João (*que depois virou Constitucional, depois virou S. Pedro — com alguns incêndios de permeio — e finalmente foi derrubado para que o supostamente excelente dito cujo S. Pedro fosse substituído pelo modernoso e péssimo João Caetano que hoje temos sempre a sofrer reformas para conseguir melhorar um pouco*) que o príncipe D. Pedro indagou das razões dos amotinados; foi na mesma varanda que D. João VI fez conhecer que assinava sem conhecer a Constituição que as cortes de Lisboa estavam elaborando. Mais importante para nós, cariocas, é o fato de ter sido também na varanda do mesmo teatro que, a 15 de setembro de 1822, o novo Imperador, recém-chegado de São Paulo, pela primeira vez se apresentou em público, ostentando no braço uma fita verde e amarela onde se lia “Independência ou Morte”. Sim, foi no Teatro a primeira manifestação pública brasileira.

Nós não podemos ter ilusões a respeito de maior unidade existente em Portugal *contra* a Independência do Brasil, do que no Brasil *a favor* da própria independência. Além do que, Portugal já tinha seu próprio teatro e sua própria imagem cultural havia séculos, e por isso mesmo não podemos ficar surpreendidos com o fato de durante o próprio movimento independista no Brasil ter sido apresentada nos palcos de Lisboa uma peça sobre as pretensões brasileiras com o título de O PAPA-GAIO VERDE DO CERRO DO FRIO. Nem o título nem o momento em Lisboa levam a crer que o teatro português pudesse ver com bons olhos um Brasil independente.

Aqui as coisas eram diferentes. A não ser por hinos e versos laudatórios — que houve em profusão — o teatro não teve alternativa senão a de continuar tão português quanto fora até o dia 6 de setembro de 1822.

Era preciso que uma tomada de consciência tivesse tempo de se con-

cretizar. Uma defasagem de pouco mais de uma década não e de modo algum exagerada para o aparecimento das primeiras preocupações de brasilidade atingirem o teatro, e nada mais característico das dores do processo do que a famosa “primeira tragédia brasileira”, o ANTONIO JOSÉ, OU, O POETA E A INQUISIÇÃO. Todo o contexto brasileiro está em última análise, contido nessa obra que é eminentemente brasileira em dois aspectos: tem como temática principal a luta pela liberdade, que a todos preocupava, e tentava chamar de brasileiro um autor português (*mais que português, um autor caracteristicamente europeu*), só porque nasceu no Brasil (*porém foi embora para Portugal aos dez anos e nunca mais voltou*). Hoje em dia nós podemos — embora lamentando — encarar o fato de Antonio José ser português em tudo e por tudo; para Gonçalves de Magalhães e todos os de sua geração é lógico, justa e meritória essa tentativa de agarrar tudo aquilo que se pudesse por qualquer razão chamar de brasileiro, e mais ainda um poeta nascido no Rio e morto pela inquisição em Portugal.

Porém infinitamente mais brasileiro, produto muito mais consciente de uma brasilidade nascente foi Luis Carlos Martins Penna, que nos apresenta um notável panorama de vida brasileira, mais verdadeiro justamente por não ser romantizado, justamente por incluir críticas ao que de mau ou errado se fazia, por denunciar o culto de tudo o que era europeu. A independência cultural do Brasil, no entanto, ainda estava longe. As comédias primorosas de Martins Penna não podiam ser levadas em alta conta por uma sociedade altamente preocupada em convencer a todos que vivia ao menos espiritualmente na Europa, e também ele fraquejou em sua brasilidade escrevendo os péssimos dramalhões que supostamente seriam a parte mais séria de sua obra, mas que são pior que risíveis.

O grande João Caetano, na mesma época, tinha a glória de ser o primeiro



ARENA CONTA TIRADENTES de Augusto Boal. Direção geral de Augusto Boal, direção musical de Teo Barros, cenários e figurinos de Flávio Império. Montagem pelo sistema Coringa no Teatro de Arena de São Paulo, em 1967.



Luís Linhares representando «Gonzaga» numa cena de «Os Inconfidentes», filme de Joaquim Pedro — Prêmio Cidala do Festival de Veneza.

ator brasileiro consagrado... como o talma brasileiro. O tom de ator "trágico" da carreira de João Caetano inevitavelmente o levou a um repertório estrangeiro, mas nem por isso o ator deixou de fazer uma contribuição decisiva para o abasileiramento do nosso teatro: quando inaugurou a sua própria casa de espetáculos preocupou-se em contratar atores brasileiros porque os diretores do S. João (*no momento é possível que estivesse usando um de seus outros nomes*) eram portugueses e só empregavam atores portugueses.

João Caetano, portanto, fez uma contribuição decisiva para que também o teatro brasileiro se libertasse do português, e vestígios desse mesmo sotaque são encontrados em vários atores ainda atuantes em nossos palcos.

Ao comemorar o Brasil seus 50 anos de liberdade o panorama estava já bastante mudado. Pelo menos é em 1872 que é montada, supostamente, a comédia de Arthur Azevedo, AMOR POR ANEXINS (*que só foi lançada no Rio a 1879*), e como autor só faleceu em 1908 vemos que ele começa nessa época de meio centenário, mas que pega em cheio a época da proclamação da República, que de certo modo foi uma segunda independência do Brasil, ao menos no sentido de se quebrar com a forma de governo tradicional de Portugal (*e àquela época ainda a Europa em geral*) para adotar a fórmula não monárquica que caracterizou todos os outros países do Continente no momento em que alcançaram sua liberdade política.

Arthur Azevedo é uma figura ímpar para retratar o clima dessa segunda etapa, justamente por ser capaz de produzir maciçamente para o teatro imitações de tudo o que estava em moda na França, em Portugal ou na Espanha, como também era capaz de transformar boa parte dessas peças em peças extremamente brasileiras. É naturalmente aqui tomamos a figura de Arthur Azevedo por ser muito representativa, mas não é possível ignorar que ele já não é, de forma alguma, o

fenômeno isolado que foi Martins Penna. Macedo, França Júnior já tinham sido apenas dois entre os melhores.

A independência cultural ainda era menos que tênue, e por vezes ainda havia um certo constrangimento na descoberta de que alguma coisa podia ser "brasileira", isto é, diferente da "européia", e assim mesmo ter algum valor. A TORRE EM CONCURSO já fizera Macedo levar — em 1863 — a crítica ao culto do estrangeiro a extremos inimagináveis para Martins Penna; Arthur Azevedo de algum modo já reflete um clima em que, ao menos às vezes, não é preciso ninguém se justificar por ser brasileiro: é uma condição que *começa (mas começa apenas)* a ser aceita.

Se no final do século XIX o panorama não fosse diverso daquele que vira a primeira independência de 22, não seria possível que Arthur Azevedo passasse como passou, boa parte da sua vida sonhando com uma companhia em que só fossem apresentadas peças de autores brasileiros. É um grande passo além da conquista de João Caetano. Mas aparentemente era um pouco grande demais para o tempo em que foi tentado, e seu excesso de ambição, seu gabarito de sonho irrealizável só podem honrar Arthur Azevedo por acreditar no teatro e nos brasileiros a um só tempo.

A luta foi progressivamente tomando corpo. Coelho Neto, Cláudio de Souza, Oduvaldo Viana, o Trianon, cada novo grupo procurava lutar pelo ideal de Arthur Azevedo: um repertório brasileiro, uma forma de independência cultural e artística. O problema, no entanto, é que o teatro não perdoa: ele reflete fielmente o espírito de cada época e cada povo onde é escrito e apresentado, e mesmo ao comemorar o primeiro centenário da independência o que era brasileiro ainda estava relegado às formas menores. Em outras palavras, quando se queria fazer "arte" os critérios europeus e as formas européias continuavam a ser dominante. Até que chegou a independência da Semana de Arte Moderna, sem dúvida

menos importante em si do que por suas conseqüências. Como a Independência de um século antes, foi preciso algum tempo para que o grito artístico conduzisse — como o do Ipiranga — a uma conscientização produtiva. Mas naturalmente o mundo caminhara, os meios de comunicação eram mais eficientes, os efeitos vieram mais rápidos, com menor desafagem. E o teatro? Até que ponto podemos falar da participação do teatro nessa nova independência, preocupada em expressar o Brasil a um tempo profundos e brasileiros? Infelizmente o teatro pouco ou nada teve a dizer. A “semana” era de “arte”, e apesar dos progressos quantitativos e qualitativos dos autores brasileiros, a verdade é que o que se escrevia ficava na quase totalidade dos casos no nível de entretenimento. O Brasil era visto em suas superficialidades, ninguém se lembrava de usar o teatro para buscas em profundidade. Sem ao menos uma presunção artística ninguém pode ser chamado de “acadêmico”, e o movimento de 1922 voltava-se contra a academismo, contra o tradicionalismo.

Assim, no primeiro centenário de sua independência o teatro estava numa situação precária. Uma olhada nas críticas assinadas na época por Mário Nunes (*e encontradas nos volumes de seus “40 anos de Teatro”*) é o bastante para sentirmos a fragilidade da atividade teatral. O repertório é em grande parte estrangeiro (*a não ser pela tentativa do Trianon*); e o crítico acha necessário assinalar, por mais de uma vez, que “os atores sabiam bem os seus papéis”. Tudo ficava em cartaz pouquíssimo tempo, de forma que na realidade o ponto devia ser talvez o elemento mais importante de qualquer companhia.

O teatro estritamente falando, participou do clima da Semana de Arte Moderna, porém por intermédio de um memorável fracasso, “A última encarnação de Fausto”, de Renato Viana. E este foi sem dúvida uma das mais paradoxais figuras de todo o panorama

teatral brasileiro; poucos indivíduos terão dedicados ao teatro tanto entusiasmo, tanto trabalho, tanto esforço. E, no entanto, preferiram os deuses privá-lo do que seria indispensável para que ele fosse uma figura definitiva: talento. Ano após ano; movimento após movimento, Renato Viana perseverou e lutou; mas as peças que escreveu nunca deixaram de ser ruins ou de mau gosto, ou as duas coisas o que é pior.

Mas teria existido o Teatro de Brinquedo de Alvaro Moreyra sem que se pudesse dizer que o teatro participava do espírito de 22? E Oswald de Andrade lembrou-se também do teatro, muito embora ficasse sem palco durante anos, e embora suas peças viessem vários anos depois do início do movimento. A ditadura de Vargas não propiciou a análise em profundidade de que o teatro estava necessitado para integrar-se no panorama artístico mais válido do Brasil. Outras artes tiveram o amplo amparo do governo, mas o teatro não esteve entre os verdadeiros privilegiados. A independência viria mais claramente para o teatro brasileiro com a geração de Nelson Rodrigues, porém “Os comediantes” foram quase que forçados por Ziembinski a montar VESTIDO DE NOIVA: o grupo tinha sido organizado para montar um grande repertório internacional. Como podemos ver, prevalecia ainda a idéia de que quando se falavam em “arte” era preciso ser europeu.

Mas o incontestável é que os autores que vieram depois de 1940 vinham com uma carga de brasileirismo muito maior: na linguagem, na temática, no tratamento. A independência não era realmente do teatro mas simplesmente do Brasil, que começava a pensar em si mesmo como alguma coisa mais merecedora de atenção do que o que se passava em outros países, que em épocas diversas haviam conseguido atingir suas próprias independências culturais.

O movimento teatral iniciado em 1940 passou ele mesmo por vários períodos sucessivos de conscientização e

libertação. Com todo o respeito que nos merecem, é forçoso admitir que nem Mme. Morineau teriam a oportunidade, hoje em dia, de iniciarem carreiras no Brasil. Não é uma questão de talento mais sim uma questão de ouvido. Nos anos 70 o Brasil aceita, e com prazer, as ocasionais visitas de um diretor consagrado como Victor Garcia; porém dificilmente seria admitida como normal a importação de todo um grupo de diretores para fixar-se permanentemente no Brasil, como foi a época de Salce, Celi, Ratto, D'Aversa, etc.

No ano do sesquicentenário, seria a um tempo falso e indesejável dizermos que o teatro brasileiro é "totalmente independente" de toda e qualquer influência estrangeira; mas é possível que o fenômeno mais importante de hoje seja o fato das influências chegarem sem causar temor, e sem serem abjetivamente copiadas. O teatro não tem condições de fazer mais do que aquilo que ele sempre fez em qualquer época ou em qualquer lugar do mundo: refletir e divulgar o que já existe, o que já está presente, o que é relevante para quem o faz e para quem o vê. E é por isso, talvez, que estejamos chegando à melhor das independências, aquela que permite que os brasileiros experimentem formas, fórmulas e técnicas experimentadas antes por outros, tanto quanto as que aqui possam ser engendradas, com a consciência de que

umas e outras, para serem bem sucedidas, aparecerão no palco influenciadas, transformadas, assimiladas por toda uma riqueza de vivências que já são hoje privativas do Brasil.

No sesquicentenário da independência o teatro brasileiro é difícil de definir, talvez justamente porque uma curiosidade que parte em todos os sentidos leva a manifestações as mais variadas: o teatro tem de ser multiforme para poder atender a todos os setores do público, e muito embora por vezes o panorama pareça caótico a cada setor do público e seu correspondente setor teatral esbraveje contra cada outro setor (*de público e de teatro*), isso só indica que o teatro está tentando cumprir o seu dever — ou melhor dizendo, tentando cumprir os seus inúmeros deveres.

Como índice gratificando daquilo que podemos sugerir como o novo ideal de conquista após 150 anos, não seria mal terminarmos esta ligeiríssima visão dos caminhos da independência notando que agora, em 1972, a famosa lei do 2x1, criada para proteger o autor nacional, já começa a se tornar desnecessária: o autor nacional deixou de ser um fantasma no caminho a ser percorrido entre as companhias teatrais e as subvenções, para ser procurado tanto por quem faz teatro quanto pelo público. E isso é uma grande expressão de independência.



Cena de «Arena conta Tiradentes», de Augusto Boal. Encenação do autor pelo sistema Coringa.

O TEATRO NO TEMPO DA INDEPENDÊNCIA

— R. Magalhães Junior —

(Da Academia Brasileira de Letras)

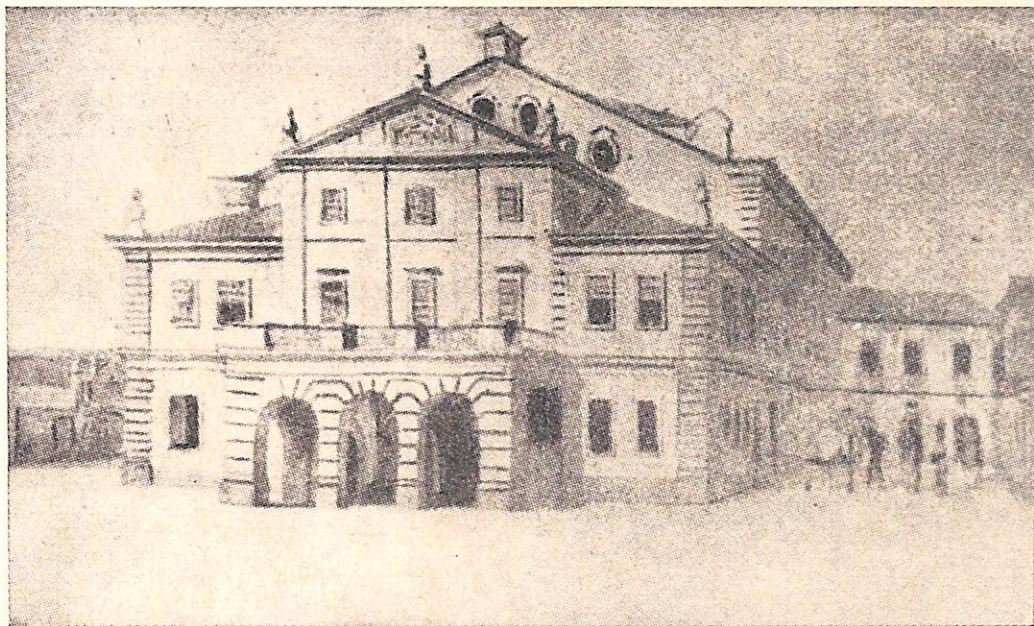
QUE era o teatro no Brasil na época da Independência? Bem pouca coisa para a capital de um reino de tão vasta extensão. Mas ainda que assim, fosse a importância do teatro na vida social da cidade do Rio de Janeiro não era desdenhável. No ano em que foi fundado o império e o príncipe regente se tornou o Imperador Pedro I, só havia na capital brasileira um teatro, que era o Real Teatro de São João, inaugurado no dia 12 de outubro de 1813 com um programa duplo. *O juramento dos Numes*, drama lírico de fundo mitológico, e a peça patriótica portuguesa *O Combate do Vimieiro*. Tal teatro fora construído no local onde existe hoje em dia o Teatro João Caetano por Fernando José de Almeida, antigo barbeiro do então Vice-Rei do Brasil, D. Fernando José de Portugal e Castro, Marquês de Aguiar. Quando este era Ministro do Reino, aproximou de D. João, então Príncipe Regente, e seu protegido que era um entusiasta de teatro, e este acabou obtendo a proteção necessária para construir uma grande casa de espetáculos. Era aí que a sociedade do Rio de Janeiro podia ver, nos dias de festa, em récitas de gala, D. João, D. Carlota Joaquina e demais pessoas da família real portuguesa, que 1808 viera de Portugal para o Brasil, fugindo aos exércitos napoleônicos que tinham invadido a península ibérica. Era tradicional, quase mesmo obrigatória, a presença da realeza nos espetáculos, principalmente nos dias 25 de abril, data aniversária de D. João VI. Após a independência, essas datas seriam substituídas pelas de 12

de outubro, que era a do nascimento de D. Leopoldina; 4 de abril, a do nascimento da princesa D. Maria da Glória; e 2 de dezembro, a do nascimento do príncipe D. Pedro que viria a ser o segundo imperador do Brasil. Isto sem falar no dia 7 de setembro, em que havia sempre espetáculos de gala.

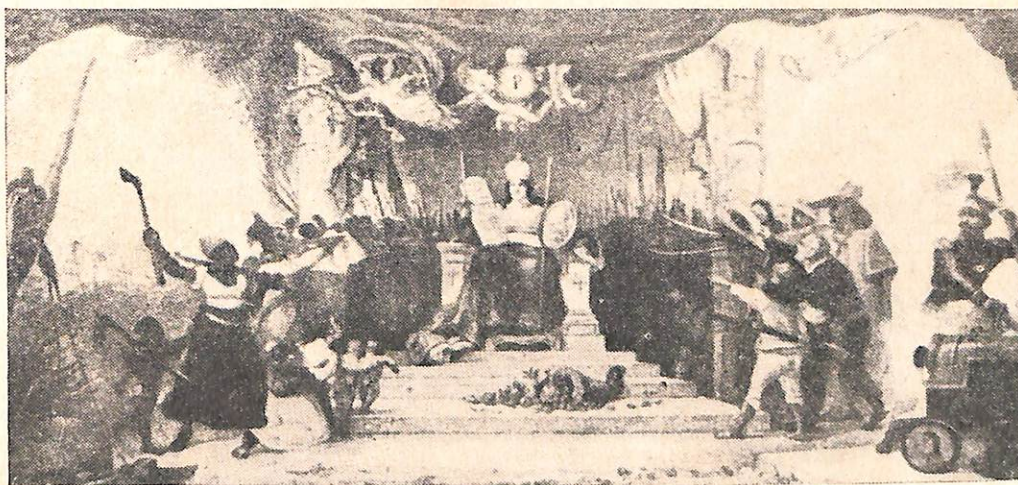
D. João VI gostava muito de música e, ao embarcar para o Brasil, em fins de 1807, não se esqueceu de trazer os *castrati* da Capela Imperial de Lisboa, cantores de voz melodiosa, louvados por numerosos cronistas estrangeiros que viveram por algum tempo no Rio de Janeiro. Eram infelizes napolitanos, que os pais faziam castrar, antes da adolescência, para que conservassem a voz de soprano, sem possibilidade de registro, e depois vendiam a empresários que os negociavam com monarcas amantes da boa música. Um desses *castrati* chamado Fazziotti, foi louvado por muitos visitantes estrangeiros, pela incomparável pureza de sua voz. Mas D. João VI não gostava de representações dramáticas, às quais só comparecia por obrigação, dormindo a sono solto durante quase todo o espetáculo. Só acordava com as gargalhadas ou com os aplausos mais fortes, perguntando então à esposa ou quem lhe estivesse mais próximo:

— Então esses bêbados ainda não casaram?

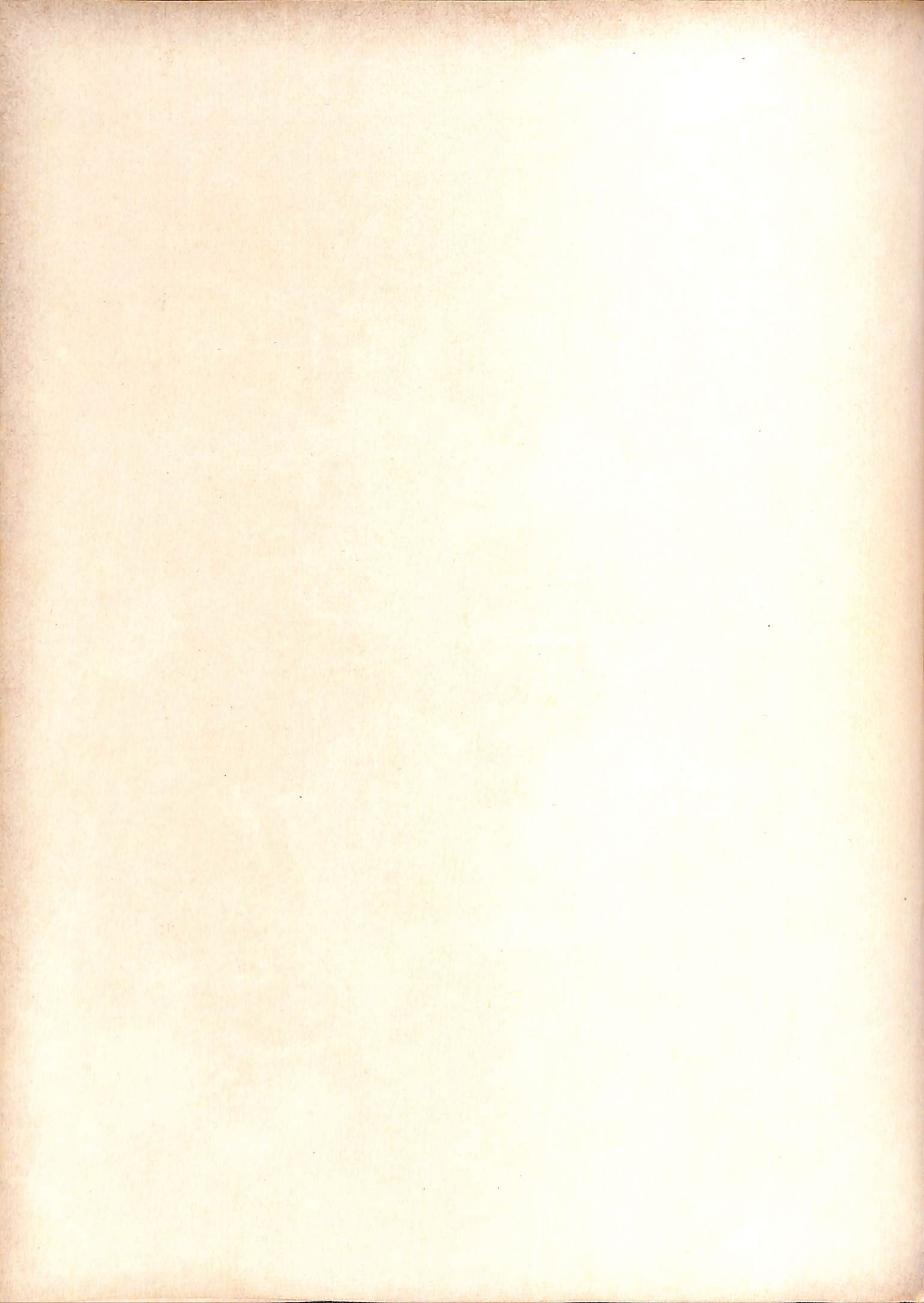
Nisso cifravam-se, para ele, todas as intrigas teatrais. Fosse qual fosse o enredo, tratava-se apenas de dois bêbados, que se obstinavam em casar um com o outro...



Real Teatro de São João (após o incêndio de 1824 passou a se chamar Teatro São Pedro) — desenho de Thomas Ender, executado em 1817-1818.



Pano de boca do Teatro de São João (depois Teatro São Pedro) executado por Jean Baptiste Debret para as festas de coroação de D. Pedro I. 1822.



D. Pedro parecia mais interessado do que o pai nas representações teatrais, embora fosse, principalmente, um entusiasta da música. Tocava rabeca, isto é, violino e também cravo, espécie de piano existente na época. Fora por algum tempo aluno do famoso compositor e organista austríaco Sigmund Von Neukomm, o discípulo dileto de Joseph Haydn, que viera para o Brasil acompanhando a princesa Leopoldina, em 1817 e regressara à Europa quatro anos depois, em 1821. Com Neukomm, aprendera o futuro imperador do Brasil o essencial para se tornar o compositor de páginas como o *Hino da Independência* e uma peça que seria regida num concerto, em Paris, no Théâtre Italien, por Gioacchino Rossini. Entretanto não detestava como o pai as representações dramáticas.

Era no Real Teatro de São João que ele estava em contato com a sociedade brasileira, nos dias de grande vibração cívica que antecederam a proclamação da independência. Dois dias após o Fico, quando as tropas do General Jorge de Avilez praticavam desmandos no Rio de Janeiro, reagindo violentamente contra o movimento para reter D. Pedro no Brasil, o príncipe regente se apresentou no teatro, onde foi aclamado prolongadamente. Apareceu sozinho, porque havia mandado D. Leopoldina, então grávida, para a Real Fazenda de Santa Cruz, a fim de conservá-la fora do alcance das turbulências dos soldados amotinados.

Depois de sua viagem a Minas Gerais para pacificar essa província e submeter os que ali se mostravam rebeldes à sua autoridade de regente, veio em marcha batida, em quatro dias e meio, a fim de estar presente à récita de gala, no Real Teatro de São João, no dia do aniversário de sua mãe, D. Carlota Joaquina. Os espetáculos do Real Teatro de São João eram longos e variados. Constavam, geralmente, de um drama com três e cinco atos, números de canto lírico ou dança e mímica, terminando quase sempre com uma farsa. Os dramas eram, geralmente, de autores

portugueses, mas de quando em quando eram dadas peças traduzidas. Carl Schlichthorst fala de uma representação de *Os salteadores* de Schiller, que foi à cena em 1822. E outro alemão, Carl Seidler, alude a uma encenação de *Guilherme Tell*, do mesmo autor dizendo: "A obra-prima alemã tornou-se comédia portuguesa. Guilherme Tell, o corajoso campônio suíço, aparecia de roupa vermelha e chapéu de três bicos; e todo o traje era de tal maneira sobrecarregado de galões dourados e outras bugigangas que a cor fundamental só despontava em alguns sítios. E a cara amarela, de macaco, de redonda e brejeira, que aparecia como fanada esperança de vida debaixo dos três bicos, completava o ridículo de todo o conjunto". Segundo esse memorialista, o que havia de bom, mesmo nos espetáculos de então, era o fandango dançado pela buliçosa Ricardina Soares.

No ano de 1822, uma das peças mais freqüentemente representadas no Rio de Janeiro foi *Pedro, o grande, Imperador de Todas as Rússias, ou Os Falsos Mendigos*. Esteve repetidamente no cartaz a farsa *O desertor francês*. Nesse ano, um dos principais artistas do Real Teatro de São João era Victor Porfírio de Borja, que se ligou a Paulo Rousquelas, também figura prestigiosa, para mandar vir de Portugal uma companhia portuguesa, para substituir os artistas nacionais que ali atuavam, em sua maioria mulatos. D. Pedro mandou então a José Bonifácio de Andrada e Silva, ministro do Reino e dos Negócios Estrangeiros, além do seu irmão na Maçonaria, um bilhete em que dizia: "Meu amigo e irmão. O Victor e o Rousquelas querem por fora do teatro a Companhia nacional. V. M. mande uma portaria para que, se não quere-rem unir ambas as companhias, prefira a nacional, e que a outra seja excluída. Isto é preciso porque estrangeiros não devem bigodear os nacionais. Até já, que lhe vai falar este amigo e irmão — *Pedro, Regente*". O autógrafa desse singular documento per-

tence ao arquivo do Museu Imperial, em Petrópolis.

Jean — Batiste Debret, ao desenhar o panorama urbano do antigo Largo do Rocio, hoje Praça Tiradentes, colocou em destaque o Real Teatro de São João, que depois que se incendiou e, ao ser reconstruído, recebeu o título de Teatro São Pedro de Ancântara. Carl Seidler, em *Dez anos no Brasil*, o descreveu como “Um edifício grande e não sem gosto”, acrescentando: “Também interiormente é arranjado com elegância e apresenta magnífico bufê. Sem sua xícara de café não pode o brasileiro distinto estar preparado para impressões estéticas ao para estuante entusiasmo. O camarote imperial, situado na primeira fila, bem defronte do palco, é exageradamente provido de reposteiros de seda verde, bordados a ouro, e forrado de veludo verde. Verde e ouro são as cores nacionais brasileiras”.

Acrescentava: “Até as decorações podem ser consideradas bonitas, embora às vezes pequem contra a fidelidade histórica, e a iluminação pela sua judiciosa aplicação duplica o efeito da ilusão de ótica”. Ao falar em decorações, Carl Seidler alude à cenografia. Entretanto, irritava-se com uma prática, ou exigência de etiqueta, que lhe parecia absurda:

“Mas nem no teatro desaparece o despotismo, que aqui deixa ver as orelhas, qual burro roubado. Todos os espectadores são obrigados, ao aparecer a família imperial, a voltarem o rosto para seu camarote até que suba o pano. A mesma exigência barbárica prevalece nos intervalos”. Era uma exigência da Intendência Geral de Polícia, que partia do princípio de que, estando o Imperador e a Imperatriz presentes, não havia no teatro mais nada digno de prender a atenção e provocar os olhares dos espectadores... Entretanto, notava Carl Seidler, os comerciantes norte-americanos, que eram muitos, então, na capital do Império, não davam a menor importância a tal exigência, ficando “de pé no meio dos

bancos, mãos nos quadris”, em “atitude cômoda e arrogante” e com “suas idéias republicanas nem sequer pensavam em tirar os chapéus de abas largas, puxados para a nuca, diante da majestade que não reconhecem”. E frisava que “só a cócega de umas pontas de baionetas os levava, se não à razão, pelo menos à sujeição”...

Carl Seidler, muito antibrasileiro e muito racista, lamentava que tivessem sido cortados os contratos de cantores e dançarinos estrangeiros: “Em lugar deles apresentavam-se agora só atores nacionais, em geral mulatos, e infelizmente colhendo o patriótico aplauso geral dos espectadores”. Tal era o estado de teatro oficial no Rio de Janeiro, ao tempo de D. Pedro I. Havia, além desse, também teatrinhos “particulares”, em que, em geral, atuavam amadores. Um deles, o teatrinho constitucional de São Pedro, à rua do Lavradio, foi fechado em 22 de Setembro de 1824, por ordem direta do Imperador ao Intendente Geral de Polícia, por estarem os seus sócios incursos no crime de “desacato a uma dama de honra da Imperatriz”. Na verdade, tinham eles recusado audaciosamente o ingresso a D. Domitila de Castro Canto e Melo, amante do imperador e futura Marquesa de Santos.

Menciona Carl Seidler outro desses teatros, de amadores franceses “Além do teatro nacional, ainda existem na cidade imperial um outro, menor, mas particular. Arrendaram-se comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar, muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e “vaudevilles”. É verdadeiramente digno de admiração que esses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda achem lazer e gesto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte nem completa, mas contam-se nela bravos artistas. É deveras impressionante e muito louvável como, desde o esquecido tempo da revolução, em todas as



Atriz Eugênia Câmara (Lisboa 1837 — Rio de Janeiro 1879)



Atriz Adelaide Amaral (Ponta Delgada 1837 — Rio de Janeiro 1899)

partes do mundo onde se encontrem franceses, por essa espécie de ligações procuram mais estreitar-se e sopitar a germitante saudade pela pátria distante”.

O teatro dos amadores franceses não tinha bilhetes à venda, mas qualquer estrangeiro, chegando ao Rio de Janeiro, podia ver os seus espetáculos, pagando uma mensalidade como membro da respectiva sociedade dramática, no valor de seis mil réis.

Existia, como se vê, teatro no Brasil, no ano da Independência como continuou a existir durante todo o Primeiro Reinado. Teatro com amparo oficial, por meio de subvenções indiretas, através da extração de loterias, com cujo lucro eram custeadas as montagens e pagos os artistas, se para isso a bilheteria não bastasse. Entretanto, só durante a regência — Período de 9 anos e três meses, de 7 de abril de 1831 a 22 de junho de 1840 — esse teatro afirmaria a sua existência de maneira expressiva e completa, com o aparecimento quase simultâneo dos nossos dois primeiros autores teatrais. Um deles foi o poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães, futuro diplomata e Visconde de Araguaia, que escreveu a tragédia *Antonio José, ou O poeta e a inquisição*, representada pela primeira vez a 13 de março de 1838, no Teatro São Pedro de Alcântara, então com o nome mudado para Teatro Constitucional Fluminense, em consequência da forte reação nativista que impusera a abdicação a D. Pedro I. Domingos José Gonçalves de Magalhães escreveria ainda outra peça, para ser interpretada por João Caetano, criador do seu primeiro trabalho. E esta seria o drama *Oligato*. Além disso, traduziu para o mesmo ator algumas peças, entre as quais a tragédia *Otelo*, infelizmente não

no texto de Shakespeare, mas no da adaptação desastrada e adulteradora daquela obra-prima de autoria do medíocre autor francês Jean François Ducis.

Ainda que Domingos José Gonçalves de Magalhães não tivesse a envergadura de um verdadeiro autor teatral, por lhe faltar o instinto dramático, a vocação específica, tem na história do nosso teatro o papel de um verdadeiro pioneiro. Essa posição prioritária ninguém lhe pode tirar.

No mesmo ano de 1838, a 4 de outubro, revelou-se um talento teatral de primeira ordem, um autor cômico cujas peças permanecem até hoje válidas, flagrantemente de interesse e de vida, como anotações valiosas dos costumes e da realidade social das primeiras décadas do Brasil Independente. Esse talento foi o de Luis Carlos Martins Penna, que então viu representada a primeira de suas comédias, *O juiz de paz na roça*. A esse êxito extraordinário se seguiria uma abundante produção, na qual se destacam *A família e a festa na roça*, *Os dois ou O Inglês Maquinista*, *O namorado ou A noite de São João*, *O Judas em sábado de aleluia*, *O noviço*, *Quem casa quer casa* e várias outras. A nossa independência teatral — pela qual continuamos ainda hoje lutando — teve o seu primeiro grito dezesseis anos depois do que ecoou no Ipiranga, a 7 de setembro de 1822. Por isso mesmo, fica desde já o lembrete para que, na data justa — a de 13 de março de 1988, seja festejado, como merece, o Sesquicentenário do Nascimento da Dramaturgia Brasileira, repetindo-se as festas a 4 de outubro desse ano para solenizar o aparecimento do nosso primeiro autor cômico, o admirável Martins Penna.

O JESUÍTA DE ALENCAR: ERROS E ACERTOS

Marlene de Castro Correia

1. Vamos ao teatro de Alencar

A sorte do teatro brasileiro, os males diversos que lhe entravavam o desenvolvimento, constituíram reiterado tópico da atividade jornalística de José de Alencar.

Como tarefa primeira, a formação de um público. Alencar empenha-se em estimular nos leitores o hábito de freqüência aos espetáculos, promovendo sistematicamente uma campanha VAMOS AO TEATRO, endereçada explicitamente à alta burguesia — a quem rogava desse o exemplo de interesse pela cultura — e particularmente às mulheres,¹ que compunham na época a maioria do mercado consumidor de literatura e arte.

A carência de atores forneceu outro alvo à pregação de Alencar, que a interpretava como consequência dos preconceitos contra o artista, marginalizado como “ente desprezível... indigno do trato da gente que se prezava”.² Em função desse problema, critica tanto as ambições da pequena e média burguesia, limitadas a um “obscuro casamento” para as moças, a um “emprego mesquinho” e à carreira de “negociante” ou “empregado público” para os rapazes, quanto as aspirações da “classe rica”, restritas aos fascínios do bacharelismo e ao deslumbramento com “o sonoro título de doutor”. Conclusão: palcos vazios e muito “mau advogado” e “péssimo fidalgo”.³

Na luta pela dignificação pública do artista, Alencar não somente condena os “escrúpulos irrefletidos” da sociedade; enfatiza igualmente a responsabilidade social do ator, de quem exige o contínuo aprendizado e aperfeiçoamento, e a contribuição no projeto de emancipação cultural do país.⁴

Atento ao imperativo de amparo oficial ao teatro, incita o Governo a fundar uma escola dramática e a construir casas de espetáculo.⁵ Denuncia o maciço predomínio de textos estrangeiros, que considera desestímulo ao autor nacional, preterido pelos empresários em favor de “traduções insulsas, inçadas de erros e galicismos”.⁶

Finalmente, aponta a missão da intelectualidade que trabalha na imprensa: “Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda”.⁷

A quem assim se engajava pelo progresso do teatro brasileiro, só lhe faltava, para completar o engajamento, escrever literatura dramática: nove peças compõem a produção teatral de Alencar, que lhe imprimiu o caráter

1. ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. In: ——— *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, v. IV, p. 761.

2. ———. *id. ibid.* p. 796-7.

3. ———. *id. ibid.* p. 796.

4. ———. *id. ibid.* p. 684.

5. ———. *id. ibid.* p. 684, p. 770.

6. ———. *A comédia brasileira*. In: ———. *Op. cit.* p. 42.

7. ———. *id. ibid.* p. 44.



José de Alencar (Mecejana 1829 — Rio de Janeiro 1877)

programático que anima os seus romances. De todas elas, por aliar à intenção moralizante das outras o objetivo primeiro de exaltação nacionalista, é *O jesuíta* a mais globalmente comprometida com a diretriz programática e pragmática: “drama brasileiro, destinado a solenizar a grande festa patriótica do Brasil no dia 7 de setembro de 1861, devia inspirar-se nos entusiasmos do povo pela glória de sua terra natal”.⁸

2. *O Jesuíta*: erros e acertos

2.1 O ritmo dramático

Manejo inábil do tempo dramático: pecado estrutural de *O jesuíta*.⁹ Decorrência talvez das concepções estéticas de Alencar, tendentes a fundir e confundir teatro e vida — “e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter cenas frias e calmas”¹⁰ e/ou da prática mal dosada desses princípios teóricos.

A estrutura teatral pressupõe o jogo tensão/distensão/tensão. O equívoco de Alencar constituiu em subordinar a distensão à motivação realista, ao invés de integrá-la na dinâmica do próprio drama, que deve articular em e por si mesmo a interação de “cenas frias” e “quentes”. Tal equívoco explica a construção de vários quadros sem funcionalidade no organismo de *O jesuíta*.

Alencar compromete o movimento dramático da peça não somente pelo abuso, mas sobretudo pelo agenciamento ineficaz das “cenas frias e calmas”, que não tiveram atualizada a sua ambivalência operacional: se freiam a precipitação dos acontecimentos e relaxam o espectador dos lances mais emocionantes, devem ao mesmo tempo, pelo próprio retardar *bem cronometrado* dos sucessos, alimentar a expectativa da platéia, além de prepará-la para novos lances cada vez mais comoventes. Resultado: o ritmo dramático extremamente irregular de *O jesuíta*.

O primeiro ato é engenhosamente armado, a introdução gradativa das personagens e a progressiva apresentação dos interesses que entrarão em choque marcando o ritmo das cenas. Abre-se com um diálogo entre o Conde de Bobadela, Governador do Rio de Janeiro, e o alferes Miguel Correia: cena rápida, bem construída, sem nada excrescente, de linguagem econômica e incisiva.

A fala do Conde — “...é preciso que hoje mesmo o tenha em meu poder” — e a do alferes — “... a prisão desse homem, com ser uma injustiça, pode tornar-se um perigo. O povo o defenderá; os padres o sustentarão.” — prometem ação intensa e violenta, instalando um clima de expectativa.

II oferece excelente exemplo de “cena fria e calma” funcional: fim em si mesma, como momento cômico e diálogo malicioso, e ao mesmo tempo meio a serviço da trama histórica, por acrescentar informação a I, o que garante a manutenção da curiosidade da platéia.

Cada cena, uma nova personagem que servirá ao conflito político Samuel vs Governo ou ao conflito privado Samuel vs Estevão; um outro lançar de dados a serem entretecidos; o contraste com a precedente, nos tipos, linguagem, e na alternância do humorístico, do lírico, do patético. Dessa arquitetura eficiente, ergue-se um primeiro ato de preciso movimento dramático.

8. ———. *Ensaaios literários*. *O jesuíta*. In: ———. op. cit. p. 1013.

9. ———. *O jesuíta*. In: ———. Op. cit., p. 477-536

10. ———. A comédia brasileira. In: ———. Op. cit. p. 45.

No segundo, porém, o ritmo começa a claudicar, e se várias vezes se apruma, logo depois escorrega novamente, só recuperando definitivamente a segurança nos meados do último ato.

Como mais grave deficiência estrutural a prejudicar o andamento de *O jesuíta*, a desproporção, e o excesso de tempo não preenchido dramaticamente entre a promessa da grande Ação e a realização da ação: vários trechos da peça reiteram a ameaça de terríveis perigos, de ação drástica, de antagonismos irreconciliáveis, de situações extremas, de iminentes entrechoques decisivos, os quais, além de serem demasiadamente retardados por “cenas frias e calmas” — pitorescas e divertidas, mas incapazes de sustentarem a tensão dramática por não se articularem com a ameaça — quando e se efetivam-se, as qualidades virtuais prometidas manifestam-se em grau bastante inferior ao esperado. Sirva de amostra a cena I do segundo ato, que retoma a previsão do alferes Correia na abertura do drama:

DANIEL (*aos mendigos*) — Irmãos, cheguem-se todos e ouçam, que estes segredos não se dizem em voz alta. O governador trama contra o doutor Samuel; esta manhã seu ajudante aqui veio talvez para prendê-lo: a escolta ficou oculta na cerca do convento. Trouxe cada um o seu punhal?

MENDIGOS (*à uma*) — Ei-lo.

DANIEL — Enquanto a mão puder brandir este punhal, o inimigo não se aproximará do doutor Samuel.

MENDIGOS — Não.

DANIEL — Nosso corpo será a muralha de sua casa.

MENDIGOS — Sim!

DANIEL — Vão; deem-se pelo terreiro. Foi para isto que os chamei aqui.

Mais uma vez espera-se comoção popular, tumulto coletivo, choque de forças. A cada instante Alencar lança a isca da violência, mas *O jesuíta* não deixa de ter um *happy ending* mais ou menos tranqüilo, todos os conflitos resolvendo-se sem a violência anunciada. É difícil ao espectador não sentir-se blefado e frustrado. Nas falas, Alencar dá a impressão — mas nos acontecimentos desmente a impressão — de seguir a receita (*que Eric Bentley viria a enunciar*) para garantir o interesse da platéia:

Se quereis atrair a atenção da audiência, sede violentos; se quereis mantê-la, sede novamente violentos. É verdade que as peças más se baseiam em tais princípios, mas não é verdade que as boas peças sejam escritas desafiando-os.¹¹

A cena IV transmite ao espectador a sensação de premência do encontro entre Frei Pedro e Samuel:

FR. PEDRO (*descendo*) — Chegaremos a tempo?

JOSÉ BASÍLIO (*idem*) — Ainda não é meio-dia.

FR. PEDRO — Estais bem certo que o Doutor Samuel fixou esta hora?

JOSÉ BASÍLIO — Repetiu duas vezes.

O encontro no entanto só se efetuará em VIII, mera troca de cumprimentos e gentilezas, o encontro dramático só ocorrendo realmente em IX, o

11. BENTLEY, Eric. A experiência viva do teatro. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 22.

tempo entre IV e IX entremeado de duas cenas, a V e a VII, absolutamente gratuitas.

A exagerada preocupação com um estranho tipo de verossimilhança (*ou apenas mimesis dos "momentos insípidos" da vida?*) acarreta um detalhismo enfadonho, cenas dispensáveis (III, VI), acúmulo de explicações e repetições, como a de uma personagem comunicar a outra algo que o espectador já presenciou, comunicação supérflua por não determinar nenhuma atuação da personagem, assim informada. (ato II, cenas V e VII; Ato III, parte de I; ato IV.I).

Importantes revelações e embates são repetidas vezes adiados. Em I.IX, Samuel diz a Estêvão: "— Depois vem ter comigo; quero hoje mesmo confiar-te o segredo de minha vida". "Em II.VI, renova a intenção de confidenciar-se: "— ... quero confiar-te a missão que Deus te destinou; porém, antes, deixa-me ouvir estes homens que me esperam. "No fim desta mesma cena: ESTÊVÃO — "... como esse poder imenso acha-se em vossas mãos, senhor?" SAMUEL — "volta em meia hora; eu te direi." Mas Samuel só faz a revelação mesmo na penúltima cena do drama, depois de novo preâmbulo.

Concluindo: falta a *O jesuíta* um processo dramático unificador. Da promessa da Ação à execução da ação, um longo percurso em que diversos "pontos de repouso"¹² neutralizam o suspense. Quando surge a ação, ela já não produz o impacto desejável na platéia cansada de esperar e descrente de encontrar satisfação da expectativa em que foi lançada em várias passagens da peça.

Ao primeiro ato, e a algumas cenas dos outros três, aplica-se sem nenhuma condescendência a excelente fórmula de Eric Bentley: "o teatro é uma arte em que se percorre mais terreno em menos tempo".¹³ Dificilmente, porém, pode-se aplicá-la a *O jesuíta* como todo.

2.2 A máquina cênica.

Sobriedade é o princípio com o qual Alencar regula a máquina cênica do seu drama. Ao contrário do que afirmou a crítica da época, nele se comprova o sentido de espetáculo e a utilização de recursos de grande efeito teatral. Mas sempre manejados com senso de medida, evitando a equação teatralidade = mau gosto. Alencar nega-se a sacrificar o drama "aos efeitos de aparato" e a transformá-lo em "festas venezianas de fogos de artifício e surpresas deslumbrantes".¹⁴ Quem, como ele, tanto se preocupou em elevar o gosto do público, é natural que se recuse a valer-se do exagerado efeito do melodrama romântico:

É sobretudo esta falsa escola que gradua o drama pelo rumor, pelo painel, pelos efeitos de ótica, que a imprensa ilustrada deve combater, para educar o público.¹⁵

Quanto à localização da máquina cênica no tempo do drama, ela é posta em funcionamento nas últimas cenas de cada ato, para dar-lhe um *gran finale*.

12. ALENCAR, José de. *Ensaios literários*. O jesuíta. In: ——. Op. cit. p. 1021: "... há personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim do fato posto em cena. Essas figuras fazem o efeito dos baixos-relevos no soco das estátuas; as cenas em que entram, semelhantes aos escuros da pintura servem para realçar o drama. São pontos de repouso que preparam o espectador para as comoções."

13. BENTLEY, Eric. Op. cit. p. 159.

14. ALENCAR, José de. *Ensaios literários*. o jesuíta. In: ——. Op. cit. p. 1022.

15. ———. *ibid* p. 1022.

Quanto ao ritmo, vai gradualmente intensificando-se do segundo ato ao quarto, onde se assinala o clímax da teatralidade. Peças da máquina: cenas coletivas, com a presença e movimentação de figurantes, soldados e frades; imagística visual; imagística auditiva (*alvorada de cornetas, coro de frades, música de órgão, dobre de sinos*); aparições imprevistas de personagens; entradas e saídas inesperadas por portas falsas.

As cenas X e XI do terceiro ato, passadas no interior do colégio dos jesuítas, dispõem no palco Frei Pedro, o Conde de Bobadela, a comunidade dos frades e os soldados do Governador. A *mise-en scène* é valorizada por jogos de luz e som — *Os frades acendem as velas dos lampadários que estão sobre os bufetes. O sino dobra lentamente.* — em requintada intertessitura imagística, sensorialmente impressionante e dramaticamente sugestiva e eficaz como metáfora plástica e sonora do luto moral dos jesuítas, em vias de serem expulsos. No fecho da cena, a aparição de grande impacto: *a porta larga do fundo abre-se e aparece o Dr. Samuel vestido de jesuíta*, quando se patenteia a verdadeira condição do médico.

Homem do seu tempo, Alencar soube explorar a virtualidade teatral dos ambientes religiosos no seu exotismo, ritualismo e plasticidade, de poderosa atração sobre os românticos. Ainda homem do seu tempo, cuidou dos efeitos cênicos, recorrendo a algumas técnicas do Romantismo; manipulou-os, porém, com moderação e bom gosto, escapando aos exageros e cacótes da época. Em consequência, a teatralidade do seu drama nada tem de envelhecida. Extrapola do século XIX e mantém uma dignidade clássica.

2.3 A dialética

Da legitimidade ou ilegitimidade do sacrifício do indivíduo ao interesse coletivo: redução sêmica do conteúdo ideológico de *O jesuíta*. Nessa discussão, a dialética da peça, veiculada em fórmulas várias — “O poder que cria não seria poder se não destruísse”; “O que é a criatura neste mundo senão o instrumento de uma idéia?” — efabulada em um enredo nacionalista e patriótico — o projeto do jesuíta Samuel de libertar o Brasil do domínio português — e dramatizada em termos de conflito cidadão vs homem, razão vs coração: “O coração dominou a razão, o revolucionário tornou-se pai!”

Na ideologia portanto as inquietações e contradições do Romantismo: de um lado, os ideais libertários, a preocupação com os destinos da coletividade; de outro, o culto do eu.

Em *O jesuíta*, porém, descobre-se mais a afinidade com o drama burguês do século XVIII (*o que não significa necessariamente influência*) do que com o drama romântico propriamente dito, resultante de sua evolução no XIX.

Segundo Arnold Hauser,¹⁶ o drama burguês, conferindo à ação trágica motivação social e psicológica, limitando-a à dimensão humana — ao contrário da tragédia, que a interpretava como fenômeno fatídico e inexplicável — intimiza e intelectualiza — a configuração dramática, distanciando-se por isso do gosto popular.¹⁷ O novo enfoque e a nova configuração prejudicaram tanto a nitidez do processo dramático quanto a dos caracteres, mais complexos

16. HAUSER, Arnold. El origen del drama burgués. In: ——. *Historia social de la literatura y el arte*. v. II. Madri, Guadarrama, 1968. p. 254-272.

17. Lembre-se, a propósito, que João Caetano, em 1861, interrompeu os ensaios da peça e suspendeu a encenação; estreada por outros atores quatorze anos mais tarde, *O jesuíta* mostrou-se completo fracasso de público. Alencar responde às críticas feitas pela imprensa na Advertência que precede o drama, quando da publicação em 1875.

o ricos, porém “menos claros e imediatos”, freqüentemente mal delimitados, com problemas vitais e conflitos obscuros. Na falta de clareza, o condicionamento da “moral burguesa conciliatória”, que se manifesta na “indecisão do dramaturgo entre duas ideologias morais”. E Hauser conclui que “a discutibilidade dos motivos e desculpas debilitava o conflito dramático, mas fortalecia a vivacidade dialética”.¹⁸

Essas observações são válidas para *O jesuíta*. Samuel, o protagonista, não resistiria a uma análise que nele buscasse um retrato psicológico, um caráter verossímil ou uma coerência histórica. Alencar o define como “personificação de um povo e de uma raça, que surgia no solo americano”,¹⁹ definição ratificável somente pela sua condição de brasileiro que sonha com a independência do país, pelo entusiasmo patriótico e visão mitificadora do Brasil como terra da cordialidade, eleita por Deus para pátria de todos os despatriados.

Uma leitura vertical descobre em Samuel mais a encarnação do raciocínio dialético, mais o instrumento do debate de idéias antagônicas, que a encarnação da “jovem América”. Nas suas falas, o malabarismo com os conceitos, a perspectiva dualista de um mesmo fenômeno ou comportamento. A cada instante Samuel se auto-analisa, se interroga, e examina ações e projetos na sua possível dupla significação. De onde decorre a relatividade de tudo: o bem, o mal, a virtude, o crime, o idealismo, o fanatismo, o gênio, a loucura. E a dúvida constante que, para superar-se a si mesma, agarra-se a certezas que dentro em pouco serão abaladas. Na indecisão entre duas ideologias morais:

— Rude combate!... Senti que a minha coragem vacilava! Não; ainda que devesse profanar a pureza dessa menina!... Ainda que fosse necessário sacrificar a sua vida!... O que é a criatura neste mundo senão o instrumento de uma idéia? (II.X)

Começo a crer que não há necessidade que justifique um crime. A vida da criatura humana é sagrada, só a pode tirar aquele que a deu. Todo o ouro da terra não paga uma gota de sangue derramado. (IV.VII)

Samuel opta pela segunda, incompatível — nos termos em que é formulada — com a qualidade de revolucionário que planeja a emancipação da pátria. Mas não se encare essa opção com incoerência de Samuel, que mais (ou menos?) que herói é uma cabeça dialetizante. Mais certo andou Alencar quando o classificou de “Companhia personificada”,²⁰ pois as falas do protagonista ilustram o exercício dialético dos jesuítas.

Ao referir-se ao teatro de idéias, Eric Bentley confronta a atuação do dramaturgo com a do advogado e propagandista. Enquanto estes “preocupam-se com o que parece” e passam por alto os pontos forte com que a outra parte possa ter, a fim de fazer que a sua parte pareça a mais forte

um dramaturgo preocupa-se com o que é. A supressão dos argumentos da parte contrária seria contra os seus interesses, porquanto ele vive subordinado não à vitória, mas ao conflito. Um homem não é talhado para autor teatral se não estiver extraordinariamente atento ao “outro lado” e cômico da força de sua “defesa”. [Por isso] um dramaturgo é um homem que pode ter

18. HAUSER, Arnold, Op. cit. p. 265-6.

19. ALENCAR, José de, Ensaios literários. O jesuíta. In: ——. Op. cit. p. 1015.

20. ——. id ibid. p. 1023.

as suas crenças, mas que, se as dramatizar, é provável que dê num mau propagandista.²¹

No jogo dialético liberdade individual / liberdade coletiva de *O jesuíta*, o propagandista da independência nacional tornou-se o propagandista da emancipação pessoal. Argumento a favor da tese de Bentley? Ou a “dúvida entre duas ideologias morais” de que fala Hauser?

2.4 O diálogo

No excelente diálogo, um dos grandes acertos de *O jesuíta*. Como diretrizes da maioria das falas, economia e estilização do coloquial. Extremamente variado, assume as mais diversas modulações, cada figura tendo a sua personalidade linguística.

As falas de Basílio da Gama destacam-se pela descontração, vivacidade, irreverência e espirituosos jogos de palavras. (Cf. I.II) A agilidade e inteligência marcam o seu duelo verbal com D. Juan de Alcalá (I.IV), que por sua vez exhibe a sua fanfarronice na linguagem sem-cerimônia, arrogante, pitoresca, pontilhada de frases-feitas, comparações populares e paródias de ditos célebres. As falas diretas e incisivas revelam o caráter determinado e viril de Estêvão, que surpreende nos diálogos amorosos pela emoção sem pieguismo, pela expansão sem derramamento (Cf. I.VI). Garcia dá a nota regionalista, o “caramba” e o “muchacha” funcionando como seu emblema linguístico. Em Samuel, o virtuosismo dialético, a acrobacia com as idéias e palavras, que parece virar pelo avesso, mostrando-lhes as faces e valores ocultos (Cf. III.VIII e a fala sobre a virtude em IV.III). Nos lances de arrebatamento patriótico, o discurso grandiloquente contraria os padrões atuais, mas não se confunde com oratória de mau gosto.

Alencar maneja os mais diversos registros da palavra, e seu diálogo transita com absoluta segurança do humorístico ao patético, do coloquial ao solene, do pitoresco ao poético.

Pensamentos e ideais elevados, que na tradição literária brasileira costumam exprimir-se com vôos retóricos, encontram por vezes em *O jesuíta* uma formulação despojada, sofisticadamente simples, uma dicção natural e cotidiana, de absoluta modernidade:

FR. PEDRO — Tornai ao convento, e preveni que não se inquietem com a minha ausência.

JOSÉ BASÍLIO (a ESTÊVÃO) — Está dito! Hoje não faço outra coisa senão ir e vir. Ah! Quando Deus me dará uma vida tranqüila e a liberdade para escrever o que tenho aqui!... (*Levando a mão à frente*).

ESTÊVÃO — Tu também sonhas com a liberdade?

JOSÉ BASÍLIO — E quem pode viver sem ela? Adeus.

21. BENTLEY, Eric. Op. cit. p. 117.

PEQUENO ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO DE TEXTOS TEATRAIS SOBRE A INDEPENDÊNCIA

————— *Maria Amélia Corrêa da Silva Pinto* —————

- ALENCAR, José — *O Jesuíta*. Cf:- Revista de Teatro da S.B.A.T. n.º 323 — Set-Out. de 1961 (0.25).
- ALMEIDA, Antônio Figueira de — *Tiradentes*. Música de Eleazar de Carvalho. Cf:- Boletim da S.B.A.T. Nov-Dez. de 1942.
- ALMEIDA, Pires de — *Tiradentes ou O Amor e o Ódio*. Drama histórico em 5 atos. S. Paulo, 1861, Tip. Imperial.
- — *A Liberdade*, Drama histórico em 5 atos.
- — *Sete de Setembro*, Alegria dramática.
- — *Mártires da Liberdade*. Drama em 7 quadros. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 32-3).
- ALMEIDA JÚNIOR, Fernando Pinto de — *A Redempção de Tiradentes*. Drama histórico em 1 prólogo, 3 atos e 4 quadros. Rio de Janeiro, 1893, Impr. Mont'Alverne.
- — *Tiradentes*, poema lírico-dramático. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 34).
- ALVES, Castro — *Gonzaga ou A Revolução de Minas*. Drama histórico brasileiro. Rio de Janeiro, 1875. Livraria do Editor A.A. da Cruz Coutinho. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 36).
- ALVES, José de Miranda — *Tiradentes* — Drama. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 39).
- BARROS, Francisco Antônio Pessoa de — *Bárbara de Alvarenga ou Os Inconfidentes*. Drama histórico em 4 atos, 1 prólogo e 6 quadros. Rio de Janeiro, 1877. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 106).
- BARROSO, Gustavo — *D. Pedro I*. Peça histórica em 3 atos e 4 quadros. [S. Paulo, 1951, Gráfica da Prefeitura] Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 110).
- BATISTA JÚNIOR, J. A. — *A Marquesa de Santos*. Opereta. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 112).
- BELÉM, João — *Festas de Centenário*. Revista. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 113).
- BISPO, Cândido Pereira de Sousa — *Independência*. S. Luis, 1921. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 120).
- BLOCH, Helio & RODRIX, José — *Independência ou Morte!* Uma comédia musical (colaboração de Renato Sérgio) — Cf:- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
- BLOCH, Jonas & DANGELO, Jota — *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* — Peça encenada no Teatro Nacional de Comédia em 1967.
- BOCAIÚVA, Quintino — *Cláudio Manuel*. Drama histórico em 5 atos. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 123).
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio — *O Grito do Ipiranga*. Episódio dramático nacional em 1 ato. Bahia, 1915. Z. Costa & Cia., Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 124).
- BRANDÃO, Beatriz Francisca de Assis — *Coroação de D. Pedro I*. Cf:- Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 130).

- BRÍGIDO, Leopoldo — *O Adeus de Gonzaga*. Episódio dramático, em verso, publicado na Ilustração Brasileira, Rio, agosto de 1921. Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 133).
- CAMARGO, Cristóvão de — *O Príncipe Galante*. Peça histórica em 1 prólogo e 10 quadros. Rio, 1941. Ed. A Noite. Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 146).
- CAMARGO, Joraci — *O Grito do Ipiranga* — Reconstituição teatral-radiofônica da última fase da Independência Nacional. Rio, 1938. D.N.P. Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 148).
- CAMPOS, Geir — *As Sementes da Independência*. Rio de Janeiro, 1972. Serviço Nacional de Teatro.
- CARVALHO, Afonso de — *O Chalaça*. Peça histórica em 3 atos. In: Boletim da S.B.A.T. n.º 274, Jul-Agos. de 1953.
- CORREIA, Viriato — *Marquesa de Santos*. Comédia histórica em 3 atos. Rio, 1938. Ed. A.B.C.
- — *Tiradentes*. Comédia histórica em 3 atos e 7 quadros, música de Vila Lobos. R. Janeiro, 1941. Ministério da Educação.
- — *O Fico*. Quadro de seu Coisinha Boa. Rio de Janeiro, 1934. Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 188).
- COSTA, Antônio Joaquim Rodrigues da — *Pedro I*. Drama histórico em 4 atos. Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 189).
- EDMUNDO, Luiz — *Independência*. Rio de Janeiro, 1930. Tip. Baptista de Sousa.
- — *Marquesa de Santos*. [s/d. n.l.e.].
- FERNANDES, José Pedro — *Elogio ao muito fausto natalício e aniversário da gloriosa aclamação de S. M. Imperial, Senhor D. Pedro I, Imperador*. R. Janeiro, 1823.
- — *Ode consagrada a S. M. Imperial, o Senhor D. Pedro I, no faustíssimo aniversário do dia em que tomou a si o glorioso título de defensor perpétuo do Brasil*. R. Janeiro, 1826. Cf:- Sacramento Blake — *Dicionário Bibliographico Brasileiro* — 5.º volume. (p. 118).
- FERREIRA, Inácio de Vasconcelos — *A Independência*. Drama em verso, Porto Alegre, 1870. Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 232).
- FIUZA, Lúcio — *Frei Caneca* — Drama patriótico em 3 atos e 7 quadros, com prólogo e apoteose. R. J., [Serviço Nacional de Teatro, 1960].
- GAMA, A. C. Chichorro da — *Libertas quae sera tamen*, Drama em 4 quadros, baseado na conjuração mineira de 1789. Viúva Azevedo & Cia. Editores — Rio de Janeiro. 1905 Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 253).
- GAMA, Carmo — *Independência* — Ato II — Palco Juvenil n.º 31. Pátria Brasileira — Episódios Patrióticos Litero-Cênicos em 4 atos. II ed. Petrópolis R. Janeiro, 1955. Editora Vozes Limitada. In:- Palco Juvenil n.ºs 17-83.
- GOULART DE ANDRADE, José Maria — *Inconfidência Mineira*. Drama Teatro (segunda série) Os Inconfidentes (setembro a dezembro 1907) Rio de Janeiro, Paris, Garnier, 1910.
- GOUVEIA, Oswaldo — *Martírio de Tiradentes*. Trabalho irradiado no Brasil em abril de 1942, na Radio Mayrink Veiga. Cf:- Boletim da S.B.A.T. n.º 211 — maio-junho de 1942 (p. 40).
- GUIMARÃES, Bernardo — *Tiradentes*. Drama. Cf:- Galante de Sousa — *O Teatro no Brasil* (p. 274).
- INDEPENDÊNCIA OU MORTE — Anônimo. Cenas Infantis. Palco Juvenil n.º 71. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1956. Editora Vozes Ltda. In:- Palco Juvenil n.ºs 17-83.
- INDEPENDÊNCIA OU MORTE! — P.D.B. — Alegoria Patriótica em 3 atos e 3 quadros. Palco Juvenil n.º 42. IV edição. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1948. Editora Vozes Ltda. In:- Palco Juvenil.

- LEONARDOS, Stella — *Flama Sagrada ou O Espírito da Inconfidência*. Editora Borsoi, 1945. Cf: — Dionysos n.º 2 — Ano III.
- LIMA, Augusto de — *Tiradentes*. Ópera lírica em 4 atos, publicada na Revista do Archivo Público Mineiro, Ouro Preto, 1897, ano II, págs. 187-232. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 299).
- LIMA, Manuel Afonso da Silva — *A Independência do Brasil*. Drama nacional em quatro atos... R. Janeiro, Editores Eduardo & Henrique Laemert, 1862. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 302).
- LOPES, Valentim — *Sete de Setembro*. Drama em dois atos. Rio de Janeiro, 1861. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 309).
- LYS, Edmundo — *Retábulo do Alferes-Mor*. Episódio dramático, o qual escreveu Edmundo Lys & editaram os Irmãos Pongetti. A. D., MCMLVIII.
- MACEDO, Joaquim Manuel de — *Amor e Pátria*. Drama original em 1 ato, repr. no S. Pedro a 7 de setembro de 1859. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 315).
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo — *O Imperador Galante*. Comédia de fundo histórico, em 3 atos. Rio de Janeiro, 1946, Zélio Valverde.
 ——— — *Vila Rica*, peça em 4 atos. Rio de Janeiro, 1945, Zélio Valverde. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 328-9).
- MAIA, José Rodrigues Pimentel e — *Independência ou Morte!* Drama em verso. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 333-4).
- MARCELINO, Frei — *Auto do Sesquicentenário da Independência do Brasil*. R. Janeiro. Serviço Nacional de Teatro, 1972.
- MATOS, Anibal — *Barbara Heliodora*. Peça histórica em 3 atos, prêmio oficial de Teatro Histórico do Centenário da Independência. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 343).
- MELO FRANCO, Afonso Arinos de — *Dirceu e Marília*. Drama lírico em 3 atos. S. Paulo, Livraria Martins. [1942] Cf: — Dionysos n.º I — Ano I — 1949.
- MENEZES, Agrário — *O Dia da Independência*. Drama em 6 atos. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 351).
- MONTEIRO, Marília Gama — *Era Uma Vez de Verdade Tiradentes* — Prêmio Teatro Infantil. R. Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1969.
- MORAES, João Barbosa de — *A Independência*. Dramatização.
 ——— — Barbara Heliodora. Dramatização. Rio de Janeiro. Livraria Jacintho Editora. In: — João Barbosa de Moraes — Dramatizações Cívicas.
- MOTA, José Cândido — *Tira-dentes ou A Inconfidência em Minas Gerais*. Drama histórico em 5 actos e 7 quadros. Santos, Typ. Comercial de G. Deluis, 1853. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 370).
- OLIVEIRA, Benedito Otávio de — *Os Inconfidentes*. Drama. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 383).
- OZÓRIO, Januário — *A Independência do Brasil*. Comédia em 3 atos. Cf: — Boletim da S.B.A.T. n.º 220, Nov-Dez. 1943 (p. 28).
- PAXECO, Fran — *O Sonho de Tiradentes*. S. Luiz, 1903. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 402).
- PÉRET, Amédée — *Tiradentes*. Drama em 3 atos, em verso. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 415).
 ——— — *Tragédia dos Onze*. Poema sobre a Inconfidência Mineira. Cf: — Velho Sobrinho — Dicionário Bibliográfico brasileiro — I — (p. 336).
- RANGEL, Otávio — *Dom Pedro I*. Monólogo cômico. In: — Boletim da So-

- cidade Brasileira de Autores Teatrais n.º 293, Set.-Out. 1956 (p. 27).
- RODRIGUES, Adalberto — *Às Margens do Ypiranga*. Peça histórica em 1 ato e 2 quadros. R. Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1970. In: — Adalberto Rodrigues — Kennedy, Herói da Democracia.
- SANCTIS, João Batista Monteiro de — *Suprema Angústia*. Drama histórico, em versos. Botucatu, Casa S. Carlos, 1922 — Cf: — Luis Correia de Melo — Dicionário de Autores Paulistas (p. 551).
- SILVA, Oliveira e — *Marília de Dirceu*. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 508).
- TAVARES, Constantino do Amaral — *Gonzaga*. Drama histórico em 3 atos. R. de Janeiro, Typ. de F. A. de Sousa, 1869.
- — *Os Tempos da Independência*. Drama histórico em 3 atos, prólogo e epílogo. Bahia, Typ. de Antônio Olavo da França Guerra, 1861. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 536).
- TEIXEIRA, Joaquim José — *Elogio Dramático a S.M. o Imperador por motivo de haver empunhado o sceptro*. R. Janeiro, 1840. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil — (p. 539).
- VASCONCELOS, Moreira de — *Tiradentes*. Drama em 4 atos. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 557).
- VIANA, João Plácido Martins — *O Veterano da Independência ou Os Voluntários da Pátria*. Comédia patriótica em 1 ato. Rio de Janeiro. Typ. Econômica de Jacinto José Fontes. 1886. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 566).
- VIEIRA, Damasceno — *A Voz de Tiradentes*. Scena dramática em versos. Porto Alegre. Typ. de Cesar Reinhardt. 1890. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 569).
- WANDERLEY, Eustórgio — *Como se fez nossa bandeira!* Sainete cívico-musical-coreográfico em 1 atos. R. Janeiro. Ed. Talmagráfica, 1943.
- — *Teatro Histórico, Teatralização de episódios célebres da História do Brasil*, 1.º Fascículo. R. Janeiro. Ed. Talmagráfica. 1944. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil — (575).
- WANDERLEY, Manoel Segundo — *Brasileiros e Portugueses*. Drama em 3 atos. R. Janeiro, Gráfica Ed. do Livro Ltda. 1968.
- XAVIER, Inácio Firmo — *A Independência do Brasil*. Drama, repr. no Teatro Santa Isabel, de Recife, a 7 de setembro de 1855. Cf: — Galante de Sousa — O Teatro no Brasil (p. 578).

O TEATRO BRASILEIRO
E A
SEMANA DE ARTE MODERNA



Busto de Mário de Andrade — escultura de Bruno Giorgi.

O TEATRO IMPERFEITO DE MÁRIO DE ANDRADE

— Suelly Svartman Printsak —

1. A festa em 1922.

“SEMANA DE ARTE MODERNA”, o espetáculo; Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, entre muitos outros, os atores; o palco, o saguão e as escadarias do Teatro Municipal de S. Paulo, o cenário; a pintura de Anita Malfatti e a escultura de Brecheret, alguns dos componentes do material de cena. Com isto, um desprezar da antropofagia do público assistente, acionado através de uma projeção do processo revolucionário vivido na época (*nascente industrialização do país*). Era, pois, uma revolução em segundo grau, onde se questionavam os quadros da música, da poesia e das artes plásticas existentes em um Brasil posterior à República e à Abolição, com profundas conseqüências nas futuras condutas estéticas dos artistas nacionais.

Em termos de teatro, entretanto, nada ficou proposto. Lembremo-nos, porém, que nem toda revolução gera de imediato novas formas dramáticas. A propósito da Revolução Francesa, afirma-nos Jean Duvignaud:

Aucune forme de théâtre. ne pouvait sortir de la Révolution, non seulement parce que les artistes ne s'étaient pas délivrés de l'impérialisme de la scène cubique et du "huis-clos" académique, mais surtout parce que la Révolution était, elle-même, une *théâtralisation en acte*.¹

Por isto, em 22 o teatro foi a festa da Semana.

2. Mário, o pesquisador esquecido pela bibliografia teatral.

Oswald de Andrade e Alvaro Moreyra deram notável contribuição para o teatro brasileiro, anos depois da Semana, e sobre eles o assunto está longe de ser esgotado. Fixar-nos-emos, todavia, em Mário de Andrade, e correremos o risco de tornar sua obra um *verum index sui*, isto é, sem compará-la com os trabalhos dos outros autores, já que dela pretendemos apenas destacar alguns aspectos que lhe comprovem a vitalidade e o espírito de pesquisa que lhe regeu a construção. De todo modo, mesmo que peças não existissem, o referido autor seria homem de teatro pelo muito importante estudo das nossas origens dramáticas, as “*Danças dramáticas do Brasil*”,² razão pela qual seu nome deveria constar em muitas de nossas obras especializadas, o que é raro.

1. DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre*. Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 393.

2. ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. S. Paulo, Martins, 1959. 3 t.

2.1 A ópera de bonecos.

No volume I das *Obras completas*, encontramos em “Primeiro Andar” (*contos selecionados*), narrativas literárias, pois, dois escritos tratados de forma diferente: a forma teatral. O primeiro, “Eva”,³ publicado em 1919, apresenta-se em um ato e duas cenas, com uma estrutura linear e muito frágil: é um episódio do cotidiano, sobre o vivenciar do paraíso e do fruto proibido por dois meninos. O grande defeito deste texto é que sua tônica constitui-se pelos discursos avaliativos do narrador inseridos nas rubricas, o que vai esvaziar os diálogos de todos os possíveis valores dramáticos. Não, ainda não é teatro.

Contudo, a outra peça se configura de modo diverso. Trata-se da “Moral quotidiana”,⁴ datada de 1922, onde o excesso observado nas rubricas do trabalho anterior diminui sensivelmente, sendo substituído por vários elementos que lhe possibilitam a encenação. O ridículo dos falsos valores de uma classe social em decadência é aqui acentuado de tal forma que o clima da peça é o de uma verdadeira fantochada. São duas cenas e um intermédio em um único ato, o terceiro (!), que constituem as seguintes seqüências dramáticas: 1. duas mulheres discutem: a Amante quer de volta o Marido que a Mulher retomou (*cena I*); 2. brigam as duas, até a vitória da brasileira, que a outra é francesa (*intermédio que dura dois minutos*); 3. os Senhores Casados, as Senhoras Casadas, os Senhores Idosos e as Senhoras Idosas, revoltados com a situação, expulsam do seu meio o Marido e a Mulher (*parte da cena II*); 4. a Amante, solitária, entoa a “Cavatina da abandonada” e morre; 5. os Senhores e as Senhoras realizam uma dança ritual e pungente, e depois fazem procissão em honra da Amante, tornada mártir (*final da cena II*):

E então tendo na frente um abundantíssimo “jazz” que executa a Marcha Fúnebre de Chopin, op. 35, o cortejo desfila, desfilará pela terra inteira e civilizações futuras até a vinda por todos os homens desejada do Anticristo.

Destacaremos aqui alguns dos elementos que conferem teatralidade à peça: o público chamado a participar, as seqüências mimadas, a marcação das personagens que atuam como marionetes, as seqüências cantadas (*quartetos corais, cavatina*) e orquestradas e o tom permanente de farsa. Além disso, há uma interessante caracterização de criado, reduzido a uma in-ação vestida, rigorosa simplificação de uma classe a que não pertence mas de quem é caricatura. O “smoking” dum criado dependurado impassível na porta (*início da peça-material de cena*); “Tinha um criado como disse. Ainda tem. Neste final rápido de cena oscilou as mãos no corpo. Agora entrou no interior do hotel”. (*fim da cena I*); “Os coros de senhores idosos e senhores casados dançam em torno do cadáver um hipoquerma grave e gracioso, desfolhando sobre a Amante as 20 dúzias de cravos que o “smoking” fora buscar das mãos da mulher e repartira entre eles”. (*fim da cena II*).

E mais: ao término da peça, em lugar do convencional “cai o pano”, ou qualquer expressão semelhante, encontramos o cartaz, talvez inscrito no próprio telão:

Salus	LACTA
GUARANÁ ESPUMANTE	
BELLA COR	DUNLOP

3. ———. “Eva”. In: ———. *Obra imatura*. S. Paulo, Martins, 1960, p. 104-12.

4. ———. “Moral quotidiana”. In: ———, op. cit., p. 154-63.

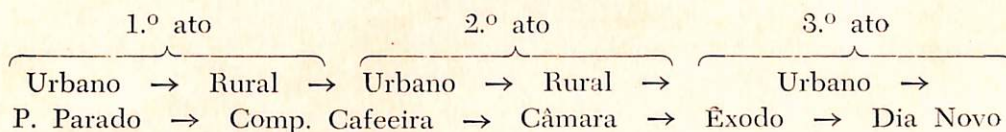
São os patrocinadores da moral cotidiana, desvendados por uma informação estética não só vinculada ao texto como dele constituindo-se em síntese crítica.

2.2 *Um café requeitado mas bebível.*

Vimos a ópera de bonecos. Vamos à "ópera dos vivos".

Trata-se do "Café",⁵ um sofrido trabalho que durou de 1933 a 1942, tempo em que o autor o abandonou e retomou várias vezes. Pois o que aqui foi feito ultrapassou de muito um simples texto de teatro. Os editores do volume em que a peça está inserida em apêndice, resolveram acrescentar a "Concepção melodramática",⁶ esclarecendo que era intenção do autor fornecer este tipo de subsídio para o compositor e o encenador. Em três atos e cinco cenas faz-se a narrativa: 1. os trabalhadores do porto, sem trabalho, estão à espera de notícias e alguns passam o tempo jogando o truco (*equilíbrio*); entram mulheres correndo e concluem que o café significa o pão que lhes falta (*dado desequilibrador*); a elas se juntam os homens, na compreensão de que o que sentem é a fome de justiça (*1.ª equibração*); 2. os colonos de uma fazenda de café estão trabalhando de má-vontade, pela falta de pagamento (*equilíbrio*); um deles dá um pontapé em um pé de café, no momento em que chegam os donos da fazenda (*dado desequilibrador*); inicia-se a discussão pelos salários devidos, há a promessa de que providências serão tomadas pelas câmaras; os colonos não acreditam e abandonam o trabalho (*2.ª equibração*); 3. na Câmara discursam o deputado do Som-Só, depois o deputadinho da Ferrugem; entra a Mãe, pela mão do deputado Cinza (*equilíbrio*); nervosa, ela se esquece das palavras anteriormente preparadas pelo referido deputado, e anuncia que um dia novo vai chegar, porque as providências não foram tomadas (*dado desequilibrador*); as galerias se agitam, o pessoal da Câmara se agita numa loucura coreográfica; entram os guardas para acabar com o tumulto e levam a Mãe presa (*3.ª equibração*); 4. os colonos chegam à estação da estrada de ferro, iniciando o êxodo (*equilíbrio*); o chefe da estação traz um cartaz onde se lê que não haverá mais trem de segunda classe para levá-los (*dado desequilibrador*); os colonos partem a pé em cortejo desesperado (*4.ª equibração*); 5. em um cortiço de moradores inquietos com a luta que se aproxima, as mulheres esperam (*equilíbrio*); chega um homem, o chefe dos combatentes, e morre nos braços da mulher, ordenando que a luta prossiga (*dado desequilibrador*); as mulheres nela se incluem, até a vitória final dos trabalhadores (*5.ª equibração e reversibilidade final*).

O autor, em carta a Antônio Cândido,⁷ mostra como fez a arrumação final da estrutura da peça, depois de tê-la modificado algumas vezes:



5. ———. "Café. Tragédia secular". In: ———. *Poesias completas*. S. Paulo, Martins, 1955. p. 461-89.

6. ———. "Café Concepção melodramática". In: ———, op cit., p. 435-59.

7. ———. "A Antônio Cândido". In: *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio, Livraria São José, s/d. p. 55. Ver, no mesmo volume, as cartas escritas a Francisco Mignone.

As alterações realizadas foram feitas para que surgisse a modulação rítmica da peça, favorecendo a progressão do tema, o que de fato se deu. Entretanto, quer-nos parecer que a peça poderia estruturalmente, tomar a forma de uma elipse e não de uma linha horizontal, já que a seqüência final do último ato constitui-se em resultante das seqüências (*estruturas*) anteriores, gradativa e progressivamente mais complexas, e que lhe são isomorfias parcialmente, constituindo-lhe o esboço (*cf. Piaget*).⁸

Ora, este tratamento dado ao arcabouço estende-se aos vários elementos especificamente teatrais que aqui se inserem, limitando-se e dando-se reciprocamente precisão. Foi, portanto, uma tentativa de alcançar um sincronismo ideológico (*coincidência de conceitos*), para que houvesse uma efetiva análise no espaço do problema apresentado. Tomemos a exploração cromática dos figurinos e dos cenários encontrada, por exemplo, em "Câmera-Ballet" (2.^o ato — 1.^a cena): as mulheres e os homens, nas galerias, estão vestidos em azuis, vermelhos-vivos e estampados, enquanto que os deputados, jornalistas e serventes apresentam-se, em baixo, entre os móveis pretos e retos, trajando roupas pretas e brancas. A iluminação também é usada com propriedade, não só para distribuir ênfases, como para fazer notar a simultaneidade de planos em dado espaço cênico: "É noite, não se divisa nada no escuro, apenas umas luzinhas vão se abrindo muito longe... Depois de meio minuto decorrido assim, mais para o fundo do palco se ilumina um lampião de rua... Eis que bem na frente, junto à ribalta, no canto direito da cena se acende uma lâmpada... É neste instante que se abre a porta duma das casinhas do cortiço do outro lado da cena. É mais uma luz de lâmpada elétrica que morde o vazio do pátio... De todas as casinhas, as portas se abrem, jogando jatos retos de luz no pátio". (ato 3.^o). Faz-se notar, inclusive, o acompanhamento crítico dos acontecimentos realizado pelo telão, que aparece dotado de atuação própria e dinâmica, talvez uma tentativa para eliminar a rampa existente entre platéia e palco: "Estamos em plena farsa, e até o pano "farseia" não querendo subir caindo de repente... O pano cai com violência, sem achar mais graça nenhuma na farsa (*"princípio e fim de "Câmara-Ballet"*). Enfim, o cuidado com a marcação vem demonstrar que Mário de Andrade tinha um real conhecimento da geografia do palco e de suas linhas de força, além de fazer, com certa fluência, observações sobre a expressão corporal dos atores.

Possibilidades para a peça ser encenada existem; contudo, apesar de haver sido feita a encomenda a Francisco Mignone para musicar o texto, o escritor foi *ladrao* confesso da obra do compositor. E se música existe, então existem dois "Café". Assim, o que ele diz, na já citada carta a Antônio Cândido, sobre o "Cânone das Assustadas", vale para o resto do escrito:

De maneira que em vez de eu fornecer um texto qualquer, uma pobre quadrinha em redondilhas, de que um compositor inventasse a idéia polifônica de um cânone, porque a melodia dele, só dele, se prestava a isso, eu usurpei o valor exclusivamente musical do cânone, a sua expressividade psicológica e pus isso no meu texto! O texto é que ficou canônico!

Temos notícia de que alguns poemas de Mário foram musicados: "Lembranças do Losango Cáqui" por Camargo Guarnieri, para voz e piano; "Viola quebrada", modinha harmonizada por Villa-Lobos; "Cantiga do ai" por Francisco Mignone, para canto e piano; "Interpretações n.º 2", baseado na "Toada do Pai do Mato", por Marcello Tupinambá. Observamos, outrossim, que a

8. PIAGET, Jean. *Le structuralisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

obra poética andradina está toda vasada em termos musicais: são cocos, modinhas, lundus, acalantos, madrigais, todos eles demonstradores de que o autor, admirável pesquisador de música, particularmente da música brasileira⁹, desejou, através de um processo de decodificação/codificação, transpor determinados valores estéticos da música para a poesia, como a harmonia para, palavras e frases (*o verso harmônico e a polifonia poética*). Além dos poemas citados, há ainda um oratório profano, no mesmo volume "*Poesias completas*", onde é feita a utilização de corais, barítonos, sopranos e orquestra, num debate que parece narrar, de forma satírica, os acontecimentos do espetáculo da "Semana", ao mesmo tempo em que faz a crítica da própria forma empregada. Trata-se de "As enfiaturas do Ipiranga".

Mas o "Café" não é poema, nem oratório. Apenas fizemos as observações acima, porque os diálogos-poema da peça são tecidos da mesma forma que as poesias e o oratório verificados. Deste modo, temos: 1.º ato — cena I — coral do queixume (*estivadores*); madrigal do truco (*jogador solista e grupo madrigalista*); coral das famintas (*companheiras dos estivadores*); tutti das famintas (*mulheres, e na frase final, estivadores*) e imploração da fome (*coral misto dos estivadores e suas mulheres*) e assim por diante.

Com que ficamos, então? Mário não gostava do nome *ópera* ("é uma confusão danada"). Preferiu melodrama. É verdade que o empregado no sentido brechtiano (*cf. Ópera dos três tostões*) o termo *ópera* valeria mais para "Moral quotidiana" ("exceção feita à cena "Câmara-Ballet"), onde os atores têm, inclusive, a possibilidade de falar *contra* a música. De qualquer maneira, anos depois do movimento modernista de 22, foi criada mais uma forma teatral (*além de outras que também inovaram nosso teatro*), *ópera* através da *ópera*, ou, se se quiser, polifonia dramática. Uma criação brasileira por isto e não pelo tema ou por alguns *cantos* que apresentam música e texto folclóricos. Pois o tema, paradoxalmente, não é dissonante, mas em *tutti*, já que procura obter a unanimidade do público, ao invés de diferenciá-lo, mostrando-lhe as contradições. Existe um saber romântico-demagógico na narrativa de uma luta entre o bem (= *trabalhadores*) e o mal (= *poder dominantes*), cujo desfecho, em apoteose, é a vitória da revolução; e, neste ponto, esgota-se a História, pois todos os conflitos foram resolvidos...

Nem todos, como se viu. Porque a obra, em si, debate-se entre a responsabilidade cívica, de denúncia, e a responsabilidade artística, que procura inovar vários aspectos da teatralidade. E Mário de Andrade, o angustiado pesquisador, sabe disso:

Me sinto recompensado por ter escrito esta épica. Mas lavro o meu protesto contra os crimes que me deixaram assim imperfeito. Não das minhas imperfeições naturais. Mas de imperfeições voluntárias, conscientes, lúcidas, que mentem no que verdadeiramente eu sou.

(Final da "Concepção melodramática")

9. Ver artigo de Albert T. Luper: "The musical thought of Mario de Andrade", publicado pelo *Inter-American Institute for musical research Yearbook*, de New Orleans, p. 41-54.

PEDRO MALAZARTE*

(ÓPERA CÔMICA)

————— *Mário de Andrade* —————

CENÁRIO

O caso se passa em Santa Catarina.

A cena representa à direita a sala principal da casa de um sitiante modesto.

Sala baixota se percebendo no alto a trave que é sustentada por um esteio central. Este é de pinheiro rústico e vai até o alto mostrando os princípios dos galhos de forma a permitir que uma pessoa suba por eles até à trave, como por uma escada.

Porta 2.º plano na esquerda é entrada. Porta na direita 1.º plano dá prá cozinha. Janela bem larga, na direita, ao fundo e outra no 1.º plano da esquerda. Cômoda no fundo à esquerda. Armário, 2.º plano, direita, 1.º plano prá esquerda, mesa posta prá janta, dois talheres. Cadeiras, melhor banquinhos rústicos. Viola e petrechos de casa rústica brasileira, rede, porta-chapéu de chifre de veado, folhinha vistosa, relógio, santos, relho, laço no esteio. Junto do esteio lado direito, alguns fardos de algodão pró indivíduo que despencar da trave, cair sobre ele e não machucar.

Pela porta da rua e pela janela quando abertas, entra uma vista de pinheirais. Tudo de cores bem neutras, pardo sem intensidade, paredes acinzentadas, cremes, sujas para não perturbar o colorido vivo dos personagens.

Só a toalha da mesa é branco-alvo. O esteio e tesoura amarelo cor de ovo, bem vivo. O resto, tudo de cores neutras e apagadas.

À esquerda da cena aparece um terreiro com um mastro de São João e uma fogueira crepidante, em torno da qual estão várias pessoas em trajas característicos de sitiantes.

PERSONAGENS

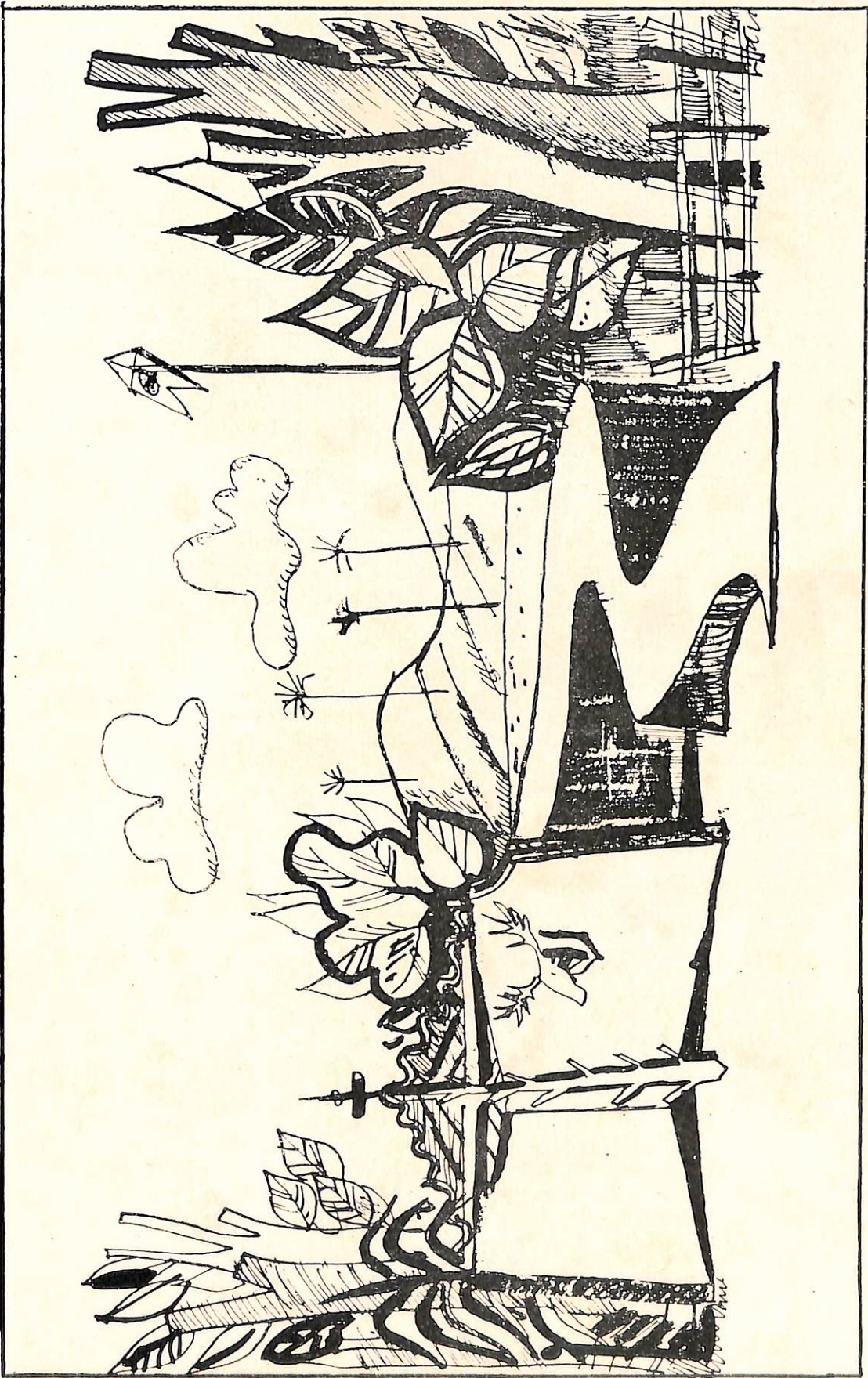
MALAZARTE — (*Barítono*) Moço moreno magro. Todo de preto com elegância almofadinha: paletó curto, calça bem larga, camisa esporte aberta no peito e boné de xadrezão colorido. Vem carregando uma folha de porta e puxa um gato por um cordão. Sapatos brancos.

BAIANA — (*Soprano*) Baianinha tendendo pra mulata, uma brancarana le-gítima. Gorducha, cabelos pretos, olhos pretos grandes. Vestido de cassa cor de rosa vivo. Sapato preto.

ALAMÃO — (*Tenor*) Marido da Baiana. Teuto-brasileiro muito loiro, rubi-cundo. Dólmã e calça curta abotoando no joelho, bem larga, tudo de veludo verde-claro, cor de alface. Sapatos amarelos e *knickerbokers* da mesma cor. Chapéu de veludo marrom, com flores silvestres do lado,

CORO

* Transcrito da Revista do Livro, n.º 17, março de 1960, Órgão do Instituto Nacional de Livro, pág. 195/203.



Cenário de Santa Rosa para «Pedro Malazarte»

REPRESENTAÇÃO

A Baiana sozinha afobada, traz uma compota de bacuri. Na mesa já tem uma língua do Rio Grande, uma garrafa de caninha do Ó. Baiana olha o relógio, dá um saltinho satisfeita e cantarola:

(Olha para fora)

Mulher não vá
Mulher não vá
Mulher você não vá lá

(Mexendo a comida para o lado direito)

Marido eu vou
Marido eu vou
Que papai mandou chamá

Espia pela janela fechada. (Essa cantiga cantarolada pode ser interrompida às vezes pelos arranjos e afobação inquieta da moça). Vem dar um arranjo na mesa. Volta espiar pela janela. Olha o relógio. Volta prá janela. Abre ela e entra forte a voz do coro que se escutava em surdina desde pouco.

CORO — Senhora dona de casa
Abra a porta, deixa entrá!
Ciranda veio de longe
Na vossa casa dançá

(Encostada na porta)

BAIANA — Vão dançá no vizinho gente
Aqui não pode não!

(Para fora)

CORO — Vamos dançá no vizinho
Aqui não se tem licença
Quando marido tá longe,
Mulher tá de abstinência!

(Faz cara feia e volta pra dentro de casa).

Risadas. Assobios. Baiana bate a janela pro coro. Este se afasta e intermitentemente se escutará o canto dele. Baiana fez um gesto de libertação. Volta a arranjar tudo. Vai na cozinha e traz uma terrina de tacacá com tucupi. Vai olhar pela janela, e dá pulo de contente e abre a porta.

BAIANA — Entre seu Malazarte.

MALAZARTE — *(Espia)* Vosso marido não está não, sa dona?

BAIANA — Foi na cidade e só volta prá semana. Entre que a casa é sua.

MALAZARTE — *(Entra carregando a folha de porta e puxando o gato. Mesmo carregado assim vai até à mesa e assunta a comida. Então encosta a folha de porta junto à porta da cozinha, prendendo o cordão do gato no trinco daquela. Volta prá mesa, cheira bem a janta, esfrega as mãos contente, dá uma risada muda e abraça com indiferença a Baiana)* Como eu gosto de você, puxa!

- BAIANA — (*Com paixão*) Eu também de você meu amor!
- MALAZARTE — E não tem perigo mesmo?
- BAIANA — (*Com paixão*) Nenhum, seu Malazarte!
- MALAZARTE — (*Dá uns passinhos cantarolando um maxixe prá mesa e torna abraçar a Baiana*) Como eu gosto de você, puxa!
- BAIANA — Você está de luto, seu Malazarte!
- MALAZARTE — (*Com um gesto forçado de sofrimento*) Não vê que meu pai morreu trasanteontem! Me deixou 90 paus, mais esta folha de porta. Com os cobres comprei esta fatiota na vila e com a folha de porta, peguei este gato, ai-lá!... Agora vou-me embora por esse mundo feroz, vou me fazer seringueiro, enquanto a borracha der, ai-lá!...
- BAIANA — Pois então me deixa, seu Malazarte!
- MALAZARTE — (*Se atrapalha. Coça o pescoço. Olha a janta. Se ri e abraça de novo a Baiana*) Como eu gosto de você, puxa! (*carinhoso*) Benzinho vamos jantá?
- BAIANA — (*Puxa um banco do lado direito da mesa e Malazarte senta nela. Quando destampa a terrina de tacacá com tucupí, se escuta fora uma voz. Malazarte pula a cadeira e Baiana gira amalucada.*)
- BAIANA — Meu marido!
- MALAZARTE — O Alamão!
- BAIANA — Estou perdida!
- MALAZARTE — Perdi a janta!
- BAIANA — Como há de ser!
- MALAZARTE — Como há de ser!
- BAIANA — Esconda os pratos!
- MALAZARTE — Vou me esconder!
- BAIANA — *Guarda o doce no armário, a garrafa de pinga na gaveta da própria mesa, leva o tacacá e a língua prá cozinha. Enquanto isso, Malazarte campeia um lugar pra se esconder. A voz cada vez mais perto e pelas irregularidades do esteio vai sentar-se na tesoura da casa por cima dos fardos de algodão. A porta se abre, entra Alamão, traz uma bolsa de aninhagem a tiracolo, um alpenstock numa mão, na outra um ramo de flores campestres coloridíssimas.*
- ALAMÃO — Mulher, boas tardes,
- BAIANA — (*Com maus modos*) Boas tardes, marido.
- ALAMÃO — Sou eu!
- BAIANA — (*Sempre ríspida*) Estou vendo! Praquê veio tão cedo!
- ALAMÃO — Negócio foi bom. Vendi nosso mate. Ganhei 20 contos pra nós, mulher.
- BAIANA — (*Sempre ríspida*) Que bom não?
- ALAMÃO — Muito bom muito bom... Toalha na mesa, pra quem mulher?
- BAIANA — (*Hesitação leve, se faz doce*) Pra ti, meu Alamão querido.
- ALAMÃO — (*Ri gostoso*) Bem que imaginei! Trouxe um vestido de seda pra você, mulher.
- BAIANA — Que bom meu querido. (*Hesitando*) — E... você veio pra ficar, meu querido?

CORO

(*Pianíssimo, enquanto o diálogo continua, entoa em boca fechada um tema da Ciranda*).

ALAMÃO — Vim, sim. Sossega mulher que agora vosso Alamão tão cedo não viaja, não.

MALAZARTE — (*Do alto*) Como há de ser!

BAIANA — (*Se dirigindo prá cozinha*) Como há de ser! (*Alamão tira chapéu, sacola, encosta o alpenstock num canto etc. Baiana volta com uma vasilha com feijão e a língua do Rio Grande.*) Só tem feijão com língua do Rio Grande, meu marido. Come logo pra ir prá cama descansar!

ALAMÃO — (*Senta na mesa, lado esquerdo desta e vê na parede em frente a folha de porta com gato*) Mulher, que folha de porta é aquela, que gato é aquele, mulher?

BAIANA — (*Dá um gritinho de susto. Aí Malazarte despenca da tesoura e cai sentado nos fardos de algodão*).

ALAMÃO — Donnerwetter! (*Acentuar "donnerwetter". É uma exclamação como quem diz "Diabo"!...*)

MALAZARTE — Caí!

BAIANA — Machucou?

MALAZARTE — Nem por isso...

ALAMÃO — Companheiro, companheiro, antes que eu me zangue me fale depressa quem você é!

MALAZARTE — (*Toma a palavra e canta o recitativo e embolada*):

Eu?... Eu...

Sou Malazarte, minha parte é em toda parte

Minha terra é em toda terra

Em que erra a serra da minha arte.

Traialailai! Sou Barzabum

Chinfrim vodó forrobodó

Doborrofó doxó frinchim

Tupim-niquim bonjour banzai!

Por isso mesmo

É que eu nasci de 7 meses

E aos 3 meses fiz seis vezes

Minha mãe se admirá

Diz que queria

(Era inocente) ver a perna

Da mais terna das priminhas

Que é sobrinha do papá

Não ria não, seu Alamão!

Eu sou assim, seu Serafim!

Quem dá o que tem, minha Bembem,

Não busca sarna pra coçá.

Corrifus Pingus

Taura sem eira nem beira

Nunca vi segunda-feira

Que meu mês só tem domingos

Trailailai

Ganho no ofício

De acabar com todo vício
Diga aos homens: deixai disso!
Diga às donas: trabalhai!
Por isso mesmo
Ninguém viu o que vi hoje
Enxerguei daquela altura (*aponta pra onde estava*)
A Baiana te esperá
Diz que eu queria
Aprender como se sobe
Bôbo é quem cai e se estrepa
Já sou dunga prá trepá
Não ria não, seu Alamão! etc.
Sou Malazarte etc.

ALAMÃO — Pois então jante com a gente, não faça cerimônia.

MALAZARTE — Pois não, seu Alamão! (*Sentam e vão comer*)

ALAMÃO — Quer língua com feijão? (*Vai ao armário buscar prato e talheres*).

MALAZARTE — É só que tem?!...

ALAMÃO — É só que tem.

MALAZARTE — (*Olhando pro armário*) Como há de ser!

BAIANA — Como há de ser! (*Olha Malazarte de soslaio*).

MALAZARTE — (*Desque exclamou, pôs a mão coçando no queixo e olha pro ar imaginando*).

ALAMÃO — Companheiro você está sorumbático? (*Volta com o prato e talheres*)

MALAZARTE — (*Distraído, repetindo mecânico o gesto que fez prá mesma frase de antes*) Não vê que o meu pai morreu trasanteontem... Me deixou noventa paus mais esta folha de porta. Com os cobres comprei (*Senta-se*) esta fatiota na vila e com a folha de porta peguei este gato... (*Fica alegre de sopetão e demonstra pelo gesto que teve uma idéia*). Ai-lai! (*Virando pra trás*). Fica quieto gato! (*Vai buscar o gato e principia conversando baixo com este. Recomeça o coro em surdina*).

ALAMÃO — Uai, que coro é esse, mulher?

BAIANA — É gente da rua dançando a ciranda.

ALAMÃO — Abra a janela prá gente escutar! (*Baiana com maus modos vai abrir, fica um momento admirando Malazarte*). Companheiro, então você conversa com gato!

MALAZARTE — Pois é gato feiticeiro, e me conta cada coisa! (*Aberta a janela se escuta a Ciranda enquanto o diálogo continua*).

CORO — Caçador qué pegá o Carão
Carão é passo bom, ô seu mano!
A Ciranda não há de deixá!

(*Enquanto isso o diálogo continuou assim:*)

ALAMÃO — O que foi que ele contou pra você?

MALAZARTE — Me contou que a mulher do Alamão imaginando vossa volta guardou pra você na gaveta da mesa caninha do Ó.

ALAMÃO — (*Prá Baiana*) Tem caninha do Ó?

BAIANA — Tem caninha do Ó. (*Tira a garrafa da mesa. Alamão enche o copo e vira duma vez enquanto Malazarte continua conversando com o gato*).

ALAMÃO — Será que ele está falando mais coisas, companheiro?

MALAZARTE — Gato agora me disse que a mulher do Alamão guardou pra você nesse guarda-comida doce de bacuri!

BAIANA — Doce de bacuri! (*Vai buscar enquanto Alamão levanta, e enche o copo de outra feita e acompanhado de coro canta o brinde:*)

ALAMÃO — O Carão entrou na roda
Ô seu mano!
A Ciranda escondeu ele

CORO — Caçador está lá fora
Ô seu mano!
Não pode Carão pegá.

ALAMÃO — Meus senhores vou cantar
Uma sentida homenagem
Prá mulher de brasileiro.

(*Baiana está sentada*)

Brasileiro está de viagem
A mulher de brasileiro
Fica em casa a suspirar
A janta sempre na mesa
A mulher no seu lugar!

ALAMÃO — (*Bebe, abraça a mulher enquanto Malazarte conversa com o gato*).
O que mais que ele disse?

MALAZARTE — Gato agora está falando que a mulher de Alamão adivinhou vossa volta e guardou de surpresa tacacá com tucupi.

ALAMÃO — Tacacá com tucupi?

BAIANA — Tacacá com tucupi! (*Vai buscar. Alamão bebe mais e já está meio bêbado. Malazarte amarra o gato na perna da mesa. Vem o tacacá, depois língua, depois doce etc... Ele se serve fingindo comer muito*).

ALAMÃO — Meus senhores... (*Baiana está sentada comendo*).

MALAZARTE — (*Com a boca cheia*) Alamão você tem boa voz, já reparei.
Pois então tira uma toada de lá da terra de você, ai-lai, pra mim escutar.

ALAMÃO — Companheiro, minha terra é essa mesma
Meu pai foi imigrante Alamão
Tirava lá na citara dele outra canção
Mas eu nasci neste Brasil
E bebi leite vindo lá do sertão
E cantar canções alemãs não posso
Não sei mas não.

MALAZARTE — Que susto!

BAIANA — É a Ciranda brincando. O caçador matou o Carão.

CORO — Caçador, caçador
Matador de Carão
O Carão morreu,
Ô seu mano,
Ciranda ficou
Sem consolação!

ALAMÃO — (*Bêbado*) Mulher, você tira modas tão bem! Canta uma bem bonita pro nosso hóspede gostar.

(*Modinha e coro; o coro faz refrão*)

BAIANA — (*Vai buscar o violão, senta na rede do fundo, se tiver rede, ou uma tripeça no primeiro plano à direita. Cada vez que ela ponteia o refrão instrumental da modinha, o coro entoa o refrão sempre o mesmo:*)

REFRÃO DO CORO

Ciranda vai chegando {
Prá morte do Carão { bis

BAIANA — Morena! Sultana! Que eu fui pra Goiás
Campear no garimpo que a terra escondeu
Teus olhos, morena, campearam meus olhos
Diamante é você, o achado sou eu.

(*Chega a Malazarte com amor. Refrão do coro. Durante a modinha frases em surdina dos dois homens. Malazarte comendo sempre.*)

ALAMÃO — (*Cruza as mãos e as coloca sobre a barriga numa posição beatífica*).
Eh vida boa!

MALAZARTE — Passa o bacuri, por favor! (*Baiana passa*) Deus lhe pague.

BAIANA — Morena! Sultana! depois desse dia
Que os lábios beijaram-te a cor de romã
Eu peno mais penas, de noite e de dia
Que as penas do vira que acorda a manhã.

(*Refrão do coro*)

ALAMÃO — (*Bêbado, deitando a cabeça na mesa pra ficar mais ajeitado*)
Você está imaginando que estou bêbado? Não estou bêbado, não.

MALAZARTE — Isso passa!

ALAMÃO — Mu... Mulherzinha querida...

MALAZARTE — Ô janta boa! Agora um gole de caninha prá rebater!

ALAMÃO — Ahn... (*Alamão dorme*).

BAIANA — Morena! Sultana! me traz vossos olhos
Sem eles não posso, não posso viver!
Eu tenho talento no braço, Morena
Terás vida boa... (*Interrompe*) Dormiu?

MALAZARTE — O pobre... Está torrado. Aproveito e escapulo, ai-lai. (*Refrão do coro. Baiana levanta*).

MALAZARTE — (*Principia se arranjando pra sair. Baiana desesperada, agarra na capa dele dependurada no esteio e se cobre. É quase noite*).

BAIANA — Eu fujo com você! (*Na frente da mesa*)

MALAZARTE — Tá maluca, dona!

BAIANA — Seu Malazarte, me leve também! (*Suplicando se encostando a Malazarte*). Eu tenho paixão por você. Não queixo da vida não, nem me queixo do Alamão! Porém, não quero saber de nada, tenho paixão por você!

MALAZARTE — (*Aconselhando*) Fica com teu marido, dona. Ele é bom.
(*Continua se encostando*)

BAIANA — Não fico não! Você me entusiasmou, seu Malazarte! Alamão tem cabelo de milho, você tem cabelo negro feito o meu, vou com você seu Malazarte. Todo santo dia nesta casa é igual o de ontem... Mas você veio e me enleou. Não me queixo da vida minha, mas depois que você veio aprendi essa gostosura que se chama suspirar... Por isso eu vou com você!

MALAZARTE — (*Reflexivo*) Fica com teu marido, dona. Ele é bom. Não vem comigo, não! Eu ando por esse mundo, não paro não...

Vou ser seringueiro, quem sabe lá!... Fica com teu marido, dona. Ele é bom... (*Agarra o gato, a folha de porta e faz bulha*)

ALAMÃO — (*Acorda sobressaltado*) Já vai!

MALAZARTE — Só estava esperando você acordar para agradecer a janta boa.

ALAMÃO — Às ordens companheiro. Quando quiser não faça cerimônia, a casa é sua.

ALAMÃO — (*Bêbado*) Mas me diga uma coisa companheiro, você quer me vender seu gato feiticeiro?

MALAZARTE — Ai-lai vendo não!

ALAMÃO — (*Bêbado*) Pago bem.

MALAZARTE — (*Fingindo má vontade*) Só se for por 20 contos. (*Alamão vai tonto buscar os 20 contos na sacola de viagem.*)

BAIANA — Não marido, não! A gente fica sem 20 contos, sem mate, sem nada.

MALAZARTE — (*Repetindo o recitativo com que se apresentou pro Alamão no "Eu sou Malazarte"*)

Este gato é o mais cutuba
Que no mundo há de se achá!
Ele faz as donas sérias
Achá pinga e tacacá!

Fica quieta, dona. Tome cuidado com o gato. Se o mundo está tão barato que não vale 20 contos um gato descobridor, então como há de ser!

BAIANA — (*Desesperada*) Como há de ser!

ALAMÃO — Aqui estão os 20 contos.

MALAZARTE — (*Recebe-o, olha prá Baiana que está chorando. Hesita, murmura baixinho:*) Como há de ser!... (*Conta o dinheiro. Depois continua:*)

Ora, quer saber de uma coisa?

ALAMÃO — Filho de gambá é raposa! (*Dá uma gargalhada*)

MALAZARTE — Bocó! Fique com 10 contos pra você, fique com o gato também.

(*Vai saindo e volta*). Fique com a folha de porta também.

(*Dá a folha de porta*)

ALAMÃO — (*Dá uma gargalhada*) Mulher, comprei este gato quase dado, ganhei uma folha de porta. Agradeça também, mulher.

(*O coro em boca fechada repete, repete em pianíssimo, muito longe, o tema "Ciranda Cirandinha"*)

CORO — Ciranda Cirandinha

Vamos todos cirandar

Vamos dar a meia volta,

Volta e meia vamos dar.

Ciranda cirandinha

Vamos todos cirandar!

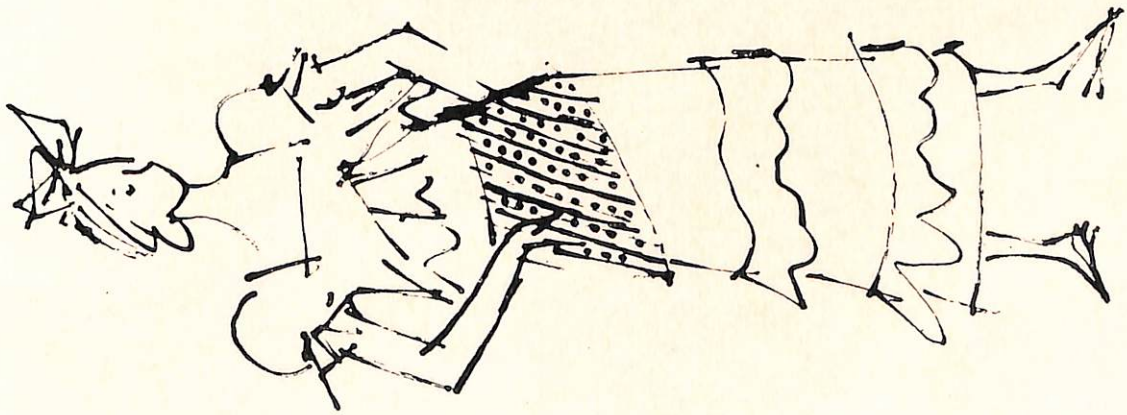
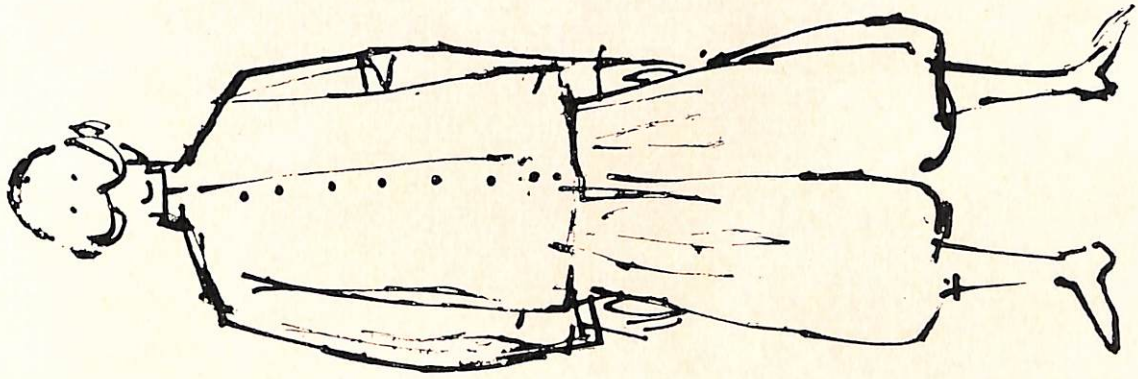
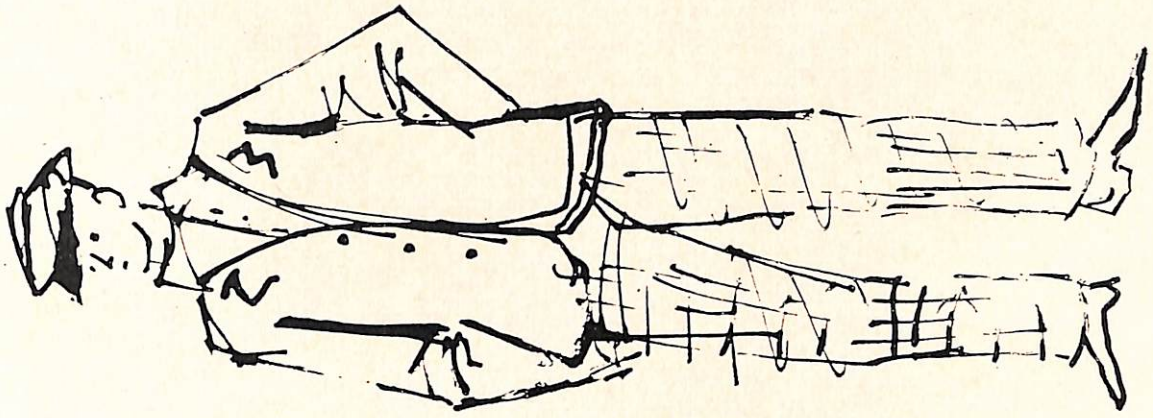
BAIANA — *(Com má vontade).* Deus lhe pague! *(Vem pra junto do Alamoão que está segurando a folha de porta e o gato. Passa um braço pela cintura do marido e ele faz o mesmo nela.)*

MALAZARTE — Bem, vou chegando! *(Corre prá porta, abre e se vira pro casal de costas no 1.º plano, e pro público também. Faz um gesto largo de despedida)* Adeus gente boa! Ai-lai! *(Vai fechando a porta, sorrindo feliz. Marido e mulher abraçados fazem um gesto lento de despedida.)*

PANO RÁPIDO

FIM

Texto escrito de 27 a 29 de agosto de 1928. Publicado em "O Estado de São Paulo" a 10 de novembro de 1955.



Figurinos de Santa Rosa para «Pedro Malazarte»

LINGUAGEM TEATRAL EM OSWALD DE ANDRADE

— Ana Maria Lima Teixeira —

“O que haverá atrás de uma porta? Pode ser a girafa, o oficial de justiça, a metralhadora, a poesia.”

O Poeta, personagem de *A morta*

NA dedicatória da peça *O rei da vela*, Oswald escreve: “na dura criação de um enjeitado — o teatro nacional”. Assumindo, talvez, a paternidade desse “enjeitado”, ele buscou-lhe um caminho, promovendo sua libertação e enriquecimento. Nesse sentido, constitui-se marco significativo no contexto teatral brasileiro: é antes de tudo uma ruptura, um questionamento, um projeto: consciente e conscientizador.

Sua obra teatral, ao lado de sua poesia, romances e textos polêmicos estão imersos dentro de um programa mais amplo: o da Semana de Arte Moderna de 22. A produção teatral de Oswald de Andrade adquire significação global tanto no conjunto de sua obra quanto mais ainda em meio à experiência teatral de Mário de Andrade, Flávio de Carvalho, Alvaro Moreyra e Renato Viana. É um tempo-espaço novos que eles querem produzir: “A rapidez com que vão se processando os fatos deste século fez do homem um ser onipresente e tumultuário”, diz num de seus artigos¹. “Ser onipresente e tumultuário” poderia ser a expressão à qual reduziríamos suas três peças — *O homem e o cavalo*, *A morta*, *O rei da vela*. A essa síntese redutora está ligada o que na sua linguagem teatral se constitui elemento renovador e libertador. “Um teatro para hoje, um teatro de estádio... participante dos debates do homem”². Os elementos mais significativos de sua linguagem teatral estarão ligados a esse teatro de estádio, um teatro-espetáculo, um espetáculo sobretudo na base do humor satírico, onde o épico, o lírico e o dramático coexistem num grande carrossel circense.

Nesse sentido, a peça que reúne tais elementos em grau mais exacerbado é *O homem e o cavalo*, com o subtítulo: “Espetáculo em nove quadros”. A estrutura do texto-espetáculo se apóia em quadros, justapostos e autônomos. Já não nos situamos pois numa dramaturgia clássica onde atos se subordinam e são subordinados. Cada quadro significa um espaço e um tempo determinados, cada quadro significa uma determinada direção crítica. São microcosmos relacionados através de uma lógica simbólica a uma cosmovisão humorística. O sentido de “espetáculo em quadros” já se constitui portanto numa linguagem teatral específica, dentro da qual destacaríamos:

1. Do artigo “Aqui foi o Sul que venceu”, do livro *Ponta de lança*, 2.^a edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971.

2. Do artigo “Do teatro, que é bom...”, op. cit.

1 — a enorme variedade dos locais da ação cênica:

- 1.º quadro: o céu representado por um velho carrossel.
- 2.º quadro: o interior do Icaro I, estratonave na qual virão à terra os personagens celestes:
- 3.º quadro: um local abandonado do Derby de Epton.
- 4.º quadro: a barca de São Pedro.
- 5.º quadro: a barca de São Pedro à noite junto com a visão da cidade industrial.
- 6.º quadro: entrada monumental de usina.
- 7.º quadro: hall de uma creche.
- 8.º quadro: o Tribunal na sala do ex-premio Nobel.
- 9.º quadro: o estratoporto do planeta vermelho.

Nessa sucessão um tanto caótica, o importante é verificar o nexo de relação simbólica entre eles. Esse nexo é dado através da ação que aí desenvolvem os personagens. Mas novamente uma porta nos abre ao imprevisto:

2 — vários personagens de épocas diferentes atuam juntos em locais não correspondentes a nenhum deles. O 3.º quadro se abre num local abandonado do Derby de Epton na Inglaterra, onde a estratonave aterrisou, com um diálogo na base da sátira nonsense de sentido crítico:

O CAVALO DE TRÓIA — Ploc Ploc Ploc. Sai da frente. Vê lá se eu caibo nesta estrebaria (*desenvolve-se pela cena*).

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — P'lálá P'lálá (*dá um trote, passarinha*). Eh Eh Potrinho de luxo. Está com vontade de ganhar o grande-prêmio.

O CAVALO DE TRÓIA — Não preciso, bêsta de carroça.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — O senhor é um cavalo revoltado?

O CAVALO DE TRÓIA — Não senhor, sou um cavalo conservador. Sou o Cavalo de Tróia. Quando me abriram, depois da última guerra, eu tinha dentro do meu bojo um cavalinho de Tróia — O Tratado de Versailles.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — E dentro dele o que é que encontraram?

O CAVALO DE TRÓIA (*rinchando*) — O chanceler Hitler.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — Pelo que vejo, o senhor é muito importante.

O CAVALO DE TRÓIA — Sou o único cavalo da história. O meu verdadeiro nome é Tratado de Paz: apareço sempre no fim das guerras.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah!

O CAVALO DE TRÓIA — O que é que o senhor está rinchando aí? Tipo difuso, entre centauro e veado.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — O único cavalo da história sou eu. Em todas as batalhas do mundo, tenho tomado parte. Sou o cavalo que não morre. O cavalo do comandante.

O CAVALO DE TRÓIA — O senhor tem um cartão?

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — A minha cor é o meu cartão. Eu sou o cavalo Branco de Napoleão.

O CAVALO DE TRÓIA — Ora essa. O senhor é uma anedotada.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — Não senhor. Sou um teste. Um teste de primeira ordem.

O CAVALO DE TRÓIA (*rindo*) — Para crianças de dois anos e meio.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — Pois então adivinhe de que cor eu sou.

O CAVALO DE TRÓIA — Ora essa, ora essa.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — Diga se for capaz.
 O CAVALO DE TRÓIA — Branco.
 O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — Não senhor.
 O CAVALO DE TRÓIA — Como?
 O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — Sou russo, russo branco.
 O CAVALO DE TRÓIA (*encabulado*) — Comigo é só no trote inglês.
 (*saem num trote largo e fumegante. Clamor imenso.*)

Em seguida a esse diálogo desencadeia-se uma corrida vista pelos personagens principais da peça:

“SÃO PEDRO — Vamos assistir. É um espetáculo empolgante. Há buracos na trincheira. Espia.”

E o que o espectador vê através da fala dos personagens é o desfile de Aquiles e Sobieski, Garibaldi e Carlos Martel, Bucéfalo, As Amazonas, Os Centauros, Cavalos de Mahomet, o burro de Sancho Pança, A Cruz Vermelha, Ariel na garupa de Pedro, 3 reis magos Menelick, Tarmelão e Alfonsito, Nietzsche e Persifal, Job, Behemot Leviathan Dio, Feiticeiras videntes de Macbeth, Fúrias de Walpurgis montando aspiradores elétricos, a besta do Apocalipse, Rossinante e por fim “uma Walquiria nua, mascarada contra gases asfixiantes atravessa a platéia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, protegido também pela máscara”.

SÃO PEDRO — Salve Imaculada Conceição.

ICAR — É a guerra química”.

Assim termina o 3.º quadro. No 4.º quadro temos novamente essa integração simultânea de local-personagem-ação: Cleópatra dirigindo o “dancing” da Barca de São Pedro ao lado de Lord Capone e Mister Byron. No 8.º quadro, o julgamento no Tribunal da sala do ex-premio Nobel reúne São Pedro, Icar, Mme. Icar, Verônica, Madalena, o soldado vermelho, vozes de eunucos e velhas, a voz de um engenheiro, Mme. Jesus, o Tigre, um espectador, Cristo, um romancista inglês da platéia, Fu-Man-Chu, Dartagnan, um pequeno burguês da platéia, o Barão Bar-a-bás de Rotschild, um poeta católico da platéia, a Camarada Verdade.

Esse processo de romper a continuidade do espaço-tempo “real” na construção associativa de um novo espaço-tempo cênico é constante em Oswald de Andrade não só na sua obra teatral mas também na poesia e no romance, sobretudo nas *Memórias sentimentais de João Miramar* e em *Serafim Ponte Grande*. À variedade de locais vai se acrescentar a diversidade de épocas, numa sucessão a-cronológica dos múltiplos personagens em ação:

3 — essa ação-espetáculo se dá sobretudo através de uma linguagem teatral plástico-visual-sonora: Oswald não faz economia de recursos cênicos; o palco não se limita ao espaço das 3 dimensões, sua 4.ª dimensão é a fantasia, a paródia, a alegoria.

Na representação do Céu como um velho carrossel, há ao fundo um elevador inutilizado, uma inscrição e 3 reservados: Homens-Mulheres-Anjos. A entrada inesperada do Poeta Soldado é precedida por um som de trombeta; a do Divo, por sua cantoria com a música da Donna é mobile; a presença do cachorrinho Swendenborg é notada por seu latido ao perceber o balão onde chegará o professor Icar, latindo desesperadamente quando ele se aproxima: “O balão desce, pausa. É uma bola de alumínio. Todos se acercam em círculo. Uma portinhola se abre. Uma cara morena, sob um chapéu de escafandro surge.

O RECÉM-CHEGADO — Que povo bonitinho!
(surpresa. Silencio)

— “Eu sou o professor Icar”. O apelo do inesperado e do suspense em cima de uma linguagem visual e sonora.

No interior do Icaro 1, há uma “janela aberta para os espaços interplanetários” e “uma figa monstruosa pende do teto”. A ação cênica se desenvolve nos diálogos entre os personagens dentro da estratonave em viagem à terra. A aproximação do nosso planeta é anunciada pela irradiação de uma partida de futebol no Brasil.

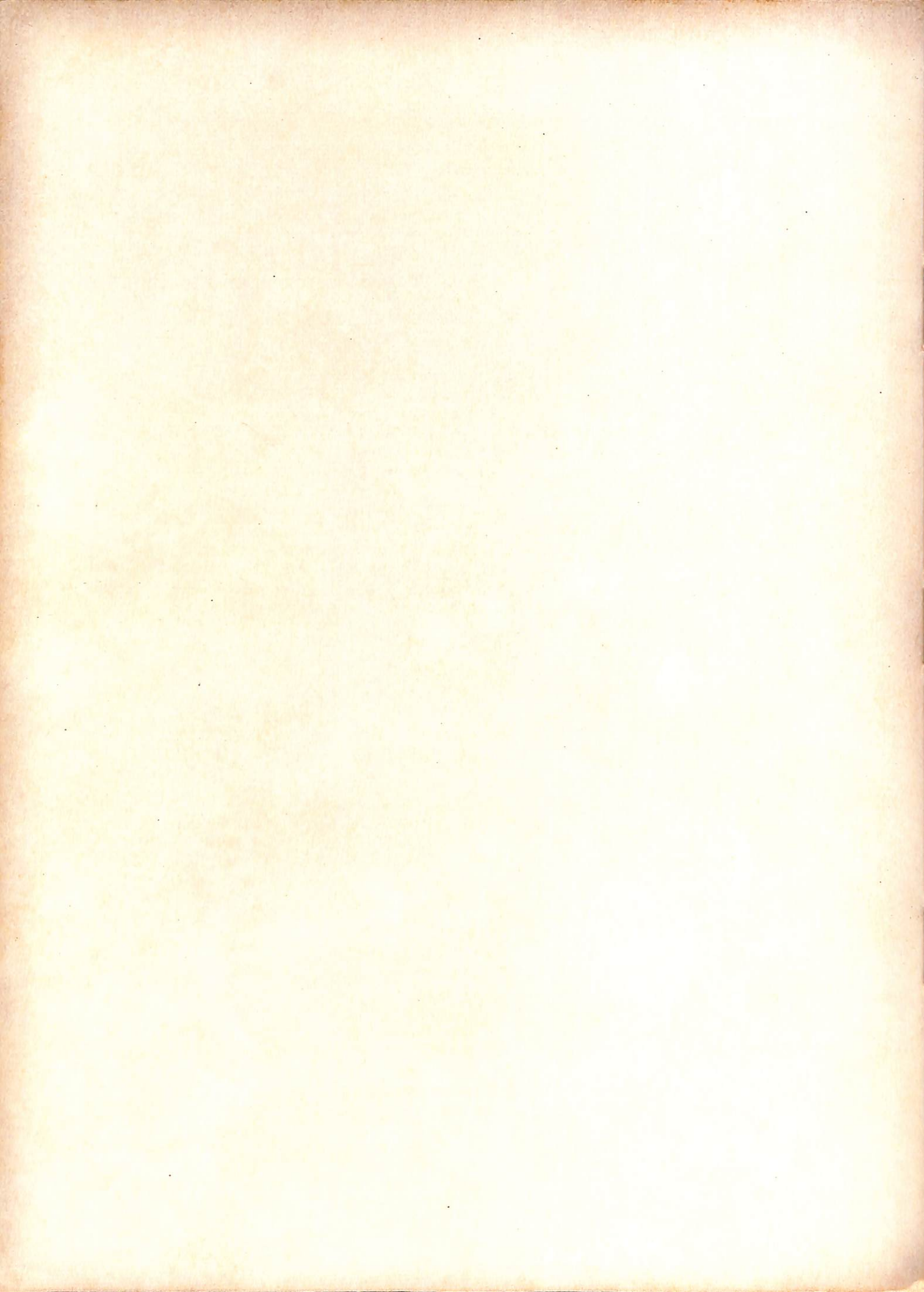
No local abandonado do Derby de Epton, há uma paliçada ao fundo com passagem para o campo de corridas, o palco liga-se à platéia. Neste cenário, dá-se a ação de mais intensa movimentação plástica e sonora, lembrando uma cena de Apocalipse. Enquanto os personagens principais fazem ver ao espectador, através de suas falas, o desfile de “personagens” histórico-lendários (já enumerados acima), as indicações de cena do autor apontam num crescendo a utilização do som: tumulto, algazarra, aclamações, sons de trombeta, relinchos, cavalgadas, gritos, furiosas aclamações, cornetas, relâmpagos, sons de tempestades, sereias, canhões, motores de aviação, ruídos de marcha; em seguida “um grande silencio” impõe um contraste brusco, e logo a seguir uma trompa de Lohengrin anuncia a passagem da Walquiria. E nessa visão alucinatória de sons e imagens termina o 3.º quadro, aniquilador.

A barca de São Pedro representa “o Vaticano sobre uma jangada — no 1.º andar um “dancing” e ainda cartazes identificadores. A ação desenvolve-se com princípio da revolta, nas indicações de “tumulto. Corre-corre. Vozes”, “ouve-se o clamor imenso do cais próximo”. À noite, dança-se continuamente na barca de São Pedro, tendo “ao fundo dos estaleiros, arranha-céus iluminados — Cidade Industrial — Noite. Do outro lado da platéia uma divisão naval — Sinais — Foguetes de guerra — Holofotes”. A revolta vai se efetivar com a intensidade de tumultos, disparos de canhão do fundo da platéia, uivos de sereia, cartazes luminosos, holofotes, bombas aéreas, “Cleópatra aparece, cercada de marujos ferozes e povo. Uma cobra enleada no corpo. Atira-se para São Pedro”, cantoria do povo, “o tumulto cresce. Os marinheiros avançam para São Pedro que procura defender o corpo de Cleópatra”. Ao crescendo de sentido anárquico da cena anterior corresponde o crescendo de sentido construtivo deste quadro: à desordem apocalíptica segue-se uma “ordem” apoteótica.

No 6.º quadro chamado “A Industrialização”, “no meio do palco, sentados no asfalto, com trouxas, trapos, cruces e saudades, Pedro, Icar e Mme. Icar — esta traz um fêmur pendurado no pescoço — viuvez exagerada — Pedro trocou o alto-falante por uma sanfona”. Nesta cena, a linguagem teatral de Oswald se expressa sobretudo através da montagem descontínua do elemento sonoro: diálogo entre os personagens principais → voz no alto-falante se contrapõe ao anterior → (Silencio) → diálogo entre os personagens principais → ruído alegre dos operários e contínuo das máquinas contrapõe-se ao anterior → voz do alto-falante equivalente ao anterior → (Silencio) → diálogo entre os personagens principais → voz do alto-falante contrapõe-se ao anterior → (Silencio) → diálogo entre os personagens principais terminado com a Ave Maria de Schubert tocada por São Pedro na sanfona, “a música velha cambalhoteia... As sereias da usina abafam o solfejo inútil do passado”. Temos aí 3 níveis de sonoridade da ação cênica: a fala “ao vivo” (*São Pedro, Icar e*



Cena de «A morta» de Oswald de Andrade — Direção e Produção de Maria Tereza Amaral no Teatro de Arena da Guanabara.



Mme. Icar); a fala ausente (*a voz no alto-falante marcando, na distância, um confronto*); a ausência de som (*o Silêncio*).

Na cena seguinte, o "hall" da creche é caracterizado com "brinquedos atuais — cavalos mecânicos": passa-se do cavalo do campo ao cavalo vapor. A valorização da linguagem plástico-sonoro do cavalo do campo ao cavalo vapor. A valorização da linguagem plástico-sonora está ausente para dar lugar à compreensão mais "intelectual" do texto-diálogo: "Verdade na boca das crianças".

A ação do 8.º quadro desenrola-se no Tribunal localizado na sala do ex-premio Nobel: "Ao fundo, grande porta abrindo para a paisagem clássica do Gólgota, com duas cruzes somente" e "soldados romanos, mulheres, apóstolos, escravos — a multidão que esteve na casa de Pilatos. Verônica está secando algumas fotografias de grande formato". A utilização do elemento visual no espaço cênico representado pela integração simbólica de "sala do ex-premio Nobel" + "tribunal" + "paisagem clássica do Gólgota" é intensamente expressiva para a ação do julgamento, acompanhada do elemento sonoro, utilizado novamente de formas diversas e alternadas: diálogo, recitação, "som de órgão — cântico de Igreja", "gritos — urros histéricos", aclamações, "som de castanholas — tumulto", vozes da platéia, o galo e em seguida os galos que cantam fora, fala em espanhol de Mme. Jesus, discurso finalizando a cena.

O estratoporto do 9.º quadro é representado por uma sala de espera da Gare Interplanetária, onde num banco estão Pedro, Icar e Mme. Icar. Em meio ao diálogo entre os personagens, há "tumulto na plataforma. Sereia de alarme" quando foge o burrinho de Cristo que é o mesmo cavalo de Átila; "tumulto na chegada do navio aéreo" com os marciais "pelotão de boy scouts idosos. Bigodeiras. Cuecas de couro. Cabos de vassouras. Aparelhamento completo de campanha. São guiados por um apito que o chefe faz soar incessantemente. Não deixam nem por um instante o passo de marcha".

E nessa solicitação sensorial intensa ao espectador termina a peça:

SÃO PEDRO — Somos o passado.

ICAR — A decadência!

MME. ICAR — Toque alguma coisa, Pedro!

SÃO PEDRO — Tocarei os nossos funerais. Os funerais de um mundo.

(Executa na sanfona a marcha fúnebre de Siegfried)

ICAR (*levantando-se*) — Herói de Wagner e Julio Verne, o meu ideal é um passe para Marte!

(Tumulto na plataforma)

A VOZ DO EMPREGADO — Icaro 3008! Vai partir! Marte, Júpiter, Saturno, o Sol! Larga!

ICAR — O meu balão. Ah! Só há um túmulo digno de mim: a estratosfera!

(Atira-se pela porta e desaparece numa corda que pende do Icaro em ascensão)

MME. ICAR (*soluçando alto*) — Viúva de novo. Que irei fazer!

SÃO PEDRO — Abriremos uma venda. O pequeno comércio é permitido.

O CACHORRINHO — Au! Au! Au! Au! Au! Au!

SÃO PEDRO (*levantando-se e tomando nas mãos o lulu*) — Swendenborg! Fomos julgados!"

4 — O uso da paródia, resultando num humor satírico de agudeza crítica: a corrida de Epton, a barca de São Pedro, a sala do ex-premio Nobel, o Gólgota com duas cruces, Verônica e Madalena, Cântico de Igreja, negação de Pedro enquanto o galo canta, e ainda funcionariam com o significado de paródia os personagens alegóricos, sobretudo os do 3.º e 8.º quadros (*já mencionados*) e Cleópatra, Lord Capone e Mister Byron do 4.º quadro. Na divisão dos personagens em “vitoriosos” e “vencidos”, estes seriam satirizados através da paródia e aqueles seriam valorizados positivamente através da ação-verdade; ao tom cômico e “nonsense” de “vencidos” se contrapõe o tom oratório e didático dos “vencedores”. A escolha do humor como princípio de estruturação pode ser explicada pela frase de Oswald “No humor reside o catastrófico, e talvez no catastrófico toda a natureza humana”.³ E apoiado no humor, um teatro de ritual:” (...) o caráter religioso do teatro, festa coletiva, festa de massa, festa do povo (...).”⁴

5 — o uso do espaço da platéia dentro de uma perspectiva nova de linguagem teatral:

No 3.º quadro o palco liga-se à platéia para a passagem da Walquiria; no 5.º quadro os tiros de canhão da revolta partem do fundo da platéia que está iluminada; no 8.º quadro o personagem do palco dirige-se à platéia e o personagem-espectador responde da platéia para o palco, havendo ainda correrias palco-plateia-palco.

Esses processos de linguagem teatral em *O homem e o cavalo* poderão também ser verificados em *A morta* e *O rei da vela*, pois são característicos da “teatralidade” de Oswald de Andrade. Como em *O homem e o cavalo*, em *A morta* a expectativa em se deparar com 1 peça em 3 atos é quebrada pelo subtítulo “Ato lírico em 3 quadros”. Cada quadro, também autônomo, é chamado de “país”:

- O País do Indivíduo
- O País da Gramática
- O País da Anestesia

Imagens alegorizantes da situação-limite dos personagens, sobretudo o Poeta e Beatriz, os principais: Vida-Morte. Na indicação de cena do 1.º quadro o autor caracteriza o País do Indivíduo:

“A cena se desenvolve também na platéia. O único ser em ação viva é A Enfermeira, sentada no centro do palco, em um banco metálico, demonstrando a extrema fadiga de um fim de vigília noturna. Ao fundo, arde uma lareira solitária. Está-se num cenáculo de marfim, unido, sem janelas, recebendo a luz inquieta do fogo. Em torno da Enfermeira, acham-se colocados quatro marionetes, fantasmas, e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. Estas partem de microfones, colocados em dois camarotes opostos no meio da platéia. No camarote da Direita, estão Beatriz, despida, e A Outra, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés. No da Esquerda, O Poeta e O Hierofonte, caracterizados com extrema vulgaridade. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as marionetes a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da platéia joram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise”. Temos aí toda uma linguagem teatral significante: a continuidade palco-plateia, a ação cênica de-

3. Do artigo “No átrio da revolução”, op cit.

4. Ver nota 2.

envolvida em 3 planos — “ação viva”, gestual e sonora, a simbologia do cenário, o meio de expressão dos personagens, o claro-escuro do espaço cênico, a impositação estático-dinâmica dos personagens e das marionetes, o vestuário, o uso do microfone impondo à voz uma distância imposta ao gesto pela marionete, entre outros.

O País da Gramática é uma vasta alegoria: de um lado os “mortos” — frases feitas, “graves interjeições”, “adjetivos lustrosos”, “senhoriais arcaísmos”; de outro os “vivos” na pessoa dos cremadores — galicismos, barbarismos, solecismos:

O TURISMO PRECOCE — Faz favor. Quem são aqueles?

O POLÍCIA — Um russo, um alemão, um japonês, um italiano, um nacional. . .

O TURISTA — O que são?

O POLÍCIA — Nomes comuns. É a grande reserva humana de onde se tira para a ação, o sujeito. . .

O TURISTA — São vivos?

O POLÍCIA — Vivos todos.

(Um grupo de gente amortalhada atravessa a cena)

O TURISTA — E aqueles?

O POLÍCIA — São os mortos.

O TURISTA — Vivem juntos? Vivos e mortos?

O POLÍCIA — O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos.

Não se atacam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as Academias. . . os Museus. . . os Códigos. . .

O TURISTA — E os vivos reclamam?

O POLÍCIA — Mais do que isso. Querem que os outros desapareçam para sempre. Mas se isso acontecesse não haveria mais os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho. Tudo que é clássico, isto é, o que se ensina nas classes. . .” Enquanto no 1.º quadro o elemento sonoro está unicamente na voz dos personagens, uma voz “estática”, falando individualmente não constituindo diálogo, no 2.º quadro o ritmo da ação visual e sonora se estabelece: os grupos que passam, vozes, gritos, tumulto, comício musical e pacífico do Exército da Salvação, tango, charanga, julgamento movimentado, aclamações.

O País da Anestesia tem como cenário: “um recinto sobre uma paisagem de alumínio e carvão. À direita um aeródromo que serve de necrotério. Ao centro um jazigo de família. À esquerda a árvore desgalhada da Vida, em forma de cruz, onde arde pregado um facho. Um grupo de cadáveres recentes está conversando nos degraus do jazigo. Paisagem lateral para a plateia, onde a 1.ª fila de cadeiras se conserva vazia; há o urubu de Edgard Allan Poe que atravessa a cena; “berreiro no jazigo” da família, “pancadaria, urros, choros; quanto o autogiro se aproxima “permanecem todos estáticos como figuras de cera. O urubu de Edgard se imobiliza junto à árvore esgalhada. Escuta-se o ruído de um motor. Um autogiro desce verticalmente, e dele sai Caronte trazendo nos braços um corpo de mulher amortalhada num grande renard argenté”; quando ao final o Poeta se encontra com Beatriz, o diálogo lírico-patético entre os dois é percebido como uma “grande cena” pelos ou-

tros personagens, digna de ser vista da platéia: “Os cadáveres se organizam dificultosamente. Animados pelo barulho da motocicleta, conduzem-se em ritmo mole atrás do radiopatrulha que desce da cena”; “Os mortos colocam-se na primeira fila do teatro olhando”; quando “ouve-se o uivo demorado de um cão” o radiopatrulha anuncia da platéia “Debout les morts!” e “o cortejo forma-se de novo e dirige-se para o palco”; “os mortos alinham-se ao fundo da cena. O urubu de Edgard abre as asas sob a árvore”; o Poeta arrebatado pela força criadora renovada decide incendiar Beatriz e O País da Anestesia: “Não penetrei à-toa neste país onde há uma árvore e um facho. Se a força criadora de minha paixão não te toca, é porque não existes”; os mortos se movimentam”; “ouve-se uma sereia estridente!” E o Poeta “passa o facho aceso ao corpo de Beatriz, frouxamente coberto pelo renard argenté” e “Um imenso clarão se anuncia ao fundo”, “flamba tudo nas mãos heróicas do Poeta”. A peça termina com a fala do Hierofonte à platéia; Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas po-dridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!”

Nesta amostra rápida das indicações de cena do autor e algumas falas dos personagens percebemos aqueles processos de linguagem teatral vistos mais detidamente em *O homem e o cavalo*: a caracterização intensamente valorativa do cenário dentro da variedade de locais em que se desenrola a ação; esta por sua vez adquire maior expressividade aliada aos elementos plástico-visuais e sonoros, e também os personagens que desempenham as ações têm uma força simbólica e alegórica profunda; a paródia da Árvore da vida e das passagens bíblicas intensifica a situação-limite dos personagens entre Vida-Morte; e finalmente a integração palco-plateia com o distanciamento crítico final das palavras do Hierofonte quebrando a última expectativa: não queremos palmas..

O rei da vela já não tem intensamente utilizadas as características da linguagem de espetáculo das duas anteriores. É uma peça em 3 atos, localizada em São Paulo, o 1.º e 3.º atos no Escritório de Usura de Abelardo & Abelardo e o 2.º ato “numa ilha tropical da baía de Guanabara”. Apesar do espaço cênico ser também movimentado plasticamente e sonoramente (*um pouco menos*), a ação se concentra mais no diálogo entre Abelardo I e os personagens. Sua composição é mais orgânica, não tão caótica e dispersa, seu sentido de síntese de um momento histórico nacional é agudo. A nosso ver é a obra-prima do teatro de Oswald de Andrade: “(...) os toques expressionistas, o simbolismo fálico, a agressividade com que usa a paródia e a caricatura, pondo a nu os aspectos de uma sociedade irracional, manifestam-se sob o clima de uma exacerbada e furiosa “fantasia equatorial burguesa” que antecipa aspectos dos mais atuais de nosso teatro”.⁶ E tudo isso dirigido à uma crítica lúcida e feroz. Crítica que atinge o teatro dentro do próprio teatro. É neste novo uso da linguagem teatral que vamos nos deter mais especificamente já que nas outras duas peças ele não aparece. Vejamos:

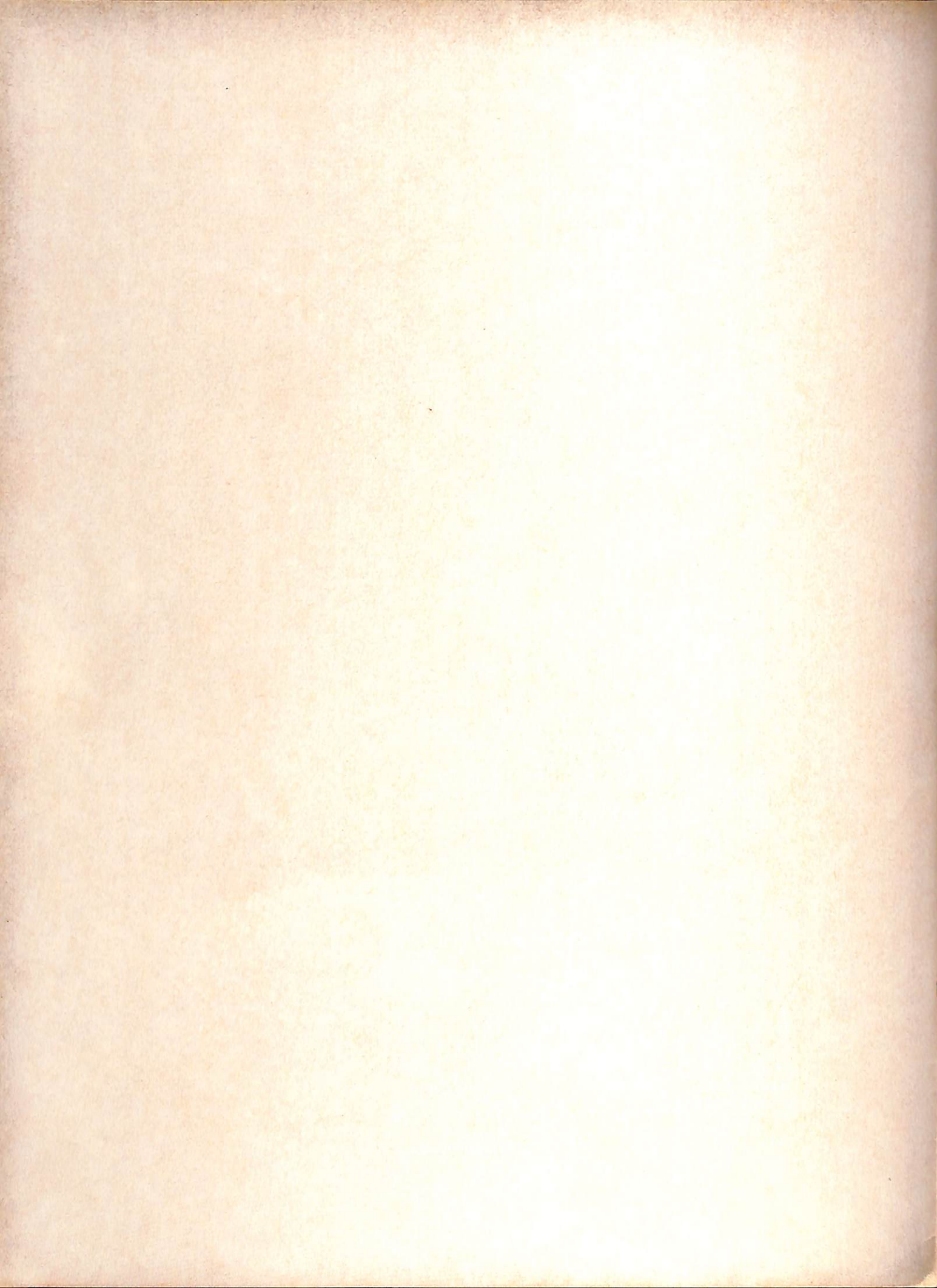
ABELARDO I: “Isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo”.

5. Texto usado no final da montagem de *O rei da vela* pelo grupo Oficina em 1967 sob a direção de José Celso Martinez Correa.

6. Maria Helena Kühner, *Teatro em tempo de síntese*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1971.



Uma cena de «O Rei da Vela» de Oswald de Andrade — Direção de Clovis Levi.
Vera Brahim (Abelardo I) e Hildegard Jones (D. Poloca) no Teatro do
Conservatório.



INTELECTUAL PINOTE: "(...) não tenho mais idade para cultivar o romance, a poesia... O teatro nacional virou teatro de tese".

ABELARDO 1: "Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções "no livro" ou "no teatro".

ABELARDO 1: "(...) todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público".

ABELARDO 1: "(...) é um ladrão de comédia antiga... Com todos os resíduos do velho teatro. Quando te digo que estamos num país atrasado!"

No final, há o desnudamento do processo teatral no diálogo de Abelardo 1 com o Ponto:

ABELARDO: "Recomeçar... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo! As soluções fora da vida. As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no terceiro ato. (...) (*grita para dentro*) Olá! Maquinista. Feche o pano. Por um instante só. (...) (*fita em silêncio os espectadores*) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (...) (*longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele*) Por favor, seu Cireneu... (*silêncio. Fica interdito*) Vê se afasta de mim este fósforo...

O PONTO: "Não é mais possível".

ABELARDO: "Como? Não é possível? O autor não ligaria..."

O pano encobre a cena. Ouve-se um grito terrível de mulher e uma salva de sete tiros de canhão. Quando reabre, Heloísa soltuça jogada sobre a maca. Abelardo está caído na cadeira de rodas que centraliza a cena. O telefone ressoa. Ela soluça. Silêncio prolongado. O telefone insiste.

ABELARDO: "Não atenda... É o ladrão. Está telefonando para ver se eu já morri. Truque de cinema. Mas como no teatro não se conhece outro, ele usa o mesmo (...)".

Oswald atinge seu objetivo crítico através dessa linguagem de Metateatro, com base no humor de deboche.

Nas palavras de Antonio Cândido, ele se exercita num profundo "amor à novidade sob qualquer forma: idéias, revistas, livros, reuniões, gente nova, crimes. Uma utilização desmesurada de tudo, para chegar a um conhecimento, uma noção, ao menos um aumento de informação, como se quisesse deglutir o mundo".⁷ Poderíamos dizer o mesmo quanto à utilização de formas renovadoras na linguagem teatral; o "ser onipresente e tumultuário" na "luta seletiva, antropofágica". O processo de linguagem teatral dialética: na multiplicidade a unidade, na análise a síntese.

"De fato o artista é o ser de privilégio que produz um mundo, supratereño, antifotográfico, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante e profundo, deflagrado a qualquer interior e obscura faísca divina".⁸

7. Do artigo "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", do livro *Vários escritos*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1970.

8. Citado por Mário da Silva Brito, em *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 2.^a edição revista, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964.

Foram utilizados como textos-base das peças:

O homem e o cavalo, editado pelos Cadernos do Tusp n.º 1, em colaboração com o Departamento Cultural do Grêmio da F.F.C.L.U.S.P., São Paulo, 1966.

A morta, em edição da Biblioteca do Conservatório de Teatro do Rio de Janeiro.

O rei da vela, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1967.

UM AUTO DE NATAL DE CECÍLIA MEIRELES

Didática e liturgia do anacronismo

— Eliane Zagury —

EMBORA seja muito aflitivo saber que boa parte da obra poética de Cecília Meireles se encontra inédita, a grandeza e o volume do editado já trazem uma configuração suficientemente clara de seu temperamento poético, ainda que incompleta e fatalmente provisória, em alguns aspectos. Mas o temperamento teatral de Cecília Meireles parece ser uma incógnita perigosa. A quantidade razoável de peças inéditas, além das traduções publicadas e inéditas, prova que o teatro não foi um interesse superficial ou momentâneo. Pelo contrário, parece denunciar regularidade de trabalho e aprofundamento teórico — mais ainda se atentarmos para suas conferências na Fundação Dulcina, em 1957.

Publicado existe apenas *O Menino Atrasado*, com tiragem fora do mercado, em edição comemorativa do 25.º aniversário de fundação de Livros de Portugal (1966). Trata-se de um auto de Natal para bonecos, escrito vinte anos antes.

Folclorista e professora, seria quase impossível a Cecília Meireles não se aproximar desse tipo de teatro. E é curioso notar que o fato de ser destinado a bonecos vai ocasionar uma estrutura bem diferente da dos outros Autos de Natal que conhecemos, em língua portuguesa. Limitado na expressão facial e corporal, o boneco não suporta falas mais longas, o que impede uma caracterização mais profunda e individualizada do personagem. Duas são as saídas estéticas de que se vale a autora, então, para garantir o sucesso do espetáculo:

a) a grande quantidade de personagens:

— dezesseis individuais: galo, boi, cvelha, borboleta, violeiro nortista, companheira, costureira, cozinheira, gaúcho, vaqueiro do norte, velhote, sorveteiro, poeta, menino atrasado, porreiro e Jesus.

— quatro coletivos: pastorinhas, pastores, coro de Anjos e baianas.

— quatro em grupos de dois ou três: 3 ciganinhas, 2 pretinhas da roça, 3 roceiros e os Reis Magos.

b) cantos e danças: é tal a dominância das partes cantadas e dançadas que dir-se-ia ser o Auto uma ópera-ballet para bonecos. E aí contamos com a excelente música de Luís Cosme, especial para o texto.

Em 1946, data em que foi escrita, a peça foi montada por Olga Aubri, no Instituto Pestalozzi. Pouco depois, ainda no mesmo ano, teve três espetáculos na ABI, sob a direção de Martim Gonçalves. Após uma montagem sem bonecos, no Instituto de Resseguros do Brasil, ao que parece, houve o silêncio. O que é bastante estranho, porque realmente não estão sobrando os textos de ótima qualidade sobre a temática natalina. Entretanto, é de tal forma complexo e caótico o mecanismo que leva à cena um texto teatral que não é possível aventar hipóteses sobre esta sombra de esquecimento que tem envolvido *O Menino Atrasado*.

Quer-me parecer característica importantíssima de um auto de Natal a perspectiva estética do *anacronismo*. Expliquemo-nos: há dois tempos básicos que se fundem na função didática



Cecília Meireles

e na função litúrgica desse tipo de teatro. Um é o tempo histórico do enredo, sobejamente conhecido da platéia culturalmente cristã. O outro é o contemporâneo dessa mesma platéia, ponte de comunicação que leva à compreensão didática da eternidade do mito e à infinita capacidade litúrgica de repetição. São muitas as formas de utilizar esse anacronismo, desenvolvendo-o esteticamente.

Reportando-nos ao auto de Natal português por excelência, que é o *Auto da Mofina Mendes*, de Gil Vicente, podemos verificar esse anacronismo localizado em três elementos: O aporuguesamento dos pastores, o prólogo na boca de um frade caricato e a alegorização cortesã das virtudes. Vemos, assim, que o anacronismo é fatalmente mais complexo que a sua definição retórica: leva consigo, além do tempo, o espaço geográfico, a história, a cultura. Gil Vicente, na verdade, vai "aculturar" os pastores e a alegoria das virtudes, introduzindo um novo elemento contemporâneo, ao nível dos personagens: o frade.

É curioso notar que uma radicalização total do anacronismo, como a realizada por João Cabral de Melo Neto, em *Morte e Vida Severina*, em que todos os elementos estão aculturados, anula a função litúrgica de aproximação ao mito, humanizando-o no todo e em suas partes e criando maior relevo para a função didática, já agora de outra natureza: um caminho de devoção à vida e ao homem, não mais a Deus e ao mistério. De tal forma se essencializa esse anacronismo que perde a função estética de linguagem, para transformar-se em corpo temático.

O *Menino Atrasado* vai utilizar o anacronismo estético na vertente tradicional e numa vertente profundamente inovadora, que observaremos mais adiante.

Sendo anunciado o nascimento de Jesus, inicia-se um movimento de peregrinação ao estábulo que toma o primeiro ato, em forma de desfile deslumbrante na variedade e quantidade de

romeiros. O ritmo rápido das entradas e saídas e a auto-apresentação de cada personagem, quase sempre por meio de cantos e danças, sendo uma exigência técnica do teatro de bonecos, vai atingir uma qualidade estética que lhe rende um significado formal próprio para a peça: sugere a onipresença do mito em questão. Desce o pano sem terminar o desfile, o que infinitiza a capacidade de participação afetiva da platéia. Embora muitos e variados, os personagens são pouco individualizados, correspondendo a tipos regionais (*violeiro nortista, gaúcho, vaqueiro do Norte, baianas, pretinhas da roça, roceiros*), profissionais (*costureira, cozinheira, sorveteiro, pastores, pastorinhas*) ou tendendo a tipificar atitudes existenciais (*o velhote, o poeta e as ciganinhas*). Naturalmente, Cecília Meireles folclorista trilha caminhos muito familiares e consegue fazê-los render o máximo.

Aliado a esse anacronismo tradicional de auto natalino, aparece outro elemento estético acessório: a humanização parcial e parcimoniosa da fauna presente. Essa perspectiva de economia retórica contrasta bastante com a farsa-mistério de Maria Clara Machado, *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, em que a humanização irônica dos dois animais chega a desviar a temática natalina para a sua circunstância mais superficial. Em contrapartida, o galo, o boi e a ovelha de Cecília Meireles só aparecem, e muito sobriamente, na Introdução, com uma fala curta para cada um. É importante notar que o desenho melódico e o ritmo dessas falas são o que pode haver de mais próximo do que se tradicionalizou em língua portuguesa como a voz desses animais. Observe-se:

Galo — Jesus nasceu! Jesus nasceu!

Boi — Onde? Onde?

Ovelha — Em Belém! Em Belém!
Em Belém!

Já a Borboleta surge com outro tipo de função, de tal forma estereotipada

que não se pode dizer que seja um animal humanizado que fala, canta, dança e voa, embora faça tudo isso. Esvaziata de significado individualizante ou tipificador, funciona como elemento de ligação entre cenas, na primeira vez em que aparece, puxando o desfile do primeiro ato, que segue atrás dos pastores:

Os *Pastores* e *Pastorinhas* aproximam-se de um arbusto onde pousa uma grande borboleta verde, e cantam:

Borboleta bonitinha
saia fora do rosal,
venha cantar doces hinos,
hoje, noite de Natal.

A *Borboleta* sai do rosal e começa a fazer evoluções pelo ar, cantando:

Boa noite, meus senhores,
boa noite lhes dê Deus,
eu não sou mal ensinada:
ensino meu pai me deu!

Pastores:

Borboleta bonitinha
que tão lindas cores tem,
venha cantar doces hinos,
venha conosco a Belém.

Os pastores vão saindo, sempre dançando, com cestinhas nos braços, e a *Borboleta* vai voando atrás. Saem lentamente pela esquerda, e pela direita assomam tres cigani-nhas admiradas”.

(1.º ato, p. 11)

Sua segunda e última aparição também me parece mais gramatical do que semântica:

“(Enquanto todos bailam e cantam, a *Borboleta* vem voando e canta como despedida):

A *Borboleta:*

Eu venho cumprimentar,
eu venho dizer bom dia!
Adeus, adeus, boa gente,
Deus lhes dê paz e alegria!

FIM

(Epílogo, p. 30)

O anacronismo inovador que aparece na peça inicia-se como um contraponto do tradicional, no 1.º ato, até ganhar a cena completa, no 2.º ato e no Epílogo. Ainda no 1.º ato, junto à figura tradicionalmente didática do Velho, surge um sorveteiro qualificado de “grotesco” na rubrica da autora, que faz uma cena cômica e simpática, por ingenuidade popular, quando da aparição dos Reis Magos. E aí ocorre uma mutação funcional bem interessante. O mesmo Velho, que minutos antes explicava:

“Gaspar, Melchior, Baltazar
vieram lá do Oriente
adorar o Deus Menino
a Jesus Onipotente.” etc.

contamina-se do “grotesco” do sorveteiro e assim termina o 1.º ato:

“O *Velho* (canta):

Triste coisa é já ser velho
e ter as pernas cansadas,
não poder andar dançando
por essas longas estradas!

(sacudindo-se):

Sai, velhice,
vai-te daqui!
Eu gosto é das moças,
não gosto de ti!”

(1.º Ato, p. 20)

Inicia-se o 2.º ato com a cena tradicional de adoração e entrega dos presentes, no presépio. Quebra-se o clima de ternura litúrgica com outra aparição, ainda mais grotesca, de um suposto poeta popular, que inicia um caminho quase “profanador” de desentendimento do mistério, numa fala bêbada sem nexos, quase comparável à do frade de Gil Vicente:

“Aparece de repente um poeta de cabeleira, gravata de laço grande, ar importante e entusiástico, com um copo de vinho na mão:

Poeta:

Sô um poeta qui falu di hora
[in hora

qui in quanto as coisa mi-
[lhora
i as moça mi namora
um, dos i três
vamos todú dá un viva
nu glorioso santo Reis.

Eu vim du sertão
tocanu meu violão,
trazenu sôdade
deixanu paixão
vamos todú dá un viva
nessa rica união
Sô um pueta
falu contenti
lôvu quem tá osenti
i lôvu quem tá presenti
um, dois i três
vamos tudo dá un viva
nu glorioso santo Reis.”

(2.^o ato, p. 22)

Esse desagradável clima de engano do poeta que louva todo o mundo (*o ausente e o presente*) e fala de hora em hora cotidianiza e anula o mistério proposto anteriormente. O que prepara o terreno para a figura do porteiro que nega a entrada ao menino atrasado. Este é o núcleo mais importante do anacronismo inovador. Vejamos: há um ligeiro anacronismo de peripécia — o atraso do menino — e, paralelamente, cria-se outro anacronismo puxando para o absurdo: a existência de um porteiro no presépio. Este personagem polarizará agora todo o desentendimento do mistério, todo o apego à sua figuração externa:

“Veio com as mãos abanando!
Que trouxe para lhe dar?”

.....
Então pensa que o Menino
é assim como vocês?
Este é o Rei da Humanidade” etc....

(2.^o ato, p. 24-25)

O menino atrasado nada tinha para oferecer, a não ser amor — e sua entrada sofre a recusa. Toda a liturgia que se vinha desenvolvendo como que se quebra, face ao enredo inesperado que agora domina o clima afetivo da peça.

O equilíbrio é restaurado no Epílogo, quando Jesus é trazido pelos anjos até o Menino Atrasado, cantando:

“Quem foi que chamou por
[mim?]

Ouvi, levantei-me e vim.

Quem disse que me quer
[bem?]

Eu lhe quererei também.

Quem quer ser o meu irmão?
Estenda-me a sua mão!”

(p. 29)

Retomada a função didática do auto que aí se realiza plenamente, e nos caminhos da Igreja moderna, refaz-se a função litúrgica por meio de dois elementos: primeiro, a fala do Menino que, envolvendo o Mistério de sonho, reimprime a dimensão atemporal e alocar de eternidade necessária:

“O Menino Atrasado: (*acordando*)

Eu comecei a dormir
e comecei a sonhar
que Jesus tinha saído
do seu lugar.
E comecei a correr
e comecei a cantar.
Vamos embora depressa,
vamos brincar!”

(p. 29)

— e segundo, o coro final que se forma de todos os elementos em torno do coro dos anjos:

“Noite feliz, noite ditosa,
noite, pra nós, tão venturosa.”

(p. 30)

O MENINO ATRASADO

Fragmento do tema A Borboleta de Natal

Luíz Cosme

O Menino Atrasado

Fragmentos do tema "A Barbaleta de Natal"

Luiz Corne

Introdução
Canto

Musical score for the introduction section. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed are Flauta, Clarinetes, Tímpano, Canto, Flautas, Oboés, Fagotes, Cellos, and Contrabaixos. The tempo is marked 'Canto'.

Musical score for the main body of the piece. The score continues the orchestral and vocal parts from the introduction. The instruments listed are Flauta, Clarinetes, Tímpano, Canto, Flautas, Oboés, Fagotes, Cellos, and Contrabaixos.

Musical score for the final section, marked 'Solo (Solo ad libitum)'. The score is written for a single instrument, likely a flute or clarinet, and includes a vocal line. The tempo is marked 'Solo'.

2

T. - - - - -
C. - - - - -
S. - - - - -
M. - - - - -
Alt. - - - - -
C. - - - - -
C.B. - - - - -

B Allegretto

T. - - - - -
C. - - - - -
S. - - - - -
Cant. - - - - -
P. - - - - -
D. - - - - -
M. - - - - -
Cello - - - - -
C.B. - - - - -

T. - - - - -
C. - - - - -
S. - - - - -
Cant. - - - - -
P. - - - - -
D. - - - - -
M. - - - - -
Cello - - - - -
C.B. - - - - -

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece titled "DIONYSOS". The page is numbered "3" at the top center. The score is organized into three main systems of staves. The first system, labeled "C", consists of eight staves (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes a section with a double bar line and a key signature change to B-flat. The second system, labeled "D" and marked "Allegretto", consists of eight staves (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The third system, also consisting of eight staves, includes a section marked "Tutti" on the right side. The notation is in a cursive, handwritten style, characteristic of 19th-century manuscripts.

Andante Calmo

4

F

Fl.

Cl.

Cora.

Vn.

Vla.

Alt.

Cello

Cb.

Fl.

Cl.

Cora.

Vn.

Vla.

Alt.

Cello

Cb.

Fl.

Cl.

Tromb.

Cora.

Vn.

Vla.

Alt.

Cello

Cb.

123

F

Musical score for the first system, featuring instruments: Fl (Flute), Cl (Clarinet), Tr (Trumpet), Sax (Saxophone), V1 (Violin I), V2 (Violin II), Vi (Viola), Cel (Cello), and CB (Double Bass). The score consists of eight staves with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Musical score for the second system, featuring instruments: Fl, Cl, Tr, Sax, V1, V2, Vi, Cel, and CB. The notation continues from the first system, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the third system, featuring instruments: Fl, Cl, Tr, Sax, V1, V2, Vi, Cel, and CB. This system includes a section marked 'Allegretto' and contains the lyrics: "Glorious, glorious, glorious, glorious, glorious, glorious, glorious, glorious". The music is highly rhythmic and features repeated melodic motifs.

A handwritten musical score on aged paper, page 6. The score is arranged in three systems, each with seven staves. The instruments are labeled on the left of each system: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (Vn.), Violin II (Vn.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system begins with a 'Cello' section and includes a 'Solo' marking. The third system continues the piece with similar notation. The paper shows signs of age, including some staining and a small dark mark in the top left corner.

Handwritten musical score for Dionysos, page 7. The score is divided into three systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows piano accompaniment for the Right and Left Hand. The manuscript is written in ink on aged paper with a treble and bass clef for the piano parts and a soprano, alto, tenor, and bass clef for the vocal parts.

Fl. *Vivo*

Cl.

Trom.

Cor.

V.

Vi.

Alto.

Cello.

C.B.

K

Trom.

Cor.

V.

Vi.

Alto.

Cello.

C.B.

Fl.

Cl.

Trom.

Cor.

V.

Vi.

Alto.

B.

3

Tutti
Allegro

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a symphony. The page is numbered '3' at the top center. The music is written in a dark ink on aged, slightly yellowed paper. The score is organized into three systems, each consisting of multiple staves. The first system is marked 'Tutti Allegro'. The second system features a 'Cresc.' (Crescendo) marking. The third system is marked with a large 'L' (Lento). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged in a traditional orchestral layout, with strings at the bottom and woodwinds and brass above.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in alto clef. The remaining six staves are for instruments, including a piano (B-flat), strings, and woodwinds. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The system contains several measures of music, with a double bar line near the end.

The second system of the musical score also consists of eight staves, following the same layout as the first system. It continues the musical composition with various rhythmic patterns and melodic lines. A double bar line is present, followed by a section of music that appears to be a repeat or a specific performance instruction.

The third system of the musical score begins with a section marked 'H' and 'Grave', indicating a change in tempo and mood. This system features more complex rhythmic figures and melodic development across all eight staves. The notation includes various note values and rests, typical of a dramatic or expressive musical passage.

The musical score is divided into three systems. The first system features a vocal line (Soprano) and instrumental parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, and Cello/Double Bass. The second system continues with the vocal line and instrumental parts, including a section marked 'Tutti'. The third system includes a vocal line with lyrics and instrumental parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, and Cello/Double Bass. The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 12 at the top center. The score is arranged in three systems, each with multiple staves. The instruments are listed on the left side of each system: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Hr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The paper is aged and shows some wear, with a dark mark in the top left corner.

Q. Cont.

2º ATO

R

The image displays a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into three distinct systems, each separated by a double bar line. The first system begins with a large letter 'R' in the upper left corner. Each system consists of multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation is dense, featuring various clefs, time signatures, and musical notes. The paper shows signs of age, including some staining and wear, particularly at the bottom edge.

Lento **S**

Fl
Cl
Fag
Vn I
Vn II
Vla
Vcl
Cb

T *Allargato*

Musical score for the first section of the page. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Cello, Double Bass). The score is written in a multi-measure rest format, with notes appearing in the vocal parts and piano accompaniment.

Epilogo

All.o.cello

Musical score for the 'Epilogo' section. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Cello, Double Bass). The tempo is marked *All.o.cello*. The score is written in a multi-measure rest format, with notes appearing in the vocal parts and piano accompaniment.

Handwritten musical score for a multi-voice setting, likely a Mass, titled "DIONYSOS". The score is written on aged, yellowed paper and consists of three systems of staves. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. A large, dark ink mark is present on the right side of the first system. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the music is organized into systems by horizontal lines. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear.

Cl. Fl. Ob. Alt. Cell. C.B.

Cl. Fl. Ob. Alt. Cell. C.B.

Fl. Cl. Ten. Cl. Fl. Ob. Alt. Cell. C.B.

Senza Sord.
Senza Sord.

V

Fl. - - - - -
Cl. - - - - -
Ten. - - - - -
Cor. - - - - -
Vn. - - - - -
Vn. - - - - -
Vla. - - - - -
Cell. - - - - -
Cb. - - - - -

Fl. - - - - -
Cant. - - - - -
Vn. - - - - -
Vn. - - - - -
Vla. - - - - -
Cell. - - - - -
Cb. - - - - -

Fl. - - - - -
Cant. - - - - -
Vn. - - - - -
Vn. - - - - -
Vla. - - - - -
Cell. - - - - -
Cb. - - - - -

ÍNDICE

Introdução — *Elza Lamartine de Faria* 3

O TEATRO DE CAMÕES

- O Enfoque do Amor no Teatro Camoniano — *Cleonice Bernardinelli* 9
- O Teatro de Camões — *Caetano de Carvalho* 18
- El-Rei Seleuco — *Luis de Camões* — Introdução, fac-simile e lição por *Ronaldo Menegaz* 25

O TEATRO BRASILEIRO E A INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

- O Teatro e as Independências — *Bárbara Heliadora* 63
- O Teatro no Tempo da Independência — *R. Magalhães Júnior* 70
- O Jesuíta de Alencar: Erros e Acertos — *Marlene de Castro Correia* 78
- Pequeno Índice Bibliográfico de Textos Teatrais sobre a Independência — *Maria Amélia Corrêa da Silva Pinto* 87

O TEATRO BRASILEIRO E A SEMANA DE ARTE MODERNA

- O Teatro Imperfeito de Mário de Andrade — *Suely Svartman Printsak* 95
- Pedro Malazarte (Ópera Cômica) — *Mário de Andrade* .. 100
- Linguagem Teatral em Oswald de Andrade — *Ana Maria Lima Teixeira* 113
- Um Auto de Natal de Cecília Meireles — Didática e liturgia do Anacronismo — *Eliane Zagury* 126
- O Menino Atrasado — Fragmento do tema “A Borboleta de Natal” — *Luiz Cosme* 133

Impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA., no ano de 1972,
Sesquicentenário da Independência do Brasil
Rio de Janeiro, CB

