

O COMPONENTE CLÁSSICO NA ESTRUTURA DRAMÁTICA DO

FREI LUÍS DE SOUSA

Ângela Vaz Leão*

A identificação do componente clássico na estrutura de qualquer obra literária exige um entendimento prévio a respeito do conceito de "clássico" e, portanto, de "classicismo". Ora, tais noções são difíceis de definir, pois falta univocidade aos termos. "Clássico" é um termo polissêmico, como se pode verificar pelo uso corrente da língua. E o seu derivado "classicismo" padece da mesma polivalência semântica, atestada em qualquer dicionário de termos literários. São daquelas palavras que, de tanto significar, correm o risco de significar pouco. Além disso, pode-se discutir - e já se tem discutido - a utilidade de termos que costumam funcionar como simples rótulos, ou melhor, a validade de análises que partem de categorias previamente estabelecidas.

Entretanto, com ou sem razão, os termos "clássico" e "classicismo" continuam a ser empregados - o que significa um reconhecimento tácito pelo menos da sua comodidade. Tentaremos utilizá-los aqui, não como meras etiquetas valorativas, ou como expressões denotativas do fazer literário de uma certa época, mas sim como um conjunto de determinados traços pertinentes de uma obra, ligados a uma certa origem, mas não privativos de determinado período da história da literatura. Mais precisamente, o conceito de "clássico" aqui adotado inclui traços distintivos da obra literária que têm raízes na Antiguidade greco-latina, mas que não são repetição nem retrocesso, já que se condicionam às concepções e ao estilo de outra época, qualquer que seja ela.

Nesse sentido, aliás bastante comum, toma-se como anti-clássico o romântico, que rejeita o modelo único, greco-romano, em favor de modelos múltiplos, tão singulares, se possível, quanto os próprios indivíduos.

Identificar, pois, o componente clássico na estrutura de

* Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Letras e livre-docente de Língua Portuguesa.

uma obra implica determinar quais são esses elementos continuadores da tradição literária greco-latina e de que maneira se organizam com outros, contribuindo para a construção do sistema significativo que é a obra.

Tentaremos fazê-lo na peça de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*,⁽¹⁾ publicada e representada pela primeira vez em 1843.

Em 1827, isto é, dezesseis anos antes, publicara-se o Prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo - prefácio que o Romantismo europeu adotou como seu manifesto e, especialmente, como programa de teatro anti-clássico. Apesar da proximidade no tempo, o *Frei Luís de Sousa*, de um modo geral, reflete muito menos o ideal dramático romântico do que o ideal aristotélico, tal como fora expresso na *Poética*,⁽²⁾ havia mais de dois milênios. É à luz dessa idéia que examinaremos alguns aspectos da obra tentando mostrar que, além de se organizar formalmente segundo certos moldes da tragédia grega, a peça apresenta uma tragicidade interna, criada pelo próprio argumento, pelas personagens e, sobretudo, pela fatalidade que pesa sobre os heróis e comove os espectadores.

Quando o teatro grego atinge a maturidade, tragédia e comédia são gêneros nitidamente distintos, de atmosferas inconsiliáveis. É de dessa praxis que Aristóteles depreende a teoria da separação dos gêneros, primeiro princípio que Victor Hugo ataca, em nome da veros similhança. Como separar o trágico do cômico, se a vida mistura o choro e o riso, o belo e o feio, o sublime e o grotesco? A verdade estética dos românticos repousa no contraste, tomado como um valor em si. No teatro, isso corresponde à criação do drama, em que o patético e o ridículo se acham lado a lado, sob a justificativa de o teatro imitar a vida. Nesse particular, o *Frei Luís de Sousa* constitui um desvio em relação ao drama romântico, na medida em que realiza a teoria da separação dos gêneros. Em vários passos da *Poética* insiste Aristóteles na importância da fábula, isto é, da trama dos fatos, como princípio e alma da tragédia. A fábula representada diante do espectador deve ser de tal natureza que excite nele o terror e a piedade e produza, ao mesmo tempo, a catarse (*kátharsis*), isto é, a purgação ou a purificação das paixões. Parte daí a teoricada função catártica do teatro, que alguns, por extensão, aplicam a toda a literatura. O terror e a piedade devem ser despertados, segundo Aristóteles, não pelo espetáculo cênico, mas pela íntima conexão dos fatos; em outras palavras, pelos próprios fatos e seu misterioso encadeamento. Assim ocorria nas tragédias antigas, assim ocorre

no *Frei Luís de Sousa*, como se pode ver pelo resumo de seu argumento.

Trata-se de uma sequência de episódios interligados, em parte históricos, em parte criados pelo poeta, da vida de Frei Luís de Sousa, frade dominicano que secularmente se chamou Manuel de Sousa Coutinho e se tornaria um dos maiores prosadores portugueses da época seiscentista, se não de todos os tempos. A ação dramática se passa em Almada, vila às margens do Tejo, do lado oposto de Lisboa, em 1613, quando Portugal se acha sob o domínio da coroa espanhola. Inicia-se a peça estando Manuel de Sousa Coutinho casado, há catorze anos, com D. Madalena de Vilhena, viúva de Dom João de Portugal, que desaparecera, como el-rei Dom Sebastião, em Alcácer-Quibir. Sete longos anos haviam sido gastos com buscas infrutíferas, por missionários e embaixadores, na África e no Oriente, lugares para onde os mouros costumavam levar os cristãos em cativo. A ausência da menor notícia de Dom João fez que fosse oficialmente considerado morto, após o quê Dona Madalena pôde contrair segundas núpcias com Manuel de Sousa Coutinho e dele ter uma filha, Maria, menina de físico frágil, mas de inteligência e sensibilidade extraordinárias. Já agora com 13 anos, Maria sempre tivera como preceptor o velho aio Telmo Pais, que fora o escudeiro favorito de Dom João de Portugal e a ele se conservara fiel, esperando a sua volta, como a de el-rei Dom Sebastião. Essa é a situação, quando, estando Lisboa assolada pela peste, quiseram os governadores do Reino transferir-se para Almada e escolheram para sua hospedagem o solar de Manuel de Sousa Coutinho. A notícia chega no momento do desembarque e Manuel de Sousa Coutinho, para não receber os opressores, vendidos a um rei estrangeiro, ateia fogo ao próprio palácio. Ao abrir-se o segundo ato, apesar da insegurança política criada pelo gesto de rebeldia, a família se acha instalada no solar que fora de Dom João, contíguo à igreja dos Dominicanos. Enquanto a situação política de Manuel de Sousa Coutinho se tranquiliza graças à intervenção do prior dos Dominicanos, sua imagem se impõe a Telmo Pais, antes resistente ao novo amo, por fidelidade ao primeiro. Parece que os conflitos se encaminham para uma solução, quando chega ao palácio um romeiro que vem da Terra Santa, onde estivera cativo vinte anos, depois de Alcácer-Quibir. Após uma peregrinação de um ano, chega a Portugal, trazendo recado a Dona Madalena, da parte de alguém que muito lhe quis e que está vivo. Verifica-se o reconhecimento: o romeiro é o próprio Dom João de Portugal. O início do terceiro ato se dá num clima insustentável. O regresso do primeiro marido traz a desgraça àquela família, que se formara na certeza de sua morte. Dentro da moral cristã e no contexto social do século

XVII, a situação é de desonra para todos, sobretudo para Dona Madalena e a filha. O desfecho será a morte, real ou simbólica, única solução possível para certos conflitos humanos. O romheiro aceita sua condição de morto e desaparece, porque não acha lugar entre os vivos. Na capela da Senhora da Piedade da igreja dos Dominicanos, o coro dos frades entoa o *De profundis*, enquanto Madalena e Manuel recebem o hábito da ordem, morrendo para o mundo. E a filha Maria, minada pela tuberculose e pela vergonha, não resiste à desgraça e morre na própria igreja, durante a cerimônia em que seus pais se despedem da vida secular.

Não parece haver dúvida de que, dentro da mais ortodoxa concepção aristotélica, a trama dos acontecimentos é de natureza trágica, porque capaz de despertar o terror e a piedade no espectador. Este, desejoso de emoções violentas como qualquer homem, vive a dor dos personagens e assusta-se com a fragilidade da natureza humana. Piedade pelo sofredor, terror diante da causa do sofrimento: assim se purgam as paixões. O desfecho, trazendo solução às tensões e conflitos, deixa o espectador aliviado, como se ele próprio se libertasse de um peso esmagador. Segundo as normas que Aristóteles inferiu a partir dos espetáculos teatrais a que assistia, a essência da tragédia tem de ser buscada na própria fábula. No *Frei Luís de Sousa*, a trama já é por si trágica, e puramente trágica, sem a menor concessão ao riso ou sequer ao humor. Ou melhor, o tratamento dado à sucessão dos fatos ressalta o seu lado trágico, excluindo qualquer possibilidade de ridículo que pudesse distanciar o espectador do sofrimento vivido no palco.

Mas a esse trágico essencial vêm somar-se a outros elementos que o confirmam e reforçam, tudo conforme o modelo grego. Aristóteles preceitua que, numa fábula trágica, há de haver reconhecimento, peripécia e catástrofe. A peripécia é a mudança súbita da fortuna ou dos sucessos no seu contrário, exatamente como, no *Frei Luís de Sousa*, o casamento feliz que se desmorona e conduz à morte os membros de uma família inteira. O reconhecimento, conforme indica o nome, é a "passagem do ignorar ao conhecer" (p.86), o que se verifica, no caso, com os personagens em relação ao romeiro. O reconhecimento pode dar-se, segundo o preceito aristotélico, por sinais congênitos ou adquiridos, por objetos de uso pessoal, por lapsos de linguagem, por atitudes ou palavras que despertem a memória do outro, por silogismos ou outros tipos de raciocínio. Após exemplificar cada tipo de reconhecimento dentro do repertório da tragédia grega, diz Aristóteles que o melhor deles é o que dispensa artifícios e resulta da própria intriga, acontecendo juntamente com a peripécia, como no

Rei Édipo, de Sófocles. O *Frei Luís de Sousa*, ainda nesse ponto, realiza o ideal da tragédia: o reconhecimento do romeiro tem como consequência imediata a peripécia, que é a destruição do casamento e, ao mesmo tempo, a desgraça da família. Peripécia e reconhecimento nascem, assim, da própria estrutura da fábula, já que resultam dos sucessos anteriores, de forma perfeitamente verossímil. O terceiro elemento, a catástrofe, constitui-se de ações violentas e dolorosas, como as dores veementes e as mortes em cena. Também esse elemento trágico se encontra no *Frei Luís de Sousa* - o que não se verifica em outros depositários da herança grega, tal o teatro clássico francês. Neste, a morte ou o suicídio não se passam no palco. Os bastidores ocultam ao espectador, em nome da "bienséance", toda e qualquer ação violenta e chocante, conformando-se ao gosto da corte de Luís XIV, mais que todas convencional e polida. Já no *Frei Luís de Sousa*, o espectador assiste à morte de Maria, vítima inocente, diante do altar da capela, versão cristã do altar do sacrifício de outras religiões e culturas.

Passando ao problema do herói trágico, observamos que a *Poética* o exemplifica quase a cada página, mas não o define claramente. Deve ser um homem nem muito bom, nem muito mau, que "antes propenda para melhor que para pior" (p.89). Gozando de grande reputação e fortuna, como Édipo, cai no infortúnio, "não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro" (p.88). Os protagonistas do *Frei Luís de Sousa* enquadram-se nesse conceito de herói trágico. Situados no topo da escala social, aliam nobreza de alma a nobreza de sangue, mas estão sujeitos a erros e fraquezas como todo homem. Passam da fortuna à desgraça, sem ter merecido nenhum castigo. O erro causador do infortúnio a que se refere Aristóteles pode ser uma agressão inconsciente aos costumes, isto é, uma infração cometida sem dolo, porque na ignorância de certas relações entre os membros de determinado grupo social.

Durante sete anos Dona Madalena fizera procurar a Dom João por embaixadores, religiosos, viajantes e assalariados, em todo o mundo relacionado com Portugal, empenhando na busca os haveres e o prestígio da família. Que erro cometeu, quando, após a declaração oficial da morte do marido, cedeu a um sentimento natural e contraiu segundo matrimônio? Como falar em crime, onde não há consciência da situação criminosa? Reaparecendo o primeiro marido após vinte e um anos da morte declarada, que direito tinha ele e que direito teria o mundo de exigir, ou pelo menos de aceitar, uma atitude de auto-pu-

nição de toda a família? É essa, entretanto, a exigência da sociedade, cujas leis cruéis Madalena não aceita, refugiando-se na mortalha do hábito. O que torna ainda mais trágica a figura de Dona Madalena é a sua profunda humanidade. É uma mulher de carne e osso, sujeita a variações de sentimento, que aprendera, entretanto, a dominar. Respeitara a Dom João apesar da grande diferença de idade que os separava. Mas, ainda casada com ele, sentira uma inclinação absolutamente platônica por Manuel de Sousa Coutinho - e disso não se perdoava. Daí a sua dúvida, o seu conflito, que lhe torna dolorosa a felicidade conjugal e a própria maternidade. Desaparecido Dom João, e não deixando os anos de busca dúvidas sobre a sua morte, dá-se o segundo casamento, conforme a Lei Civil e a Igreja. O que perturba Dona Madalena inicialmente não é o medo de ter cometido bigamia, pois já tivera o beneplácito da Igreja e da Lei. O que a perturba é a lembrança de ter amado ainda que platonicamente a Manuel, quando Dom João ainda vivia. Porém, em nenhum instante Madalena parece arrependida. A sua entrada para o convento é uma auto-punição que atende às leis do mundo, mas não a um verdadeiro sentimento de contrição.

Também Manuel de Sousa Coutinho tem a grandeza do herói trágico, mas uma grandeza serena, e não atormentada como a da mulher. Vive na certeza da morte de Dom João, sem compreender os receios de Madalena. Com um misto de indignação e de ativa tranquilidade reage contra a opressão, incendiando sua casa para não receber os governadores de Portugal, nomeados pela Espanha. É verdade que a identificação do romeiro traz a Manuel alguns momentos de revolta, mas são logo controlados. Na cena final, o seu auto-domínio revela uma força interior sobre-humana: depois de resistir às súplicas apaixonadas de Madalena, ajoelha-se por alguns minutos diante do cadáver da filha e, ao levantar-se, pede o escapulário. A dignidade e a supremacia da vontade sobre os sentimentos aproximariam Manuel do herói cornelianiano.

Quanto a Maria, menina extraordinária, capaz de ouvir à distância, de ler nos olhos e nas estrelas, vai sendo aos poucos arrasada pela tragédia. É a menos culpada de todos, se culpa houve. Talvez por isso, é também a única a quem está reservada a morte real, menos cruel, no caso, que a morte simbólica dos outros.

O próprio Telmo não deixa de pertencer à humanidade da tragédia, embora viva essa tragédia particular indiretamente. É a fala de Telmo que mantém o clima trágico desde o início, ora rememorando o passado com o amo desaparecido, ora prenunciando a sua volta, como a de el-rei Dom Sebastião. Mas as expectativas de Telmo transcendem o mito sebastianista: Dom João voltará como instrumento de Deus - ou

do Destino - para que o crime se expie e a ordem destruída se restabeleça.

No tocante ao conjunto das personagens, diríamos que são reduzidas no número e todas nobres na condição social, como convém à tragédia antiga. Nem Telmo, vindo do povo, contitui exceção. Escudeiro, aio e depois preceptor, penetra na esfera social da nobreza pelas qualidades de inteligência e caráter, prêmio que se concede à fidelidade de um longo serviço e às excelências de um eficaz magistério. Telmo tem uma nobreza de adoção, pertencendo quase à família.

Uma das oposições entre o teatro clássico e o romântico que ainda interessa à análise do *Frei Luís de Sousa* diz respeito às três unidades: ação, tempo e lugar. Aristóteles não as enuncia em uma única norma. O hábito de se falar em "regra das três unidades" se deve antes à influência da *Arte Poética* de Boileau e do teatro francês do século XVII. O que encontramos em Aristóteles são alusões esparsas.

Na tragédia, "una é a fábula"(p.81), diz em certo momento Aristóteles, para, algumas páginas adiante, distinguir a epopéia da tragédia precisamente nisto: o argumento da epopéia contém muitas fábulas, enquanto o da tragédia, apenas uma. Quanto à extensão do tempo, os sucessos representados devem "cabem dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo"(p.75). E no que diz respeito ao lugar, o limite desejável marca-se pela "visibilidade de conjunto, do princípio ao fim da composição"(p.114). Isto é: a ação completa deve desenrolar-se no espaço de um dia ou pouco mais e num lugar ou conjunto de lugares que a vista do espectador possa abarcar de uma só vez.

Veremos que Garret dá certa elasticidade aos limites de tempo e de espaço, escolhendo talvez unidades maiores. Há três cenários, um para cada ato: o primeiro é uma câmara artisticamente guardada, na residência de Manuel de Sousa Coutinho, em Almada, onde um retrato de corpo inteiro do próprio Manuel se encontra entre duas janelas que dão para o Tejo; o segundo, um salão no primeiro andar do palácio de Dom João de Portugal, no qual se acha a galeria de retratos da família, também em Almada; e o terceiro, um salão térreo do mesmo palácio, que se comunica por uma porta com a igreja dos Dominicanos e se acha paramentado com objetos do culto, como para uma cerimônia religiosa. Se considerarmos que o primeiro cenário deixa de existir porque é devorado pelas chamas, somos obrigados a reconhecer que a mudança de cenário é necessária e decorre da própria intriga. Os dois outros cenários, conforme a encenação, podem atender à exigência da visibilidade de conjunto, do código aristotélico.

Além disso, situam-se os três na mesma vila, o que não deixa de satisfazer a uma relativa unidade de lugar.

A unidade de tempo, na concepção garretiana, também se dilata. Mas não perde de todo o caráter de concentração. Passam-se oito dias entre o primeiro e o segundo ato, e uma noite entre o segundo e o terceiro ato - pouco mais de uma semana ao todo -, mas cada ato de per si não dura mais que algumas horas. A prova da concentração do tempo é que o primeiro ato contém as chamadas "cenas de exposição", em que, através de um diálogo hábil, se propõe a situação trágica, isto é, se põe o expectador a par dos antecedentes dos fatos e de todo o passado dos personagens, de tal forma que a ação, ao iniciar-se, já esteja perto da crise. Esse era o papel do prólogo nas tragédias gregas. Podemos dizer que o primeiro ato do *Frei Luís de Sousa* funciona como um prólogo engenhosamente interpolado. O cuidado de Garrett em conter a ação num curto espaço de tempo revela-se pelas frequentes alusões no diálogo aos dias e às horas, como se ele, autor, se policiasse, e as personagens tivessem a intuição da proximidade ou da iminência da crise.

A unidade de ação é observada de forma perfeita. Mesmo a atitude política de Manuel de Sousa Coutinho, aparentemente uma ação secundária, se liga, sem dificuldade, à ação central, estruturando-se com ela num todo orgânico. Com efeito, o incêndio patrioticamente ateado ao solar da família por Manuel de Sousa Coutinho desempenha pelo menos três funções na intriga: a independência do gesto vem reabilitar a figura de Manuel no conceito do velho escudeiro Telmo Pais; a queima do imenso retrato de Manuel, que Madalena não consegue salvar do incêndio, atua no espírito desta como prenúncio da perda do amado; e a destruição total do solar leva a família ao palácio de Dom João de Portugal, isto é, coloca-a no lugar propício ao desenlace. Além disso, o gesto de Manuel nos revela um homem forte e responsável, que assume o seu papel na história com violência mas com plena consciência do risco - o que é fundamental para a correta interpretação de sua atitude no final da peça. Sem o episódio do incêndio, o espectador poderia duvidar do sofrimento do herói no desfecho, tomando como frieza o que, na realidade, é auto-domínio. Vê-se aí a íntima conexão dos fatos na estrutura dramática do *Frei Luís de Sousa*, como queria Aristóteles: todos os episódios se integram, com absoluta funcionalidade, numa ação única.

Até aqui, a análise dos elementos clássicos do *Frei Luís de Sousa* tomou por base o cânon de Aristóteles, que considera a fábula como o componente fundamental da tragédia. Mas repetir que a es-

sência da tragédia reside na fábula não nos esclarece muito sobre essa essência. Porventura a comédia não é também a representação de uma fábula? Que ingrediente faz então que uma fábula seja trágica e outra não o seja? Segundo Aristóteles, é trágica a trama dos fatos quando capaz de despertar o terror e a piedade. Mas por que razão certo encadeamento dos fatos excita em nós esses sentimentos, enquanto outro não o faz? Em nenhum ponto de *Poética* achamos uma resposta clara a essa pergunta, mas podemos encontrar expressões que parecem sugerir-nos uma possibilidade de explicação. É quando Aristóteles diz que as melhores fábulas se constituem de eventos "que se nos afiguram acontecidos de propósito"(p.85), ou "não parecem devidos ao mero acaso"(p.85); ou, ainda, que sentimos piedade daquele que é infeliz "sem o merecer"(p.88). Parece estar implícita nessas três expressões a mesma idéia de fatalidade que se acha subjacente à tragédia antiga: um princípio superior que predetermina o destino humano, encadeando os acontecimentos de forma irresistível para a desgraça daqueles a quem ela escolhe. A fatalidade pode abater-se sobre qualquer um, e contra ela não vale vontade nem inteligência, riqueza nem sabedoria. Na concepção tradicional dos gregos, ilustrada por tragédias como *Édipo* ou *Antígona*, a fatalidade é uma força cega, que algumas vezes se identifica com a vontade dos deuses e outras vezes lhe é superior. O que ela predetermina tem de cumprir-se, não obstante todos os esforços em contrário, como se de sua lei dependesse a própria ordem do universo.

Dentre as palavras gregas que denotam a fatalidade, a mais empregada desde Homero talvez seja moira ($\mu\omicron\iota\rho\alpha$). Na crença popular, as moiras se personificavam e eram três, como as parcas dos latinos. Entretanto, embora de uso menos corrente e de valor mais abstrato do que moira, é o conceito de anânke ($\alpha\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$), isto é, de necessidade, que nos coloca no próprio âmago do problema. A sucessão de fatos que constituem a vida de um homem está previamente fixada, daí o seu caráter de necessidade. O destino é algo de necessário, inevitável, fatal, que caminha inexoravelmente para o seu cumprimento e disso costuma avisar-nos, como se quisesse evidenciar a nossa impotência e abater o nosso orgulho.

Existe toda uma dramaturgia da fatalidade, e nessa linhaagem se inscreve o *Frei Luís de Sousa*, aproximando-se mais uma vez da tragédia grega. Eis o que dizem Antônio José Saraiva e Óscar Lopes a esse respeito:

"É uma fatalidade desse tipo transcendente aos homens indefesos, independentemente de culpas ou res-

ponsabilidades humanas, a que no *Frei Luís de Sousa* parece cair sobre os protagonistas. O Romeiro é o seu portador: o aparecimento dele vem anular toda a vida que se erguera sobre o pressuposto da morte de D. João de Portugal, anular o segundo casamento de sua suposta viúva, e riscar do rol dos vivos a filha que desse casamento nascera. O passado, que se julgava morto como um vulcão extinto, vem tragar os vivos que se tinham instalado na sua cratera. E disto ninguém tem a culpa, porque D. Madalena foi sempre fiel, seu marido um exemplar português, admirador do suposto morto, e a filha de ambos um anjo. A fatalidade é absurda, mas é. Não há lógica que lhe resista, nem mesmo os direitos da vida"... (3)

Com efeito, mãos poderosas e invisíveis entrelaçam os fatos como fios de uma só trama, caprichosamente tecida. Nada pode ser evitado, nada acontece gratuitamente. O próprio incêndio, decidido e praticado corajosamente por Manuel de Sousa Coutinho, não passa de um instrumento da fatalidade, pois encaminha os protagonistas para o solar de Dom João, que aí há de aparecer como romeiro; e, mais do que isso, encaminha-os para o local do sacrifício que, não por acaso, é um templo.

Desde as primeiras cenas já se sente um clima de mistério e de medo. Telmo, o velho criado que embalara a Dom João em seus braços, tem o pressentimento de que seu senhor está vivo e voltará, como el-rei Dom Sebastião há de voltar. Os agouros e profecias de Telmo, comparados por Saraiva e Lopes às falas agoureiras do coro antigo, enchem de curiosidade a inteligência precoce de Maria, e de pavor a alma de Dona Madalena. Maria, por sua vez, dotada de uma percepção que hoje se qualificaria como extra-sensorial, vê e ouve o que se passa a enormes distâncias, vaticina através de sonhos, liga o mundo visível ao invisível, lembrando-nos os oráculos e adivinhos antigos.

Os fatos e objetos encerram um significado oculto, mensageiros que são de fatalidade. O retrato de Manuel de Sousa Coutinho, no hábito de cavaleiro de Malta que abandonara, é devorado pelas chamas que ateou ao próprio palácio. Madalena manda em desespero que os criados salvem o retrato, mas é tarde: uma coluna de fogo os afugenta. Após o incêndio, já não são Telmo e Maria apenas os que crêem em agouros. Também Madalena toma o acontecimento como um sinal: "ago

ra não lhe sai da cabeça que a perda do retrato é prognóstico fatal de outra perda maior, que está perto", "de alguma desgraça inesperada, mas certa"(p.52), que há de separá-la de Manuel.

No segundo ato, outro retrato, o de Dom João, provoca, em mais de uma cena, a curiosidade de Maria. Prenúncio da chegada do romeiro, envelhecido e irreconhecível, o retrato será também o objeto pelo qual se fará o reconhecimento, em duas instâncias diferentes. Primeiro, anunciando que Dom João está vivo, o romeiro o identifica como a uma terceira pessoa, entre vários retratos, diante de Madalena: - "É aquele", diz apontando para o quadro pintado de Dom João. Depois, à pergunta de Frei Jorge - "Romeiro, romeiro quem és tu?", o romeiro aponta com o bordão para o retrato de Dom João de Portugal, ao mesmo tempo que responde: - "Ninguém!"(p.87). Isto é: ao mesmo tempo que se identifica, o romeiro paradoxalmente se reconhece sem qualquer identidade.

Não só o espaço é carregado de presságios para os personagens do *Frei Luís de Sousa*. Também o tempo traz sinais da fatalidade que pesa sobre eles conforme observou Wolfgang Kaiser. Os diálogos estão cheios de expressões como "logo hoje", "dia fatal", "esta noite particularmente". A acumulação dos dias e dos anos tem um significado oculto de que falam certos números fatídicos e cabalísticos, como 13,3,7 e seus múltiplos, usados com frequência. Faz 21 anos (isto é 3 x 7) que se deu a desastrosa batalha de Alcácer-Quibir. As buscas de Dona Madalena duraram 7 anos, seu segundo casamento 17. Maria tem 13 anos. O romeiro chega numa sexta-feira, dia azigo, que representa um tríplice aniversário para Dona Madalena: faz anos que se casou a primeira vez, faz anos que Dom João se perdeu em Alcácer-Quibir e faz anos que Dona Madalena viu pela primeira vez a Manuel de Sousa Coutinho. Para o romeiro, faz um ano que o libertaram do cativoiro na Terra Santa, o que significa também um tríplice aniversário para Dom João: do casamento com Dona Madalena, da prisão em Alcácer-Quibir e da libertação em Jerusalém.

Creemos que a presença constante de agouros e presságios, os sonhos premonitórios de Maria, os episódios significativos dos dois retratos, o valor simbólico das marcas cronológicas, tudo isso nos sugere uma ligação misteriosa entre o visível e o invisível e anuncia a fatalidade que ameaça esmagar os protagonistas. Nesse clima pesado de tragédia, vem inserir-se um elemento que poderia atenuá-lo: o Cristianismo. Ao que parece, porém, o Cristianismo do *Frei Luís de Sousa*, ao invés de amenizar a idéia da fatalidade, vem re-

forçá-la. O Cristianismo nos ensina que o peso de um ato se mede não só pelo seu papel na história, mas por sua repercussão infinita. Desígnios insondáveis arrastam a história para o reino de Deus, qual quer que seja o destino individual das almas. A aceitação dessa doutrina implica, de um lado, a crença numa justiça imanente, cujas sentenças não se compreendem à luz dos critérios da justiça humana, e, de outro, uma atitude de conformação, de adesão mesmo a essa vontade suprema. Ora, no *Frei Luís de Sousa*, o tímido porta-voz dessa idéia é um personagem secundário, o dominicano Frei Jorge, irmão de Manuel, mas ela não aparece na fala dos protagonistas. Ao contrário, as palavras angustiadas de Madalena são de franca recusa ao plano de Deus, que entretanto se cumpre. A sua tomada de hábito é morte para o mundo, morte escolhida, suicídio simbólico. Manuel de Sousa Coutinho considera o hábito dominicano uma mortalha e vê o sofrimento não como um privilégio reservado aos eleitos, mas como sinal da cólera de Deus: "Separou-nos o arcanjo das desgraças, o ministro das iras do Senhor, que derramou sobre mim o vaso cheio das lágrimas e a taça rasa das amarguras ardentes de sua cólera"(p.96). E Maria, antes de cair morta no chão, não contém a revolta contra Deus, contra os frades seus ministros e contra o romeiro seu instrumento: "Que quereis fazer? Que cerimônias são estas? Que Deus é esse que está nesse altar e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? Vós quem sois, espectros fatais?(...) Esta é a minha mãe, este é o meu pai... Que me importa a mim com o outro? que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos, que se fique na cova ou que ressuscite agora para me matar?(...) Pai, dá cá um pano da tua mortalha... dá cá, eu quero morrer antes que ele venha. Quero esconder-me aqui, antes que venha esse homem do outro mundo dizer-me na minha cara e na tua — aqui diante de toda essa gente: 'Essa filha é filha do crime e do pecado'... Não sou: dize meu pai, não sou, dize a essa gente toda, dize que não sou..."(p.119).

O desfecho trágico, com a morte simbólica de Madalena e Manuel e a morte real de Maria, faz-se ao som do salmo *De profundis*, entoado, de dentro da capela, pelo coro dos frades. Os versículos da cerimônia fúnebre, em cantochão, alternam com a fala dos personagens, como alternavam os diálogos dos protagonistas e a recitação do coro, nas tragédias antigas.

Parece-nos, assim, que a introdução do Cristianismo, da forma como foi feita, não neutraliza a marca clássica que caracteriza o *Frei Luís de Sousa*.

Que pensaria a respeito o próprio Garrett? Embora se aceite o postulado da autonomia da obra depois de criada e, por outro lado, se desconfie da isenção de análises feitas pelo próprio autor, é preciso admitir o interesse de algumas dessas análises para o esclarecimento de aspectos da criação ou, quando nada, para um confronto entre teoria e prática literária.

Dos textos metaliterários de Almeida Garrett, é a *Memória ao Conservatório Real de Lisboa*⁽⁴⁾ que nos interessa mais de perto, por ocupar-se especificamente do *Frei Luís de Sousa*. O texto nos parece bastante lúcido. Além de revelar a fonte primeira da obra, situando-a num remoto espetáculo de teatro popular ambulante, mostra nos a consciência literária de Garrett, através de algumas idéias sobre a missão social do poeta, o sentido do compromisso literário, a relação entre verdade histórica e verdade poética, o valor humano exemplar da tragédia grega.

Apresentando o *Frei Luís de Sousa* aos membros do Conservatório e atribuindo-lhe a "simplicidade de uma fábula trágica antiga" (p.126), Garrett assim resume a intenção que orienta a obra: "Com uma ação que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas — tudo gente honesta e temente a Deus — (...) eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade ao cadáver das nossas plateias (...). Repito sinceramente que não sei se o consegui; sei, tenho já certo que aquele que o alcançar, esse achou a tragédia nova e calçou justo no pé o coturno das nações modernas" (p.126/7).

Por mais de uma vez, Garrett compara o *Frei Luís de Sousa* à tragédia grega, aproximando caracteres, ressaltando a catástrofe, aludindo à simplicidade da ação e ao pequeno número das figuras. Não lhe escapa, entretanto, a dificuldade de se enquadrar a peça numa espécie dramática definida. Diz que "esta é uma verdadeira tragédia" (p.125), mas introduz ressalvas à definição. O primeiro ponto é a possibilidade de haver tragédias "sobre fatos e pessoas comparativamente recentes" (p.125). O fato de o *Frei Luís de Sousa* não ser escrito em verso parece-lhe um segundo desvio a justificar: (...) "não sou tão desabusado contudo que me atreva a dar a uma composição em prosa o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas" (p.126). Observa, além disso, a atenuação da atmosfera trágica da peça, operada por "aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela" (p.125).

A modernidade do assunto, a composição em prosa e a presen-

ça do espírito cristão seriam pois, segundo Garrett, os desvios da tradição, os fatores de transformação da tragédia antiga na "tragédia nova" a que alude. Ao dar ao *Frei Luís de Sousa* o nome de drama, o autor parece recorrer, assim, a um rótulo em voga na época: "Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama; só peço que a não julguem pelas leis que regem ou devem reger essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico" (p.126).

A hesitação de Garrett, longe de ser contraditória, pode ser interpretada como sinal de madura lucidez. Não era fácil ao autor enquadrar o *Frei Luís de Sousa* numa categoria exclusiva.

Com efeito, a obra nos parece uma tragédia, em que se inserem alguns ingredientes do drama romântico. Essa espécie de hibridismo faz dela um lugar de encontro entre tradição clássica e espírito moderno.

Em outras palavras, para terminar, fica a afirmação da ambigüidade essencial da peça, fator que não invalida, antes acentua, o seu caráter de obra de arte. Pelo componente clássico, que nos parece aflorar à superfície e que o próprio autor declara, ela se enraíza na linhagem do teatro antigo. Pelo componente romântico, ressaltado menos enfaticamente pelo autor e recuperável através da análise literária, ela se inscreve no seu espaço e no seu tempo, isto é, situa-se na história, como também é típico da obra de arte autêntica.

A nossa tarefa aqui se resumiu na identificação de traços do componente clássico no *Frei Luís de Sousa*. Quanto aos elementos românticos, para os quais apenas acenamos no final, serão objeto da investigação de outro colega, que certamente o fará com maior competência.

BIBLIOGRAFIA

I - Textos básicos

1. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa, Guimarães & Cia. Editores, s.d.
2. GARRETT, J.S.L. Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1950
3. _____ Memória ao Conservatório Real de Lisboa. In *Frei Luís de Sousa*, ed. cit.

II - Textos complementares

1. BOILEAU. *Le Lutrin. L'Art Poétique*. 22a. ed., Paris, Larousse , 1947.
2. COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*. Porto, Livraria Figueirinhas, 1960.
3. FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da Literatura Portuguesa*. 3a. ed., S. Paulo, Ed. Anchieta S.A., 1946.
4. FREIRE, Antônio S.J. *Conceito de moira na tragédia grega*. Praga, Livraria Cruz, 1969.
5. KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, vol.II. 2a. ed., Coimbra, Arménio Amado Editor, 1958.
6. PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le classicisme?* 2a. tirage, Paris, Librairie E. Droz, 1942.
7. SARAIVA, Antônio José. *Para a história da cultura em Portugal*, vol.II. 2a. ed., Porto, Publicações Europa-América, 1967.
8. SARAIVA, A. José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa* 4a. 2a. ed., Porto, Porto Editora Ltda., s.d.
9. SERRÃO, José. *Dicionário de História de Portugal*, vol.IV. Porto, Livraria Figueirinhas, s.d.
10. VICTOR HUGO. *Préface de "Cromwell" (Suivie d'extraits d'autres préfaces dramatiques)*. Paris, Larousse, 1949.

III - Notas

- (1) GARRETT, J.S.L. Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1950. A nossa leitura se fez por essa edição, a que se referem os números de páginas colocados entre parênteses, após cada citação do texto.
- (2) ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa, Guimarães & Cia. Editores, s.d. Pertencem a essa edição todas as citações, que vêm acompanhadas dos respectivos números de páginas, entre parênteses.
- (3) SARAIVA, A. José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa* 4a, 2a. ed., Porto, Porto Editora Ltda., s.d., p. 675.

- (4) GARRETT, J.S.L. Almeida. Memória ao Conservatório Real de Lisboa.
In *Frei Luís de Sousa*, ed. cit. A essa edição remetem os núme
ros de páginas, colocados entre parênteses, após cada citação.