

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**DIÁLOGOS DE QUATRO SÉCULOS
DE AUTOS PORTUGUESES:
Aproximações entre o teatro de Gil Vicente (1465?-1537?)
e os autos de António Aleixo (1899-1949)**

Robertson Frizero Barros

Dr. Maria Luiza Ritzel Remédios
Orientadora

Porto Alegre

2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**DIÁLOGOS DE QUATRO SÉCULOS
DE AUTOS PORTUGUESES:
Aproximações entre o teatro de Gil Vicente (1465?-1537?)
e os autos de António Aleixo (1899-1949)**

Robertson Frizero Barros

Dr. Maria Luiza Ritzel Remédios
Orientadora

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul.

Porto Alegre

2007

ROBERTSON FRIZERO BARROS

**DIÁLOGOS DE QUATRO SÉCULOS
DE AUTOS PORTUGUESES:
Aproximações entre o teatro de Gil Vicente (1465?-1537?)
e os *autos* de António Aleixo (1899-1949)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

APROVADA em 07 de janeiro de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. MARIA LUIZA RITZEL REMÉDIOS

Prof. Dr. ANA MARIA LISBOA DE MELO

Prof. Dr. MAURO NICOLA PÓVOAS

Para meu avô materno
Geraldo Frizero (in memoriam),
 homem do povo de mil talentos, autodidata e semiletrado,
 que me presenteou com meu primeiro livro de literatura
 – meu reconhecimento e saudade.

Para meus pais
Almerinda e Robertson,
 que me presentearam por toda a minha juventude
 com livros, carinho, paciência e dedicação,
 com confiança, incentivos e orações
 – meu amor e gratidão eternos.

Para a amiga alentejana
Carla da Conceição Borges Carapinha,
 que me presenteou com a obra de Antônio Aleixo,
 há vinte anos, ao pensar em um poeta
 que melhor representasse a alma portuguesa
 – meu agradecimento e saudade.

Para minhas estimadas professoras
Graça Nunes e Regina Zilberman,
 mestras e modelos de competência,
 que com seu conhecimento e entusiasmo
 pela docência e pelo teatro
 reavivaram minha paixão pela dramaturgia
 – meu respeito e agradecimento.

Para minha tão querida professora
Maria Luiza Ritzel Remédios:
 por me fazer redescobrir a literatura portuguesa;
 por sua orientação generosa e precisa
 que tornou possível a realização deste trabalho;
 por seu vasto conhecimento, incentivo, carinho,
 compreensão e entusiasmo constantes
 – meu afeto e eterna gratidão.

Para meus queridos sogros e cunhado,
Mário, Neusa e Rodrigo,
 minha segunda e estimada família:
 por todo o carinho, apoio e confiança;
 por suportarem meu gênio nem sempre tolerável;
 e por terem dedicado momentos preciosos
 de sua primeira viagem a Portugal
 para me auxiliar em meu encontro com Antônio Aleixo
 – meu amor e reconhecimento.

Para **Tatiana**:
 preciosa amiga, linda esposa,
 companheira constante,
 sempre adorável e generosa,
 compreensiva e incentivadora,
 meu único e verdadeiro amor
 – que palavras?

Para o poeta
Antônio Aleixo (in memoriam),
 homem do povo de mil talentos, autodidata e semiletrado,
 por me ensinar a humildade – minha gratidão de leitor.

*Peço às altas competências
Perdão, porque mal sei ler,
P'ra aquelas deficiências
Que os meus versos possam ter.*

*Quando não tenhas à mão
Outro livro mais distinto,
Lê esses versos que são
Filhos das mágoas que sinto.*

*Julgam-me mui sabedor;
E é tão grande o meu saber
Que desconheço o valor
Das quadras que sei fazer!*

*Compreendo que envelheci
E que já daqui não passo,
Como não passam daqui
As pobres quadras que faço!*

António Aleixo,
primeiras quadras do livro
Quando começo a cantar

*A poesia verdadeira é esta, é a
que sai destas suas fontes
primeiras e genuínas; não são
arrebiques de frases tiradas de
gregos ou latinos, de franceses ou
ingleses, segundo é moda.*

Almeida Garrett,
nota de rodapé no texto da peça
teatral *Frei Luís de Sousa*,
Ato I, Cena II

RESUMO

António Aleixo (1899-1949), poeta popular português, de pouca instrução formal, tornou-se um caso único na literatura portuguesa por conta não apenas de seu singular talento para a versificação, mas por ter sido sua poesia registrada em livro a partir do trabalho de compilação da obra do poeta ainda em vida. De sua pequena, porém significativa, produção literária destacam-se três textos dramáticos, aos quais sempre foram associadas características pertencentes ao teatro de Gil Vicente (1465?-1537?), considerado o maior dramaturgo português. O presente trabalho propõe-se a analisar os *autos* escritos por António Aleixo tendo por base teorias fundamentadas nos estudos da sociologia da literatura e nas teorias do drama, no intuito de comparar tais textos dramáticos com os elementos de composição do teatro vicentino, identificando suas possíveis aproximações.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA PORTUGUESA – LITERATURA POPULAR – AUTO – TEATRO – GIL VICENTE – ANTÓNIO ALEIXO

ABSTRACT

António Aleixo (1899-1949), Portuguese popular poet of very little formal education, became a unique case in the Portuguese Literature not only for his talent to write verses, but also for having his poetry registered in a book from a compilation work while he was still living. From Aleixo's small, but meaningful production, it is possible to emphasize three plays which have been associated to the characteristics of the work from the greatest Portuguese playwright, Gil Vicente (1465?-1537?). This paper aims at analyzing the *autos* written by António Aleixo by identifying its possible connections to Gil Vicente's work. The studies of Sociology of Literature and the Theories of Drama are used to such comparison.

KEYWORDS: PORTUGUESE LITERATURE – POPULAR LITERATURE – AUTO – THEATER – GIL VICENTE – ANTÓNIO ALEIXO

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	O DESENVOLVIMENTO DA OBRA POÉTICA DE UM ARTISTA POPULAR: A VIDA E A OBRA DE ANTÓNIO ALEIXO	23
2.1	O Algarve e o panorama social de Portugal na primeira metade do século XX.....	23
2.2	Biografia de António Aleixo	31
2.3	Produção, registro e publicação da obra de António Aleixo.....	39
2.4	O teatro de António Aleixo: seus temas e personagens.....	44
3	O TEATRO DE GIL VICENTE E SUA ÉPOCA	49
3.1	Panorama social de Portugal na primeira metade do século XVI.....	49
3.2	Biografia de Gil Vicente.....	53
3.3	Produção, registro e publicação da obra de Gil Vicente.....	57
3.4	O teatro vicentino: estrutura, personagens, espaço cênico e temas recorrentes.....	61
3.5	Relações entre o teatro vicentino e sua época.....	69
4	O TEATRO DE ANTÓNIO ALEIXO: SUA ESTRUTURA DRAMÁTICA E SOCIOLÓGICA	75
4.1	A obra de arte dramática: camadas textuais, diálogos, tensão dramática e construção de personagens.....	75
4.2	A produção da obra de arte dramática e a estrutura social	86
4.3	António Aleixo e o texto dramático.....	95
4.3.1	<i>O Auto da Vida e da Morte</i>	96
4.3.2	<i>O Auto do CURAdeiro</i>	107
4.3.3	<i>O Auto do Ti Jaquim</i>	116

5	APROXIMAÇÕES ENTRE O TEATRO DE ANTÓNIO ALEIXO E O TEATRO DE GIL VICENTE	137
5.1	Comparação dos elementos estruturais e da temática do teatro de António Aleixo e de Gil Vicente.....	137
5.2	Aproximações nas análises sociológicas das obras de António Aleixo e Gil Vicente.....	143
6	CONCLUSÃO	153
7	REFERÊNCIAS	157
	Anexo A – texto integral do <i>Auto da Vida e da Morte</i>	169
	Anexo B – texto integral do <i>Auto do CURAndeiro</i>	191
	Anexo C – texto integral do <i>Auto do Ti Joaquim</i>	213

1 INTRODUÇÃO

A cultura popular recebe pouca atenção dos estudos literários, os quais costumam debruçar-se sobre textos de autores cujas obras obedecem aos padrões estéticos eruditos de seu tempo ou que foram, pelas mais diversas razões, incorporadas ao cânone literário vigente. Esse distanciamento deve-se a diversos motivos, desde a pouca divulgação que recebem as obras de cunho popular nos meios literários e de comunicação de massa à falta de registro de que a obra de inúmeros artistas populares padece.

Os debates sobre cultura são um *falar sobre elites*: são as escolas, a literatura e a arte que, em geral, servem como pistas sobre o pensamento de um povo em determinada época, e tais manifestações são, por sua natureza, excludentes do discurso popular, quase sempre baseado na oralidade e marcado pela dificuldade de registro. O estudo da cultura popular é, assim, um desafio pelo qual passam as Ciências Humanas em geral; não raro, elas consideram que “a reconstituição da cultura popular a partir [da filosofia, literatura e música (oral)] tem mais um valor epistemológico que real”, não correspondendo a “uma descrição da realidade, mas a uma abstração”¹ por conta das próprias dificuldades de associar tais manifestações – cuja gênese é muitas vezes desconhecida – ao positivismo das ciências.

A chamada literatura popular encontra-se nesse mesmo labirinto conceitual, no qual “reina uma lei teórica aproximativa e proliferam as incertezas nocionais”². Ela ocupa um lugar central dentro do sistema mais amplo de práticas discursivo-lingüísticas da cultura popular, visto que suas manifestações estão inseridas em diversas outras práticas desse mesmo universo, em geral na forma de manifestações orais que subsidiam a música, as danças, as dramatizações de toda sorte e mesmo as fórmulas encantatórias, as máximas populares e proverbiais e os cantos laborais dos trabalhadores do campo³. Ainda que detentora de tal papel de destaque no cotidiano das massas populares, muito raramente essa literatura – muitas vezes adjetivada como oral – apresenta uma existência autônoma razoavelmente caracterizada, em grande parte pela carência de registros escritos de sua produção, por seu

1 MATTOSO, José. *O essencial sobre os provérbios medievais portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p.60. Apud MATTOSO (1997), p.446.

2 MIGOZZI, 1995, p.11.

3 CORREIA, J., 1999, s/n.

desprendimento das questões formais inerentes às formas eruditas de literatura e por sua integração contextual a outras práticas contidas no vasto leque da cultura popular, o que de algum modo lhe ofusca a possibilidade de consolidação como forma independente.

Para o pesquisador de literatura há, ainda, uma questão anterior a ser resolvida antes de debruçar-se sobre os textos ditos populares: o conceito de *literatura popular*. Tal termo é “fortemente marcado social e culturalmente, um termo ‘enquartelado’, definido por uma língua, uma cultura e uma escritura”, já que *literatura* pressupõe “saber[-se] ler, em primeiro lugar, adquirir depois o código cultural que permitirá decifrar a obra literária”, o que, por si só, exclui “vários (...) campos literários que escapam completamente à definição letrada e reencontram-se sob denominações que não passam de traduções de exclusão”⁴.

A literatura popular pode ser entendida de três distintas formas, relacionadas aos diferentes enfoques que se pode dar ao que seria o *discurso do povo*⁵. Três grandes possibilidades de conceituação se apresentam: o discurso *sobre o povo*, o discurso *proveniente do povo* e o discurso *aceito pelo povo*⁶. Por *discurso sobre o povo* entende-se aquele que, composto por autores inseridos na instituição literária, busca aproximações ao discurso e à vida do povo. O *discurso proveniente do povo* seria aquele produzido por autores que pertencem àquelas camadas populares, que em geral são retratadas em sua própria produção. O *discurso aceito pelo povo* seria aquele dos textos que, produzidos ou não nas camadas populares, circulam e são consumidos por elas – um conceito que incluiria, modernamente, como literatura popular o que se convencionou chamar de *literatura de massa* ou *paraliteratura*, por exemplo.

Interessa-nos, no presente trabalho, a segunda concepção de literatura popular, ou seja, aquela produzida por autores inseridos no estrato da população a que se convencionou chamar de *povo* – um conceito que remeteria a certa condição marginal dessa população de baixa renda em termos de acesso à produção cultural erudita, aos meios de produção e difusão cultural e à educação formal. As histórias da literatura “fixam as idéias intelectuais em sua repercussão”, oriundas “das escolas nascidas nas cidades, das reações eruditas, dos movimentos renovadores de uma revolução mental”, que não raro tratam a literatura popular “como se não existisse”⁷. Essa literatura popular, em geral esquecida pelos meios

4 SANTOS, 1995, p.33.

5 O conceito de *povo*, por si só, renderia uma nova discussão: trata-se da “nação, a massa para além das distinções sociais”, ou das “classes desfavorecidas econômica e culturalmente” (como questionam MIGOZZI e BERND [in BERND, 1995, p.5.] e SANTOS, 1995, p.31)? Como se perceberá no decorrer deste trabalho, adotamos a segunda aceção, ou seja, o *povo* como a classe social cujo acesso, trânsito e trocas culturais com os meios eruditos são escasseados.

6 CORREIA, J., 1999, s/n; MIGOZZI, 1995, p.11.

7 CASCUDO, 2006, p.25.

acadêmicos, encontra escasso registro escrito e divulgação, o que em parte explicaria sua quase ausência dos estudos literários. Seu caráter de produção espontânea e seu despreendimento temporal em relação à produção literária erudita também seriam fatores que inibiriam a pesquisa acadêmica⁸. Além disso, a dificuldade de atribuição de autoria a muitos dos textos recolhidos da dita *literatura popular* ou *oral* torna-se um desafio para o pesquisador que se disponha a sistematizar tal produção.

Há, contudo, louváveis exceções que abrem espaço para que a literatura popular seja inserida dentro dos estudos literários. Tratam-se das obras de autores oriundos dessa camada economicamente desfavorecida da população, as quais encontraram registro e venceram as barreiras existentes no mercado editorial para tal tipo de produção textual. Este é o caso de António Aleixo (1899-1949), poeta popular algarvio cujo interesse por sua obra cresceu ao longo das últimas quatro décadas em Portugal, um país no qual “o estudo da cultura popular, ou mesmo simplesmente só *de uma cultura popular*” ainda luta para deixar de estar “erigido das maiores dificuldades”⁹.

Cantador em feiras e festas populares, vendedor de cautelas de loteria, pastor e tecelão, António Aleixo, que “frequentou [a escola] durante curtos dois anos e talvez não completos”¹⁰ em um tempo no qual o analfabetismo grassava nos meios rurais portugueses, tornou-se o poeta popular graças à descoberta fortuita de seu talento, bem como à rede de apoio e de amizades que sua poesia construiria para ele na última década de sua vida. Foram a sorte e o acaso, e não a permeabilidade dos meios culturais eruditos à produção de cunho popular, que deram à obra de Aleixo seu merecido espaço na história da literatura portuguesa.

Poeta de quadras e improvisos, cuja marca maior é a economia de recursos em favor de profundas lições de sabedoria popular, António Aleixo, por influência e incentivo do círculo de artistas e intelectuais que se formaria ao seu redor, deixou também três peças teatrais, às quais denominou *autos*. Escrito em versos e sobre o mesmo universo temático de sua poesia, o teatro de Aleixo foi, desde suas primeiras publicações e encenações, associado às formas mais tradicionais do teatro português; não raro, é referido como “de sabor vicentino”, o que surpreende por se tratar de “um homem que nunca leu Gil Vicente porque mal sabe ler”¹¹.

8 CASCUDO, 2006, p.25-26, valoriza o estudo da literatura popular – que ele chama de *literatura oral* – por ser ela produzida no contato entre autores e “consumidores” diretos, “ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende” e participa ativamente da composição e divulgação desses textos, em contraponto à “literatura que chamamos oficial [por] sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais”, a qual “expressa uma ação refletida e puramente intelectual”.

9 DIAS, 1977, p.1.

10 MAGALHÃES, s.d., p.5.

11 As expressões foram cunhadas por Caminé Nobre, jornalista e correspondente do *Diário Popular*, em

A associação entre os autos de António Aleixo e o teatro vicentino nos meios literários portugueses reveste a obra do poeta algarvio de importância: Vicente, se já não é mais visto como o iniciador do teatro português, é ainda considerado o maior dramaturgo lusitano e o que mais influenciou outros autores dentro e fora daquele país.

Acredita-se que o teatro português tenha se manifestado de forma inconstante ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. O julgamento existente de que “certas épocas” foram “de grande decadência ou de prosperidade” do teatro português é atualmente contestado como mero fruto da falta de registros dos textos dramáticos, já que as obras “se encontram perdidas umas, outras abandonadas ao pó e à traça das bibliotecas e muitas nem sequer chegaram ainda a imprimir.”¹² Sobre a obra de Gil Vicente, ainda que pouco se saiba do teatro lusitano anterior a ela, pode-se afirmar que se constituiu na primeira manifestação teatral – como dramaturgia e como escola de encenação – consistente e continuada em Portugal.

Os textos dramáticos de António Aleixo, no contexto dos estudos literários sobre o teatro popular português, despertam o interesse do pesquisador por suas peculiaridades de ser teatro popular sem vinculações com manifestações religiosas – uma faceta constante nesse tipo de manifestação teatral – e também por sua recorrente associação com os autos vicentinos. Além disso, trata-se de uma manifestação de literatura *proveniente do povo*, espontânea e autêntica, mas marcada por uma escolha vocabular e um conteúdo filosófico que podem ser surpreendentes para alguns leitores habituados a outras produções literárias do gênero.

No intuito de corroborar com as iniciativas em favor da incorporação da obra singular desse poeta popular no cânone literário em língua portuguesa, o presente trabalho propõe-se a identificar as possíveis aproximações entre a vasta e influente obra teatral de Gil Vicente e a reduzida, porém significativa, dramaturgia de António Aleixo. Como sugere Graça Silva Dias,

Num trabalho que incide sobre um texto de uma literatura paralela, como é a literatura tradicional, vários sistemas e ramos do saber – a história das idéias e a história das instituições, o folclore, a psicanálise, o próprio estruturalismo – podem ter a sua palavra a dizer, contribuindo para a compreensão do texto¹³.

anúncio publicado naquele jornal, no qual pedia um editor para uma das peças teatrais de Aleixo. In: DUARTE, 1999, p.128.

12 PIRES, 1922, p.141.

13 DIAS, 1977, p.8.

Dentro desse mesmo espírito, efetuou-se um levantamento da vida e da obra dos dois autores e uma análise estrutural e sociológica mais detalhada da dramaturgia do poeta algarvio. O trabalho estrutura-se, então, a partir da apresentação de António Aleixo, foco desta dissertação, com um breve estudo sobre o panorama social de Portugal e, mais especificamente, do Algarve à época de Aleixo; os aspectos biográficos mais relevantes; os detalhes que envolveram a produção, registro e publicação de sua curta obra poética e teatral e, aproximando-se do cerne desta pesquisa, uma descrição geral de seu teatro a partir dos temas e personagens nele encontrados.

Para permitir o estudo comparativo da obra teatral dos dois autores, apresenta-se a seguir um estudo do panorama social e artístico em torno da obra de Gil Vicente; considerando que o grande dramaturgo português é um dos autores mais estudados da literatura lusófona, buscou-se fazer um levantamento geral dos aspectos mais significativos da dramaturgia vicentina para as aproximações futuras com o teatro aleixano: formas de produção, registro e publicação da obra de Gil Vicente, aspectos estruturais de seu teatro – estrutura, personagens, espaço cênico e temas recorrentes em seus autos; e a relação entre o teatro vicentino e a vida social portuguesa em um dos mais frutuosos séculos da história daquele país.

No intuito de apresentar de forma mais didática o arcabouço teórico deste trabalho, decidiu-se por anteceder as análises dos três autos de António Aleixo por um levantamento teórico que servisse de subsídio para o estudo comparativo de Aleixo e Vicente, razão de ser desta dissertação. Partiu-se de teóricos que estudam o drama enquanto gênero literário, sem a pretensão de se aprofundar nas questões concernentes à semiologia do espetáculo, visto que se trata, no caso de Aleixo, de uma obra pouco encenada nos palcos lusitanos e, ao que indica a falta de registros, desconhecida nos meios teatrais brasileiros.

A partir da análise dos autos aleixanos e do levantamento bibliográfico sobre a obra de Gil Vicente, foi possível estabelecer as aproximações existentes entre o teatro de Vicente e as experiências dramáticas do poeta popular António Aleixo. O intuito deste trabalho não é, contudo, esgotar as possibilidades de análise da obra do autor algarvio, tampouco servir de referência aprofundada para os que desejam se dedicar aos estudos vicentinos. Esperamos que sirva para despertar nos brasileiros um interesse maior pela obra desse poeta popular português cuja trajetória de vida tornou singular, mas que os preconceitos ainda existentes em boa parte do meio acadêmico relega a uma espécie de *registro piedoso*, ou seja, de admitir sua existência como literatura popular, mas não abrir para poetas como ele nenhum espaço no cânone literário.

2 O DESENVOLVIMENTO DA OBRA POÉTICA DE UM ARTISTA POPULAR: A VIDA E A OBRA DE ANTÓNIO ALEIXO

2.1 O Algarve e o panorama social de Portugal na primeira metade do século XX

Miguel Torga, conhecido escritor português que se tornaria amigo de António Aleixo, dizia do Algarve que, “à semelhança dos (...) primeiros reis, que se intitulavam senhores de Portugal e dos Algarves, separando sabiamente nos seus títulos o que era centrípeto do que era centrífugo no todo da Nação”, ele também considerava que a região era, a um tempo, pertencente a Portugal mas distante do espírito lusitano do resto do país¹⁴. Falando dessa região, localizada na porção sul das terras continentais, Torga afirmou que “a política não entrou ali; as guerras não passaram ali; a literatura não pontifica ali. E o ritmo das horas não é quebrado pelos solavancos dos jornais e da rádio.¹⁵”

Essa região portuguesa sempre manteve certa individualidade histórica, o que já se fazia notar, como assinalou Torga, nos próprios títulos dos monarcas lusitanos. Última porção do território a ser reconquistada dos mouros, mais de um século depois da independência de Portugal, pode-se afirmar que a própria geografia singularizou, no território português, o Algarve¹⁶ e seu povo: é a única região portuguesa banhada pelo Mediterrâneo, protegida ao norte “por montanhas que dão ao seu relevo a feição de anfiteatro voltado para o sul”¹⁷ e dão à região um clima caracteristicamente mediterrâneo, marcado por longas estiagens no verão e por invernos mais suaves que no resto do país.

Diferenciada geograficamente do resto do território continental português, o Algarve esteve também sempre distanciado das grandes decisões políticas do país. Em que pese sua importância estratégica para as Grandes Navegações, a região – de solo pouco apropriado para a agricultura em larga escala – nunca foi um espaço produtivo de importância para a economia portuguesa, o que significou, para os algarvios, uma sub-representação

14 TORGA, 1993, p.131-132.

15 Ibid., p.134.

16 O nome deriva-se de *al-Gharb*, ou “o Ocidente”, e designava toda a faixa ocidental de dominação muçulmana na Península Ibérica, incluindo as regiões das atuais Lisboa, Sintra e Santarém. In: SOARES, 1988, p.180.

17 Ibid.

política na vida lusitana.

Somava-se a isso o fato de o território algarvio ser um dos menos densamente povoados de Portugal, o que era significativo em tempos nos quais “o trabalho do homem [era considerado] um dos principais fatores da riqueza”¹⁸. Dados do recenseamento efetuado em 1890 indicam que a população portuguesa envelhecia, ainda que a média anual de excedentes dos nascimentos sobre os óbitos fosse uma das mais elevadas da Europa. A contradição é explicada pela mudança no perfil da diáspora lusitana pelo mundo, iniciada em meados do século XIX e que iria perdurar até a primeira metade do século XX.

Portugal sempre fora um país marcado pela emigração desde a época dos descobrimentos ultramarinos; contudo, se antes o fenômeno da emigração era fruto de um projeto imperialista lusitano, que incentivava a mudança de portugueses para suas colônias nos demais continentes, no decorrer do século XIX ele “tornou-se uma resultante das distorções do desenvolvimento do capitalismo dependente”¹⁹. O excesso de mão-de-obra dos meios rurais portugueses, causado pela incapacidade de absorção pelo mercado de trabalho – cujo crescimento industrial era lento e exigia cada vez melhor formação dos profissionais²⁰ –, passou a ser naturalmente direcionado para as oportunidades de emprego no estrangeiro, sobretudo no continente americano. Não apenas as regiões pouco povoadas – como o Algarve, os Açores e o Alentejo –, mas o país como um todo sentiu os efeitos da emigração na vida social portuguesa.

O desenvolvimento econômico do continente americano no século XIX, aliado ao crescimento de suas cidades e às proibições ao tráfico de mão-de-obra escrava entre os anos de 1850 a 1870 – que culminariam na supressão da escravatura negra ainda naquele século –, fez com que levas de imigrantes europeus chegassem às ex-colônias ibéricas, muitas vezes por conta de incentivos oferecidos pelos próprios países que acolhiam esses emigrantes²¹. Em muitos casos, a emigração marca também uma mudança social importante para esses trabalhadores, que eram forçados a se adaptar a atividades distintas de sua

18 RAMOS, 2001, p.29.

19 PEREIRA, 2002, p.11.

20 O recenseamento de 1890 confirma a baixa formação escolar da população à época: seus dados indicam que uma “maioria esmagadora” dos portugueses “não sabia ler”. Cerca de 74% (setenta e quatro por cento) das crianças entre 7 e 9 anos não eram alfabetizadas. No distrito de Faro, Algarve, 80% (oitenta por cento) dos homens adultos eram analfabetos. Apenas em 1936 seria estabelecida a escolaridade mínima de três anos, estendida para quatro anos, em 1960, e seis anos, em 1967; ainda assim, a rede de escolas primárias era precária, sobretudo nos meios rurais. Cf. RAMOS, 2001, p.30, 33; ALVES, 2001, p.60.

21 Usamos o termo “emigrante” e “emigração” a partir de um ponto de vista lusitano, reforçando o foco nos portugueses que deixaram seu país em busca de oportunidades em outras terras – interesse maior deste trabalho. Como registro, cabe dizer que o fenômeno se repetiu também nas ex-colônias inglesas da Oceania, África e da América. Sua ocorrência é claramente registrada até a Segunda Guerra Mundial, mas se estenderia até a segunda metade do século XX em países como a Austrália e a Nova Zelândia.

experiência camponesa.

Às mudanças sociais provocadas pela emigração somava-se, sub-repticiamente, o mito do retorno e da fortuna rápida em terras estrangeiras. Em uma sociedade “extremamente hierarquizada, caracterizada por uma reduzida mobilidade social”, a expatriação era vista como “instrumento de promoção social” e o fracasso, por sua vez, era atribuído pelo próprio emigrante “e por seus conterrâneos à sua própria incapacidade” e não a fatores externos, próprios da organização econômica e social dos países para os quais partiam²². O retorno a Portugal sem o acúmulo de uma mítica riqueza que lhe permitisse a ascensão social era, assim, motivo de descrédito e vergonha para os portugueses egressos do exterior.

Se para os emigrantes persistia o sonho de retornar à pátria na condição de proprietários – era recorrente o relato dos que regressavam de países como o Brasil para abrir seus próprios negócios –, para o governo português a emigração passou a ser importante fonte de recursos para a economia portuguesa nos primeiros anos do século XX. Em Portugal e em outros países mediterrâneos marcados por levadas significativas de emigrantes – como Espanha, Itália e Grécia –, a emigração predominantemente jovem e masculina transforma-se em fator de equilíbrio de suas balanças internas de pagamentos por conta da remessa de divisas²³; conseqüentemente, o fenômeno favorece a permanência, nesses países, de uma situação de subdesenvolvimento e dependência externa²⁴ que só seria contornada nas últimas décadas do século XX e, ainda assim, por ingerência externa de políticas continentais de estabilização econômica. A emigração, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, “não era um mero detalhe demográfico ou um aspecto exterior da situação portuguesa, mas um dos mais importantes fatores da vida social, econômica e cultural de Portugal.”²⁵

A análise da situação social do Algarve nesse período – das últimas décadas do século XIX ao final da primeira metade do século XX – e a própria questão da emigração, contudo, devem ser também associadas às ocorrências históricas que fizeram daqueles anos um tempo de turbulências políticas para o país. Depois de diversas disputas sucessórias na

22 PEREIRA, 2002, p.45.

23 Cabe registrar que a legislação portuguesa nunca foi favorável à emigração; prevalecia, sobretudo na primeira metade do século XX, uma política repressiva de contenção do fluxo de emigrantes que encontraria respaldo na necessidade dos proprietários rurais portugueses de manter no campo o grande número de camponeses empobrecidos, os quais começavam a buscar na emigração uma alternativa econômica ao sistema de subemprego que dominava então o meio agrícola português.

24 PEREIRA, 2002, p.18. O fenômeno da emigração como força econômica importante de um país ainda pode ser observado em ex-colônias portuguesas como Cabo Verde, país no qual as remessas de divisas chegaram a representar, na década de 1990, mais da metade de seu Produto Interno Bruto.

25 RAMOS, 2001, p.36.

coroa portuguesa, as primeiras décadas da segunda metade do século XIX foram marcadas por relativa estabilidade. No ano de 1889, contudo, morreu D. Luís, que ascendera ao trono como sucessor do irmão, D. Pedro V. Ainda que tendo recebido a mesma formação intelectual, D. Luís mostrou-se menos apto ao governo que os monarcas que o antecederam. Contudo, entrou para a história como exemplo de soberano constitucional, “respeitador das várias tendências políticas que atuavam em Portugal”²⁶, e por seu reinado de relativa calma após a conturbada sucessão dinástica de D. João VI²⁷.

D. Carlos, filho de D. Luís, assumiu, naquele ano, o trono de um país ainda não totalmente restabelecido do endividamento causado pelas disputas sucessórias da primeira metade do século XIX. As cidades portuguesas cresciam intensamente²⁸ e ascendia uma nova classe média urbana, cujo descontentamento ajudou o Partido Republicano a arregimentar mais seguidores. Ainda assim, Portugal era ainda um país eminente rural²⁹, empobrecido em relação aos demais países europeus, sobretudo em regiões como o Algarve e o Alentejo. Além disso, o país estava envolto na complexidade de gerir suas possessões ultramarinas em tempos nos quais as colônias deixavam de ser vistas meramente como território de exploração e despertavam novos interesses comerciais, ainda que o sonho de um império lusitano na África estivesse mais próxima de um mito nacionalista que de uma possibilidade administrativamente viável³⁰.

Com a fragilidade econômica do reino português, outras nações européias passaram a cobiçar os territórios ultramarinos. Em 1890, primeiro ano de reinado de D. Carlos, a Inglaterra intimida Portugal a ceder-lhe as terras que ligavam Angola e Moçambique³¹. O ultimato britânico gerou diversas manifestações populares de protesto, mais relacionadas ao idéias de reavivamento de um Portugal com “unidade completa, política,

26 ALVES, 2001, p.51.

27 O sucessor direto de D. João VI era D. Pedro I (aclamado rei de Portugal como D. Pedro IV). Sua condição de imperador do Brasil criava, contudo, uma situação delicada para os súditos portugueses, e D. Pedro renunciou ao trono lusitano em favor da filha, D. Maria da Glória – então uma menina de sete anos de idade –, com a condição de que ela se casasse com D. Miguel, irmão do imperador. A intenção era dar a este último a regência efetiva de Portugal. Tanto os absolutistas – defensores de D. Miguel – quanto os liberais desaprovaram tal arranjo e, em março de 1828, D. Miguel dissolveu as cortes. Dois meses depois, convocadas novas cortes, foi proclamado rei. D. Pedro IV abdicou em 1831 para assumir, no exílio, a campanha dos liberais contra os miguelistas. Depois de três anos de guerra civil, em território continental e açoriano, D. Pedro IV assumiu o trono português em maio de 1834. Sua filha, D. Maria II – que vem a ser a mãe de D. Pedro V e D. Luís –, teve a maioria decretada em setembro daquele mesmo ano, quando se tornou soberana de Portugal após o falecimento de D. Pedro IV, em um reinado no qual presenciaria diversas conturbações internas.

28 Entre 1864 e 1900, a população urbana de Portugal dobrou, enquanto o crescimento populacional do país foi de 31% (trinta e um por cento), o que indica um significativo êxodo rural à época. Cf. RAMOS, 2001, p.36.

29 Em 1900, cerca de 61% (sessenta e um por cento) da população portuguesa ativa estava empregada na agricultura. Esses índices caíram para 57% (cinquenta e sete por cento) em 1911 e 49% (quarenta e nove por cento) em 1930. Cf. RAMOS, 2001, p.35.

30 RAMOS, 2001, p.34.

31 O extenso território equivale aos atuais Zimbabwe e Zâmbia.

econômica e moral”, de uma “consciência nacional” que teria existido até as invasões napoleônicas³² que à real indignação pela perda de terras africanas. Dentre essas demonstrações públicas, estaria a primeira revolta republicana em solo português, em 1891, na cidade do Porto.

O recrudescimento do movimento antimonárquico levou ao atentado que, em 1908, vitimou o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Felipe. D. Manuel II, filho de D. Carlos, é proclamado rei em meio à comoção pelo assassinato de seu pai. Mas a instauração do regime republicano em Portugal tornava-se cada vez mais próxima, sobretudo depois da vitória absoluta do Partido Republicano nas eleições municipais daquele mesmo ano em Lisboa, quando conseguiram todas as cadeiras de vereador da capital. A forte influência clerical na monarquia portuguesa e os sucessivos escândalos denunciados pela imprensa republicana levaram à instalação da República em outubro de 1910, tendo como presidente do primeiro governo provisório o professor Teófilo Braga.

Por toda a chamada Primeira República (1910-1926), duas correntes republicanas disputaram o poder – uma, de inspiração socialista, defendia reformas radicais na estrutura política de Portugal; a outra, moderada, buscava a adequação às expectativas de outras nações européias no intuito de conquistar o reconhecimento amplo da nova conjuntura política do país – e deram origem aos novos partidos políticos que emanariam da Assembléia Nacional Constituinte eleita de 1911³³. O cenário político português desse período foi marcado pela instabilidade política – com diversas mudanças de ministério e até mesmo dois períodos de ditadura (1915 e 1917-1918) – e pelo anticlericalismo radical, cujos símbolos maiores foram a abolição do ensino religioso nas escolas, em 1910, e a lei que instaurava a separação da Igreja e do Estado português³⁴.

A passagem da monarquia à república, “diferentemente da Revolução Francesa de 1848”, não representou “um alargamento das bases sociais e econômicas”³⁵. A escassa participação do povo nas mudanças políticas explica a pouca resistência que sofreu, em 28 de

32 RAMOS, 2001, p.40, atribui tal pensamento às idéias divulgadas então por pensadores como Antero de Quental, Oliveira Martins e Teófilo Braga.

33 CAMPINOS, 1975, p.17.

34 A lei determinava o confisco de todos os bens da Igreja e estabelecia a fiscalização, pela autoridade civil, do exercício de certos atos de culto. O anticlericalismo dos republicanos portugueses foi marcado por inúmeras outras medidas no ano de 1910: fechamento da Faculdade de Teologia de Coimbra; supressão, na correspondência oficial, de qualquer referência à era cristã; proibição às Forças Armadas de participação em qualquer cerimônia religiosa; e a expulsão, no ano seguinte, de todas as ordens religiosas de Portugal. O rigor dessas medidas anticlericais fortaleceria, anos mais tarde, a posição de Salazar, membro-fundador do “Centro Católico Português”, como líder político com amplo apoio dos católicos portugueses. Cf. CAMPINOS (1975), p.50-51.

35 CAMPINOS (1975), p.18.

maio de 1926, o golpe militar – liderado por José Mendes Cabeçadas Júnior³⁶ e Manuel Gomes da Costa – o qual deu início ao período conhecido como Estado Novo³⁷. Antecipado por um período no qual o custo de vida aumentara e os meios de produção estavam estagnados, o movimento de Cabeçadas e Gomes da Costa propiciou que as forças políticas do chamado Integralismo Português³⁸ chegassem ao poder por meio do governo ditatorial militar dos generais António Oscar de Fragoso Carmona e Sinel de Cordes³⁹ (de 1926 a 1928), os quais colocaram líderes integralistas em cargos de importância do governo. Apoiado por estes, Carmona, candidato único às eleições, assume a presidência em abril de 1928, convidando para retomar a Pasta das Finanças o professor António de Oliveira Salazar (1889-1972)⁴⁰.

Salazar, ex-seminarista e de notória formação católica⁴¹, natural do meio rural da Beira Alta, professor de Ciências Econômicas na Universidade de Coimbra, foi escolhido pelo general Carmona como um nome cuja capacidade técnica ao cargo não se podia contestar. Era, contudo, também uma liderança política importante entre os católicos. Seu papel primordial era o de restabelecer o equilíbrio das finanças públicas diante da profunda crise financeira que existia naqueles anos iniciais do Estado Novo. A confiança do presidente garantiu-lhe a Salazar a ascensão gradual ao poder: após receber plenos poderes do governo militar no controle da fazenda pública, passou a controlar o orçamento dos demais ministérios e, com isso, ganhou também certa primazia sobre os demais colegas de governo.

Como em situações análogas na Europa da primeira metade do século XX, nas quais a impotência dos governantes em solucionar suas crises propiciou a ascensão do autoritarismo, em Portugal a figura de Salazar surge como *salvador* que “reflete na sua pessoa os interesses das tendências em presença (...) [as quais] têm a ilusão de governarem a elas mesmas”⁴². O processo pode ser assinalado pela gradual personalização do regime em torno

36 À guisa de curiosidade: Cabeçadas nasceu em Loulé, Algarve, cidade em que António Aleixo estabeleceria residência a maior parte de sua vida; o militar foi também deputado pelo Algarve e capitão dos portos na cidade de Vila Real de Santo António, cidade natal de Aleixo. Cf. SERRÃO (2000), p.33.

37 CAMPINOS, 1975, p.18.

38 Movimento radical de direita, com forte cunho religioso, que tinha por inspiração as idéias do fascismo, instaurado na Itália em 1922.

39 Gomes da Costa, que havia afastado do poder Cabeçadas menos de um mês depois do golpe militar, foi deposto por Cordes e Carmona em julho de 1926.

40 Salazar havia sido convidado ao cargo já em 1926, mas os militares não aceitaram, então, suas rígidas condições e ele renunciou àquela pasta do governo poucos dias depois de assumir as Finanças naquele ano.

41 O governo de Salazar assinaria, em 1940, um acordo com o Vaticano que anulava as medidas de repressão às ordens religiosas que vigoravam desde a primeira década da República. Declaradamente católico, Salazar estimulava a fé popular, foi um incentivador das grandes manifestações públicas religiosas, tão comuns no catolicismo ibérico, e defensor, junto à Santa Sé, da aceitação das aparições de Fátima como milagrosas pela Igreja.

42 CAMPINOS, 1975, p.153. O autor recorda que “na Alemanha, na Itália, a ascensão de Hitler e Mussolini foi o resultado da impossibilidade de formar um ministério constitucional”, enquanto em Portugal as razões do

da figura de Oliveira Salazar: em 1931, ele foi indicado por Carmona para escrever o “Ato Colonial” que regulava as colônias portuguesas do ultramar; no mesmo ano, tornou-se titular de diversas Pastas, sendo nomeado, em 1932, presidente do Conselho, cargo que a carta magna de 1933 – escrita por Salazar e referendada por um plebiscito no qual se obteve a maioria absoluta dos votos – transformaria em um “superior hierárquico” dentro da estrutura de governo, com atribuições que lhe permitiam “escolher os ministros” por proposta encaminhada ao presidente da República e garantia-lhe estabilidade plena no poder⁴³. As ações de Oliveira Salazar deram a reeleição a Carmona em 1935 e consolidaram-lhe como ministro plenipotenciário de seu governo, apesar da impopularidade de suas medidas: em 1928, no início de sua atuação no governo, Salazar promoveu um aumento de impostos – cerca de 28% (vinte e oito por cento) – que “pesava fortemente em um país essencialmente agrícola”⁴⁴, mas que colocou o orçamento em equilíbrio já no ano seguinte; o país seguia com índices humanos baixos⁴⁵ e as manifestações populares e conspirações, no continente e nas ilhas, eram reprimidas com vigor; em resposta, o governo de Salazar aumentaria a repressão aos opositores de seu regime à medida que implementava ações assistencialistas, como a construção de conjuntos habitacionais para as classes baixas e as grandes campanhas voltadas para o incentivo à produção de cereais e outros produtos agrícolas nas regiões mais pobres do país, como o Alentejo e o Algarve⁴⁶.

O regime tornou-se mais rígido nos anos subseqüentes à posse de Oliveira Salazar como presidente do Ministério, em 1932, encaminhando-se Portugal aos poucos para uma *monocracia*⁴⁷ cujos valores ideológicos maiores eram o nacionalismo⁴⁸ e o autoritarismo. Dentro de uma idéia de governo na qual o poder deve residir em “uma elite à qual sucumbe o dever de dirigir a coletividade e de se sacrificar por ela”⁴⁹, uma minoria que, por sua vez, “deve unir-se à volta de um chefe que, em virtude de títulos indiscutíveis e situação pessoal,

surgimento de Salazar como liderança absoluta é marcadamente a crise financeira (Ibid., p.151).

43 Ibid., p.100. Cabe ressaltar que a constituição de 1933 garantia-lhe, também, independência perante o poder legislativo quanto à estabilidade do seu cargo – diferentemente do que ocorre ao primeiro-ministro dos sistemas parlamentaristas.

44 Ibid., p.159.

45 Entre os anos de 1929 e 1932, de cada 1000 (mil) crianças nascidas em Portugal, 145 (cento e quarenta e cinco) morriam no primeiro ano de vida. Cf. RAMOS, 2001, p.33.

46 SERRÃO, 2000, passim.

47 Diz-se do *governo de um só*, no qual poder e ideologia residem em um único indivíduo detentor do poder; conceitualmente, difere dos regimes oligárquicos e das monarquias. O termo, contudo, não é unanimemente aceito pela doutrina. Cf. CAMPINOS, 1975, p.175.

48 Assim Salazar define *nação* no artigo primeiro de seu Estatuto do Trabalhador Nacional Português, de 1933: “A Nação portuguesa constitui uma unidade moral, política e econômica, cujos fins e interesses dominam os dos indivíduos e dos grupos que a compõem.” A definição aproxima o ideário salazarista das pregações do fascismo de Mussolini. In: CAMPINOS, 1975, p.177.

49 SALAZAR, O. *Une revolution dans la paix*. Paris, 1936, apud CAMPINOS, 1975, p.181.

preeminente e exclusiva, detém o poder de Deus”⁵⁰, o governo de Salazar tornou-se cada vez mais fechado e personalista. Para o pleno exercício de seu projeto de poder, ele promove a educação das massas para “pensar e agir de acordo com a ideologia do regime”, não só como “trabalho das escolas, nem dos legisladores”, mas pela instituição de um partido único e conseqüente “*monopolização* da vida política pelo Chefe e seu escol”⁵¹, de um sindicalismo único e institucionalizado pelo Estado.

Instituiu-se, nos primeiros anos da década de 1930, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), com poderes discricionários que a colocavam acima das próprias Forças Armadas Portuguesas. Dentre suas atribuições, estava a fiscalização e aplicação da censura prévia à imprensa e o recolhimento de livros e outros produtos culturais considerados ofensivos à ordem vigente, com penas até mesmo de prisão por tempo indeterminado para os responsáveis por tal material. Essas ingerências foram possibilitadas pela própria constituição de 1933, que estabelecia ser a opinião pública “elemento fundamental da política e administração do país”, o que dava ao Estado o *dever* de “defendê-la de todos os fatores que a desorientassem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum”, além de submeter as artes e as ciências “[à] Constituição, [à] hierarquia e [à] ação coordenadora do Estado”⁵². Sua atuação somava-se aos esforços da Secretaria da Propaganda Governamental, criada em 1933 no intuito de “tornar a obra e o pensamento do regime melhor conhecidos dentro e fora do país, por meio de uma propaganda culta e eficaz”⁵³.

O regime salazarista manter-se-ia em relativa estabilidade – fortalecido pelo ideário de aparente valorização do *homem simples português*, escorado em um total controle estatal sobre produção da cultura e do conhecimento – até a década de 1950, quando a cultura portuguesa começa a ser fortemente influenciada “pelo marxismo-leninismo”, em um movimento com o qual o Algarve, “culturalmente periférico”, pouco ou nenhum contato teria.⁵⁴

O período é também marcado pelo surgimento dos primeiros movimentos de independência nas colônias africanas. As revoltas e combates exigiram o envio de tropas portuguesas para a África, enfraquecendo ainda mais as finanças do país diante da insistência de Salazar pela manutenção das colônias como questão de honra de seu governo. Em 1968, um acidente deixou Salazar incapacitado para a governância; o regime, já abalado pelas guerras coloniais, viria a sucumbir definitivamente no 25 de abril de 1974.

50 CAMPINOS (1975), p.181, cf. SALAZAR, O. *Discursos e notas políticas*. Coimbra: Coimbra, s/d, v.I, p.264.

51 Ibid., p.185.

52 Apud CAMPINOS, 1975, p.214, 219.

53 SERRÃO, 2000, p.260.

54 DIAS, 1977, passim.

2.2 Biografia de António Aleixo

“Embora não totalmente analfabeto – sabe ler e tem lido meia dúzia de bons livros –, não é capaz, porém, de escrever com correção e a sua preparação intelectual não lhe dá certamente qualificação para poder ser considerado um poeta culto”. Com essas palavras o professor Joaquim de Magalhães apresentou António Aleixo ao público português no prefácio do primeiro livro do poeta, *Quando começo a cantar*, em 1943. A edição dessa primeira coletânea de versos de Aleixo, como será visto adiante, foi fruto do esforço de Magalhães para divulgar uma obra que, do contrário, permaneceria inédita até os nossos dias.

A poesia de António Aleixo despertou o interesse desse professor por conta, segundo ele, de haver naqueles versos “uma correção de linguagem e, sobretudo, uma expressão concisa e original de uma amarga filosofia, aprendida na escola impiedosa da vida, que não deixam de impressionar”. Magalhães assinala ainda o fato de que os poemas de Aleixo são “produtos de uma espontaneidade, quase inacreditável para quem não [conhecia] pessoalmente o poeta”, para ele detentor de uma “inspiração raríssima”.

O traço mais significativo do poeta é, justamente, sua quase ausência de contatos com o mundo letrado, a qual não impediu que de seu talento surgisse uma literatura bastante singular. Sua pouca escolaridade e escasso acesso à herança literária erudita portuguesa levaram-no a compor um conjunto de textos literários que está profundamente calcado em sua biografia, mas é, ao mesmo tempo, rico em universalidade ao tratar de temas tão próximos ao que se costuma referir como *experiência humana*. Essa peculiaridade do poeta faz com que o conhecimento de sua história de vida se torne uma ferramenta indispensável na compreensão da exata dimensão de sua obra no panorama literário português da primeira metade do século XX.

António Fernandes Aleixo nasceu em Vila Real de Santo António, em 18 de fevereiro de 1899. Seu pai era operário tecelão naquela pequena cidade do Algarve, sul de Portugal, na fronteira com a Espanha; sua mãe cuidava dos afazeres domésticos. António Aleixo teve uma infância de dificuldades e foi obrigado a abandonar os estudos antes de completar o segundo ano de escolaridade⁵⁵. Quando o poeta tinha cerca de seis anos de idade,

55 MAGALHÃES, s.d., p.6, recorda que, à época, “[os estudos] não eram imperativos nem obrigatórios (...) [e] até em famílias não necessitadas do trabalho de menores a aprendizagem de estudos para além dos primários não se fazia sentir! Muita da chamada gente de bem, e de bens, nesse começo do século, não ia muito além da mera

sua família muda-se para Loulé, motivada pela crise ocorrida nas pequenas tecelagens artesanais por conta da abertura de grandes indústrias do setor em centros urbanos do centro do país. A situação financeira da família, com a perda do emprego do pai na tecelagem de Vila Real de Santo António, precipitou a entrada de António Aleixo na vida laboral ainda aos sete anos de idade, quando passou a auxiliar o pai no campo, trabalhando em propriedades rurais nos entornos de Loulé.

Sua experiência com a poesia surgiu ainda aos dez anos de idade: há, no sul de Portugal, um antigo costume – grupos de crianças vão de porta em porta, à época das festas natalinas, a cantar as *janeiras*⁵⁶, quadras que se vão repetindo, alterando-se apenas o nome do dono da casa, que é então homenageado em troca de algum dinheiro ou prenda natalina. Como o repertório de seu grupo se esgotara, Aleixo – que se iniciara nas janeiras ainda aos seis anos de idade – começou a inventar, por si próprio, as quadras para o pequeno grupo de cantores populares⁵⁷.

A vida de António Aleixo, contudo, foi marcada pela sobrevivência difícil em meio à pobreza daqueles primeiros anos do século XX. A princípio, foi tecelão, em um tempo no qual os filhos costumavam iniciar na vida laboral seguindo os passos do pai; mais tarde, em 1919, serviu o exército, onde aprendeu de fato a ler e escrever, ainda que de forma rudimentar. Depois do Serviço Militar Obrigatório, Aleixo tornou-se agente da Polícia Cívica do Faro em 1922, função que exerceu por dois anos, e casou-se. Em 1924, ele voltou a Loulé, onde retomou o trabalho na fábrica de tecidos e casou-se com Maria Catarina, com quem teve sete filhos – um dos quais era uma menina, morta prematuramente de tuberculose, doença intimamente ligada às condições precárias de subsistência da família e que marcaria a vida do poeta tragicamente em duas outras ocasiões.

Em 1928, buscando uma melhor condição financeira para os seus, António Aleixo imigrou para a França, onde exerceu o ofício de pedreiro. Aquele país vivia o clima de efervescência cultural do entre-guerras: recuperando-se do baque da crise de 1929, a França buscava reestruturar-se para os novos tempos; a vida cultural parisiense atraía grandes pensadores e artistas, e a construção civil, novos obreiros. Ironicamente, o poeta de Loulé, com talento para a edificação engenhosa de quadras e improvisos, chegava a Paris para trabalhar como pedreiro. O progresso da moderna capital francesa demandava a força laboral

aquisição do *abc*”.

⁵⁶ O nome remete ao seis de janeiro, dia dedicado aos Reis Magos que, pela tradição católica, teriam nesse dia levado presentes e adorado o menino Jesus. As *janeiras* teriam a mesma origem que as *folias de reis* que ainda hoje são vistas, à mesma época, percorrendo as ruas de algumas cidades do interior do Brasil, marcadamente no Sudeste, Nordeste e Sul.

⁵⁷ DUARTE, 1999, p.33; MAGALHÃES, s.d., p.5.

dos imigrantes para se expandir mas, infelizmente, não se refletia em qualquer tentativa de inclusão deles àquela sociedade, que nas décadas de 1920 e 1930 recebeu mais de nove milhões de imigrantes⁵⁸.

Aleixo passou três anos em terras francesas, trabalhando na construção civil, como ajudante de servente de pedreiro, em Paris, Marselha, Lyon e Toulouse. Nos poucos intervalos de seu trabalho, ganhava algum dinheiro extra como fadista, aproveitando-se de seu talento musical e de sua facilidade de improvisação. Ainda que excluído da vida social francesa, aqueles foram anos de tranqüilidade para Aleixo e sua família que, em Portugal, recebia o dinheiro angariado pelo poeta na França, de onde saíria por conta do agravamento dos problemas de saúde que o acompanhariam por toda a vida⁵⁹.

O choque cultural vivido por ele – um homem moralista, de origem humilde, vindo de um Algarve rural e periférico – na Paris do início dos anos 1930 é expresso nas glosas que escreveu a partir de uma quadra que lhe foi ofertada como mote, uma das poucas referências em sua obra àqueles anos vividos na França. Os versos registram não só as diferenças percebidas por Aleixo entre dois países distintos, mas também os contrastes entre sua vida rural e miserável no Algarve e a vida urbana e cosmopolita das cidades francesas por que passou:

58 DUARTE, 1999, p.45.

59 Cabe assinalar os acontecimentos históricos que marcaram esse período: no ano de sua partida para a França, 1928, Salazar assumiu a pasta das Finanças a pedido de Carmona; em 1931, quando retorna ao Algarve, Salazar já tinha a preponderância nas decisões de governo em Portugal e estava às vésperas de se tornar presidente do Conselho.

MOTE

As nuvens mostram tristeza,
Na cidade de Paris...
Como o sol mostra riqueza
Em Portugal, meu país.

GLOSAS

Corta-se-me o coração
Ao pensar que passo a vida
Numa casa construída
De tábuas de papelão;
Penso na minha nação
E na vida camponesa,
Na luz clara e na limpeza
Do céu do meu Portugal,
Porque nesta capital
As nuvens mostram tristeza.

Aqui vende-se a mulher,
Seja solteira ou casada;
Em plena rua é beijada
Por quem dinheiro lhe der,
Seja um trapilha qualquer,
Um burguês ou um juiz.
Ela é a própria que diz:
“Se me queres, dá-me tanto”.
Isto vê-se a cada canto,
Na cidade de Paris.

Num automóvel vão quatro,
Que se beijam por recreio,
Seis, oito, além num passeio,
Tal qual como no teatro.
Por isso amo e idolatro
Sempre a mulher portuguesa,
Que mostra com singeleza,
As suas naturais cores...
Como o Abril mostra as flores,
Como o sol mostra riqueza.

Nos próprios irracionais
 São naturais os ciúmes,
 Ao passo que os costumes,
 É que não são naturais.
 Cores artificiais...
 Ouro, brilhantes, rubis...
 Não poderão tornar feliz
 Quem goza beijos comprados;
 Eu antes os quero dados
 Em Portugal, meu país.⁶⁰

Sua experiência como imigrante serviu para tornar o poeta “mais adulto, mas também mais consciente das distâncias entre os mundos que separam os homens de diferentes condições”⁶¹. Regressando a Loulé, o poeta viu-se novamente entregue à miséria ao perder todas as suas economias dos tempos de imigrante por conta da falência declarada pelo banco local, onde Aleixo havia depositado todo o seu dinheiro. Lutando pela sobrevivência em uma região de escassas oportunidades de trabalho, já sem saúde para prosseguir sendo tecelão, ele pastoreou cabras e tornou-se vendedor de gravatas e de cautelas de loteria⁶² – ocupação que mantinha em paralelo aos improvisos em praça pública, os quais, em pouco tempo, mostraram-se uma nova fonte de renda, pois Aleixo passou a se apresentar em festas populares e romarias, ocasiões em que começou também a vender seus versos impressos. Sobre suas várias profissões, escreveu o poeta:

Fui polícia, fui soldado,
 Estive fora da Nação,
 Vendo jogo, guardei gado,
 Só me falta ser ladrão.

Convivendo com o agravamento de sua débil condição de saúde, que por muitas vezes impedia-o de ir trabalhar, a sorte de Aleixo começou a mudar em 1937 quando, por ocasião de uns Jogos Florais, festival artístico que era realizado anualmente no Ginásio Clube de Faro. Convidado pelo poeta Cândido Guerreiro e incentivado por populares que admiravam e divulgavam suas quadras, cantadas de boca em boca nas feiras locais, António

60 ALEIXO, 1983, p.105-106.

61 DUARTE, 1999, p. 47.

62 A ocupação rendeu-lhe a alcunha de *poeta-cauteleiro*, ainda hoje usada para se referir a António Aleixo.

Aleixo inscreveu-se sob o pseudônimo de “cantador algarvio” e foi premiado com a quarta colocação⁶³. Coube a ele improvisar, em duas sextilhas, os agradecimentos ao presidente do júri e a saudação aos participantes do concurso. Nessa ocasião, o professor Joaquim Magalhães, que fazia parte do corpo de jurados, travou os primeiros contatos com o talento singular do poeta humilde. Magalhães seria o responsável, cinco anos depois, pelo primeiro registro em livro da obra de António Aleixo.

Em 1942, Aleixo tornara-se figura conhecida nas redondezas de Loulé, atuando em festas populares e romarias, divulgando suas quadras em forma de canção e também em pequenas folhas avulsas impressas à maneira dos cordelistas, feitas por amigos do poeta. Por conta da ajuda de admiradores, compunha também quadras que eram usadas em marchas populares executadas nos clubes recreativos de Faro e Loulé, bem como na Batalha das Flores, festividade importante no calendário dessa última cidade. Algumas crônicas esportivas versejadas, sobre jogos do campeonato português de futebol, foram publicadas também, assinadas por António Aleixo, em um jornal de Tavira⁶⁴. Por iniciativa de um amigo de Aleixo, José Rosa Madeira, um relojoeiro da cidade de residência do poeta, fez-se imprimir naquele ano, em uma gráfica local, uma folha datilografada com cerca de duas dúzias de quadras do poeta que ele, o comerciante, colecionara. Era o primeiro registro escrito de maior extensão da obra de Aleixo⁶⁵. Joaquim de Magalhães, à época professor do Liceu de Loulé⁶⁶, recebeu um exemplar da pequena coletânea e, entusiasmado pela qualidade poética que observou na despreziosa obra, propôs-se a fazer uma compilação das quadras de António Aleixo, servindo-lhe de “secretário” para coletar material suficiente para a publicação de um volume de poesias. Sobre esse fato, escreveu Aleixo:

63 MAGALHÃES, s.d., p.8.

64 DUARTE, 1999, p.71.

65 Conta MAGALHÃES, s.d., p.9, que aquela pequena compilação de quadras despertou-lhe o interesse pelo poeta popular; em seu primeiro contato direto com Aleixo, apresentou-lhe a folha datilografada, que “reconheceu a maioria como suas”, apontando aquelas sobre as quais tinha dúvidas de sua autoria; para o autor, o ocorrido mostra como “Aleixo era um homem intelectualmente honesto”.

66 O portuense Joaquim de Magalhães (1909-1999) foi figura marcante na vida intelectual portuguesa: integrante – junto com Miguel Torga e José Régio, entre outros – do movimento literário da *Presença*, Magalhães foi fundador do Círculo Cultural do Algarve, do Cine-club de Faro e do Conservatório Regional do Algarve; foi também designado presidente do Conselho Directivo da Gestão Democrática logo após a revolução de 1974; nas Letras, dedicou-se à História da Literatura, escrevendo as biografias de Teixeira Gomes, Emiliano da Costa, João de Deus e, como já mencionado, António Aleixo. Cf. DUARTE, 1999, p.74.

Não há nenhum milionário
 que seja feliz como eu
 tenho como secretário
 um professor do liceu.⁶⁷

O tal Aleixo poeta
 Que dizem ser de Loulé
 Era uma pessoa incompleta
 Sem o Magalhães ao pé!⁶⁸

Conta Joaquim de Magalhães que sua intenção fora a de divulgar a poesia de Aleixo, que considerava digna de registro, mas também de ajudar o poeta, que vivia em condições financeiras precárias para sustentar uma família numerosa – de esposa, dois filhos e quatro filhas, uma delas sofrendo de tuberculose em estágio avançado⁶⁹. As quadras reunidas por Magalhães, muitas delas improvisadas durante o tempo de convívio do professor com o poeta – todo o mês de setembro de 1942 –, foram editadas em um volume intitulado *Quando começo a cantar...*, em plena Segunda Guerra Mundial⁷⁰. Sobre a publicação desta obra, lançada em 25 de abril de 1943⁷¹, Magalhães comenta que se tomou o cuidado de selecionar “tudo o que não pudesse ser motivo para eventual apreensão do livro, caso pudesse vir a ser considerado alvo das vistas curtas da censura intelectual de então”⁷². O descobridor de Aleixo refere-se à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), que apreendia obras que pudessem representar ameaça ou contivessem críticas ao regime de António de Oliveira Salazar. Aliás, Aleixo dedicou ao ditador português, depois de ouvir uma *comunicação ao país* feita pelo estadista, estes versos – que o “secretário” Magalhães fez o poeta modificar para que fossem publicados:

67 ALEIXO, 1983, p.102; DUARTE, 1999, p.73.

68 DUARTE, op.cit., loc.cit.

69 MAGALHÃES, s.d., p.9.

70 Magalhães, além de registrar a produção poética espontânea de Aleixo, também fez apontamentos sobre as tiradas e episódios que presenciou durante os meses de convivência com o poeta. Segundo ele, a agitação daqueles tempos de guerra, o alvoroço das notícias que chegavam aos jornais e rádios, serviram muitas vezes “de matéria para estimular o dom natural de improvisador” de Aleixo. Cf. DUARTE, 1999, p.72; MAGALHÃES, s.d., p.9.

71 Coincidentemente, o dia 25 de abril entraria para o calendário cívico português, trinta e um anos depois, por conta da *Revolução dos Cravos*.

72 MAGALHÃES, op. cit., p.10.

Esse sujeito é capaz
 De fazer mil promessas
 Mas faz tudo às avessas
 Das promessas que faz.⁷³

O livro de estréia de António Aleixo, publicado pelo Círculo Cultural do Algarve⁷⁴, foi bem recebido pela comunidade louletana – em parte pelo empenho de Joaquim de Magalhães na divulgação dos poemas de Aleixo – e, em apoio ao poeta, os livreiros da cidade do Faro abriram mão de sua comissão e ajudaram a divulgar o livro junto à imprensa portuguesa⁷⁵, fazendo com que o primeiro milheiro fosse esgotado em dois meses.

António Aleixo, contudo, no mesmo ano de lançamento de seu primeiro livro, descobre-se também tuberculoso como a filha e, por ingerência de diversos artistas de renome, consegue internação em um sanatório na cidade de Coimbra. Naquela cidade, conheceu outros artistas, como o escritor Miguel Torga e o artista plástico Tóssan⁷⁶, e produziu um segundo volume de quadras, chamado *Intencionais* (1945), e duas peças teatrais ditas de inspiração vicentina, o *Auto da Vida e da Morte* (1948) e o *Auto do CURAdeiro* (sic)(1949)⁷⁷. A doença, contudo, não cedeu com sua estada no sanatório de Coimbra e, em 1949, António Aleixo viria a falecer na cidade de Loulé, de tuberculose. Por conta do temor do contágio e por desconhecimento, os vizinhos que atenderam ao poeta em seus últimos dias de vida atearam fogo a alguns dos muitos cadernos nos quais Aleixo registrou, incentivado por Joaquim de Magalhães, suas quadras e poemas.

73 O primeiro verso fora assim composto por Aleixo, originalmente: “*O Salazar é capaz(...)*”. Cf. DUARTE, 1999, p.79.

74 Tratava-se de uma espécie de escola para adultos, segundo conta DUARTE, op.cit., p.70.

75 O empenho de Joaquim de Magalhães fez com que o livro fosse divulgado em jornais de renome à época, como o *Diário de Lisboa* e o *República*, em artigos de sua própria autoria. In: DUARTE, op.cit., p.84.

76 Tóssan (António Fernandes Santos)(1918-1991), artista plástico nascido na mesma cidade que António Aleixo, é autor da imagem mais conhecida do poeta popular algarvio.

77 Ele deixou também, mas inconcluso, o *Auto do Ti Joaquim*, que seria publicado apenas em 1969.

2.3 Produção, registro e publicação da obra de António Aleixo

António de Sousa Duarte, jornalista português e principal biógrafo do poeta, afirma que “falam pouco de António Aleixo as enciclopédias portuguesas. Significativamente pouco, se se atentar na forma renovada e ciclicamente entusiasmada como o [povo português] continua a conhecer, a citar e a cultivar o gosto pela sua obra”⁷⁸. A poesia de Aleixo, ainda que pouco presente nos estudos acadêmicos, é conhecida de boa parte do público português, que recita algumas de suas quadras como se fossem já composições de domínio público e autoria desconhecida, parte de sua memória afetiva e de sua cultura popular.

Há uma curiosidade interessante sobre a divulgação, posteriormente à morte do poeta, da curta obra deixada por António Aleixo. Os três volumes publicados em vida – *Quando começo a cantar...*, *Intencionais* e o *Auto da Vida e da Morte* – esgotaram suas respectivas primeiras edições; no aniversário de vinte anos da morte do poeta, em 1969, lançou-se o volume *Este livro que vos deixo...*⁷⁹, por esforço de Vitalino Aleixo, filho do poeta, e do professor Joaquim de Magalhães, que até o fim da vida se dedicaria à divulgação da poesia de Aleixo. Cinco anos antes da Revolução dos Cravos – e um ano depois do acidente que deixaria inválido para a governança o ditador António Salazar –, o ano de 1969 foi um ano de efervescência política e, em Portugal, começavam a se erguer mais fortemente as vozes contrárias ao regime salazarista, um ano após Oliveira Salazar ter sofrido um acidente que o tiraria do governo. Os opositores ao regime encontraram nas quadras de forte cunho social de António Aleixo um reflexo de suas próprias contestações políticas. Alguns versos do poeta popular passaram a ser adotados, então, como palavra de ordem em certos círculos da vida cultural portuguesa, o que motivou uma redescoberta do poeta algarvio no ano em que, se estivesse vivo, completaria setenta anos:

Vós lá que do vosso império
prometeis um mundo novo
calai-vos, que pode o povo
qu'rer um mundo novo a sério.

Há luta por mil doutrinas.

⁷⁸ DUARTE, 1999, p.11.

⁷⁹ O volume reúne os livros de poesia *Quando começo a cantar...* e *Intencionais*, além dos três *autos* escritos por Aleixo.

Se querem que o mundo ande
façam das mil pequeninas
uma só doutrina grande.

Que importa perder a vida
em luta contra a traição,
se a Razão, mesmo vencida,
não deixa de ser Razão?⁸⁰

Já há menos quem se encolha,
já se fala, já se canta,
já nos tiraram a rolha
que nos tapava a garganta.⁸¹

As circunstâncias políticas, aliadas ao caráter de crítica social encontrado em muitas das quadras do poeta algarvio, colocaram *Este livro que vos deixo...* no topo da lista de livros mais vendidos desde a data de seu lançamento e por algumas semanas consecutivas naquele ano de 1969. A poesia de Aleixo servia perfeitamente aos ideais revolucionários de então – até mesmo pelo fato de sua publicação ter passado despercebida pela censura política de então, que pouca importância deu à reedição das quadras de gosto popular de um poeta pobre e marginal dentro do cânone literário português. Mas a universalidade da obra simples do poeta faz com que muitas de suas quadras pareçam ser escritas para o mundo de hoje, para o momento em que vivemos:

A ninguém faltava o pão
se este dever se cumprisse:
ganharmos em relação
com o que se produzisse.⁸²

À guerra não liguês meia
porque alguns grandes da Terra
vendo a guerra em terra alheia
não querem que acabe a guerra.⁸³

Se fazes tudo às avessas,

80 ALEIXO, 1983, p.29. As quadras são independentes entre si.

81 MAGALHÃES, s.d., p.33.

82 ALEIXO, 1983, p.46.

83 Ibid., p.28.

para que prometes tanto?
 Não me faças mais promessas,
 bem sabes que não sou santo.⁸⁴

Vós podeis chamar-me louco,
 Democrata, socialista,
 E comunista também,
 Que eu sou de tudo isso um pouco,
 Pois sou uma coisa mista
 Do bom que isso tudo tem.⁸⁵

Uma das razões formais para o sucesso popular das quadras de António Aleixo é o uso quase que exclusivo de versos em redondilha maior. Melodioso, o “verso de sete sílabas (...) é o mais simples, do ponto de vista das leis métricas” e também o “verso tradicional em língua portuguesa”, que já era “freqüente em cantigas medievais”⁸⁶ e perenizou-se, na língua portuguesa, nas cantigas de roda, poemas e canções populares⁸⁷. Aplicada às quadras – forma poética de quatro versos, mais conhecida no Brasil como *trova* –, cuja economia expressiva Aleixo soube trabalhar como poucos, a redondilha maior fortalece o efeito único do poema, que resume em quatro versos um sentido completo. Em Aleixo, tal impacto é ainda maior por conta de sua capacidade de sintetizar, em forma poética tão diminuta, grandes conteúdos filosóficos e humanísticos.

Outro recurso usado intuitivamente por Aleixo e que também corrobora o fascínio popular por seus versos é a freqüente composição de rimas alternadas – ABAB – externas e consoantes, a qual auxilia no ritmo natural da fala em língua portuguesa e oferece fácil identificação por parte do leitor ou ouvinte. Tais elementos formais – a quadra, os versos em redondilha maior, o esquema rítmico e rímico comuns na obra do poeta louletano⁸⁸ – são bastante característicos da literatura oral lusófona e das formas cantadas de poesia popular, gênero dentro do qual Aleixo desenvolveu seu talento poético.

84 ALEIXO, 1983, p.25.

85 MAGALHÃES, s.d., p.33.

86 GOLDSTEIN, 2001, p.27.

87 CASCUDO, 2006, p.367, diz que “o metro do romance, fundado no tetrâmetro trocaico acatalético, o cronário trocaico, *pie de romances* como lho diziam os espanhóis, determinou o setissílabo, pela não contagem de uma sílaba no hemistíquio”. Para ele, “o espírito do idioma [português], a índole do ritmo popular, fixou o setissílabo como sendo o metro nacional [brasileiro e também português, Cf. Teófilo Braga apud CASCUDO, op.cit., p.366], divulgado nos romances (quando na disposição simples e não clássica), nos provérbios, adágios e ditados, em sua maioria com sete sílabas”. O uso freqüente do heptassílabo na poesia de António Aleixo acompanha, assim, uma *tendência rítmica* da poesia *popular* que é tanto lusitana quanto brasileira.

88 Embora nascido em Vila Real de Santo António, António Aleixo é conhecido como poeta louletano por ter vivido a maior parte de sua vida em Loulé e lá ter despontado como autor.

Embora praticasse formas tradicionais de poesia, em si mesmas limitadoras – o quarteto de sentido completo e a sextilha –, Aleixo impôs a esse gênero um traço bastante peculiar de narrativa e de crônica do cotidiano. Seus temas principais oscilavam entre a crítica social, a dor física e o sofrimento moral, os infortúnios de uma vida miserável e os acontecimentos pontuais do cotidiano português. Curiosamente, quase nada de sua produção ecoa os temas amorosos ou o saudosismo tão presentes na poesia lusitana que o antecedeu. São poucos os versos de amor – Joaquim de Magalhães coletou-os em número de nove quadras dedicadas a esse tema dentro de uma produção de pouco mais de trezentos poemas registrados. São bem mais freqüentes são os versos que expressam sua desesperança em relação ao mundo:

Gosto de um sorriso puro;
mas fazendo o meu juízo,
sinto-me já muito duro
p'ra merecer esse sorriso.⁸⁹

De vender a sorte grande,
confesso, não tenho pena;
que a roda ande ou desande
eu tenho sempre a pequena.⁹⁰

Nas tuas horas mais tristes
de mágoas e desenganos,
pensa que já não existes,
que morreste há muitos anos.⁹¹

A produção poética de António Aleixo e suas experiências na dramaturgia surgiram na forma de improvisações do poeta anotadas por amigos e admiradores⁹². Esses registros garantiram a permanência de uma obra que, do contrário, perder-se-ia no tempo ou permaneceria, indistinta, nos meandros da memória popular, como costuma acontecer com a literatura oral, em um processo de despersonalização que lança “um poema, um trecho de História que a simpatia popular divulgou, a música de uma canção” no amplo repertório

89 ALEIXO, 1983, p.98.

90 Ibid., p.73.

91 Ibid., p.85.

92 Dentre eles, destacam-se Joaquim de Magalhães, responsável pela primeira coletânea de fôlego da poesia de Aleixo, e Tóssan (António Fernandes Santos), cujo incentivo e orientação propiciaram as incursões do poeta popular pelo gênero teatral.

anônimo do folclore⁹³.

O processo de assimilação da poesia de António Aleixo pelas camadas populares foi, em verdade, fortalecido pela publicação de seus escritos. A descaracterização da literatura de Aleixo seguiu o caminho que Augusto Raul Cortazar descreveu como o acolhimento de uma geração, “com simpatia, [de] uma obra de um autor dado, que pode ser famoso ou desconhecido para a maioria”, que por sua identificação, “na obra de arte, [de] ecos do que canta, sente e crê sua própria alma, (...) transmite [a obra] a uma geração seguinte como coisa conquistada e sua”⁹⁴. Muitas de suas quadras são hoje repetidas pelo povo português como parte de uma sabedoria coletiva, de uma arte anônima e popular, da mesma forma como costuma acontecer com a literatura oral de um modo geral. Contudo, a edição dos trabalhos de Aleixo em pequenos volumes ao longo de sua vida – *Quando começo a cantar* (1943), *Intencionais* (1945), o *Auto da Vida e da Morte* (1948) e o *Auto do CURAdeiro* (1949) –, da antologia *Este livro que vos deixo...* (1969) e das posteriores reedições de toda a sua obra asseguraram, ao menos, os créditos ao poeta de uma produção que coloca António Aleixo a meio caminho entre os poetas eruditos, com quem pouco conviveu, e os artistas populares de quem se aproximava na forma simples e direta de elaboração de sua arte. Compartilhando com os cantadores e versejadores populares de Portugal sua origem e as condições precárias de produção cultural, a obra de António Aleixo está, ao mesmo tempo, distanciada dessas expressões populares de poesia pela forma singular de expressão do poeta algarvio. Ele usa, como seus iguais, a “música como fator veiculador e fixador” de sua poesia, “a improvisação” e a proximidade com seu público como motivação para suas composições⁹⁵. Mas há, em Aleixo, certa profundidade filosófica – ainda que se trate de um pensar distante da poesia das camadas eruditas – e, sobretudo, a presença de um léxico sofisticado e de uma crítica social que afastam suas quadras do humor pueril ou da superficialidade temática que, por vezes, caracteriza a produção cultural popular. Tais características compuseram um estilo que tornou a obra do poeta, ainda em vida, única e reconhecível por seus tantos admiradores.

93 CASCUDO, 2006, p.23.

94 Apud CASCUDO, op.cit., p.23.

95 DIAS, 1977, p.7.

2.4 O teatro de António Aleixo: seus temas e personagens

A obra teatral de António Aleixo compreende três textos aos quais o próprio autor classificou como *autos*: o *Auto da Vida e da Morte* (1948), o *Auto do CURAndeiro* (sic)(1949) e o *Auto do Ti Joaquim* (1969).⁹⁶ São “composições simples, obtidas pelo processo de versos e rimas nos moldes clássicos”⁹⁷, cuja classificação como auto dada pelo autor em seus títulos reforça o caráter de teatro popular. Seus personagens são, em geral, tipos bastante conhecidos de Aleixo – os elementos populares, as figuras de aldeia de um Algarve periférico e empobrecido –, com exceção à interessante incursão alegórica do poeta em um dos textos a seguir brevemente descritos.

Graça Silva Dias considera que a trajetória de Aleixo da poesia para o teatro “era lógica” dentro do sentido de “regeneração visada pelo artista”, que melhor “se [veicularia] através do modo ideal da expressão direta”⁹⁸. Além disso, suas quadras indicam, com relativa constância, diálogos com interlocutores vários do universo social do poeta, sugerindo sua vocação natural ao gênero dramático. Contudo, cabe ressaltar a importância de que a forma teatral escolhida tenha sido a do auto⁹⁹, popular em sua origem e em seu público, em todos os tempos, visto que “os gêneros literários”, como recorda aquela pesquisadora, “têm também os seus pergaminhos de classe e de família”, e o autos “sempre se ajustaram entre [os portugueses] ao gosto tradicional”, pois “através deles, propunham-se os autores moralizar, mesmo pela sátira de costumes, e inculcar de modo vivo e acessível as verdades da fé” – uma fé que em Aleixo relacionava-se à esperança do surgimento “de uma sociedade regida pela ciência e pelos valores laicos”¹⁰⁰.

Tal visão de mundo é constante no teatro de Aleixo, cujo surgimento deu-se de forma incidental: seu primeiro texto teatral, o *Auto do CURAndeiro*, foi escrito a pedido do artista plástico Tóssan – alcunha de António Fernando Santos –, companheiro de Aleixo em seu período de internação no Sanatório dos Covões, em Coimbra, onde o poeta internara-se, por ingerências do próprio Tóssan, para tratar-se da tuberculose. O artista plástico, já então

96 Em MARTINS, 1978, p.14, há uma referência a um quarto texto teatral de autoria de António Aleixo, intitulado *Tremem de medo os tiranos*. Segundo o autor, o trabalho encontrar-se-ia, à época, “inédito, a ser editado brevemente”. Contudo, não foram encontradas quaisquer outras referências bibliográficas a esse quarto texto teatral de Aleixo.

97 MARTINS, 1978, p.37.

98 DIAS, 1977, p.55.

99 Sobre o *auto* como forma teatral, ver o capítulo 3 deste trabalho.

100 *Ibid.*, p.56.

renomado em toda Portugal, atuava como cenógrafo e conhecia os meandros das artes cênicas e da dramaturgia. No intuito de incentivar Aleixo a que prosseguisse a compor sua poesia durante o período de internação, Tóssan sugeriu a Aleixo que ele escrevesse uma peça teatral em homenagem ao aniversário de um dos médicos do sanatório. O poeta, então, decidiu-se por retratar a figura dos curandeiros de aldeia, que então eram figuras bastante conhecidas no imaginário popular.

O *Auto do CURAdeiro* foi publicado pela primeira vez na cidade do Faro, em 1949, pouco antes do falecimento do poeta. Uma segunda edição do texto sairia em 1964, antes ainda de sua inclusão na antologia *Este livro que vos deixo...* (1969). É um texto de “temática popular com estruturas humanas bastante concretas e definidas no papel que cada personagem desempenha”¹⁰¹, contrastando com seu texto posterior, o *Auto da Vida e da Morte* (1948)¹⁰², de forte caráter simbólico.

A ação do *Auto do CURAdeiro* “passa-se numa aldeia de província onde o analfabetismo e o obscurantismo seculares davam lugar a superstições de ordem muito primária, como a fé acalorada na cura da benzedura”¹⁰³: um curandeiro gaba-se das conquistas financeiras obtidas com seu “serviço”, quando entra um doente a quem ele tenta “curar” com seus remédios caseiros; este último piora e o curandeiro foge, sendo socorrido pelo médico da aldeia; o texto encerra-se com uma fala do irmão do doente, que alerta para os perigos da medicina popular e a importância de se lutar contra a ignorância do povo.

É significativo o fato de que o texto surgiu de uma encomenda ao poeta-cauteleiro de uma peça teatral que homenageasse um dos médicos do sanatório onde ele se encontrava então internado para tratamento da tuberculose. Ele, que no passado muito sofrera por seguir recomendações populares para a cura de um mal crônico estomacal, decidiu então escrever sobre a fé absoluta do povo nesses curandeiros de aldeia, tão comuns no Algarve de seu tempo. O título original, porém, que assinala *CURA* em letras maiúsculas na palavra *curandeiro*, reflete também certa desconfiança no clero, o que fez diversos biógrafos do poeta descreverem-no como ateu – ainda que não haja, na obra de António Aleixo ou em fontes biográficas, nenhuma assinalação nesse sentido.

No *Auto do CURAdeiro*, Aleixo denuncia a superstição ao colocar em cena a atitude das camadas populares face ao charlatanismo dos curandeiros. Sua crítica à medicina sem diploma ecoa uma temática presente nos contos populares portugueses, na figura do

101 MARTINS, 1978, p.14.

102 Cabe assinalar uma inversão ocorrida na ordem editorial dos textos teatrais de António Aleixo: seu primeiro auto publicado foi o *Auto da Vida e da Morte*, que em verdade foi o segundo texto por ele escrito para o teatro; o primeiro texto, o *Auto do CURAdeiro*, seria publicado apenas um ano depois daquele.

103 Ibid., p.39.

“médico à força”¹⁰⁴, cujas indicações causam mais mal que bem aos pacientes crédulos que procuram seus préstimos. Aleixo associa o curandeirismo à exploração a que as classes mais pobres sempre estão submetidas – nesse caso, reconhece o poeta, por força de ser uma “medicina” mais barata e do caráter “sobrenatural” nela contida. Ele busca, então, “matar no espírito do povo a ‘essência’ de ‘virtude’ da medicina curandeirística”¹⁰⁵ contrapondo-a ao saber e à filantropia da personagem do médico de formação universitária e expressa nas palavras do irmão do doente vitimado pela “cura” infeliz do curandeiro.

O *Auto da Vida e da Morte*, primeiro texto teatral publicado por Aleixo – em verdade, sua segunda incursão no gênero –, teria sido inspirado por uma apresentação do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, pelo Teatro Estudantil da Universidade de Coimbra, a qual o poeta teria assistido, a convite de Tóssan. O caráter alegórico, o simbolismo das personagens e das imagens cênicas desse auto de Aleixo remetem o leitor ao universo vicentino, sendo clara sua influência – ainda que calcada apenas nessa única apresentação à qual o poeta algarvio teria presenciado.

O texto, de um ato único, mostra o diálogo entre a Vida Fútil e a Morte, a qual se descreve como uma mera “ilusão” da primeira; entra em cena o Tempo, que critica os desperdícios da Vida Fútil a qual, por sua vez, culpa a Morte e a própria passagem do Tempo por suas desventuras; a Vida Fútil perece e é substituída em cena pela Vida Útil, que expulsa o Mordomo e suas excessivas vênias e ressalta o valor do trabalho e da honestidade, o fim da hipocrisia, da “vida dos artificios / das ilusões e dos vícios”¹⁰⁶.

No *Auto da Vida e da Morte*, Aleixo também aponta para uma regeneração futura, na qual a vaidade, o preconceito e a veleidade desapareceriam em nome de um viver mais simples e honesto. Se no texto anterior há uma valorização do saber científico, neste o autor trata de um tema que é recorrente em sua pequena obra poética: o valor do conhecimento empírico sobre aquele conhecimento científico/artístico que leve apenas à arrogância e à soberba. Ainda que oculta por trás da personagem simbólica como a Vida Fútil, vê-se no palco a mesma crítica aos doutores que usam seu saber apenas como instrumento de opressão, expressa em muitas de suas quadras:

104 DIAS, 1977, p.57.

105 DIAS, 1977, p.59.

106 ALEIXO, 1983, p.139.

És um rapaz instruído,
 és um doutor; em resumo:
 és um limão, que espremido,
 não dá caroços, nem sumo.¹⁰⁷

Sem que o discurso eu pedisse,
 ele falou; e eu escutei.
 Gostei do que ele não disse;
 do que disse não gostei.¹⁰⁸

À gente que não precisa,
 Às pessoas importantes...
 às vezes os sem camisa
 dizem coisas interessantes.¹⁰⁹

Seu último texto teatral, *Auto do Ti Joaquim*, permaneceu inédito, posto que inacabado, até a sua publicação como parte integrante da antologia *Este livro que vos deixo...*(1969). Trata-se de uma tentativa de dramaturgia mais elaborada de Aleixo, em uma peça de dois atos cuja incompletude não impede sua análise, nem o encantamento em sua leitura. Curiosamente, o *auto* tem sido encenado em Portugal da forma que o deixou o poeta, tanto em espetáculos teatrais que reúnem um ou mais de seus textos em uma única apresentação quanto como peça teatral autônoma.

Esse auto “incide na figura dum operário de construção civil que, durante a vida inteira, contribuiu, com o melhor de seu esforço, para o progresso e o bem-estar do país. Alquebrado pelo peso dos anos consecutivos de trabalho duro sem nunca conseguir juntar pé-de-meia; alquebrado ainda pelas contrariedades do cotidiano, o Ti Joaquim chega ao fim da vida desprovido de todo o conforto social e humano”¹¹⁰. As aproximações entre o personagem-título e a biografia de Aleixo são várias; não só o protagonista, mas toda a sociedade retratada na peça teatral é muito semelhante àquela de desequilíbrios sociais, preconceitos e injustiças em que viveu o próprio António Aleixo. O texto é repleto de personagens que, pela primeira vez na obra do poeta, aparecem nominados, ainda que nem sempre caracterizados como individualidades, funcionando mais como tipos. O texto, de

107 Ibid., p. 42.

108 ALEIXO, 1983, p.46.

109 Ibid., p.39.

110 MARTINS, 1978, p.40.

traços tão marcadamente autobiográficos, oferece a possibilidade de estabelecer diversas associações entre o autor, António Aleixo, e a personagem Ti Joaquim: a condição humilde, a miséria, a sabedoria fruto do sofrimento, a desconfiança para com os poderosos, a profissão de pedreiro – uma das que Aleixo exercera na juventude. Além disso, o *Auto do Ti Joaquim* trespassa diversos temas presentes em outros textos do poeta: o acúmulo de dinheiro e o desprezo dos poderosos em relação aos mais carentes; a velhice desamparada; a juventude como força a impulsionar a mudança – que o aproxima do *Auto da Vida e da Morte*, no qual a alegórica personagem da *Vida Útil* é representada por um jovem trabalhador; a importância de lutar contra a alienação por meio da filosofia, do pensar; e a defesa dos valores morais sobre os bens materiais.

O teatro de António Aleixo tem sido mais lido que encenado. Incorporado às coletâneas de sua obra poética, seus três autos despertaram ainda pouco interesse das companhias teatrais, em parte por sua curta duração em cena¹¹¹.

111 O Centro de Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, registrava, em outubro de 2007, doze montagens teatrais dos autos de António Aleixo, encenados separadamente entre 1958 e 2001. No ano de 2007, uma apresentação do *Auto do CURAndeiro* fez parte, no Algarve, da programação oficial do Dia do Idoso.

3 O TEATRO DE GIL VICENTE E SUA ÉPOCA

3.1 Panorama social de Portugal na primeira metade do século XVI

O período que abrange a segunda metade do século XV e a primeira metade do século XVI é apontado pelos historiadores como o *século de ouro* de Portugal. Seu marco inicial seria a passagem dos navegadores portugueses pelo cabo Bojador, em 1434, no reinado de D. Duarte (de 1433 a 1438), feito que abriu as possibilidades futuras das Grandes Descobertas Portuguesas¹¹². A época de maior expansão do império lusitano – que se estendeu pelo Extremo Oriente, Índia, África e América – deu-se justamente entre a chegada de Vasco da Gama a Calecute, em 1498, e a derrota das tropas portuguesas em Alcácer-Quebir, em 1578.

Tal ascensão portuguesa ocorreu em meio àquele que seria considerado por muitos “o maior século da história”¹¹³, por conta das profundas mudanças políticas ocorridas no século XVI em toda a Europa, marcadamente relacionadas à incorporação da burguesia no ordenamento social moderno e da conseqüente reestruturação do pensamento da época.

Em meio aos conhecimentos oriundos da configuração de mundo estabelecida pelas Grandes Navegações, uma nova ordem social foi estabelecida. A Europa passou a receber as notícias das novas gentes e riquezas das terras descobertas, e o imaginário continental foi povoado com mitos e histórias, renovados a cada viagem exploratória, dos exotismos da África, da Ásia e do Novo Mundo. Nesse entusiasmo crescente pelas conquistas do saber humano, redescobriu-se a Antigüidade Clássica a partir da necessidade de re colocação do homem como centro do universo, espalhando-se pelo Ocidente os ideais do que se convencionou chamar de *Humanismo*.

Portugal é fortemente influenciado por tal movimento, levado à corte lusitana pelos próprios reis, que tiveram sua formação conduzida por humanistas italianos e

112 Bartolomeu Dias alcançou o Cabo das Tormentas em 1488, Vasco da Gama chegou às Índias dez anos mais tarde e, dois anos depois disso, Pedro Álvares Cabral “encontrou” as terras brasileiras.

113 BRAGA, 2005, p.11.

propiciaram a ida de nobres e membros do clero à Itália, França e Espanha¹¹⁴. As bolsas de estudo estabelecidas por D. Manuel I (1469-1521) e D. João III (1502-1557) permitiram o intercâmbio de idéias e o estabelecimento de estudiosos portugueses nas grandes universidades da época. Pioneiro na expansão marítima, Portugal era também um centro de divulgação de novos saberes científicos, mormente os descobrimentos geográficos e o desenvolvimento da navegação.

O reinado de D. Manuel I, que perdurou de 1495 até a morte do monarca, foi marcado pela expansão marítima portuguesa sob o controle do Estado, o que reforçou o poder nas mãos do rei¹¹⁵. Como sucessor do primo e cunhado D. João II (1455-1495), o novo rei necessitava consolidar sua posição como regente e, para isso, as artes e os grandes espetáculos da corte serviram como providencial propaganda. Procissões, casamentos, desfiles e, sobretudo, as entradas régias na capital¹¹⁶, quando a corte retornou de Évora a Lisboa, eram motivo para grandes festejos que transformavam a cidade em espaço de festas coletivas. Tais manifestações tinham grande apelo popular para uma capital ainda organizada como um núcleo citadino medieval e com fortes influências moçárabes. Foi justamente D. Manuel I quem promoveu a grande movimentação urbanística de Lisboa, ao transferir o paço imperial de sua fortaleza em Alcáçova para a Ribeira e motivar a mudança do centro da cidade para as margens do Tejo.¹¹⁷

A alteração ocorrida na organização urbana lisboeta é apenas um dos sinais das profundas mudanças culturais que o reinado de D. Manuel I iniciou. Foi um período propício às artes e ao desenvolvimento das ciências. A expansão das idéias do Humanismo em terras lusitanas, por exemplo, ganhou força nessa época, com influências diretas em diversas áreas do conhecimento. Surgem, então, os primeiros dicionários e gramáticas do latim clássico elaborados em Portugal, bem como os primeiros compêndios gramaticais da língua portuguesa. Era o início de um idioma e uma literatura nacionais, dentro de um movimento *lusista* de maior amplitude que abarcava todas as artes. No campo das ciências, o empirismo foi ressaltado: era o contraponto ofertado pelo conhecimento prático do mundo, adquirido nas Grandes Navegações portuguesas, àquilo que pregavam as teorias anteriores, baseadas na

114 BERARDINELLI, 1990, p.6.

115 Em que pesem algumas importantes obras de D. Manuel I, como a reforma dos sistemas tributário e judiciário, seu reinado foi também marcado pela perseguição aos judeus e muçulmanos em Portugal, em parte para agradar aos reis católicos da Espanha. Em 1515, ele incumbiria seu embaixador em Roma de solicitar ao papa, em segredo, a instalação de um Tribunal do Santo Ofício em Portugal.

116 É registrada a participação de Gil Vicente como organizador da Entrada dos Reis de 1521. Duas cartas de D. Manuel I aos vereadores de Lisboa, dando plenos poderes a Gil Vicente para que organize tais festejos, permaneceram como fonte documental.

117 FONSECA, 1992, p.5-6.

Escolástica¹¹⁸. Desenhava-se uma reação ao dogmatismo teológico que dominava a Europa desde o estabelecimento do modelo social militarista do Feudalismo, fortemente apoiado pela Igreja. Além disso, no seio daquela instituição religiosa surgiam forças de oposição à *mercantilização* do poder espiritual – marcada, sobretudo, pelo comércio de indulgências em Roma e pelos abusos cometidos por diversos elementos do clero, cujos desvios de conduta eram de conhecimento público.

Os novos ares do Renascimento, do qual os humanistas são a face filosófica, encontraram em Portugal, contudo, uma força opositora que impediu seu estabelecimento pleno em terras lusitanas por longos anos. Se por um lado o Humanismo chegara pelas mãos dos artistas e pensadores, incentivados pelos reis a trazer para a Península Ibérica os saberes inovadores dos centros de produção intelectual da França e da Itália, por outro lado as alianças reais entre as casas monárquicas de Portugal e Espanha – conhecida pelos historiadores como o *castelhanismo*¹¹⁹ da coroa portuguesa – levariam à exacerbação do poder eclesiástico na figura da Inquisição e da atuação da Companhia de Jesus¹²⁰. A Igreja quinhentista tinha uma influência significativa na sociedade e nas cortes ibéricas. Sua penetração no imaginário popular permanece até os dias atuais nas formas de manifestação da religiosidade daqueles povos.

Há que se recordar que o aumento da influência eclesiástica na corte portuguesa ocorre ao tempo em que Carlos V¹²¹ mobilizava a oposição ao Papa Clemente VII, aliado do rei francês Francisco I na chamada Liga Clementina contra aquele monarca, imperador da Alemanha e rei da Espanha. Questionava-se, então, a autenticidade de rituais católicos como o da concessão de indulgências e a própria instituição do clero, sua autoridade e pureza de propósitos. Contudo, não se pode ignorar o teor político da confrontação entre o papado e o reino da Espanha, que culminaria, em 1527, com o Saque de Roma, episódio protagonizado pelas tropas do imperador Carlos V e de seus aliados protestantes, que invadiram a cidade-sede da Igreja e promoveram uma pilhagem que duraria oito dias e resultaria na morte de centenas de pessoas¹²².

118 Sistema filosófico-teológico, dominante na Idade Média, que se caracterizava pelo emprego do método aristotélico analisado a partir da fé católica.

119 O *castelhanismo* impôs a língua da corte espanhola como língua de literatura nacional durante várias décadas do século XVI. Vários autos vicentinos foram escritos em castelhano, e mesmo outros autores de renome desse período, como Sá de Miranda e Luís de Camões, escreveram nessa língua, considerada à época também pelos homens de ciência como língua de erudição na corte portuguesa. In: BRAGA, 2005, p.28.

120 BRAGA, 2005, p.13-14.

121 Carlos V casou-se, em 1526, com a princesa Isabel, em matrimônio cujo planejamento e negociação diplomática teria levado mais de doze anos. A união da princesa portuguesa com aquele que seria imperador da Alemanha e de Castela, um dos mais poderosos monarcas de seu tempo, foi um ato de grande importância para a política de alianças entre Portugal e Castela.

122 As tropas aliadas de Carlos V permaneceriam em Roma até o ano de 1528. A participação do imperador no

O mesmo século no qual Portugal estabeleceu-se como potência marítima foi também marcado por calamidades que atingiriam o povo profundamente e mudariam a rotina da corte portuguesa. Uma sucessão de fatalidades atinge a casa real lusitana: a morte do príncipe regente D. Afonso, em 1491, casado poucos meses antes com Isabel de Castela, abre um vazio na linha sucessória; o rei D. João II tenta impor D. Jorge, um seu filho bastardo, como futuro rei, mas é impedido pelas normas da casa real e D. Manuel, irmão mais novo da rainha D. Leonor, é educado, por orientação desta, para assumir a coroa. D. Manuel I, já então rei de Portugal, casou-se com a viúva de D. Afonso, com quem tem um filho, D. Miguel. A aparente solução de continuidade para a sucessão dinástica foi rompida com a morte de Isabel em 1498 e de Miguel em 1500. O novo rei casou-se, então, em segundas núpcias, com a cunhada D. Maria, irmã de sua falecida esposa, para firmar a aliança das coroas portuguesa e espanhola, união da qual nasceria o futuro rei D. João III em 1502¹²³.

A insegurança política dos primeiros anos do reinado de D. Manuel I foram também corroboradas pela constante ameaça da peste, que se alastrou pelo país já em meados da primeira década do século XV e perduraria até o final do século XVI, em diversos surtos periódicos. O medo do contágio fez com que os reis de Portugal e sua corte se exilassem no interior do país por diversas ocasiões, abandonando Lisboa e transferindo-se periodicamente de uma a outra cidade do centro do país.

Os dois primeiros anos da década de 1520 foram marcados também pela morte do rei D. Manuel I em 1521 e por uma terrível seca que levou a carestia e a fome às ruas da capital, que sofreu diversas privações com as prolongadas ausências da corte. O país viveu ainda as ações nefastas da natureza; o ano de 1531 em especial foi marcado por uma série de tremores de terra no centro de Portugal. Suas conseqüências funestas para a população viriam a se somar à fome e aos surtos de peste que então atingiam o povo.

Na literatura portuguesa, a transição entre o país feudal e a nova potência marítima das Grandes Navegações é peculiarmente marcada pelo surgimento de Gil Vicente (1465?-1537?). Seu trabalho renegava o espírito da unidade aristotélica em favor de um teatro de inspiração popular, herdeiro das formas cênicas praticadas na Idade Média. Sua

episódio do *Saque de Roma* é hoje minimizada pelos historiadores, que atribuem o ocorrido à precipitação do *condestável* de Bourbon, seu aliado, e à ruptura, da parte de Clemente VII, da trégua estabelecida um ano antes com os partidários de Carlos V.

123 Duas noites depois, em 8 de junho de 1502, Gil Vicente apresentou o *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação* na câmara da rainha D. Maria, em homenagem ao nascimento do príncipe herdeiro. Na rubrica do texto original, lê-se que a peça é “a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou”, e por isso a data é ainda hoje celebrada como o início do teatro português. A importância histórica do nascimento de D. João III não se limita apenas à efeméride artística; foi também a garantia de uma “sucessão varonil da dinastia real” portuguesa e da “manutenção da independência de Portugal na península hispânica”. Cf. MATEUS, 1990, p.3.

poesia seguia a tradição do *Cancioneiro Geral*, mesmo quando outros autores buscavam construir em Portugal os alicerces de uma *arte nova* profundamente inspirada na poética *petrarquista*. A poesia dos renascentistas portugueses, construída em “verso hendecassílabo e de conceitos subjetivos”¹²⁴, renegava os versos em redondilha tão usados por Gil Vicente, que passaram a ser identificados, com certo desdém, como *trova* ou *medida velha*, ligada às camadas populares¹²⁵. Contudo, a influência castelhana nas cortes portuguesas representou, em termos de arte literária, também uma predileção pelas formas poéticas praticadas na Espanha. Isto provocou em Portugal uma interessante mescla das duas tendências poéticas que culminaria na arte singular de um Luís de Camões; por toda a primeira metade do século XVI, contudo, a literatura portuguesa – sobretudo a arte dramática que então surgia de forma ordenada e constante – foi dominada pela figura de Gil Vicente, a quem muitos autores atribuem a gênese do teatro português.

3.2 Biografia de Gil Vicente

A obra de Gil Vicente, construída ao longo de trinta e quatro anos de atividade teatral junto à corte portuguesa, permaneceu esquecida por quase dois séculos. As proibições estabelecidas pela Inquisição na segunda metade do século XVI, primeiro à divulgação de certos textos e autores – censura que atingiria alguns textos vicentinos –, depois à produção e encenação de todas as peças teatrais sem o aval da Igreja, teriam colaborado para que o teatro vicentino fosse aos poucos esquecido.

O pouco contato com sua obra, por parte das gerações que o sucederam, fez com que a vida de Gil Vicente também se tornasse de difícil resgate para os historiadores. A data de seu nascimento é incerta¹²⁶. Sabe-se que sua família era ligada ao ramo da ourivesaria

124 BRAGA, 2005, p.15.

125 Ibid., p.127, refere-se à “reação que se deu tanto em Espanha como em Portugal contra o novo estilo italiano” por parte dos poetas então estabelecidos quando da chegada à península ibérica da poética proposta pelos renascentistas. A disputa principal residia no uso do verso hendecassílabo pelos petrarquistas no lugar dos octassílabos de redondilha maior e menor, mas tal detalhe de estilo representava “o antagonismo entre o espírito medieval e a imitação clássica, que desprezava as velhas formas tradicionais”. Tal situação teria feito Sá de Miranda retirar-se da corte portuguesa em 1534, apesar das graças com que contava junto ao rei D. João III.

126 Ibid., p.36, aponta o ano de 1470 como o de nascimento de Gil Vicente, baseando-se em uma rubrica encontrada no auto da *Floresta de Enganos* (1536); essa precisão de data, contudo, é contestada por outros estudiosos. Sobre o ano da morte do dramaturgo (ibid., p.71), cita Sanches de Baena, que teria apurado em manuscritos da época a informação de que Gil Vicente teria falecido em 1540. A maioria dos autores, contudo, considera as datas de 1465 e 1537 as mais prováveis, respectivamente, como o ano do nascimento e morte do dramaturgo. O regime salazarista celebrou, em 1965, os quinhentos anos do natalício do dramaturgo, estabelecendo assim, no imaginário português, o ano de nascimento de Gil Vicente como sendo o de 1465.

em Guimarães¹²⁷ – fato que por décadas tem motivado questionamentos sobre a existência de dois possíveis homônimos e contemporâneos, levando alguns estudiosos a creditar a Gil Vicente a profissão de ourives e alguns trabalhos importantes dessa arte quinhentista¹²⁸. Na cidade, que fora importante centro político e cultural, o dramaturgo teria passado seus anos de mocidade e “recebido a cultura do *Trivium* (Gramática, Lógica e Retórica) nas escolas colegiadas de Oliveira”, bem como as influências de uma tradição oral popular ali marcante¹²⁹, fortalecida pelo surgimento da burguesia em uma nova organização urbana que aos poucos se estabelecia.

A possível função de mestre de Retórica de D. Manuel, obtida em 1493 após estudos universitários de Direito em Lisboa¹³⁰, teria levado Gil Vicente ao convívio com a corte portuguesa, onde se firmaria como dramaturgo e poeta. Naquele ambiente de incentivo às artes, construído décadas antes a partir das regências da rainha D. Leonor de Aragão (1438-1439) e do infante D. Pedro (1439-1448), ele teria conhecido manifestações teatrais rudimentares apresentadas na corte – *entremeses*, *momos* e *vilancetes* cujo caráter dramático era ainda muito incipiente. A partir do modelo eglógico¹³¹ do poeta espanhol Juan del Encina, autor contemporâneo de Gil Vicente e que gozava de grande prestígio na corte espanhola, foi que o teatro vicentino se firmou em seus primeiros anos¹³². Não por acaso, seu texto inaugural foi o pastoril *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da visitação* (1502)¹³³, de nítida influência da poesia de Encina. Entusiasmada com a novidade, D. Leonor, viúva de D. João II e irmã de D.

127 Há controvérsias, contudo, sobre o exato local de nascimento de Gil Vicente, conforme assinala SPINA, 2003, p.11.

128 BRAGA, 2005, p.18; 59-60; 71, afirma que o Gil Vicente da ourivessaria – autor da famosa *custódia* feita com o primeiro carregamento de ouro levado da África para o Mosteiro de Belém (1502) – seria, em verdade, um primo homônimo do dramaturgo, e não o próprio; para tal, reúne documentação genealógica que diferenciaria o ourives do escritor, e faz diversas ilações sobre a influência do trabalho de um na vida do outro. Há, contudo, um registro documental, de cessão de bens, que cita Gil Vicente como “trovador mestre de balança”, o qual levou estudiosos como Anselmo Braancamp Freire a considerar o dramaturgo e o ourives um só ente histórico. SALES, 1993, p.9-12, faz um interessante estudo da *custódia*, bem como das diversas opiniões acerca da existência ou não de dois homônimos; levando em consideração a forma alegórica, quase narrativa, daquele trabalho de ourivessaria, no qual ele vê uma “dinâmica teatral” que o faz considerá-lo um *auto em ouro*, o estudioso afirma acreditar que se tratasse de um único Gil Vicente, dramaturgo e ourives – algo nada incomum em um tempo no qual os artistas tinham múltiplos talentos e profissões.

129 BRAGA, 2005, p.36.

130 SPINA, 2003, p.14, apoiado em Anselmo Braancamp Freire, coloca em dúvida tal dado biográfico de Gil Vicente, visto que este seria mais jovem que o rei D. Manuel I; para BRAGA, 2005, p.38-39, a posição de mestre de Retórica, que não teria em sua idade impedimento algum, seria justificada pelos estudos universitários de Gil Vicente e explicaria, em parte, a gama de conhecimentos diversos encontrada nos autos vicentinos.

131 A *égloga* (ou *écloga*) é uma composição poética de caráter bucólico ou pastoril, geralmente composta na forma de diálogos. Sua origem remonta à obra de Virgílio (séc. I a.C.), Cf. MOISÉS, 2004, p.137.

132 A influência já é sugerida por contemporâneos do dramaturgo português como Garcia de Resende, que em sua *Miscelânea* afirma que Gil Vicente “foi o que inventou” em Portugal o “fazer representações”, com “mais graça e mais doutrina” que “Juan del Encina”, ao qual se refere como aquele que “o Pastoril começou”. Apud BRAGA, 2005, p.48.

133 Tomou-se como padrão para a datação dos autos aquela oferecida por SARAIVA, s.d., p.181-182, e reproduzida por BERARDINELLI, 1990, p.10.

Manuel I, e D. Beatriz, sua mãe, incentivaram Gil Vicente a escrever outros autos, fazendo encomendas específicas para as festas religiosas e eventos áulicos da corte. Gil Vicente tornou-se, assim, figura destacada na corte portuguesa, para cujo deleite produziu a quase totalidade de seus autos.

Autor e ator de uma “vastíssima produção teatral sem par em nenhum outro dramaturgo português”¹³⁴, Gil Vicente produziu seus autos em um período regido pelos “alvares do Renascimento” e a “heróica empresa do império ultramarino”¹³⁵. De um trabalho cuja inspiração inicial foi a égloga espanhola, o dramaturgo estabeleceu, a partir de sua primeira obra cômica, o *Auto da Índia* (1509), um teatro genuinamente português e original, oferecendo os primeiros registros literários no que seria a língua nacional portuguesa e distanciando-se definitivamente dos modelos dramaturgicos espanhóis de então. Ele “[atingiu] sua maturidade artística entre os anos de 1515 e 1521”¹³⁶, quando produziu os textos mais significativos de inspiração religiosa – o *Auto da barca do inferno* (1517), o *Auto da Alma* (1518), o *Auto da barca do purgatório* (1518) e o *Auto da barca da glória* (1519) – e concebeu as bases de um teatro alegórico e popular, de marcada crítica social.

Em 1525, morreu D. Leonor, irmã de D. Manuel I e tia do então rei D. João III, a grande incentivadora do trabalho de Gil Vicente. O ano seguinte foi marcado pelo regresso de Francisco de Sá de Miranda a Portugal, trazendo em sua arte poética todo o encantamento que havia visto no lirismo de Petrarca e nas inovações propostas pelos renascentistas italianos. O confronto entre o dramaturgo – que desde 1502 dirigia as encenações na corte portuguesa – e Sá de Miranda perduraria ao longo da década seguinte, recrudescendo à medida que crescia a influência das novas formas poéticas na literatura portuguesa de então¹³⁷.

Em 1536, a produção teatral de Gil Vicente sofre uma interrupção, a qual teria uma relação mais direta com a própria velhice do poeta que com possíveis proibições impostas pela Censura Inquisitorial aos autos vicentinos¹³⁸. A escassez de dados biográficos sobre o poeta, mesmo na coletânea de seus textos feita publicar por seus filhos algumas décadas depois de sua morte, faz com que vários aspectos de sua vida sejam ainda hoje tema

134 CAMÕES, 2000, p.12.

135 SPINA, 2003, p.14.

136 SPINA, op.cit., p.17.

137 CORREIA, A., 1989, p.4, recorda que o *Auto do clérigo da Beira* (1529) – uma encomenda do rei D. João III, que pedira uma continuação da *Farsa da Inês Pereira* (1523) – faz uma referência satírica a Sá de Miranda ao colocar como personagem o filho de um clérigo chamado *Francisco* “que era também ambas as coisas: Francisco e filho de clérigo”, como o poeta petrarquista. Ainda que não explícita no texto do referido auto, é possível que a caracterização do gestual e figurino da personagem tenha sido fonte de riso da audiência familiarizada com Sá de Miranda.

138 Curiosamente, o Tribunal da Santa Inquisição exerceria seu maior poder em Portugal a partir de 1536, ano da apresentação do último texto vicentino de que se tem registro, *Floresta de enganos*.

de debate entre os estudiosos da História da Literatura Portuguesa. Contudo, a presença de sua obra no cânone literário prescinde de tais certezas biográficas por força de seu texto inovador, rico e pioneiro no teatro português.

A obra vicentina influenciou o trabalho de contemporâneos do dramaturgo, como Lope de Vega e Calderón de la Barca¹³⁹ na Espanha, e de outros autores portugueses incluídos por vários estudiosos em uma dita “escola vicentina”: Afonso Álvares, Baltasar Dias, António Ribeiro Chiado, António Prestes e Simão Machado, entre outros, bem como Luís Vaz de Camões¹⁴⁰ em sua dramaturgia. Em uma época na qual as questões de autoria não eram vistas com o rigor dos tempos modernos, os autos vicentinos foram fonte de inspiração direta de diversas obras do teatro espanhol, que a partir dele se desenvolveria, e do teatro português, que após Gil Vicente entraria em declínio e não veria nenhum outro dramaturgo cujo trabalho alcançasse a mesma relevância.

Seus autos, relegados ao esquecimento por quase dois séculos, só seriam recuperados em 1805, pela descoberta de um exemplar de suas obras completas na Biblioteca da Universidade de Göttinger, na Alemanha; sua introdução no cânone literário português, contudo, aconteceu somente algumas décadas mais tarde, ainda no século XIX, por conta do esforço dos escritores românticos portugueses em reconstituir os caminhos do que poderia ser considerada uma literatura nacional lusitana.

139 Bouterweck, citado por BRAGA, 2005, p.53, atribui a Gil Vicente a criação do *auto sacramental*, que caracterizaria boa parte da produção de Calderón de la Barca, e cita o vicentino *Auto de São Martinho* (1504) como a primeira obra do gênero.

140 MOISÉS, 2007, p.45; BRAGA, 2005, p.73.

3.3 Produção, registro e publicação da obra de Gil Vicente

O termo *auto* referia-se, inicialmente, a “toda peça breve, de tema religioso ou profano, encenada durante a Idade Média”¹⁴¹. Por ser concebida em um único ato, que em geral integrava um espetáculo maior, com outras atrações diversas, essa forma teatral recebeu tal nome. Forma teatral marcadamente ibérica, o exemplar mais antigo conhecido é o *Auto de los Reyes Magos*, do século XII, do qual restaram apenas trechos esparsos de cinco cenas. O desenvolvimento do auto deu-se, sobretudo, a partir da obra de Juan del Encina, no século XV, e ganhou em língua portuguesa sua expressão maior na obra de Gil Vicente¹⁴².

Ainda que haja registros esparsos de textos anteriores que sugerem a existência de encenações teatrais antes do ano de 1500, o teatro de Gil Vicente é considerado “a primeira manifestação séria e continuada de teatro em Portugal”¹⁴³. Em que pese tal caráter inovador, o teatro vicentino estabeleceu-se, no cânone literário português, sobretudo pelos méritos do engenho do autor expressos nas inovações que ele impôs à forma do *auto medieval*, o que o coloca como um dramaturgo único na história literária justamente por representar uma transição entre o teatro medieval, sobre cujas ordenações ele soube inovar, e o teatro do Renascimento, cujas convenções seriam ainda por ele ignoradas.

A fonte primária do teatro vicentino é a *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, coletânea das peças teatrais do autor, feita por seu filho Luís Vicente em 1562, volume no qual foi publicada a quase totalidade de seus textos dramáticos. Há diversas ressalvas dos estudiosos a respeito do trabalho de Luís Vicente na composição da famosa *Compilaçam* dos trabalhos de seu pai: sua divisão das obras em cinco volumes, à guisa de

141 MOISÉS, 2004, p.45.

142 Quase todos os textos teatrais de Gil Vicente seguem a estrutura proposta pelos historiadores para o *auto medieval*. Há um único auto vicentino no qual a ação é deliberadamente dividida em várias cenas, o *Auto da Rubena* (1521), do qual a própria didascália escrita por Gil Vicente indica ser uma *cómedia repartida em três cenas* que são notadamente autônomas. Em outros casos, há momentos cênicos distintos, mas ligados a um único fluxo dramático ou intimamente vinculados como no *Auto da Lusitânia* (1532), em que o dramaturgo sobrepõe diversas camadas de encenação, de *teatro dentro do teatro*. Pela importância de sua obra, Gil Vicente pode ser tomado como um consolidador dessa forma teatral e seus textos, uma rica fonte para a construção de uma *Poética* do Auto Medieval.

143 BERARDINELLI, 1974, p.10. Cabe ressaltar que um comentário de Gil Vicente no texto de apresentação de seu *Monólogo do vaqueiro* ou *Visitação* (1502), obra inicial do teatro vicentino – de que tal forma de encenação era “coisa nova em Portugal” – sugere que o dramaturgo, o qual também atuava e montava seus próprios textos, foi o primeiro a realizar encenações fora do espaço cênico religioso em que costumavam ocorrer as declamações teatrais em Portugal. Seu pioneirismo, portanto, é hoje visto nesse sentido – e não com o caráter que lhe forneceu o Romantismo, o qual vislumbrou em Gil Vicente a origem absoluta do teatro português, já que há fontes históricas que atestam a existência de *momos*, *entremeses* e outras formas de apresentação cênica em Portugal anteriores a 1502.

classificação – *devoção, comédias, tragicomédias, farsas e trovas e cousas miúdas* – contradiz a nomenclatura usada pelo próprio Gil Vicente em vida¹⁴⁴; além disso, foram observadas diferenças e subtrações no texto de algumas peças quando comparadas com suas publicações em folhas avulsas¹⁴⁵. Também foram encontrados problemas na datação de alguns textos oferecida por Luís Vicente. Contudo, a *Compilaçam* subsiste como fonte primária imprescindível dos textos vicentinos¹⁴⁶. Houve uma reedição da mesma coletânea em 1586, que apresenta qualidade de impressão inferior e diversos erros tipográficos, além de eliminar oito autos que constavam na edição primeira, por obra da censura eclesiástica. Contudo, tem importância para os estudos vicentinos por ter recuperado o texto original de *Don Duardos* (1522) e incluir um manifesto de Gil Vicente sobre seu trabalho, escrito aproximadamente em 1521, no início do reinado de D. João III. A *Compilaçam* de 1586 traz também curiosa coletânea de imagens referentes a cenas e personagens que documentam o teatro quinhentista¹⁴⁷. Em 1834, foi editada a primeira reimpressão moderna das obras de Gil Vicente, a partir das duas edições da *Compilaçam* encontradas na Biblioteca de Göttinger, Alemanha.

Não há como examinar a produção vicentina sem vê-la como um fenômeno sociocultural ligado às circunstâncias materiais de produção que lhe eram peculiares. Consta que Gil Vicente, como costumava acontecer aos autores de sua época, também participava das apresentações como ator e, muito provavelmente, era o responsável pela concepção plástica do espetáculo, tanto na organização quanto na elaboração de figurinos, máquinas e objetos cênicos¹⁴⁸.

A leitura das didascálias contidas na coletânea editada por Luís Vicente mostra que foram raríssimos os textos que Gil Vicente apresentou em mais de uma ocasião; entende-se que seu teatro, por conta das condições de produção, não tinha por objetivo a encenação múltipla¹⁴⁹. Seus autos eram, com algumas exceções, textos de circunstância. Nascidos a

144 Cabe ressaltar que, à época de Gil Vicente, a classificação das obras teatrais era confusa e imprecisa: na Idade Média, comédia era um termo usado para designar qualquer representação teatral realizada em espaço sagrado; tal designação era usada para diferenciar tais textos das obras de devoção, de cunho religioso. O tema da classificação dos autos vicentinos parece ser de pouca importância para a compreensão dos textos, sobretudo se for levado em conta a característica peculiar do autor em mesclar vários gêneros em um mesmo autos. Cf. CARDEIRA, 1993, p.5; BRILHANTE, 1992, p.3; BRAGA, 2005, p.73.

145 MATEUS, 1993b, p.5, aponta supressões de rubricas narrativas de ações e correções sintáticas que ocultariam certo engenho de Gil Vicente em transcrever o uso de música ou a incluir cantigas de conhecimento popular à época em seus textos.

146 Acredita-se que a base do trabalho de Luís Vicente tenha sido, possivelmente, a edição completa de sua obra iniciada pelo próprio Gil Vicente pouco antes de sua morte, a pedido de D. João III.

147 Os mais bem conservados exemplares da *Compilaçam*, tanto dessa edição quanto da original de 1562, encontram-se atualmente na Biblioteca da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos da América.

148 CARDEIRA, 1993, p.5.

149 SERÓDIO, 1989, p.3, assinala que apenas os autos da *Alma* (1518) e da *Fama* (1520), bem como o *Sermão*

partir da encomenda real por conta de determinada ocasião na vida da corte ou relacionados a um fato específico, haveria, à época, pouco interesse da corte para sua rerepresentação. Raros são os autos cujas rubricas contidas na *Compilaçam* levam a crer que não foram compostos primeiramente para encenação na corte real¹⁵⁰.

Quanto à publicação, sobreviveram diversos exemplares indicativos de que o dramaturgo, “à medida que escrevia e representava suas peças, (...)” publicava-as “em folhetos de preço acessível a um público mais amplo que o da corte”¹⁵¹, onde tais textos eram primeiramente encenados. Resistiram ao tempo as publicações avulsas de apenas sete autos, três deles não incluídos na *Compilaçam*, mas há referências à impressão em folhetos de diversos outros textos¹⁵². Tem-se ainda registro de autos vicentinos cujos textos desapareceram, mas dos quais há a notícia por meio de relatos de espectadores¹⁵³.

Ambas as edições de suas obras completas efetuadas no século XVI, poucas décadas depois da morte do dramaturgo – em 1562 e 1586 –, sofreram supressões por força da censura inquisitorial. No século XVII, alguns autos teriam ainda edições isoladas, em folhetos avulsos, mas é fato que as obras de Gil Vicente foram perdendo leitores ao ponto não serem mais referidas por autores portugueses entre 1755, ano do famoso terremoto de Lisboa, e 1826, quando Almeida Garret manifesta sua intenção de reeditar os textos vicentinos¹⁵⁴. A *Compilaçam*, redescoberta em 1769 por conta de um exemplar existente na Alemanha, encontraria sua primeira edição moderna naquele país apenas em 1834¹⁵⁵, e Gil Vicente seria

feito à cristianíssima rainha dona Leonor (1506), teriam indicações de dupla representação; contudo, apenas o *Auto da Fama* (1520) – o qual alude, alegoricamente, aos feitos dos desbravadores lusitanos no Oriente – teria tal circunstância atestada pelas rubricas da *Compilaçam*. CAMÕES, 1993a, p.5, inclui nesse rol de dupla representação o *Auto da barca do Inferno* (1517) e indica a possibilidade de o *Auto da barca do Purgatório* (1518) ter sido também apresentado aos reis em duas ocasiões distintas.

150 CAMÕES, 1992, p.3, lista três autos – *Festa* (1527), *Diligência* (1531) e *Cananea* (1534) – como tendo sido escritos para representação popular. Sobre o primeiro, ele afirma haver dúvidas quanto à autoria de Gil Vicente, já que não consta da *Compilaçam* e o texto disponível, um avulso encontrado no início do século XX, apresenta versos cuja má qualidade poética não se coadunaria com a produção vicentina. Além disso, repetem-se em *Festa* (1527) vários versos que aparecem no *Templo de Apolo* (1526). *Diligência* (1531), em que pese ser aparentemente um sermão proferido por Gil Vicente aos religiosos de Santarém, é classificado por MATEUS, 1988b, p.4, como um *auto* pela forma como foi apresentado e por seu caráter de *monólogo teatral*.

151 BERARDINELLI, 1990, p.8.

152 O catálogo de Fernando Colón (1488-1539) chamado *Abecedarium B* lista folhetos de seis autos vicentinos; o *Rol dos livros defesos* (1551), sete; o *Index* de Valladolid (1559) inclui *Amadis de Gaula*. Cf. MATEUS, 1993b, p.4-5.

153 Exemplo disso é *Jubileu d'amores* (1531), encenado na cidade belga de Bruxelas por ocasião das festas que celebraram o nascimento de um dos filhos de D. João III. O texto vicentino, primeiro registro de representação do teatro português além-fronteiras, perdeu-se, não tendo sido incluído na *Compilaçam* nem sobrevivido na forma de folheto; contudo, há dois relatos, do cardeal italiano Girolando Aleandro e do poeta André de Resende, que descrevem a ação teatral que assistiram e atribuem sua autoria a Gil Vicente. Acredita-se que a circulação do texto foi proibida pela censura da Igreja à época, por conta de seu teor anticlerical. O *Jubileu d'amores* é listado no *Rol dos livros defesos* do cardeal-infante Henrique, em 1551. Cf. CARDEIRA, 1993, p.3.

154 MATEUS, 1993b, p.10.

155 A *Compilaçam* só seria reeditada em Portugal no ano de 1852. A primeira metade do século XX, período em que viveu António Aleixo, viu a reedição dos textos de Gil Vicente em seis projetos, nem todos abrangendo a

alçado a seu papel de autor clássico português pelos esforços do Romantismo em estabelecer as origens da cultura e da língua portuguesas.

O teatro vicentino retornou com mais vigor aos palcos lusitanos a partir de 1902, ano de celebração do quarto centenário da fundação do teatro português. A efeméride motivou a redescoberta da obra do dramaturgo quinhentista nos meios escolares portugueses e renovou o interesse no estudo de sua vida e obra. Desde então, diversas companhias teatrais portuguesas têm incluído os autos vicentinos em seu repertório, com renovado interesse do público.¹⁵⁶

O auto permanece até hoje no imaginário lusitano como forma de teatro popular por excelência. Mesmo sob a proibição dos Tribunais do Santo Ofício à encenação de autos, em época posterior à morte de Gil Vicente, essa forma de teatro tornou-se popular e foi mantida “obscuramente nos usos populares das aldeias do Minho, Algarve e Açores”, além de ter sido apresentada mesmo a bordo das naus portuguesas que mantinham a ligação entre a metrópole e as colônias lusitanas na África, na Ásia e na América¹⁵⁷. Com sua aproximação ao teatro de costumes, seu uso freqüente de coreografia e música, sua estrutura metrificada e seu caráter moralizante, o auto manteve-se como forma teatral das camadas populares tanto em Portugal quanto no Brasil, onde ganhou formas diversas de expressão regional – religiosa e profana – e uma vida literária própria através das publicações de cordel, de forte teor dramático¹⁵⁸.

obra completa do dramaturgo.

156 O Centro de Estudos de Teatro, mantido pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, registrava, em outubro de 2007, a memória de duzentas e noventa e duas montagens teatrais das obras de Gil Vicente entre os anos de 1897 e 2007.

157 MOURA, 2000, p.71.

158 Cabe recordar que o auto foi a forma teatral usada pelos catequizadores na instrução dos nativos e dos colonos no Brasil ainda no século XVI, sendo célebres alguns textos de autoria de José de Anchieta para tal finalidade. Essa forma dramática ganhou em terras brasileiras a influência de elementos culturais africanos e indígenas, tornando-se uma manifestação popular e folclórica intimamente relacionada ao canto e à dança. Cf. MOISÉS, 2004, p.45; CASCUDO, 2006, p.36; 401-404.

3.4 O teatro vicentino: estrutura, personagens, espaço cênico e temas recorrentes

A estabilidade da obra de Gil Vicente no panorama literário do Quinhentismo português pode ser atribuída, em grande parte, aos elementos tradicionais de seu teatro¹⁵⁹. A proximidade dos autos vicentinos com as raízes populares da literatura lusitana é uma das mais fortes razões para a sua permanência. Sua temática, que apresentava uma nítida simpatia aos humildes e ao homem do campo, ia do sagrado ao profano sem jamais afastar-se da realidade de seu tempo. Sua linguagem, que aproximava o texto teatral do falar do povo, era instrumento de caracterização das diversas classes sociais e levava as audiências à identificação imediata com a encenação.

Gil Vicente escreveu quarenta e sete peças teatrais¹⁶⁰ em verso, sua forma de expressão artística por excelência¹⁶¹. Não há como negar o contato de Gil Vicente com o teatro produzido na Europa de seu tempo. Os indícios surgem da influência das églogas de Juan del Encina percebida em seus primeiros autos, como o da *Visitação* (1502) – obra considerada como inaugural do teatro português – e o *Auto pastoril castelhano* (1509). Há também referências explícitas de apropriações vicentinas da produção artística oriunda de outros países europeus: nas didascálias do *Auto da fé* (1510) – que indica o uso de uma *enselada que veio da França* –, na *cantiga francesa* incluída no *Auto dos quatro tempos* (1513) e no uso da linguagem de personagens franceses – no *Auto da fama* (1520) – e picardos – no *Auto das fadas* (1527)¹⁶².

Herdeiro de formas anteriores da encenação medieval, que incluíam o teatro religioso e os ditos *jogos de escárnio*¹⁶³, Gil Vicente consolidou na forma dos autos essas duas vertentes, não raro abarcando “o divino, o diabólico e o humano”¹⁶⁴ em um mesmo texto.

159 BRAGA, Teófilo. *Gil Vicente e as origens do teatro nacional* - Apud REBELLO, 1977, p.18.

160 BERARDINELLI, 1990, p.8, lista-as em número de 44 peças, mas exclui de tal número o monólogo *Pranto de Maria Parda*, que na *Compilaçam* aparece no volume de *trovas e cousas meúdas*. Somamos ao rol de autos citados por ela: o *Sermão feito à cristianíssima rainha dona Leonor*, que MATEUS, 1989, p.3, considera como manifestação teatral; a *Diligência* feita por Gil Vicente aos frades em Santarém, por ocasião do terremoto de 1531, que MATEUS, 1988b, p.4, classifica também como teatro; *Jubileu d'amores*, auto cujo texto perdeu-se mas que CARDEIRA, 1993, passim, prova ter existido pela reunião de referências históricas à apresentação do auto. Retiramos daquele rol o *Auto de Deos Padre*, cuja autoria, atribuída a Gil Vicente por Israel Salvator Révah em 1948, quando da primeira edição moderna do referido texto, MATEUS, 1993a, passim, contesta.

161 BERARDINELLI, 1990, p.8, recorda que há apenas dois registros em prosa de Gil Vicente: um prólogo pelo qual o autor apresentou suas obras a D. João III e uma carta dirigida a esse mesmo rei sobre uma contenda sua com os frades de Santarém a respeito de suas pregações por ocasião de um tremor de terra ocorrido em 1531.

162 MATEUS, 1989, p.5 e CAMÕES, 1991, p.7.

163 Peças de caráter burlesco, destinadas às camadas populares. In: SPINA, 2003, p.39.

164 BERARDINELLI, 1990, p.12.

Várias de suas peças trabalham com elementos alegóricos e fantásticos, incluindo entre suas personagens figuras da mitologia greco-romana e da tradição judaico-cristã, doutores da fé católica e outras que personificam as virtudes humanas ou as forças demoníacas.

A alegoria¹⁶⁵ é um processo muito presente no teatro medieval. Seu caráter de representação do mundo por meio da personificação de conceitos filosóficos e religiosos prestava-se perfeitamente à arte de um tempo no qual a encenação tinha profunda função didática, caso das *moralidades* e demais formas de teatro sacro medieval. Gil Vicente fez uso das alegorias em diversas ocasiões, sobretudo para tecer suas críticas à conduta de instituições e classes sociais e políticas de seu tempo¹⁶⁶. Na alegoria, “os significados não se esgotam na singularidade”¹⁶⁷, antes se ampliam na junção das diversas partes que formam o todo representativo. A alegorização de objetos e personagens, estratégia comum às moralidades medievais¹⁶⁸, surge muitas vezes no texto vicentino com tal função. Era através da associação de símbolos religiosos e da nobreza, de fácil entendimento para o homem quinhentista, que Gil Vicente obtinha os efeitos dramáticos desejados.

É comum no teatro vicentino que as figuras alegóricas iniciem o seu discurso por uma enunciação que lhes revela a identidade, reforçando os elementos externos que auxiliariam no reconhecimento pelo público¹⁶⁹. No *Auto da Mofina Mendes* (1515), por exemplo, um texto intimamente ligado ao culto mariano e ao dogma da anunciação, Gil Vicente personifica as virtudes da Virgem – *Prudência, Fé, Humildade e Pobreza* – como suas damas de companhia, que presenciarão a visita do Anjo Gabriel. No *Auto da Alma* (1518), é a alma humana que, em seu percurso, encontrará a própria Igreja, que a convida para um banquete. Em *Frágua d’amor* (1524) a ação inicia-se com um Peregrino que descreve para a audiência um *castelo* que simboliza a futura esposa de D. João III, Caterina; suas *muralhas* são as virtudes teologais – *fé, esperança e caridade* – e morais – *fortaleza, justiça, prudência e temperança* – que o dramaturgo e os espectadores esperavam encontrar na nova rainha. No *Auto da feira* (1526), é a cidade de Roma – e o papado, por associação – que comparece ao mercado e é admoestada por um demônio e um serafim acerca de suas negociações envolvendo a fé e a verdade.

A apresentação de personagens e da história, no teatro vicentino, ainda é feita

165 A *alegoria* é um processo que em literatura pode ser compreendido, em termos gerais, como um discurso que, direcionado a um objeto, visa à compreensão de outro. Fazendo uso de “imagens, figuras, pessoas, animais”, o processo alegórico “concretiza as idéias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro [discurso]”. Cf. MOISÉS, 2004, p.14.

166 CAMÕES, 1992, p.5.

167 CAMÕES, 1991, p.5.

168 SALES, 1991, p.5.

169 CAMÕES, op.cit., p.9.

por intermédio do discurso mais que pelas ações dramáticas. Como em *Frágua d'amor*, em diversos autos Gil Vicente inicia a ação com a presença de um *peregrino* que se desloca e apresenta ao público a situação inicial. Pela provável escassez de recursos cênicos, muitas vezes é a própria personagem que se apresenta ao público ao fazê-lo para seus interlocutores ou diretamente para a audiência. O monólogo dramático é, aliás, um recurso bastante usado no teatro vicentino. Partindo-se do *Pranto da Maria Parda* (1522), que se tomado como texto teatral seria o único exemplar de monólogo teatral autônomo depois de seu inaugural *Monólogo do vaqueiro* (1502), essa forma é encontrada em diversos outros autos, e com distintas funções: como prólogo no *Auto da Mofina Mendes* (1515), no *Templo de Apolo* (1526) e na *Farsa da Inês Pereira* (1523); incorporados ao núcleo dos autos como no sermão de amor do *Auto das fadas* (1527), na ladainha do *Velho da horta* (1512) ou nas pragas de *Quem tem farelos?* (1515); ou de forma independente como nos dois monólogos supracitados¹⁷⁰ e no famoso *Sermão feito à cristianíssima rainha dona Leonor*¹⁷¹. Os monólogos de Gil Vicente diferenciam-se da produção europeia de então por um traço inovador: são marcados por ações, fugindo do caráter de mera fala narrativa à moda do *Cancioneiro geral* (1516), ainda que boa parte dessas ações ainda sejam predominantemente verbais, como no *Pranto da Maria Parda* (1522)¹⁷².

Gil Vicente usa também o recurso do desfile processional de figuras oriundo do teatro religioso medieval. Nos três autos em que retrata o julgamento das almas no *post-mortem* – o *Auto da barca do inferno* (1517), o *Auto da barca do purgatório* (1518) e o *Auto da barca da glória* (1519) –, as diversas personagens aproximam-se dos barqueiros – um diabo e um anjo – para serem por eles aquilatadas e ouvirem a decisão sobre a barca em que irão seguir a viagem para o *além-da-vida*. Em *Frágua d'amor* (1524), são os desejosos de transformação que irão passar pela forja de Cupido, em uma sucessão de personagens que abrange tipos da sociedade quinhentista (o negro, o frade, o pajem que pede em nome de seu senhor) e entidades abstratas (a Justiça, *velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada*).

As personagens dos autos vicentinos reúnem, além de entes mitológicos ou históricos, uma vasta galeria de figuras representativas da sociedade da época. O dramaturgo

170 MENDES, 1988, p.10.

171 Por não ter um título dado por Gil Vicente e ser costumeiramente tratado apenas como *Pregação*, adotamos aqui a indicação inicial da didascália da *Compilaçam*, que inclui o pequeno auto no volume que reúne as *Trovas e cousas meúdas*. O termo *sermão* remete também ao gênero existente no teatro cristão medieval tanto como registro sério incluído nos *mistérios religiosos* quanto como encenação carnavalesca de caráter paródico e autônomo. In: MATEUS, 1989, p.5.

172 MENDES, 1988, p.11-12.

era exímio na construção de tipos, aqui compreendidos como as “personagens que, com nomes vários, desempenham funções semelhantes em intrigas por vezes diferentes”¹⁷³. Por meio dessas personagens-tipo – apresentadas por suas vestimentas, falares e gestos que os tornavam imediatamente reconhecíveis para o espectador quinhentista –, Gil Vicente oferece não “apenas uma visão da sociedade de seu tempo (...) [mas] a visão da vida do homem na sua totalidade, desde os mais prosaicos problemas da vida doméstica às mais dramáticas situações morais”¹⁷⁴. Clérigos, médicos, mulheres infiéis, negros e judeus, além de outras personagens que representavam formas específicas de comportamento, profissões, papéis sociais e etnias diversas, estão presentes nos autos vicentinos com a função de entreter e criticar os desvios de conduta do homem quinhentista português.

Gil Vicente apropriou-se também de tipos já existentes no teatro medieval, comuns a vários autores de seu tempo. *Joane*, o *Parvo* dos autos vicentinos, que aparece pela primeira vez no *Auto da fama*, é personagem que se repete em alguns de seus textos, sempre com a função de ser contraponto a outras personagens de estatura intelectual superior à sua¹⁷⁵. Possível referência direta ao *Stupidus* da sátira latina, ele simboliza a rudeza e a ingenuidade do homem do povo; costuma expressar a opinião vigente nessa camada social, mas serve também para mostrar como se dava o convívio das pessoas mais simples com outros grupos sociais daquela sociedade. A repetição de papéis nos autos vicentinos – caso do *Joane*, do Negro de *Frágua d’amor* (1524) e *Auto do clérigo da Beira* (1529) ou das alcoviteiras que aparecem em diversos autos vicentinos, da Branca Gil do *Auto do velho da horta* (1512) à feiticeira Genebra Pereira do *Auto das fadas* (1527)– pode também indicar a existência de atores especialistas em determinados papéis para os quais Gil Vicente escrevia tais personagens.

Para a composição dos tipos e das personagens alegóricas, os objetos cênicos, em geral sugeridos pelo autor na própria didascália, também ajudavam o público quinhentista a identificar de imediato as personagens. No *Auto da barca do purgatório*, o lavrador traz um arado às costas, o pastor traz um cacheiro à mão. A identificação de uma personagem por sinais exteriores é estratégia comum à arte pictórica medieval, e é possível que a associação entre personagens e gravuras alegóricas em circulação à época fosse imediata. As entidades abstratas – como as estações do ano, as virtudes e os vícios, por exemplo – e espirituais – os santos e as pessoas da Santíssima Trindade, os deuses pagãos e os demônios – eram representadas pela arquitetura e iconografia medievais por meio de símbolos que, supõe-se,

173 CAMÕES, 1988, p.4.

174 Ibid., p. 38.

175 CAMÕES, 1993b, p.4-5.

eram reconhecíveis para os homens letrados daquele tempo¹⁷⁶.

Sendo Gil Vicente um autor de transição, seu teatro usa diversos recursos que advêm dos momos quatrocentistas e dos autos religiosos que o antecederam: o uso de máquinas cênicas e de carros alegóricos – os *trunfos* do *Auto do inverno e do verão* (1529) –, as entradas em desfile de figuras portando figurinos vistosos e característicos de seus papéis alegóricos, o uso de canto e dança e a apropriação dos diversos falares de seu tempo para caracterizar as personagens.

O espaço cênico usado por Gil Vicente era variado, mas foram poucas as encenações feitas em locais exteriores aos paços, capelas e claustros, ambientes mais comuns nas apresentações vicentinas¹⁷⁷. Sobretudo nos autos da primeira fase da produção vicentina, há a apropriação, por parte do dramaturgo, do espaço e do momento da representação¹⁷⁸, em referências textuais que promoviam a adequação da encenação à circunstância. É possível que, em diversas apresentações dos autos vicentinos, escapasse aos espectadores a sensação de que se tratava de teatro, tal era a forma engenhosa como Gil Vicente introduzia seus personagens ao espaço da encenação¹⁷⁹. Por vezes, seus autos poderiam ser incorporados às comemorações da realeza ou mesmo aos ofícios religiosos da corte. Há indícios de que Gil Vicente escrevesse, por muitas vezes, “para uma determinada arquitetura” já conhecida do dramaturgo e integrasse tal espaço ao texto por meio do uso de elementos materiais ali presentes¹⁸⁰. Alguns autos sugerem o uso de plataformas múltiplas, nas quais a encenação ocorreria, com diversos espaços de ação e fala, à moda do teatro anterior a Gil Vicente. Boa parte de seus textos remete ainda ao modelo medieval da encenação como desfile de personagens e exige mínimos recursos cenográficos; crê-se que a indumentária e os objetos – incluindo a sugestão do uso de animais vivos em pelo menos dois autos¹⁸¹ – fossem os ícones cênicos mais usados para sugerir tanto as personagens quanto o lugar onde transcorria a trama.

Os autos vicentinos trazem também indícios de que o dramaturgo era conhecedor das mudanças propostas pelo teatro do Renascimento, as quais teria assimilado

176 Id., 1991, p.9.

177 CARRILHO, 1993a, p.3.

178 GOUVEIA, 1999, p.15.

179 No *Auto da Fé* (1510), por exemplo, o dramaturgo introduz nas festividades das matinais do Natal, em plena capela do refúgio real em Almeirim, dois pastores que demonstram não conhecer os objetos e rituais, e que por isso são orientados por uma figura alegórica, vestida de sacerdote – a *Fé*. Para os espectadores presentes à ocasião, a presença dos pastores e sua interação tanto com os objetos religiosos da própria capela quanto com o público pode ter causado o curioso efeito de inserir os presentes na encenação. É um teatro que se disfarça na circunstância em que é apresentado, um “fingir que não há teatro” que se repete em outros textos vicentinos e que muito se relaciona com o teatro medieval.

180 CARRILHO, 1993b, p.3.

181 SERÓDIO, 1989, p.7.

nos eventuais contatos que teria feito com o que era produzido em outras partes da Europa. No *Auto da Índia* (1509) e em *Quem tem farelos?* (1515), Gil Vicente sugere a alternância entre cenas de interior e exterior, ainda que de forma rudimentar¹⁸²; a *Farsa da Inês Pereira* (1523) traz personagens mais individualizadas, que se aproximam das formas dramáticas que viriam depois de Gil Vicente, tanto em termos formais quanto no conteúdo temático. O teatro vicentino, contudo, “diferentemente do que sucede com o teatro clássico, (...) não tem por propósito apresentar conflitos psicológicos”, tampouco é seu interesse examinar os “caracteres (...) e contradições entre (ou dentro de) eles”¹⁸³. Seus personagens, mais que retratando individualidades, são tipos satíricos ou folclóricos, alegóricos ou religiosos, que agiam “segundo a lógica da sua condição”¹⁸⁴ e através dos quais o autor construía suas sátiras sociais ou proclamava suas idéias a respeito das instituições de seu tempo ou de suas convicções cristãs. Sobretudo seus textos satíricos, nos quais Gil Vicente faz o registro dos vícios e da desonestidade, tornaram sua obra universal por terem sido facilmente transpostos à realidade dos diversos públicos posteriores ao seu tempo.

A análise de sua produção em termos formais mostra que Gil Vicente manteve-se “fiel às formas medievais, utilizando metros e estrofes que se encontram no Cancioneiro Geral: os versos de ‘arte menor’ (o ‘redondilho maior’, de sete sílabas e o ‘redondilho menor’, de cinco) e os versos de ‘arte maior’ (basicamente com onze sílabas, com cesura na quinta), agrupados em estrofes de extensão variável”¹⁸⁵, mesmo depois que Sá de Miranda traz para Portugal, em 1526, as inovações recolhidas por este outro autor português na Itália, como o decassílabo italiano, a forma do soneto e a composição em oitavas, entre outras¹⁸⁶.

Somada à preocupação com as formas poéticas, um caráter genuinamente inovador apresenta-se no texto de Gil Vicente: a linguagem que o autor emprega em seus diversos autos e farsas reproduz os diversos registros e falares dos diferentes estratos sociais de seu tempo, retratando tanto as distintas camadas sociais quanto os diversos tipos humanos que compunham a Lusitânia quinhentista. A caracterização das personagens por meio da linguagem é uma técnica bastante usada por Gil Vicente na busca por um efeito mais realista em seu teatro e uma maior comunicação com seu público. No *Auto das fadas*, o Diabo fala em

182 CAMÕES, 1988, p.5.

183 SARAIVA, s.d., p.191.

184 Ibid., loc.cit.

185 BERARDINELLI, 1974, p.13.

186 Lembra BERARDINELLI, 1990, p.7: “[Em 1526, quando Sá de Miranda traz da Itália tais inovações da arte poética], mestre Gil já havia escrito autos durante 24 anos, fazendo com eles as delícias da corte de D. Manuel e, desde 1521, da de D. João III”. Sendo autor consagrado e conhecedor pleno de seu fazer poético nos gêneros e metros medievais, e já contando sessenta anos de idade, é compreensível que Gil Vicente tenha ignorado as novidades formais propostas por Sá de Miranda.

picardo, dialeto da França, o que provoca confusões de forte apelo ao riso em suas negociações com a feiticeira Genebra Pereira, que lhe pede *fadas* e recebe *frades*. No *Auto da Fama* (1520), “auto de propaganda do espírito de cruzada que norteia a expansão portuguesa”¹⁸⁷, a pastora que representa a nação lusitana é assediada por três estrangeiros – um castelhano, um francês e um italiano – que falam em suas línguas de origem; na *Frágua d’amor* (1524), o *Negro*, que pede a Júpiter para que o deixe *branco como ovo de galinha*, segue *falando guiné*, para a diversão da audiência quinhentista. Nos autos pastoris dos primeiros anos de produção vicentina, os pastores falam saiaguês, um dialeto da península ibérica; depois, Gil Vicente colocará os elementos do povo a falar português, em contraste com os nobres e as figuras alegóricas, que se comunicam em espanhol, à época língua de erudição da corte portuguesa. Há, ainda, o latim presente nas fórmulas religiosas e no falar do clero; sua aparição no texto vicentino é, por vezes, jocosa – é o latim *torto*, mal conjugado e misturado às línguas laicas que Gil Vicente usa como elemento cênico que se soma às críticas anticlericais presentes no texto dramático.

Além do uso de diversas línguas, nem sempre representadas à perfeição, os falares diferenciados das personagens de Gil Vicente também aparecem por meio das curiosas representações gráficas pelas quais ele buscava reproduzir foneticamente as interferências lingüísticas das diferentes etnias que compunham a Portugal quinhentista. Aqui se enquadrariam os Negros de *Frágua d’amor* (1524) e da *Farsa do clérigo da Beira* (1529), em cujas falas o dramaturgo simula o que seriam os primeiros contatos do português com as línguas africanas. As mulheres no *Auto das ciganas* (1521), cujo falar é um espanhol *gitano* que Gil Vicente tenta reproduzir, na grafia das palavras, pelo uso de *C* e *Z* no lugar do *S*, indicando o *seseo* à maneira dos falares da Andaluzia – origem provável dos primeiros ciganos a chegar a Portugal, poucos anos antes do referido auto ser encenado. O mesmo estratagema seria usado pelo autor nas falas de outros personagens de origem cigana ou oriental, como no *Auto da festa* (1528) e no *Auto da Lusitânia* (1532). Tanto o falar dos negros quanto aquele atribuído aos ciganos surgem mais como *caricatura fonética* dessas novas etnias a surgir no mundo português quinhentista que propriamente uma apurada reprodução de sua realidade lingüística.

Seu uso de trocadilhos, ditos populares e jargões de referência às várias camadas sociais seria um dos elementos de produção de efeitos cômicos e de identificação de seu público com as obras à época de suas primeiras encenações. O dramaturgo incorporava ao seu texto formas paraliterárias provenientes da tradição oral, como *pragas*, *prantos*,

187 SERÔDIO, 1989, p.5.

cantigas, provérbios e outras tantas formas conhecidas à época de encenação dos autos¹⁸⁸. Privilegiava as formas populares de manifestação cultural, incluindo em seus autos “os diálogos e colóquios das lapinhas” e as “canções bailadas de Maio”¹⁸⁹. Seu teatro incorporava também a crença popular no poder das palavras, dando estatuto poético às *preces, esconjuros, orações e benzeduras* que povoavam as práticas discursivas da tradição popular do século XVI¹⁹⁰.

O texto vicentino não apresenta preocupações com a unidade de tempo, lugar, tom ou ação preconizadas pelo teatro renascentista. Ele ignorava “os princípios dramáticos que dão arquitetura definida às peças clássicas”, preocupando-se mais com a caracterização psicológica e social dos personagens e com a estrutura poética dos textos¹⁹¹. Ainda assim, o teatro vicentino não pode ser entendido como mera recriação das encenações da Idade Média: é inovador ao associar o teatro religioso e a crítica social, bem como ao focar as pequenas fraquezas humanas e não apenas os grandes heróis de um passado mitológico – tema sobre o qual também se debruçaria, mas de forma pouco rigorosa e em menor grau de importância tomando-se o todo de sua obra. Diversos autos de sua autoria retratam também os novos tipos humanos surgidos daqueles tempos de novas descobertas e de aventuras ultramarinas: são os africanos com seu falar característico, as mulheres abandonadas por seus maridos em viagem e as que não conseguiam casamento, os artesãos e suas preocupações terrenas com o lucro e a riqueza. Tal variedade deu aos autos vicentinos o caráter de crônica de seu tempo às gerações posteriores, em que pese o vasto tempo em que sua obra foi relegada ao ostracismo¹⁹².

A importância de Gil Vicente na história da literatura é tal que Segismundo Spina, um dos mais renomados estudiosos brasileiros de sua obra, atribui a Gil Vicente “a definição e a caracterização do auto como forma dramática”¹⁹³. Constituída de um único ato,

188 CAMÕES, 1988, p.18. Gil Vicente por vezes repete uma mesma cantiga ou dito popular em mais de um auto. Sua intenção seria a de oferecer ao espectador quinhentista algo que levasse a uma identificação imediata dos temas, situações e personagens representados.

189 BRAGA, 2005, p.74.

190 AMARAL, 1991, p.15.

191 BERARDINELLI, 1974, p.36.

192 Sua redescoberta deveu-se à busca por uma identidade nacional empreendida pelos autores românticos – um fenômeno de resgate das bases de uma literatura autóctone que se repetiu em diversos países, inclusive no Brasil. Não por acaso, o texto inicial do teatro romântico português é *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garret, que traria de volta ao interesse dos portugueses a obra do dramaturgo quinhentista; no teatro romântico brasileiro é *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, na qual o poeta romântico brasileiro recupera a figura do dramaturgo Antônio José da Silva (1705-1739), nascido no Rio de Janeiro e que morreria perseguido pelo Tribunal do Santo Ofício após uma brevíssima carreira como autor teatral em terras lusitanas. A peça teatral de Garret é um drama histórico que retrata o momento da representação do *Cortes de Júpiter* (1521), encenado por Gil Vicente por ocasião das despedidas da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel I, que partia para seu casamento com o duque Carlos III de Sabóia. Vários versos de Gil Vicente, escritos para o *Cortes*, são incluídos integralmente no texto de Garret.

193 SPINA, 2003, p.40.

tal forma é marcada pela escassez de alternância de cenários, por um lado, e pela maneira peculiar de apresentação das personagens, muitas vezes introduzidas na trama por meio de um desfile de tipos diversos — o que era condicionado pela perspectiva de espetáculo da época, mas também diz muito do pensamento medieval e da associação metafórica entre vida e caminho, do homem como um peregrino.

3.5 Relações entre o teatro vicentino e sua época

A análise formal do teatro vicentino pode ser problemática se o pesquisador tomar como parâmetros, isolando-o de seu momento histórico, a “mais racionalizada e formalizada estética dos clássicos posteriores” ao tempo de sua produção, podendo restar “a impressão global de uma certa e informe heterogeneidade” a partir da “despreconceituosa diversidade de suas fontes”¹⁹⁴. O estudo de seus temas, por sua vez, remete naturalmente ao pensamento da época, que Gil Vicente soube tão bem captar.

O prestígio alcançado por Vicente na corte portuguesa seria o respaldo com que contava o dramaturgo para transformar seu teatro em um “instrumento de ataque às mazelas de todas as classes sociais”¹⁹⁵. O teatro de Gil Vicente não é, contudo, marcado pelo inconformismo à estrutura social vigente. Ele demonstra certa aceitação da estrutura social dominante, ainda que use suas personagens para criticar aqueles que “dela abusam ou se desviam”¹⁹⁶. Com esta função é que surgem nos autos e farsas os “reis, papas e bispos que traem sua missão; juízes que põem em almoeda a justiça; fidalgos que tiranizam os pequenos; clérigos mais ocupados em perseguir cachopas e caçar perdizes que em salvar almas; [...] os médicos, mais familiarizados com o latim das fórmulas do que com os processos da terapêutica”¹⁹⁷. É também conhecido o efeito cômico oferecido pelos textos vicentinos aos seus contemporâneos através do recurso de incluir, nas falas das personagens, referências implícitas, ou mesmo nominais, a personalidades da época, às quais não raro estavam

194 SARAIVA, s.d., p. 179.

195 SPINA, 2003. P.13.

196 A afirmação de CIDADE (1965), p.187, é compreensível se compararmos, por exemplo, o teor respeitoso à Igreja como instituição em seu *Auto da Alma* (1518) com as críticas duras que faz ao comércio de indulgências no *Auto da Feira* (1527), as quais o aproximam do pensamento de Martinho Lutero e teriam perturbado – cf. ABREU, Gaspar, 1902, p.93 – a corte portuguesa a ponto de Gil Vicente permanecer três anos sem apresentar nenhuma outra obra teatral em público.

197 Ibid., loc. cit.

presentes às encenações¹⁹⁸.

O dramaturgo também se preocupou em comentar as ações cotidianas de seu tempo, não se atendo apenas às instituições e seus problemas. Neste sentido é que surgem a esposa que trai o marido que partira para as conquistas ultramarinas no *Auto da Índia* (1509) e a jovem casadoira que lamenta sua sorte na *Farsa da Inês Pereira* (1523); a alcoviteira que se aproveita da senilidade de um velho apaixonado na *Farsa do velho da horta* (1512), o esposo que deseja se livrar da mulher em *Comédia do viúvo* (1524) e a nobreza falida na *Farsa do almocreves* (1527).

Por mais que formalmente o teatro vicentino esteja mais diretamente relacionado àquele praticado na Idade Média, Gil Vicente antecipa temas que seriam fartamente explorados pelo Renascimento. No *Auto da Rubena* (1521), cria pela primeira vez, na figura de *Cismena*, uma personagem que constrói sua história a partir da própria vivência apreendida no decorrer da trama, “sobre o valor da experiência e do mérito humano individuais”¹⁹⁹, o que aproxima o texto das comédias renascentistas. No *Auto da Serra da Estrela* (1527), é *Joane*, o parvo, que introduz um tema que será posteriormente explorado pelos autores do Renascimento – o do “mundo às avessas”, em que a vontade de Deus se afasta dos desejos humanos e foge ao senso de infabilidade atribuído à divindade²⁰⁰. No referido texto, comentam-se os “erros divinos” de não conceder aos reis um filho homem²⁰¹ e, na ficção, de reunir os diversos pastores e pastoras do auto em pares diferentes dos interesses românticos que anteriormente eles haviam demonstrado. O mesmo tema do “mundo às avessas” já havia surgido em *Templo de Apolo* (1526), em que o deus grego do amor questiona a incongruência entre o poder divino e o universo repleto de imperfeições²⁰².

Gil Vicente era, sobretudo, um homem consciente das grandes questões políticas e sociais de seu tempo. Embora dê indícios de sua devoção em diversas obras, a crítica à Igreja de Roma, sobretudo ao comércio de indulgências e à conduta do clero, aproxima Gil Vicente das pregações protestantes e do ideário de um Erasmo de Roterdã. É tema que aparece em diversos textos – como o *Auto da barca da glória* e o *Auto da feira*; seria também o conteúdo principal de um auto perdido de Gil Vicente, *Jubileu d’amor*, cuja história mostraria uma engenhoca capaz de *purificar* amores ilícitos eliminando-lhes os

198 CAMÕES, 1989, p.4, cita pelo menos oito autos nos quais isso ocorre.

199 AMARAL, 1991, p.29.

200 CAMÕES, 1993b, p.10.

201 D. João III, casado com Catarina de Espanha em 1525, perdera um filho homem em 1526 e fora surpreendido, em 1527, com o nascimento de uma menina, Maria. O fato teria gerado uma crise na família real a qual Gil Vicente faz alusão em várias passagens do *Auto da Serra da Estrela*.

202 FIRMINO, 1989, p.9.

pecados e impurezas – à moda da *Frágua d'amor* que “transformava” os seres, no auto de mesmo nome²⁰³. Seus três autos sobre o *post-mortem* – o *Auto da barca do inferno*, o *Auto da barca do purgatório* e o *Auto da barca da glória* –, embora revestidos de um inegável caráter religioso, são igualmente uma clara sátira dos “vícios, estados, classes e condições da sociedade humana”²⁰⁴ de seu tempo. Em *Floresta de enganos* (1536), Gil Vicente faz alusão à censura da Inquisição Portuguesa que já ensaiava suas primeiras ações.

A religiosidade quinhentista é, igualmente, um traço marcante do teatro vicentino. Em que pese a crítica de Gil Vicente aos clérigos e a certas práticas da Igreja de seu tempo, é inegável o caráter devocional de seus autos eminentemente religiosos. Neles, Deus, a Igreja enquanto instituição divina, seus santos e profetas, são sempre vistos com respeito e piedade, e o Cristo é a personificação do objetivo de diversos personagens – de tipos populares a profetas bíblicos, de figuras da mitologia grega a entidades abstratas, como as estações do ano e as Virtudes. No *Auto da Sibila Cassandra* (1513), por exemplo, o dramaturgo personifica tais virtudes, juntamente com os vícios, em uma discussão sobre a importância da aceitação dos desígnios da Providência²⁰⁵. No *Auto da Alma* (1518), no qual um anjo e um demônio disputam a atenção de uma alma peregrina, o dramaturgo mostra-se atualizado com o pensamento da Igreja²⁰⁶ de seu tempo ao incluir Tomás de Aquino como um dos Doutores da Igreja – ladeando os já consagrados Ambrósio, Agostinho e Jerônimo – cinquenta anos antes de o papa Pio V fazê-lo oficialmente²⁰⁷.

O teatro de Gil Vicente é, sobretudo, voltado aos problemas da época em que vive o dramaturgo, mesmo quando usa, para compor suas tramas, uma matriz alegórica. No *Auto da Lusitânia* (1532), o dramaturgo inicia uma história mitológica sobre o surgimento de Lisboa e Portugal com um grupo de judeus que decide encenar um auto do próprio Gil Vicente em homenagem ao rei; ao contrário de outras referências anteriores em seu teatro a esse povo, em que apareciam como a caricatura do usurário, do interesseiro – algo comum ao pensamento medieval –, os judeus surgem nesse auto como pessoas amáveis, compartilhando

203 O termo *frágua*, que em sua acepção primeira remete à forja na qual trabalham os ferreiros, é também sinônimo de penar, aflição; no auto vicentino, os deuses levam ao palco uma *frágua* cujo poder mágico era o de transformar a vida dos suplicantes naquilo que mais lhes atormentava.

204 BRAGA, 2005, p.55.

205 Cabe ressaltar que Cassandra, a personagem-título, é usada por Gil Vicente para discutir e criticar, em tom farsesco, a instituição do casamento, um debate alinhado com seu tempo; ao final do auto, contudo, a mesma personagem é quem assume um tom apologético de louvação do matrimônio como sacramento da Igreja. O tema do casamento seria retomado pelo dramaturgo em outros textos, sobretudo na *Farsa de Inês Pereira*.

206 Curiosamente, a Igreja é *personificada* como uma das personagens deste auto; é a “mãe” que alimenta e protege a alma em sua jornada terrena, amparada por seus Doutores, “pilares” que lhe auxiliam na preparação dos “manjares” do “banquete divino” servido à personagem-título: os açoites, a coroa de espinhos, os cravos e o crucifixo, em nítida referência ao sacrifício eucarístico.

207 JORGE, 1993, p.5.

uma vida familiar comum a outras tantas famílias da época, com os mesmos problemas cotidianos e em convivência pacífica com os cristãos. O autor faz isso um ano depois de o rei D. João III haver solicitado ao papa a nomeação de um Inquisidor-geral para o reino de Portugal²⁰⁸ e de ele mesmo, Gil Vicente, ter escrito ao rei uma carta na qual reportava um discurso feito em defesa dos judeus e em reprimenda a alguns religiosos de um mosteiro em Santarém, os quais atribuíam as causas de um terremoto ocorrido poucos dias antes à existência de judeus em Portugal. Os judeus surgiram em sete outros autos vicentinos, incluindo-se o *Diálogo sobre a ressurreição de Cristo* (1527), no qual são apresentados de forma caricatural – sobretudo em termos de linguagem – e atendendo à visão que os cristãos da época tinham sobre os elementos daquele povo²⁰⁹, mas colocados em um mesmo espaço cênico com centuriões romanos presentes ao evento da crucificação de Jesus.

Observa-se no teatro vicentino uma tentativa de reprodução dos diferentes estratos sociais que compunham o mundo português de então. Nas três *barcas*, ele ordena seus personagens em diferentes camadas sociais: em *Inferno*, estão retratadas várias classes sociais e profissões de seu tempo – a nobreza, o clero, a classe mesterial, os juizes, os ladrões e agiotas²¹⁰; em *Purgatório*, integrantes do povo – lavrador, regateira, pastores – e em *Glória*, os representantes do poder temporal e espiritual. Gil Vicente é também o primeiro a oferecer destaque às personagens de camadas sociais menos favorecidas. Em *Quem tem farelos?* e no *Auto da Índia*, reserva aos servos o papel de trazer à tona a verdade diante das ações dos amos mentirosos²¹¹. Ambos os autos trazem também, pela primeira vez em sua obra, representações de núcleos familiares, curiosamente ambos em desarmonia. A família, sob o prisma dos casamentos mal-arranjados, surgiria depois em outros textos como o *Auto da feira*, cujo caráter alegórico principal é de censura ao papado e ao clero: no referido auto, maridos vendem suas esposas da mesma forma que Roma negocia os sacramentos e indulgências.

A crítica social em Gil Vicente estende-se pelas diversas figuras que povoavam aquele universo – é o artifício usado pelo dramaturgo para angariar o riso e a simpatia da audiência, mas não seria exagero ver nisso a intenção do artista em levar para dentro dos palácios e capelas reais, espaços em que seus textos eram geralmente encenados, a realidade do povo português que os reis e a corte precisavam conhecer. A pensar nessa hipótese, vê-se que o papel de Gil Vicente junto à coroa portuguesa, estendia-se além do mero entretenimento

208 ABREU, Graça, 1988, p.13. A efetivação do Tribunal do Santo Ofício em Portugal dar-se-ia apenas em 1547.

209 SILVA, 1990, p.3.

210 SPINA, 2003, p.107.

211 CAMÕES, 1988, p.5.

em uma época conturbada por crises políticas e sucessórias, pelos exílios reais de Lisboa²¹² e pelas privações e carestias a que era submetido o povo da capital tão vulnerável aos surtos de peste²¹³. Na *Farsa dos físicos* (1524), por exemplo, Gil Vicente critica a medicina quinhentista na figura dos médicos e seu “desvario de conselhos” para curar a doença de um clérigo mal-amado. Suas consultas começam por Brásia Dias, curandeira local, que sugere ao doente as mais estapafúrdias soluções caseiras. Depois, um a um, entram em cena quatro físicos, que eram possivelmente sátiras, de imediato reconhecimento pelo público, a conhecidos médicos que atuavam na corte²¹⁴. Em *Frágua d’Amor* (1524), expõe a instituição da Justiça, representada como uma “velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada”, que depois da intervenção dos deuses transforma-se em uma jovem “formosa e direita”, não sem que antes sejam retirados, de dentro da frágua que transforma os homens, todos os símbolos de corrupção dos magistrados²¹⁵. No mesmo auto, as mazelas dos religiosos surgem na figura do frei Rodrigo, que implora ser transmutada novamente em leigo; Gil Vicente usa a fala da própria personagem para sugerir o excesso de ordens e de religiosos na Portugal quinhentista: frei Rodrigo questiona-se se não seria mais conveniente ver “refundidos/ ao menos três partes deles/ em leigos” que pudessem levar uma vida de maior utilidade ao reino.

Parece surpreendente que Gil Vicente, atuando dentro de uma corte portuguesa fortemente influenciada pelo catolicismo espanhol e pela força de Carlos V, tenha usado sua arte para tecer críticas tão pungentes aos falsos propósitos de parte do clero²¹⁶. Em verdade, o dramaturgo ecoava as idéias erasmistas que impregnavam a corte espanhola e parte da nobreza de Portugal. Sua atenção com tais temas, e sua contemporaneidade, é notada pela produção do ano de 1527, no qual há diversos autos que remetem à profunda crise religiosa

212 Tais “fugas” da corte portuguesa aparecem registradas nas didascálias iniciais dos autos vicentinos registrados na *Compilaçam*, já que a maior parte do teatro vicentino foi composto para apresentações na corte e em presença dos monarcas, o que é referido na apresentação dos textos. Há, ainda, autos que foram compostos especialmente em referência a esses “exílios” reais, como o *Auto da divisa da cidade de Coimbra* (1527), escrito em homenagem à transferência da corte portuguesa para aquela cidade.

213 MENDES, 1988, p.5, vê no *Pranto de Maria Parda* (1522), monólogo no qual a personagem-título reclama da falta de vinho nas tabernas de Lisboa e da usura dos comerciantes lisboetas, uma referência de Gil Vicente a esse período de escassez. Curiosamente, o texto seria reimpresso no formato de folheto avulso em quatro outras oportunidades – 1619, 1643, 1645 e 1665 – em que Portugal passava por carestia de alimentos e alta de preços por conta de aumento de impostos.

214 JORGE, 1991, p.11-23.

215 SALES, 1991, p.23-25.

216 FIRMINO, 1989, p.3-11, recorda que em *Templo de Apolo* (1526) o personagem-título do auto vicentino apresenta um discurso com fortes ecos das idéias reformistas, questionando até mesmo a cosmogonia proposta pela Igreja quinhentista e que começava a ser substituída pelas descobertas oriundas das Grandes Navegações. As críticas de *Apolo à Igreja* são tão veementes que Gil Vicente inicia o auto com a entrada de um *autor* que previamente justifica para a audiência a “imperfeição da obra *pera tan alta festa*” – a partida da princesa Isabel para Castela. Nas palavras irônicas do *autor*, o auto seria fruto das semanas em que ele estivera “enfermo de grandes febres”.

que ocupava a política de então.²¹⁷ Usando a encenação e o texto teatral, Gil Vicente foi provavelmente o mais fiel e mordaz cronista de seu tempo.

217 BRAGA, 2005, p.69, citando Bouterwek, refere-se à reputação de Gil Vicente em outros países da Europa, sobretudo por conta da crítica aos desvios do clero presentes em diversos de seus autos; Erasmo teria lido os autos vicentinos, incentivado por judeus portugueses refugiados em Roterdã e, para tal, teria até mesmo aprendido o português.

4 O TEATRO DE ANTÓNIO ALEIXO: SUA ESTRUTURA DRAMÁTICA E SOCIOLÓGICA

4.1 A obra de arte dramática: camadas textuais, diálogos, tensão dramática e construção de personagens

O teatro é, das artes, aquela cuja linguagem mais se serve de outras linguagens particulares. Nele estão presentes o gesto, o cenário, a iluminação, o figurino e, não raro, a música e a dança – todos esses elementos com suas formas específicas de significação que partem, obrigatoriamente, dos signos e sugestões presentes no texto dramático. Contudo, ainda que “os termos em que o modo dramático plenamente se concretiza transcendem o plano da leitura e dos estudos literários”²¹⁸, não há como negar o caráter de obra literária a esse gênero textual: embora seja quase sempre escrito para ser usado como componente verbal de uma encenação, sua leitura é suficiente para estabelecer na consciência do público seu universo ficcional²¹⁹.

A palavra, presente na maioria das manifestações cênicas, surge no texto teatral em duas esferas de significação: as *réplicas* ou *texto principal* – as frases pronunciadas pelas personagens; e as indicações de encenação dadas pelo autor, as *didascálias* ou *texto secundário* da obra literária dramática²²⁰.

A partir de uma perspectiva semiológica, pode-se dizer que, no texto principal – a partir do qual se constrói o universo particular de cada personagem –, a significação surge em diversos níveis: no semântico, pelo significado das palavras e das unidades mais complexas que compõem; no fonológico, pelo uso da aliteração e de outros recursos sonoros para a caracterização dos estados de alma; no prosódico e no sintático, para indicar uma época histórica específica ou a visão de uma personagem em relação ao seu tempo²²¹.

A segunda esfera de significação do texto dramático, o texto secundário, é

218 REIS, 2003, p.265.

219 VELTRUSKI, 1978, p.163.

220 INGARDEN, 1978, p.151.

221 KOWZAN, 1978, p.103-104.

composta pelas *didascálias* – também conhecidas por *rubricas* –, orientações textuais do autor pelas quais ele sugere a ambientação da trama, a movimentação e as ações físicas das personagens no espaço cênico, o tom e as intenções das falas – função que, no texto em prosa, é exercida pela *voz narrativa* que, no teatro, é quase sempre inexistente. O texto secundário, por remeter aos códigos não-verbais do texto teatral, transforma-se, quando da encenação, em “signos de natureza diferente da lingüística”²²².

O filósofo polonês Roman Ingarden afirma ser o teatro “um caso-limite da obra literária, na medida em que ele utiliza, além da linguagem, um outro meio de representação: os quadros visuais fornecidos e concretizados pelos atores e ‘decorações’, nos quais aparecem os objetos, as pessoas, bem como suas ações”²²³. Um dos nomes mais influentes no campo da Teoria da Literatura no século XX, Ingarden foi aluno de Edmund Husserl²²⁴, de cujo pensamento filosófico extraiu as idéias para o estudo da obra de arte – em especial, da obra de arte literária – a partir de sua ontologia. Distanciando-se de uma perspectiva semiológica²²⁵, ele propõe a análise do texto dramático a partir das concepções da *Teoria fenomenológica dos estratos*, sua leitura da fenomenologia de Husserl aplicada aos estudos literários.

Ingarden listou os fenômenos que seriam pertinentes à obra literária – e que a diferenciariam de outros tipos de textos. O conceito de literatura era, à época, restrito ao historicismo literário, ao biografismo e à construção de cânones literários nacionais a partir do conceito de língua-pátria²²⁶. Ingarden, que não conheceu o trabalho dos chamados *formalistas russos*, aproximou-se da intenção desses ao buscar o ser da literatura por meio de uma comparação entre a obra literária e outros escritos.

A fenomenologia, enquanto campo de estudo dentro da filosofia, estuda as estruturas da experiência, ou da consciência; é o estudo do “fenômeno”, aqui compreendido como aquilo que surge na consciência, ou que é por ela experimentado, estendendo-se as preocupações da fenomenologia também com os significados que surgem a partir da percepção fenomênica. Dentro do pensamento

222 VELTRUSKI, 1978, p.166.

223 INGARDEN, 1978, p.152.

224 Ingarden, é importante registrar, foi também dissidente de Husserl ao buscar uma forma mais *realista* do pensamento fenomenológico, que imaginava muito próximo de uma *transcendentalidade* na obra de seu antigo mestre.

225 Ingarden preocupa-se com a consciência e como os elementos a ela se apresentam, enquanto a semiologia aproxima-se dos conceitos da lingüística ao buscar a constituição do sentido a partir das diferenças e contrastes.

226 Seu livro *A obra de arte literária* (no original, *Das literarische Kunstwerk*), primeiro no qual Ingarden sugere a análise fenomenológica da literatura, foi lançado em 1931.

de Edmund Husserl, considerado o fundador do pensamento fenomenológico, são importantes os conceitos de *fenômeno* e de *intencionalidade* – o movimento que a consciência faz para o fenômeno ou para si mesma, já que ela constitui-se a si própria e é aquela responsável por nomear o mundo, que não é conhecido pelo homem a não ser a partir dos objetos por ela apropriados. Tais conceitos levam à idéia do *conhecer* na fenomenologia como um processo de depuração da coisa a partir da observação do fenômeno – o que implicaria em retirar do objeto de observação tudo o que é nele transitório e modificável.

O conhecimento verdadeiro, para a fenomenologia, é a essência do objeto, da qual fazem também parte as mudanças que se pode observar no fenômeno. Sendo a consciência um fluxo, dinâmico e contínuo, aquilo que se pode abarcar do passado e do momento presente formam o que os fenomenologistas chamam de *horizonte da consciência* – e tudo o que está além desse horizonte perceptível de fenômenos é o que movimenta o conhecimento.

A consciência, a partir dos fenômenos por ela captados, é capaz de construir uma história na qual acumula o que foi percebido no passado e o que consegue prever em ocorrências futuras. Ela também é capaz de perceber seu próprio processo de percepção, o que significa dizer que a consciência consegue distinguir entre o que foi criado – *fantasia* – e o que foi efetivamente experimentado. Nesse entendimento residem as idéias de memória, de historicidade e de criação na fenomenologia. Sendo o mundo que percebemos o conjunto das consciências, de onde nascem as ações práticas, a linguagem assume um papel de grande importância. Ela é a forma possível de intercâmbio dessas consciências, a forma como elas fornecem ao sentido uma forma perceptível – pelos gestos, cores, sons e outros elementos que atinjam os sentidos humanos – que possibilite a comunicação, ou seja, a socialização entre os seres humanos.

Para Ingarden, “a obra [literária] tem um lado ideal, constituído pela consciência, e um outro real, o de sua substância física, sendo esta irreduzível a uma vivência de intencionalidade constituinte”²²⁷. Partindo dessa concepção, ele propôs uma análise da obra literária a partir da conceituação de sua anatomia essencial, sua estrutura única enquanto obra de arte, a qual seria composta por *estratos* ou camadas heterogêneas, que exerceriam diferentes funções ainda que interagindo

227 BORDINI, 1990, p.92.

entre si em uma construção absolutamente orgânica²²⁸.

O filósofo identificou quatro estratos que formariam a obra literária, os quais seriam distinguidos pela consciência conforme a atingem por meio de fenômenos. O primeiro desses estratos seria o nível *fônico e das formações e fenômenos fônico-lingüísticos de ordem superior* – no qual se incluem o ritmo e a melodia associados às frases, versos e sua organização. O fonema – que Ingarden entendia como a forma fônica significativa da palavra inteira e não na acepção dada pelos estudos lingüísticos – tem a “função de servir como *invólucro externo* para a significação”²²⁹, constituindo-a para o ouvinte. O *estrato fônico*, contudo, ultrapassa o fonema, abrangendo a frase como unidade sonora superior e os seus efeitos no contato com outras unidades – a melodia, o ritmo, o andamento.

O segundo estrato, o nível dos *sentidos das frases e das unidades semânticas superiores*, é aquele no qual os sentidos lingüísticos emergem na consciência por meio da linguagem. Para Ingarden, é o estrato que melhor diferenciaria os textos literários e não-literários. É na estrutura da significação que se produzem as classes morfológicas das palavras e sua combinação sintática. As significações, “resultado de um ato subjetivo da consciência, doador de sentido, que ultrapassa o puro ideal, absoluto, uma vez que alcança o real”, surgem da seleção e unificação dos elementos heterogêneos disponíveis na língua. A partir da intenção denotada pelas construções frasais e do próprio texto, direcionada “às coisas reais ou a alguém e que toma o objeto intencional constituído (...) como algo transposto para a realidade”²³⁰, estabelece-se uma relação objetiva entre realidade e objeto visado cujo efeito no leitor é a sensação de verossimilhança que o texto lhe causará.

Nesse estrato reside, em grande parte, a análise das decisões lingüísticas feitas pelo escritor. Embora não se possa violar as regras gramaticais, sob pena de tornar o texto incompreensível, suas escolhas têm valor semântico no texto. Morfemas e categorias gramaticais também podem configurar uma época e um modo de ver o mundo – o uso dos tempos verbais, a ausência ou abundância de adjetivos, a opção por verbos de ação ou de estado, são seleções que denotam

228 A concepção de Ingarden permite uma análise da obra de arte literária na qual são eliminados os fatores a ela extrínsecos: o autor, já que suas vivências psíquicas ou práticas, ainda que presentes no ato de criação, não integram a obra acabada; o leitor, já que o texto subsiste sem sua mediação e sua ação agrega à obra literária valores subjetivos; as circunstâncias históricas, já que elas são o modelo da obra, mas não ela mesma. Cf. BORDINI, op.cit., p.93-94.

229 BORDINI, 1990, p.96.

230 Ibid., p.97-99.

intencionalidade dentro da obra de arte literária. A estruturação lógica do conteúdo semântico das frases, e da conexão entre elas, é o que mais próximo está do caráter racional da obra de arte literária, o que determina sua clareza ou obscuridade²³¹.

Os dois primeiros estratos, ligados ao que Ingarden chama de sentidos lingüísticos, emergem na consciência na forma de objetos fenomênicos – o terceiro estrato, o das *objetividades apresentadas*, composto por tudo aquilo que é “projetado pelas significações, explícita ou implicitamente”. Sendo objetividades literárias, “não há o ocultamento de sua inautenticidade”, mas a expectativa do leitor, que atribui à obra literária um caráter de verdade, um interesse genuíno para sua experiência pessoal, faz com que elas apareçam “como objetividades reais na consciência que as visa”. Por isso, a “verdade da obra reside na sua construção conforme com a estrutura e os modos de ser dos objetos e situações do mundo apresentado”, capaz de estabelecer “uma semelhança com as objetividades conhecidas pela experiência”²³².

O quarto estrato seria o dos *aspectos ou quadros esquematizados*, ou seja, das “aparências de pessoas ou coisas que lhe são sugeridas, até certo ponto, pelo texto”²³³. Os aspectos são produções dos atos da consciência, que fornecem ao objeto qualidades perceptíveis ou intuídas, ligadas às sensações. Por intermédio deles é que se configuram na obra literária “uma maneira de ver, uma cosmovisão específica de um autor e uma época”²³⁴ e se estabelece a função estética do texto artístico.

A inter-relação observada entre os estratos e a própria anatomia de seu conjunto é que permitiria a compreensão da obra de arte literária mesmo quando afastada das demais obras de seu gênero, de sua época ou mesmo do país – e da língua nacional – em que fora produzida. Literatura é texto formado de frases, palavras e suas implicações fonéticas, morfossintáticas e semânticas – com a primazia dos aspectos fônicos sobre o texto escrito²³⁵ –, que apresentem objetividades enriquecidas por aspectos que motivem sensações e percepções que serão complementadas pela “força da fantasia e da memória de quem as lê”²³⁶.

231 Ibid., p.101.

232 BORDINI, 1990, p.102-105.

233 INGARDEN, 1995, p.7; Idem,1978, p.152.

234 BORDINI, op.cit., p.107.

235 Ingarden assim o faz para incluir em sua proposta de análise do texto literário a *literatura oral*. Cf. BORDINI, op.cit., p.115.

236 BORDINI, op.cit., p.111.

Para a análise da obra teatral, contudo, Ingarden afirma ser necessário ainda “distinguir entre a sucessão de partes (capítulos, cenas, atos) e uma estrutura específica quase temporal, que abarca a obra e seu conjunto do começo ao fim”²³⁷. No espetáculo teatral, as personagens, suas ações e os objetos que configuram o universo em que agem aparecem ao espectador em quadros visuais, e o texto dramático em si surge em sua forma fônica concreta nas falas dos atores. O texto principal, portanto, é elemento do universo representado no espetáculo teatral ao denotar, para o público, o caráter das personagens; além disso, contribuiu com a construção desse universo por meio da função representativa da linguagem e pela interação das falas pronunciadas com as ações executadas pelos atores²³⁸.

Ingarden recorda que o universo representado no texto teatral é composto a partir de três diferentes domínios: objetividades²³⁹ mostradas ao espectador exclusivamente por via perceptiva; objetividades que se adaptam à representação por meio da linguagem conjuntamente com a via perceptiva; objetividades que não se adaptam à representação a não ser exclusivamente por meios lingüísticos. Para que se mantenha a uniformidade de tal universo, é necessário que “a forma de representação lingüística das objetividades ausentes do palco concorde com a das objetividades que aí aparecem realmente por via perceptiva”²⁴⁰.

Dentro de sua Teoria Fenomenológica dos Estratos, Ingarden relacionava essas categorias de objetividades representadas às diferentes funções das palavras efetivamente pronunciadas em cena. A primeira função do texto dramático é a de *representação* das objetividades referidas, que podem ter ligação com os elementos visuais apresentados ao espectador pela presença dos atores no palco ou com coisas, seres humanos, processos e eventos apenas sugeridos ao espectador. Nesse último caso, a linguagem complementa a constituição do universo representado no palco pelos objetos concretos mostrados em cena²⁴¹.

A segunda função do texto primeiro é a de *expressão* dos estados e processos psíquicos das personagens, corroborada pelo jogo mímico e gestual.

237 INGARDEN, 1978, p.152.

238 Ibid., p.153.

239 Entenda-se aqui como as coisas (objetos, animais, etc), seres humanos e processos sugeridos pelo texto teatral.

240 INGARDEN, 1978, p.153-154.

241 INGARDEN, 1978, p.156. O autor recorda que o texto teatral, pela relação que estabelece com os elementos apresentados na forma de aparição sensível no palco, apresenta uma capacidade de representação sensível cuja vivacidade é raramente igualada por outras obras essencialmente literárias.

Trata-se de um processo que ocorre dentro do universo de representação, mas que também contribui na sua construção para o espectador.

A função de *comunicação* do texto dramático diz respeito à interação das personagens em cena. Sendo o teatro um texto dialogado por excelência, o texto primeiro é também um discurso vivo, no qual as falas são dirigidas a um interlocutor²⁴². Os diálogos, contudo, não se resumem à transmissão de conteúdos lingüísticos dentro de uma peça teatral; as personagens interagem verbalmente no intuito de convencer, dissuadir, orientar e instruir, enganar e motivar ações de seus interlocutores. As falas assumem, assim, a função de *influência* pela qual o discurso torna-se uma forma de ação do interlocutor, a qual impulsiona a ação e constrói o conflito dramático.

O discurso teatral, contudo, não existe apenas dentro do universo ficcional limitado pela *quarta parede*. Ainda que estudado aqui como texto literário, é importante ressaltar que o texto primeiro da obra teatral exerce também em relação ao público as funções de *comunicação* e *influência*, as quais estarão mais ou menos explícitas conforme a concepção cênica do autor para sua obra, em cena *aberta* ou *fechada*²⁴³.

O teórico suíço Emil Staiger propunha-se a estudar o que chamou de *essência* dos gêneros literários, a qual seria obtida pela análise de exemplos de obras literárias por meio das formas verbais de diversos níveis (fonológico, métrico, sintático). A chamada *Escola de Zurique*, da qual foi o nome mais proeminente, via os gêneros literários como conceitos fundamentais e “derivados de um imperativo independente da decisão de escritores, críticos ou historiadores”²⁴⁴.

Staiger associou os gêneros literários a “consolidações de atitudes básicas do espírito”²⁴⁵. Ele começa por recordar que o palco se presta aos mais diversos tipos de espetáculo, e seu uso, por si só, não pode ser fator determinante para classificar uma obra literária como dramática – ainda que o palco tenha sido criado segundo o espírito da obra

242 Ingarden não ignora a existência, no texto teatral, dos monólogos e solilóquios, mas recorda que essas formas foram quase abandonadas pelo drama moderno justamente por sua pouca dramaticidade, ou seja, por serem desprovidas da função comunicativa.

243 Os conceitos de *cena aberta* e *cena fechada* – que remetem à interação direta ou indireta com o público e à sua inclusão dentro da encenação – são relativizados por Ingarden. Ele considera que o discurso exerce as funções de *comunicação* e *influência* sobre o público mesmo dentro do drama naturalista, o qual previa a presença do público apenas na condição de apreciação estética, “desconsiderando” sua presença no ato de representação dos acontecimentos dramáticos.

244 SOUZA, 1987, p.110.

245 HÄMBURGER, 1986, p.IX.

dramática, como instrumento natural para esse gênero literário²⁴⁶. Definindo o gênero dramático como *tensão* – em comparação ao lírico, que associa à idéia de *recordação*, e ao épico, que remeteria à *apresentação* –, ele estabeleceu a distinção entre dois estilos de tensão encontrados na dramaturgia: o *pathos* e o *problema*. Oriundo do vocábulo grego *πάσχειν*, *pathos* pode ser traduzido por *paixão*, *sofrimento* ou *experiência de vida*. Na *Retórica* de Aristóteles, o filósofo grego estabelece-o como um dos três modelos de persuasão (juntamente com o *ethos* e o *logos*), sendo o *pathos* relacionado ao apelo às emoções do homem e às suas paixões.

Staiger apropria-se do termo para designar o tom patético – leia-se *comovedor* – do texto dramático. Ele vê no *pathos* um estado de alma no qual “a emoção decorre de algo que ainda não é”, mas deve vir a ser²⁴⁷ – e, por isso, também muito próximo da linguagem lírica. A fala patética, assim, pressupõe a existência de algo fora de si e busca suprimir tal tensão pela conquista da empatia do ouvinte que, por sua vez, sentirá as impressões desse discurso – não da mesma forma de diluição onírica da obra lírica, mas por força da fala concentrada no intuito de comover uma assistência, sempre pressuposta no discurso patético²⁴⁸.

O *problema*, segundo estilo de tensão dramática referido por Staiger, relaciona-se com a idéia de *proposição*, ou seja, de um objetivo que o autor teatral buscará atingir ao longo do desencadeamento das partes textuais que gera a tensão. Em contraste com o *pathos*, o *problema* terá sua concretização ao final do texto dramático e cada parte deste ganha importância de acordo com sua colaboração para a construção da unidade da obra estabelecida ao final²⁴⁹.

Ambos, o *pathos* e o problema, conduzem a ação para adiante, mas, enquanto o *pathos* quer, o problema pergunta. A criação dramática pode conter essas duas perspectivas de criação de tensão, que auxiliam na concepção do texto teatral – a apresentação de uma questão inicial, coerente com a questão final *solucionada*, e a liberdade do homem em romper com a ordem das coisas ou a esta resignar-se. É pela expectativa que, segundo Staiger, o gênero dramático é *tensão*, já que nele as ações são projetadas para o que há de vir²⁵⁰.

Staiger recorda ainda que a unidade de lugar, ação e tempo existem a favor – e por condicionamento próprio – da forma dramática. A concentração do público no lugar em que se passa a ação, bem como o modo como o texto dramático lhe é apresentado, exigem do

246 STAIGER, 1997, p.120.

247 Ibid., p.126.

248 STAIGER, 1997, p.122-124.

249 Ibid., p.131-132.

250 Ibid., p.139.

dramaturgo que ele restrinja o tempo, economize espaço e escolha um momento expressivo da história de modo a reduzir a extensão a uma unidade que permita ao espectador captar o sentido global da ação²⁵¹. O dramaturgo, distintamente do poeta lírico ou épico²⁵², parte sempre de uma proposição a ser solucionada. As coisas surgem no texto dramático pela finalidade que o autor lhes atribui na composição da trama, pela relação que mantêm com o problema central.

Nesse sentido é que se espera do dramaturgo a observação de algumas regras consagradas pelo uso efetivo do palco para os objetivos do drama, as quais existem para garantir o caráter unitário que diferencia o texto teatral dos demais textos literários. A exposição inicial da situação dramática, por exemplo, deve ser justificável, antecipando a ação principal, já que o drama deve encaminhar o leitor – e o espectador – sempre para o objetivo de solucionar o conflito. As personagens do drama apresentam-se ao público – e ao leitor – como em um julgamento, pois são construídas e avaliadas a partir de suas ações ao longo da trama e não apenas pelo resultado final do conflito.

Para Staiger, o estilo dramático equipara-se ao conceito lingüístico de *frase*, no qual a funcionalidade das partes é que compõem o todo, e o conjunto dos termos deve ser apreciado em suas inter-relações para que se possa compor o sentido²⁵³. Comparando-o com os demais estilos literários, associa-o ao verbo *provar* – o lírico seria o *sentir* e o épico, *mostrar* –, visto que no drama há uma concepção orgânica da vida, uma busca de sentido e de juízo que o diferencia dos demais²⁵⁴ e que lança o olhar do autor para o futuro.

Kate Hämberger, em sua proposta de estudar a literatura como um sistema lógico, uma “lógica lingüística da Arte Literária”, também se dedicou a analisar o texto dramático. Sua intenção era examinar a relação da literatura com o sistema lingüístico geral, ou seja, “se e até que ponto a linguagem que produz as formas literárias é *funcionalmente* diferente da linguagem usual de pensamento e de comunicação”²⁵⁵. Nesse sentido, procurou estabelecer as funções lógico-lingüísticas que regem o uso da linguagem na criação das formas literárias, transpondo qualquer interpretação meramente estética.

A lógica da criação literária proposta por Hämberger parte do contraste entre *realidade e criação literária*, entre a essência da vida humana e sua representação contida nas

251 Ibid., p.134-135.

252 Sobre estes, Staiger diz que o poeta lírico “não sabe nada do mundo, é alheio a ele”, enquanto o poeta épico “lança-se a caminho em companhia de seu herói, para ver terras e homens desconhecidos”, como um “navegante ou andarilho”. Nenhum desses outros gêneros compartilha, para ele, da objetividade do gênero dramático.

253 STAIGER, 1997, p.161.

254 Ibid., p.165.

255 HÄMBURGER, 1986, p.VIII.

obras literárias. A tensão existente entre os dois conceitos reside justamente em que “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária”²⁵⁶. A diferença entre a linguagem da realidade e a linguagem da criação literária não é perceptível quando a análise se limita à linguagem em si; ela sobressai apenas quando examinadas as intenções e sentidos subjacentes às frases que as compõem.

A relação entre realidade e criação literária aproxima a epopéia e o drama, gêneros que têm por objeto primordial as personagens e suas ações, ao contrário da lírica, que já em Aristóteles era apontada como “não-mimética”, não-criadora, necessariamente, de “seres fictícios, vivendo no modo da *mimesis* e não da realidade”²⁵⁷. Hämberger, ao contrastar a epopéia e o drama, conceitua a literatura dramática como a “mimese de seres atuantes, cuja relação com seu ‘mundo’ não é condicionada pela estrutura das formas miméticas, mas pelo desenvolvimento histórico da situação mundial e com a referente opinião sobre o homem e o mundo”. Parafraseando M. Kommerell, ela diz que o drama pode ser concebido como tendo sua existência interna antes da linguagem, já que “antes de ser expresso por palavras, já existem os seres humanos, as suas relações, o acaso que os reúne, os espaços com as referentes atuações e imagens, o enredo e suas pausas”²⁵⁸.

Especificamente sobre o papel do diálogo na obra dramática, Kate Hämberger relembra que “a posição lógico-lingüística do drama no sistema da criação literária resulta unicamente da ausência da função narrativa, do fato estrutural de que os personagens são formados dialogicamente” – ainda que o diálogo não seja um traço exclusivo da forma dramática, é nela que ele toma funções de construção das personagens e condução da própria ação dramática. A partir dessa característica do texto dramático é que surge “a qualidade constitutiva de o drama ser encenável”, e de “os personagens, representados apenas pela sua fala, [criarem-se] a si mesmos”²⁵⁹. Em outras palavras, os personagens dramáticos ganham, a partir de sua construção por meio do diálogo – um traço mais característico ao drama que a “ação”, para Hämberger – a possibilidade de “passar do modo da imaginação ao espaço limitado da realidade, cujas condições físicas compartilham com o público do teatro”²⁶⁰, o que não limita a possibilidade de o texto dramático ser destinado apenas para a leitura, como qualquer outra forma de criação literária.

Por outro lado, Hämberger afirma que o drama, do ponto de vista da lógica

256 Ibid., p.2.

257 Ibid., p.5.

258 HÄMBURGER, 1986, p.138.

259 Ibid., p.139.

260 Ibid., p.140.

lingüística, é mais *improdutivo* que as outras formas de literatura, já que seu principal recurso verbal, o discurso direto, “não oferece nenhum ponto de referência para [nele] distinguir as leis da linguagem que produz literatura das leis da linguagem que não produz literatura”. Pela ausência da função narrativa no drama, a palavra ganha espaço no meio da forma e “a posição lógica da ficção dramática não se deixa orientar (...) pelas próprias funções da linguagem”. Além disso, em lugar do enunciado da realidade característico da função narrativa ficcional surge a própria *realidade* como determinante da lógica e da fenomenologia da ficção dramática²⁶¹.

Cabe lembrar, contudo, que o texto dramático, diferentemente de outras formas literárias, está intimamente relacionado ao modo da percepção – mesmo quando apenas lido –, já que ele é sempre um texto construído tendo-se em mente a realidade física do espaço cênico e do contato direto do texto falado com seu receptor, no caso o espectador, sendo por isso marcado pelos fenômenos que tal relação entre ficcionalidade e realização física da ficção gera. Este confronto entre plano ficcional e real, condição inerente à forma dramática, é exemplificado pela relação do leitor/espectador com a leitura/encenação dramática: diferentemente de um texto narrativo, o texto dramático constrói entre leitor/espectador uma relação semelhante àquela existente no mundo real, ou seja, dá às personagens aspectos que também são percebidos nas relações com pessoas reais no espaço da realidade física²⁶². Eles, os personagens, ganham uma voz, um corpo, e ainda que sejam *objetos* literários, referem-se a si próprios na primeira pessoa do singular e deles o leitor/espectador só toma conhecimento a partir do que eles próprios enunciam sobre si mesmos ou sobre os demais personagens – ou demonstram por suas ações.

As figuras dramáticas são, assim, constituídas exclusivamente como sujeitos-de-enunciação. Suas falas são elementos de sua configuração e de sua natureza, o que as aproxima da realidade mais que às personagens de um texto narrativo, já que nela também uma pessoa se dá a conhecer a outra²⁶³. Além disso, o leitor/espectador também reproduz em seu papel de receptor este esquema semelhante à realidade, pois parte de sua *leitura* do texto dramático dá-se pelos efeitos das personagens dramáticas sobre quem os assiste, seja pela interpretação que delas faz o leitor/espectador ou pela interação das personagens do drama. Não há a possibilidade de que os personagens dramáticos se apresentem, por exemplo, por meio da existência silenciosa ou da reflexão interior – sem a enunciação, o leitor/espectador não terá como acessar seus conteúdos, diferentemente do que pode ocorrer em um texto épico,

261 Ibid., p.140-141.

262 HÄMBURGER, 1986, p.142.

263 Ibid., p.144.

no qual o narrador pode revelar ao leitor aquilo que a própria voz dos personagens não revele.

Os estudos de Algirdas Julius Greimas sobre os modelos atuacionais mostram-se importantes na análise da construção dos personagens em textos ficcionais. Partindo de modelos advindos da sintaxe, o lingüista lituano propôs um modelo atuacional que tomou por base os trabalhos do russo Vladimir Propp – que analisou os atuantes do conto popular russo, estabelecendo um inventário de sete tipos distintos de funções atuacionais – e do francês Étienne Souriau – que, por sua vez, buscou catalogar as funções dramáticas –, nas quais encontrou interessante paralelismo, ainda que Souriau tenha limitado seus actantes a seis possibilidades.

Propp afirmava que as personagens se definem pelas “esferas de ação” das quais participam, constituídas por “feixes de funções” a elas atribuídas. Ainda que os atores variem de um texto a outro, os atuantes – classes de atores observáveis a partir de uma análise global dos vários textos que compõem uma categoria – mantêm-se e caracterizam, assim, um *gênero*²⁶⁴. A descrição dos atores a partir de suas funções, reduzindo-os às classes de atuantes, levou ao estabelecimento de um inventário dos atuantes que aparecem nos diversos textos de um mesmo gênero. Souriau aplicou a mesma idéia de interpretação atuacional aos textos dramáticos, desenhando um inventário de atuantes, aos quais chamou de *funções*.

A partir das propostas de Souriau e Propp, Greimas concluiu que um número restrito de termos atuacionais é suficiente para dar conta de um micro-universo ficcional, ainda que ressalte que a análise desses atuantes não é suficiente para a definição dos gêneros ficcionais. Dividindo os atuantes em três categorias, nas quais há sempre o sentido de oposição ou complementação, Greimas define assim suas categorias atuacionais: *sujeito x objeto*, articulada segundo o *desejo*, na qual o *sujeito* é aquele que busca no *objeto* a satisfação de sua vontade; *destinador x destinatário*, ligada à idéia de *comunicação*; e *adjuvante x oponente*, sendo o primeiro aquele que “traz auxílio, agindo no sentido do desejo ou facilitando sua comunicação” e o segundo, o que “cria obstáculos, opondo-se quer à realização do desejo, quer à comunicação do objeto”²⁶⁵. As categorias atuacionais de Greimas – *sujeito x objeto*, *destinador x destinatário*, *adjuvante x oponente* – não são excludentes entre si, podendo existir, em um mesmo *ator*, dois diferentes atuantes; a partir delas é que o lingüista propõe a construção dos modelos atuacionais, aplicáveis também aos textos literários.

264 GREIMAS, 1973, p.228-229.

265 Ibid., p. 233.

4.2 A produção da obra de arte dramática e a estrutura social

Vendo a história como uma sucessão evolutiva de mudanças da base econômica da sociedade, Karl Marx cunhou dois conceitos que são importantes para a compreensão da obra de arte literária dentro de uma visão sociológica. O primeiro deles, o de *infra-estrutura*, remete à base material ou econômica da sociedade – constituída pelas forças produtivas (ferramentas, máquinas e técnicas) e pelas relações de produção (entre os proprietários dos meios de produção e os que possuem apenas a força de trabalho). A infraestrutura condicionaria “o processo de vida social, político e intelectual em geral” e a própria moral, ou seja, a *superestrutura* ou consciência dominante de uma determinada época – segundo conceito crucial na obra do filósofo alemão para os estudos sociológicos da literatura.

Marx considerava o papel ideal do escritor – e do filósofo – como o de um agente que “transforma” o mundo e não apenas o “interpreta”²⁶⁶. Como artista, cabe ao escritor inserir sua arte no mercado sem produzir puramente para atender as vontades desse mercado; seu papel é o de mostrar aos demais homens os mundos possíveis, problematizando as condições sociais de seu tempo para que o leitor saia do estado de alienação. Adolfo Sanchez Vázquez, remetendo-se às idéias estéticas de Karl Marx, amplia as idéias do pensador alemão ao afirmar ser a arte “um fenômeno social”, o artista, “um ser social” e a obra de arte “uma ponte, um traço de união entre o criador e outros membros da sociedade”²⁶⁷. Ele considera que ao artista não é facultado ignorar as relações sociais nas quais está inserido e a partir das quais produz sua arte; em verdade, sua atividade criativa refletiria sua experiência como ser humano em suas formas de relacionamento com os outros seres dentro do regime social em que exerce sua criatividade. Vázquez, contudo, assinala que as relações entre arte e sociedade são sempre problemáticas, visto que a natureza da arte é tender à universalidade e criar um mundo que “supere a particularidade histórica, social ou de classe” da qual nasceu a obra de arte, sendo, assim, “uma afirmação do universal humano”²⁶⁸.

Georg Lukács, filósofo húngaro, foi um dos primeiros teóricos a aplicar os princípios da filosofia marxista nos estudos de literatura, ao relacionar os diferentes gêneros literários às sociedades nas quais floresceram. Nesse sentido, ele entendia a obra de arte

266 MARX-ENGELS, 1979, p.33.

267 VÁSQUEZ, 1968, p.122.

268 Ibid., p.123.

como o produto da superestrutura da sociedade, independentemente da infra-estrutura econômica a ela correspondente. Como Marx, via na arte uma parte essencial do processo de humanização, visto que “a percepção estética está ligada ao modo como o homem transforma o mundo e a si mesmo”²⁶⁹. Para Lukács, a existência de certas formas literárias está condicionada à época em que foram elaboradas e ao modelo civilizatório ao qual atendiam. Como exemplos, ele analisa as sociedades que originaram a epopéia e do romance. A primeira seria o gênero típico do mundo grego da Antiguidade Clássica, no qual havia um equilíbrio entre homens, *deuses* e natureza. O mito²⁷⁰ deixaria de existir antes mesmo do fim do helenismo, em um momento no qual a organização social começou a construir uma nova cosmovisão na qual a visão mítica do mundo e seu caráter eterno não seriam mais incorporados. A civilização que vira o surgimento da epopéia era estável, fechada, sem qualquer noção de subjetividade, cosmogônica e axiomática²⁷¹ em sua essência. O romance, por sua vez, como gênero nascido com a burguesia, surgiu em uma época de transformações na qual a própria produção artística sofreu significativas mudanças. O artista ganhou maior autonomia, livrando-se do esquema de mecenato do período medieval e tornando-se o mensageiro de um mundo no qual os homens não representam mais a totalidade. Por conta disso, o romance passou a retratar a intimidade dos lares e as relações familiares, em um microcosmo no qual as atenções passam a ser centradas no homem e sua incompletude e não mais na divindade. É a forma literária correspondente ao novo modelo civilizatório surgido com o advento da burguesia como classe dominante – um mundo de instabilidade, aberto, pleno de subjetivismo, no qual as classes dominadas passam a ter consciência de sua situação de inferioridade imposta pelo sistema capitalista e, como natural consequência, desejam alçar os postos mais altos da sociedade em uma nova situação em que tais posições não estão predestinadas a uma determinada classe, como eram anteriormente, por exemplo, no mundo medieval e das monarquias absolutistas.

Lukács foi um dos primeiros pensadores da Sociologia da Literatura a buscar “a correspondência entre a criação e a consciência social não no plano dos conteúdos, mas no das *categorias que estruturam um ou o outro*”²⁷², bem como no plano de sua coerência. Para ele, “a gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida

269 PERRONE, Cláudia. *Lukács: a imitação da vida*. In: BORDINI, 2003, p.27.

270 Aqui compreendido como uma forma de narrativa que explica, de forma mágica, a origem de algum elemento da vida presente e, por isso, é *a-histórica* e imutável por excelência.

271 Usa-se aqui “axiomático” por ser o mundo grego baseado em certas verdades aceitas como evidentes sobre as quais foram construídos os demais elementos daquela sociedade.

272 GOLDMANN, 1978, p.290.

por elas, constituem parte daquele processo histórico social geral e unitário através do qual o homem faz seu mundo pela sua própria consciência.²⁷³ É na forma que Lukács vê o verdadeiro conteúdo social da literatura, pois através dela é que o escritor transforma sua vivência em comunicação.

Seu pensamento expandiu os conceitos da crítica marxista de que a obra literária era um reflexo da realidade social – aplicáveis ao romance naturalista, cuja intenção objetiva era descrever a sociedade com a pretensão de retratá-la em sua verdade essencial, mas limitadores quando usados para analisar obras mais complexas²⁷⁴. Antes de Lukács, os estudos literários com base na sociologia procuravam correspondências imediatas entre a obra literária e o conteúdo da consciência coletiva, privilegiando, assim, aqueles textos que retratavam a realidade sem grandes esforços criativos de transposição. Com isso, louvava-se a literatura que reproduzia diretamente o mundo, descartando da análise tudo o que era relacionado apenas ao universo ficcional, à criação imaginária. O filósofo húngaro propõe, ao contrário, que se busquem as analogias entre o mundo em que a obra literária é concebida e o mundo nela estabelecido – em outras palavras, a conexão possível entre arte e civilização, entre as formas presentes na produção literária e a estrutura da sociedade que a motivou²⁷⁵.

Sobre o gênero dramático, Lukács dedica-se a estudar a existência de conexões funcionais e sociológicas entre o drama e seu público. Diferencia o drama primitivo – que considera como fruto de sentimentos religiosos, solenes e festivos – do drama burguês. Neste último, vê o confronto de ideologia e visões de mundo, não apenas de paixões humanas. Para Lukács, o drama burguês traz o conflito entre as classes sociais como elemento essencial da estrutura e da ação, constituindo tanto no campo ideológico como em sua forma.²⁷⁶

Comparando o drama com outros gêneros, Lukács afirma que “o caráter criado pelo drama (...) é o eu inteligível do homem”, enquanto “o criado pela épica [é] o eu empírico”²⁷⁷. Nesse sentido, aponta para a característica de totalidade do drama, em contraste com a épica, a qual pode ter por objeto um “recorte, um fragmento de existência capaz de vida própria”²⁷⁸. Como gênero no qual a ação humana é sua própria essência, o drama é a

273 LUKÁCS, 1968, p.15.

274 FREDERICO, 2005, p.430.

275 BORDINI, 2003, p.39.

276 SEFCHOVICH, 1979, p.83-84. Por vislumbrar o teatro burguês como palco da luta de classes, Lukács criticava a proposição do contemporâneo Bertold Brecht em seu “teatro científico”, que buscava retirar o espectador de sua atitude passiva por meio do estranhamento e da quebra da ilusão cênica. Para Lukács, este método situava o conteúdo social fora de sua relação dialética com o substrato humano, subestimando a reflexão artística e seu poder de convencimento. Segundo ele, as técnicas brechtianas levam o público a prestar mais atenção na forma que no tema.

277 LUKÁCS, 2000, p.46.

278 Ibid., p.47.

exposição da vida em andamento, presentificada, e por isso construído em sentidos cujas explicações encontram-se na própria obra teatral. O rígido encadeamento dramático, regido pelas regras formais do gênero, “garante a um só tempo a criação de uma totalidade artística a partir dos meios formais e foge à abstração por reter o extrato da realidade na figura das relações que lhe dão vértebra²⁷⁹”. É essencial no drama sua estrutura causal, na qual causas e efeitos justificam-se e constroem a causa última, resposta ao tema central da obra dramática. A estrutura do drama é o que retém verdadeiramente a visão de mundo em sua essência: seus requisitos formais de uso mínimo de elementos, no intuito de garantir a empatia com o público de modo direto, mas profundo, em sua forte capacidade de coesão; sua concentração dos momentos mais significativos da realidade da vida; a construção do universo a partir das ações encadeadas e coesas.

Em relação ao conteúdo, o drama apresenta-se sempre, para Lukács, como “a abreviação estilizada da vida de uma pessoa”, um conflito singular levado a extremo como símbolo de toda a trajetória humana, “uma aventura da vida de um homem, de modo que esta signifique toda a vida desse homem, que esse acontecimento isolado seja toda a vida, um todo perfeito, fechado em si mesmo”²⁸⁰. Nesse sentido, as personagens do drama transformaram-se conforme a estrutura social também se alterou: no drama moderno, o herói empreende uma busca solitária, seguindo o destino por ele mesmo engendrado²⁸¹.

Lucien Goldmann, partindo dos estudos de Lukács, recorda que “toda sociologia do espírito admite a influência da vida social sobre a criação literária”²⁸². Para ele, a presença dos fatores econômicos e das relações entre as diversas classes sociais nas obras de arte era uma hipótese que deveria permear as análises da história da literatura, propondo uma dialética de relações entre a arte literária e a sociedade. Goldmann recorda que a análise que toma por base o materialismo dialético não parte de uma visão ingênua de explicação da obra literária pelo meio social em que viveu o autor ou pelos detalhes de sua biografia, pois isso seria uma negação à liberdade do escritor e uma simplificação das relações deste com a sociedade em que está inserido. Ele vê a literatura como uma “expressão de uma visão de mundo”²⁸³ e, como tal, um fato social mais que individual. Tal *visão de mundo* é, portanto, compartilhada por indivíduos que se encontram em um mesmo grupo, vivendo sob a mesma

279 MACEDO, 2000, p.201.

280 MACEDO, 2000, 203-204.

281 BORDINI, 2003, p.42.

282 GOLDMANN, 1979, p.71.

283 Ibid., p.73. O termo *visão de mundo* (no original alemão, *Weltanschauung*), que Goldmann absorve de Lukács, deve aqui ser entendido como um “ponto de vista coerente e unitário sobre o conjunto da realidade”, o que dificilmente se aplica ao pensamento dos indivíduos e remete claramente ao sistema de pensamento de uma dada coletividade.

estrutura econômica e social.

O pensamento do escritor pode ser mais influenciado pelo meio com o qual ele está em contato imediato no momento da criação que por aqueles nos quais o escritor tenha vivido parte considerável de sua vida. Essa influência pode surgir como adaptação ao meio ou na forma de uma reação de revolta ou recusa às idéias do grupo²⁸⁴, mas também como síntese dos novos conceitos com aqueles adquiridos em outros estratos sociais. A última hipótese reafirma a importância de o pesquisador em história da literatura observar a biografia dos autores como subsídios para sua análise, ainda que, para Goldmann, ela deve ser sempre vista como fonte secundária a ser analisada em conjunto com a visão de mundo das classes sociais às quais a produção de cada obra de arte está vinculada.

A ação do meio social sobre a literatura torna-se mais perceptível quando se verifica sua influência não em apenas um indivíduo, mas em uma coletividade. Por isso, a importância da fala do escritor para a compreensão de sua obra – por meios de cartas, entrevistas ou declarações – é questionável para Goldmann. O processo de afloramento da visão de mundo de seu grupo social na literatura que produz é, muitas vezes, algo imperceptível para aquele que escreve. Suas intenções artísticas – conscientes, embasadas em seu conhecimento de mundo e em sua instrução formal, em suas escolhas filosóficas, literárias e políticas – e a maneira pela qual ele concebe seu universo ficcional são campos distintos do pensar, que podem estar mais ou menos próximos entre si e em relação ao universo concreto.

Para Goldmann, “a tarefa do historiador dialético é explicitar, através de uma análise estética imanente, a *significação objetiva* da obra”²⁸⁵, no intuito de relacioná-la com os fatores econômicos, sociais e culturais presentes na época de produção do texto literário. A obra de arte deve ser compreendida por si só, sem a necessidade de que se conheça a biografia do autor, e a análise do pensamento das diferentes classes sociais presentes no texto artístico é o melhor caminho para explicar sua gênese, sua razão de ser. A produção literária, ainda que inegavelmente fruto do engenho do escritor, é igualmente derivada de um sistema conceitual cuja marca principal é a coerência interna entre suas partes, a formar uma estrutura que muito se deve ao pensamento do grupo social no qual o autor se insere. O ato criativo jamais é arbitrário – e é nesse sentido que a sociologia da literatura busca analisar a obra literária como expressão de um escritor a partir da visão de mundo que este compartilha com seus iguais, com sua classe social, com os grupos humanos nos quais transita e interage.

Diminuir a essencialidade da biografia do autor na análise literária é, para

284 Ibid., p.74.

285 GOLDMANN, 1979, p.76.

Goldmann, uma valorização do escritor como *criador*, capaz de identificar-se com a consciência social de seu tempo e expressá-la em sua arte. Por isso, ele afirma que “é quando se trata de compreender e de explicar as inconseqüências e as fraquezas de uma obra que se é mais freqüentemente obrigado a recorrer à individualidade do escritor e às circunstâncias exteriores de sua vida”²⁸⁶. O ápice da criação literária é justamente quando o autor une em sua obra o que lhe é individual e o que advém da sociedade, o que são seus valores espirituais mais profundos e o que é fruto do pensamento dos grupos sociais com os quais tem contato.

Analisar a literatura sob o ponto de vista sociológico é estudar a coerência interna, a lógica imanente dos seres e coisas criados dentro do universo ficcional, mas também sua relação com os processos históricos e sociais de uma época e classe social às quais se refere o texto literário. Segundo Goldmann, trata-se de “reencontrar o caminho pelo qual a realidade histórica e social se expressou, através da sensibilidade individual do criador, na obra literária ou artística”²⁸⁷. Seu questionamento é quanto à validade de estudar o discurso literário separando-o de seu formulador, ou este das relações sociohistóricas em que está envolvido²⁸⁸.

Goldmann recorda que o indivíduo é influenciado pelas idéias dos grupos sociais aos quais pertence – e que serão sempre distintos para cada indivíduo; tais idéias vão participar na construção de sua personalidade, afetividade e comportamento. Por isso, torna-se tarefa bastante complexa a análise de uma consciência individual, moldada a partir de um sem-número de relações sociais em que está imerso aquele indivíduo. Para a sociologia, torna-se tarefa mais fácil e significativa estudar os grupos humanos, cujo número elevado de participantes fará com que as diferenças individuais se desvançam e seja possível caracterizar uma consciência coletiva.

Essa consciência coletiva aparece de formas distintas em dois diferentes grupos humanos. Há aquela oriunda dos “que não são orientados enquanto comportamentos coletivos senão para a melhoria de certas posições no interior de dada estrutura social”²⁸⁹, como as famílias e as corporações de profissionais; a esta consciência coletiva ele chama *consciência ideológica* por conta de seu caráter particular, no qual os interesses materiais são mais preponderantes. A outra consciência coletiva a que se refere, a *visão de mundo*, seria relacionada a grupos sociais privilegiados cuja “consciência, afetividade e comportamento são orientados para uma reorganização global de todas as relações humanas e das relações entre o

286 Ibid., p.78.

287 GOLDMANN, 1979, p.89.

288 Id., 1978, p.279.

289 Ibid., p.281.

homem e a natureza”²⁹⁰. *A visão de mundo* traz em si a possibilidade de um ideal de homem, e é a partir dela, e da ação dos grupos sociais que a sustentam, que surge a criação cultural.

A criação literária oferece um universo ficcional que, ao contrário da consciência individual que o gerou, compõe um todo mais ou menos coerente e que corresponde à visão de mundo cujos fundamentos foram elaborados por um grupo social. A obra literária é, assim, uma “tomada de consciência coletiva através de uma consciência individual”, a do escritor, e não raro é, mesmo para aquele grupo social a que ele pertence, reveladora dos pensamentos por vezes “ignorados” coletivamente²⁹¹. O texto literário tem, por isso, um caráter individual e um caráter coletivo, já que é o trabalho de um criador que revela ao grupo sua própria ideologia, e é na consciência coletiva do grupo que o indivíduo colherá os elementos que serão revelados por meio da obra cultural.

A aspiração do homem à coerência e ao progresso é confrontada pela estrutura efetiva da realidade, que funciona como um obstáculo. Tal conflito leva a frustrações que estão intimamente relacionadas à necessidade de criação imaginária de um mundo que corresponda às aspirações do grupo por sentido e coerência. O ato criador é, portanto, compensação e meio de adaptação do homem nessa confrontação entre universo idealizado e mundo real.²⁹²

O homem adapta-se à realidade pelo uso de seu engenho, em um processo no qual ele elabora novas estruturas significativas a partir da desestruturação de estruturas anteriores. Esse processo é o resultado de um esforço coletivo de classes e grupos sociais em resposta aos desafios da vida em sociedade, e não um feito do indivíduo. Nesse sentido, a criação artística surge como a resposta “significativa e articulada” às “possibilidades objetivas presentes no grupo social”²⁹³. Baseando-se nessas idéias, Goldmann estabeleceu uma metodologia à qual chamou de *estruturalismo genético*, válida para todas as ciências humanas, mas especialmente aplicável à criação cultural e, dentro desta, a literatura.

No estruturalismo genético, estuda-se o texto literário através da *compreensão* – o processo intelectual da descrição das relações constitutivas essenciais de uma estrutura significativa – e da *explicação* – a inserção de uma estrutura significativa em outra mais vasta da qual é um dos elementos constitutivos²⁹⁴. Goldmann propõe que as obras literárias sejam analisadas a partir das possíveis *homologias* existentes entre elas e a estrutura social à qual estão relacionadas, as quais surgem a partir da descrição *compreensiva* da estrutura da obra

290 Ibid., p.282.

291 Ibid., p.283.

292 GOLDMANN, 1978, p.291.

293 FREDERICO, 2005, p.430.

294 GOLDMANN, 1972, p.16.

literária e *explicativa* da estrutura imediatamente englobante a esse objeto.

Goldmann observa que são três as estruturas englobantes mais usadas nos estudos literários: a história da literatura, a biografia do autor e o grupo social ao qual se relaciona a obra estudada²⁹⁵. Em defesa do estudo das estruturas sociais e históricas como a melhor base analítica da obra literária, ele questiona a validade da história da literatura como parâmetro de análise, por considerar pouco relevante a influência, em dado texto literário, das obras que a precederam ou da reação que contra elas tenha surgido. As escolas literárias são um coletivo de obras e autores agrupados por conta de fatores muitas vezes externos à consciência coletiva – seja o estilo, a época ou o espaço geográfico aos quais foram vinculados. Da mesma forma, Goldmann aponta problemas na inserção de dados biográficos do escritor na análise da obra. Para ele, dificilmente a vida do autor é suficiente para explicar o conjunto de sua obra; em geral, é usada para elucidar alguns elementos de sua produção que “têm efetivamente uma significação biográfica”²⁹⁶.

Na sociologia estruturalista genética, a relação entre vida social e criação literária é vista como residindo não nos conteúdos, mas nas estruturas mentais “que organizam, simultaneamente, a consciência empírica de um determinado grupo social e o universo imaginário criado pelo escritor”²⁹⁷. Partindo desse princípio é que Goldmann considera que a biografia de um escritor não é fonte essencial da análise de sua obra: sua experiência de vida, como indivíduo, é limitada para que fosse criada tal estrutura mental, a qual pode apenas surgir a partir da atividade conjunta de um grupo de indivíduos que se encontrem em uma situação análoga. A relação entre a estrutura da consciência empírica de um dado grupo social e aquela presente no universo ficcional é o que constitui uma homologia através da qual o investigador analisará a obra literária. Por conta disso, o estruturalismo genético de Lucien Goldmann diferencia-se dos estudos de sociologia da literatura que o precederam por privilegiar os elementos constitutivos da obra, em seu caráter especificamente estético e literário²⁹⁸. Afinado com o pensamento de Lukács, afirma que “a forma é o verdadeiramente social na literatura; a forma é o único conceito que podemos obter da literatura e com cuja ajuda podemos proceder às relações entre a sua vida externa e interna.”²⁹⁹

295 Id., 1978, p.293-295.

296 GOLDMANN, 1978, p.297.

297 Id., 1976, p.42.

298 Ibid., p.43.

299 MACEDO, 2000, p. 175.

4.3 António Aleixo e o texto dramático

Se a poesia de António Aleixo traz sempre um “tom sentencioso, inerente à genuína ingenuidade da sua improvisação”³⁰⁰, que torna suas quadras ricas de uma “pregação de princípios éticos, de acentuação bíblica”³⁰¹ e força proverbial, seu teatro revela esse mesmo caráter *pedagógico*. Gênero que marca a fase final de sua trajetória literária, o drama presta-se perfeitamente às pretensões moralizantes de poeta cuja agenda confunde-se com a pregação liberal de seu tempo – a luta contra os *três inimigos do progresso*: a superstição, o preconceito e a ignorância.

O surgimento do teatro na obra de Aleixo é marcado pela improvisação que, pode-se afirmar, caracteriza toda a sua produção poética. Em correspondência a Joaquim de Magalhães, ele registrou essa gênese, que contou com a participação e o incentivo do artista plástico Tóssan, amigo do poeta. Suas palavras são reveladoras tanto de seu desconhecimento inicial do gênero dramático quanto do grau de interferência que seu texto teatral teria recebido de seu colaborador:

Isto [o *Auto do CURAndeiro*] nasceu assim. Costumam fazer todos os anos uma festa cá no Sanatório ao Dr. Alberto Fontes, nosso médico. E o Tóssan disse-me – Você, se quisesse, podia fazer um “aoto” para nós levarmos à cena no dia da festa. E eu respondi ao António [Tóssan]: – Mas tu sabes que **nunca fiz nada disso** e de resto não saíra nada capaz. Mas ele instou comigo, chamando-me até uns nomes engraçados. E eu para não ouvir mais, disse-lhe: – Bom, **pega lá no lápis e vai escrevendo**. Como se tratava de uma homenagem a um médico, lembrei-me que podia ter graça **descrever a vida de esses curandeiros do campo que eu conheço bem**, mas dando-lhe um **duplo sentido**, como faço em quase tudo que faço, como o senhor doutor sabe tão bem como eu; mas comecei sem convicção, quer dizer, sem idéia de que pudesse levar aquilo ao fim. Mas à maneira que ia dizendo, o António [Tóssan] me dizia: – Isto vai muito bom; assim mesmo... e tal. (...) Eu ainda me parecia que era paleio de ele (sic) para me entusiasmar. Mas continuando vi que não, porque ele já estava tão ou mais entusiasmado do que eu. Ajudou-me, é claro, **nas regras que eu desconhecia**, dizendo-me: Já chega a conversa dessa personagem, passamos agora a este e àquele, e assim sucessivamente. Cada vez mais satisfeito, acabou por me dizer que aquilo estava bom. E finalmente tínhamos gasto **três ou**

300 BARRENTO, 2003, p.4.

301 DIAS, 1977, p.10.

quatro horas de trabalho. Mas não ficou por aqui o entusiasmo do nosso amigo. Agarrou do “aoto” e foi mostra-lo a vários amigos que ele tem no Teatro Acadêmico. Todas as vezes que vai a Coimbra, volta radiante porque todos têm gostado daquilo...³⁰²

Aleixo, usando da honestidade intelectual sempre realçada por seus biógrafos, diz de seu total desconhecimento da dramaturgia e de suas regras, às quais teria sido apresentado pelo colaborador Tóssan, que registrou por escrito as improvisações orais de Aleixo e, ao longo do processo, orientou o poeta sobre os elementos básicos de composição do texto teatral; assinala-se nessa correspondência, também, a fonte de inspiração do poeta para o *Auto do CURAndeiro*, cuja base é seu conhecimento empírico da “vida dos curandeiros do campo” com quem convivera no Algarve; corroborando os depoimentos dos que conviveram com Aleixo, as palavras do poeta mostram ainda sua grande capacidade criativa, capaz de compor aquele seu primeiro auto em “três ou quatro horas de trabalho”, e sua humildade em relação à própria obra. Partindo desses três indícios fornecidos pelas próprias palavras de Aleixo – seu parco domínio da técnica dramaturgica, sua inspiração sempre aliada à sua vivência de mundo e o frescor de seu texto –, analisam-se a seguir, de forma detalhada, cada um de seus *autos* que, cabe o registro, o autor jamais viu encenados³⁰³.

4.3.1 *Auto da Vida e da Morte*

Joaquim de Magalhães apresenta o *Auto da Vida e da Morte* como um “simples primeiro ensaio” de Aleixo no gênero teatral, assinalando que o poeta escolhera, para tal, a “forma popular de auto”. O próprio Magalhães define-o como “poema dramático, cheio de conceitos, fruto da dolorosa concepção dramática da existência” e registra o autodidatismo do artista. Ele vê no texto “qualidades de reflexão pessoal, e certo esquematismo simbólico e abstrato das personagens, na exposição condensada das respectivas teses, nem sempre opostas e até, por vezes, complementares”³⁰⁴.

O texto, segunda experiência de Aleixo no gênero dramático³⁰⁵, foi dedicado a

302 Apud DUARTE, 1999, p.117-118. Os grifos são nossos.

303 A informação consta de uma das estrofes do *Testemunho escrito logo a seguir à morte do poeta*, um poema biográfico composto em novembro de 1949 por Joaquim de Magalhães, à moda das glosas de António Aleixo, em homenagem ao poeta popular quando da notícia de sua morte: “E o poeta imaginava, / esperançado na sorte, / que ainda melhoraria; / por isso não descansava, / e, em Coimbra, improvisava / “O AUTO DA VIDA E DA MORTE” / e “O AUTO DO CURANDEIRO” / **que em cena nunca veria**” (os grifos são nossos) [in DUARTE, 1999, p.165]; o texto integral está transcrito em: MAGALHÃES, s.d., p.39-46.

304 ALEIXO, 1983, p.113.

305 Recordar-se que o *Auto do CURAndeiro* antecedeu-lhe, ainda que publicado apenas um ano depois do *Auto*

Laura Barreiros, patrocinadora da edição de 1948, e Victor Guimarães, que teria transcrito as falas do auto a partir do ditado do autor. Àquela altura, o poeta popular havia travado um único contato com o teatro: já internado no Sanatório de Coimbra, teve a oportunidade de assistir a uma encenação de autos vicentinos levados à cena pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra – foi a primeira vez que António Aleixo, que nunca lera Gil Vicente, teria presenciado um espetáculo teatral³⁰⁶.

O universo proposto no *Auto da Vida e da Morte* é notadamente alegórico, desde a concepção do espaço cênico à caracterização das personagens, que representam conceitos abstratos. Como costuma acontecer em obras cuja índole seja a alegoria ou o simbolismo³⁰⁷, o dramaturgo sugere certo despojamento de componentes que poderiam favorecer a ilusão dramática, enfatizando a estilização das indumentárias e da cenografia em favor de um texto rico em relações extratextuais:

Um globo terrestre com duas portas: uma, a da tumba; a outra, a do berço, em um fundo de cortina. Quando sobe o pano, vê-se o MORDOMO à porta do berço. Por esta entra a VIDA FÚTIL, a quem o MORDOMO faz repetidas reverências, saindo logo.³⁰⁸

A alegoria usa o aspecto material como “disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional”³⁰⁹ – o público vê, em cena, o embate de *atuantes* que representam categorias ou, no caso do *Auto da Vida e da Morte*, diferentes posturas diante da experiência humana. O conflito é, aqui, marcadamente conceitual e linear, mas de revelação gradativa no decorrer do texto dramático: a *VIDA FÚTIL* – descrita como uma “mulher ou homem de meia idade (trajando luxuosamente)” – deve dar lugar à vida verdadeira, que o dramaturgo chama de *VIDA ÚTIL* – um “jovem em mangas de camisa” –; a favor da mudança, estão a *MORTE* – um “homem (vestido preto, justo ao corpo, com o esqueleto pintado)” – e o *TEMPO*; há ainda a figura de um *MORDOMO* – um “homem de idade (rigorosamente vestido à século passado)”, ou seja, à moda do século XIX – que recebe as personagens que entram pela “porta do berço” e cuja real identidade é também alegórica – ele revela ser, ao final da peça, o preconceito personificado.³¹⁰

da Vida e da Morte. Para a organização deste trabalho, adotamos a cronologia de edição das peças teatrais.

306 Cf. DIAS, 1977, p. 64-65. A mesma informação é dada por Caminé Nobre na entrevista publicada no jornal *Diário Popular* de Coimbra em 14 de março de 1949. Apud DUARTE, 1999, p.130.

307 REIS, 2003, p.276.

308 ALEIXO, 1983, p.117.

309 MOISÉS, 2004, p.14.

310 As descrições foram extraídas da rubrica inicial. Cf. ALEIXO, 1983, p.115.

O *Auto da Vida e da Morte* tem um “recorte iminentemente filosófico”, para o qual corroboram sua construção alegórica “com ecos do Todo-o-Mundo vicentino e dos autos medievais”³¹¹. Seu cerne é a crítica à sociedade burguesa que, com suas promessas e sua negação da dor, criou todo um sonho de felicidade no qual a vaidade, os vícios e as futilidades são valorizados em detrimento do trabalho e das conquistas da ciência a favor do homem. Outro tema recorrente em sua pequena obra poética também converge nesse auto – a vaidade e a soberba que turvam a percepção humana, fazendo uns se sentirem maiores que os outros.

O texto dramático inicia-se com a entrada da VIDA FÚTIL. Ela é reverenciada pelo MORDOMO, que a recepciona, à porta do berço, de forma demasiadamente cerimoniosa. A função deste é reforçar, por meio de sua ação meramente física, o caráter da primeira fala daquela personagem – suas medidas exageradas dão o tom de importância que a VIDA FÚTIL atribui a ela mesma –; logo em seguida, ele sairá de cena. A VIDA FÚTIL apresenta-se ao público como sendo a *vida humana* a quem o mundo venera, e louva sua condição de racionalidade, seus dotes artísticos e seus engenhos:

VIDA FÚTIL (*teatral*):

Sabes quem sou? Sou a vida;
O mundo de mim se ufana
E sou por ele mais querida
Porque sou a vida humana.

(...)

Sei completar a beleza,
Com a minha arte selecta,
Àquilo que a natureza
Não deu beleza completa.

311 BARRENTO, 2003, p.12. Barrento refere-se ao quadro no *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, no qual dois demônios, Berzabu e Dinato, observam o diálogo entre duas personagens de nomes *Todo-o-Mundo* e *Ninguém*, do qual extraem divertidas observações filosóficas que compartilham com o público. O trecho é famoso e costuma ser apresentado em antologias vicentinas – e até mesmo encenado – isoladamente em relação ao auto do qual faz parte. Ver: BERARDINELLI, 1990, p.117-119; ABREU, Graça, 1988, p.8-10.

Do mundo feio e bisonho,
 P'los seus antigos processos,
 Eu fiz, com os meus progressos,
 Com que ele pareça um sonho.

(...)

Se isto ainda não chegou
 Para o mundo ser mais meu,
 Quem foi que desagregou
 O átomo?...

– Não fui eu?³¹²

O *jactar-se* da VIDA FÚTIL é interrompida pela entrada da MORTE; esta se apresenta como uma “ilusão” da VIDA FÚTIL, uma “sombra que o medo / [lhe] faz ver por sugestão”³¹³. A interação entre a VIDA FÚTIL e a MORTE surge na forma de um embate filosófico, um confronto que em cena jamais é físico, tampouco revestido de ações que arrefeçam tal *oposição*. A personagem da MORTE, que entra pela “porta da tumba”, tenta trazer à razão a VIDA FÚTIL – a quem condena por vaidosa que “só [vê] o presente / e as histórias do passado, / não preparando o futuro”³¹⁴; as armas da MORTE são o discurso e do convencimento, em um diálogo marcado pelas acusações e ironias mútuas que marcam, desde o princípio, a condição de antagonismo entre as duas:

MORTE

Deita abaixo esse capricho,
 Ingrata! Assim é que pagas
 À serva que varre o lixo
 Das existências que estragas!

VIDA FÚTIL (*desdenhosa*):

Sim, sim! Tu podes ser isso
 Que dizes, mas não p'ra mim,
 Pois sei que ando ao teu serviço
 E que hás-de ser o meu fim.

312 ALEIXO, 1983, p.117-118.

313 ALEIXO, 1983, p.119.

314 Ibid., p.127.

MORTE

Supões tu que seja assim;
 Eu é que já compreendi
 Que, sem te seguir os passos,
 Hás-de cair nos meus braços,
 Cansada mesmo de ti.

VIDA FÚTIL

Não sei a tua morada...
 Se não andares comigo,
 Podes estar descansada,
 Que nunca irei ter contigo.³¹⁵

A personagem da MORTE ecoa a mesma crença existencial na dor – e no prazer – como força motriz da vida que surge por diversas vezes na obra poética de Aleixo. Trata-se da mesma cosmovisão idealista – o sofrimento coloca os homens diante do que é essencial, faz com que eles usem a existência de forma produtiva e útil; sua negação leva a um viver de aparências e fantasia que turva o olhar e constrói a mentira:

VIDA FÚTIL (*em tom de desafio*):

E se não sou eu também
 Quem à vida dá vigor,
 Diz-me, pois, quem a mantém?

MORTE

São o prazer e a dor:
 Começam quando começa
 A vida a dar-te o sonhar;
 Quando uma e outro acabar,
 A vida já não interessa.³¹⁶

Há nessas duas falas o início de uma confusão conceitual que seguirá pelas falas seguintes e permeará esse texto fortemente alegórico de António Aleixo. O termo *vida* transita, ao longo da obra, por diversas acepções. Está presente na fala inicial da VIDA FÚTIL – a qual, aliás, nunca é assim referida em todo o texto principal³¹⁷ –, que se apresenta

315 Ibid., p.120.

316 ALEIXO, 1983, p.122.

317 O mesmo acontece com a personagem VIDA ÚTIL, que se apresenta ao público, no final do auto, como “a verdadeira vida” e não pelo epíteto usado nas rubricas. As duas personagens, que representam duas posturas

primeiramente como a “vida humana”; depois, confrontada pela MORTE, ambas as personagens referem-se à *vida* com o sentido de *energia vital* ou *energia criadora*; é uma abstração que o poeta diferencia até mesmo do *homem*, citado em um dos versos:

MORTE:

Não há meio de compreenderes:
Na luta, p’ra te manteres,
Cais por ti mesmo vencida.

VIDA FÚTIL:

P’lo que acabas de dizer,
Facilmente se adivinha
Que isto, que me faz mover,
É **vida**, mas não é minha.
Mas isso pode lá ser!?...

MORTE:

É essa a verdade nua.
E, se achas a **vida** bela,
É mesmo por não ser tua,
Pelo contrário, és tu dela;
Tu cais, **ela** continua.

(...)

VIDA FÚTIL:

Quase que me fazes rir;
Nada é meu, p’lo que disseste.

MORTE (*apontando para o seu esqueleto*):

Nem isto, que a **vida** veste
Para tornar a despir...

diferenciadas dos seres humanos diante da vida, talvez surjam de modo confuso àqueles que tenham acesso apenas à encenação e não ao texto. A personagem do MORDOMO, que se denominará “o preconceito” em sua fala, também tem o mesmo problema de construção; seu papel secundário, contudo, faz com que a sua não-referência pelas demais personagens não cause problemas de compreensão para o possível espectador.

Vês este engenho? Foi sua invenção;
 Por **ela** feito da matéria morta,
 Tal como o **homem** fez o avião
 E o automóvel com que se transporta.

És bela, és nova, **ela** contigo sai,
 Serve-se de ti até te romperes.
 Depois... és o que foste, e **ela** vai
 Dar força e movimento a outros seres.³¹⁸

Mais adiante, depois de caracterizada a VIDA FÚTIL como a *organização social humana* – que teria criado a História, inventado os bens materiais e diferenciado os homens entre “grandes e pequenos” –, a MORTE denomina a VIDA FÚTIL novamente como *vida*:

MORTE:

O que era a noite sem dia?
 E a luz sem a escuridão?
 O contraste é a razão
 Porque a gente os avalia.

Tende por esta medida.
 Tudo para um mesmo fim.
 Até tu, a própria **vida**,
 Não eras nada sem mim.³¹⁹

A *flutuação* semântica do termo *vida* pode ser problemática para o espectador, que constrói o universo representado no texto teatral, sobretudo, a partir do texto principal, tanto em sua função comunicativa – como diálogo entre as personagens – como de representação das objetividades presentes ou não em cena. Em se tratando das personagens, que no modo dramático são formadas dialogicamente³²⁰, o resultado pode ser uma indefinição, para o público, da identidade precisa da figura que nas rubricas é identificada como VIDA FÚTIL. Soma-se a isso o fato de que, na alegoria, o “acordo entre o plano do concreto e do abstrato processa-se minúcia a minúcia, e não em sua totalidade”³²¹; torna-se, então, ainda mais significativa a variação semântica da palavra *vida* nas falas supracitadas por se tratar de

318 ALEIXO, 1983, p.121-123. Os grifos são nossos.

319 ALEIXO, 1983, p.126. Os grifos são nossos.

320 Cf. HÄMBURGER, 1986, p.139.

321 MOISÉS, 2004, p.15.

uma abstração que só pode ser apresentada à consciência por meio da linguagem³²². A figura da VIDA FÚTIL não tem, ao olhar do público, nenhuma referência iconográfica prévia que leve a uma identificação unívoca como acontece, por exemplo, com a personagem que entra em cena a seguir, o TEMPO: um “juiz que não perdoa / e nem desculpa a ninguém”, nas palavras da MORTE, ele é interpelado pela VIDA FÚTIL, que confirma, assim, para o público, a identidade que sua “figura característica”³²³ já teria dado a antever:

VIDA FÚTIL:

És tu o Tempo velhinho,
Que não finda nem começa?...
P’ra mim andas tão depressa
Por ti, tão devagarinho.³²⁴

A personagem recebe uma precisa indicação gestual de Aleixo: ela entra pela “porta do berço” e dirige-se à “porta da tumba” a “[caminhar lentamente, não parando em cena]”, em um movimento contínuo que reforça seu caráter, sua imagem alegórica e seu discurso. Sua função é realçar a posição da MORTE em sua contenda com a VIDA FÚTIL. É o TEMPO quem lhe diz do pouco que ela tem aproveitado “do caminho percorrido, / que já até [tem] repetido / os erros” que praticara. A VIDA FÚTIL duvida que aquele seja o TEMPO; este a alerta para o fato de que seu progresso e conhecimento cega-a para o valor das coisas mais permanentes e a necessidade de construir um futuro melhor:

TEMPO (*à Vida*[sic]):

Tens na tua inteligência
Muito de bom e de puro;
Descobre-o com persistência
Que melhora o futuro
Para a tua descendência.³²⁵

A VIDA FÚTIL, que acusa o tempo de ter prosseguido “quando em festas” a

322 Recordar-se que Ingarden assinala os três diferentes domínios pelos quais as objetividades podem ser mostradas ao espectador no gênero dramático: por via perceptiva; por meio da linguagem conjuntamente com a via perceptiva; ou exclusivamente por **meios lingüísticos** – como no caso em tela, em que as vestimentas e gestos da VIDA FÚTIL não são suficientes para revelar o sentido abstrato do termo.

323 Assim Aleixo descreve a personagem, que deverá portar figurino e adereços que sugiram a alegoria. Aliada à caracterização, a personagem é referida pelas demais no texto principal. Cf. ALEIXO, op. cit., p.115.

324 ALEIXO, 1983, 128.

325 Ibid., p.131.

encontrara e “só [parado] / nas [suas] horas de dor”, durando “uma eternidade” nos “momentos de agonia”, desespera-se diante da saída do TEMPO pela “porta da tumba”. É satirizada pela MORTE, que a acusa de sofrer “porque já [goza] / quando [comete] as faltas” e de ter ignorado o tempo quando “em festas andava”.

A passagem do TEMPO em cena intensifica o conflito entre a VIDA FÚTIL e a MORTE: há um desafio feito pela primeira, que se declara poderosa, forte, capaz de superar a todos – “o mundo, o tempo, a morte!...”. É o clímax do *problema*, da tensão inicial criada pela presença da MORTE a inquirir sobre as ações pregressas da VIDA FÚTIL.

Uma análise atuacional, à luz das propostas de Greimas, contudo, mostra que o auto carece de ações significativas: não há enfrentamentos na esfera de ação do *desejo* – pode-se atribuir à VIDA FÚTIL o caráter de *sujeito* cujo objeto seria a existência, mas não há uma real oposição da MORTE à sua consecução. Há um contraste de idéias entre as duas personagens principais, mas não há uma estrutura causal na qual as ações cênicas gerem efeitos justificáveis e que impulsionem a trama. A MORTE denuncia as posturas da VIDA FÚTIL, mas se remetendo a ações que não aconteceram às vistas do público; além disso, renuncia à condição de oponente em sua própria fala final antes que, sem qualquer indicação de embate físico entre as duas personagens em cena, a VIDA FÚTIL caia morta ao confrontar-se com a MORTE:

MORTE:

Transforma-te, se és capaz;
Mas tu não passas daí
E nunca me vencerás
Sem que te venças a ti.³²⁶

Analisando-se a trama do *Auto da Vida e da Morte* como um todo orgânico, percebe-se que Aleixo provoca, no espaço cênico, uma interessante inversão *patética*³²⁷ em relação ao mundo: se na realidade a MORTE é tema que causa desconforto e medo, nesse texto dramático ela inspira a simpatia dos leitores e espectadores, em seu caráter de oposição à soberba figura da VIDA FÚTIL, que é identificada pelo leitor com tudo o que na vida social é “aparência e convencionalismo, aqui postos como obstáculo ao encontro do homem com a autenticidade”³²⁸; é a MORTE quem a arrastará para fora de cena, abrindo as possibilidades de

326 ALEIXO, 1983, p.137.

327 Tratamos aqui de *pathos*, a forma de tensão dramática que apela aos sentimentos, como no parágrafo anterior referimo-nos a *problema* da forma conceituada por Emil Staiger.

328 DIAS, 1977, p.64.

renovação anunciadas pela VIDA ÚTIL, que será identificada, dentro do idealismo a com o que é essencial, verdadeiro e permanente.

É o retorno do MORDOMO, que entra pela “porta do berço”, que marca o desfecho do auto. Ele posiciona-se à “porta da tumba” para saudar a MORTE com exageradas reverências quando esta sai por ali a arrastar a VIDA FÚTIL. O MORDOMO vai até a porta do berço, por onde entra a VIDA ÚTIL, que se apresenta ao público e interpela o MORDOMO, que pomposamente se apresenta:

VIDA ÚTIL:

Sou a verdadeira vida,
 Limpa, sem hipocrisias,
 Completamente despida
 De sofismas, fantasias,
 Pelas quais fui impedida
 De melhorar nossos dias.

(reparando no Mordomo)

Você, que faz?...

MORDOMO (*enfático*):

Cumprimentos,
 Vênias e mais cortesias;
 Conforme as categorias,
 Assim faço os cumprimentos.

VIDA ÚTIL:

Mas quem é? Aguarda alguém?

MORDOMO:

Sou o preconceito, eu...

VIDA ÚTIL (*interrompendo*):

Siga, que também morreu,
 Já não faz falta a ninguém,
 Vá atrás da vida morta.

(O Mordomo procura sair pela porta do berço, mas a Vida Útil opõe-se, indicando-lhe a porta da tumba)

Saia por aquela porta,

Porque é inútil também.³²⁹

As movimentações do MORDOMO evidenciam a importância do espaço cênico neste auto: configurado como o globo terrestre, marcado por suas duas entradas cuja significação é de imediata identificação por parte do público – a “porta do berço” e a “porta da tumba” –, o palco torna-se símbolo da própria existência humana, em uma dimensão que ecoa a metáfora medieval da “vida (...) [como uma] longa e fatigante jornada em busca da salvação”³³⁰. Assim já se configurara no lento caminhar do TEMPO entre as duas entradas, e ganha ainda maior força simbólica na ação da VIDA ÚTIL ao impedir que o MORDOMO – o *preconceito* – saia pela “porta do berço”, o que lhe permitiria ressurgir em um mundo novo que se pretende livre das aparências.

Em sua fala final, a VIDA ÚTIL dirige-se à audiência para anunciar o fim da “vida dos artifícios, / das ilusões e dos vícios” e declarar-se como “a vida a seguir”, “aquilo que a vaidade / não conseguiu destruir”. Seu discurso termina com uma exaltação à ciência:

VIDA ÚTIL:

(...)

Eu sou a vida a seguir,
Escola da humanidade;
Sou aquilo que a vaidade
Não conseguiu destruir.

Sou a vida, vou seguindo
Com vontade e persistência,
Aos vindouros transmitindo
Todo o bem quanto a ciência
P’ra o mundo for produzindo.³³¹

A caracterização da VIDA ÚTIL como um “jovem em mangas de camisa”, com sua atitude afirmativa e decidida diante daquilo que no mundo é apenas aparência, remete as teorias do materialismo histórico de Marx e Engels, às quais o autor dificilmente terá conhecido. Seu surgimento em cena é símbolo de um caminhar em direção ao progresso — a História vista como uma inexorável evolução; aqui, contudo, estará mais em evidência o idealismo de Aleixo que propriamente uma visão marxista do mundo: a VIDA FÚTIL é a

329 ALEIXO, 1983, p.137-139.

330 MOISÉS, 2004, p.16.

331 IALEIXO, 1983, p.139.

consciência ideológica de uma classe social de maior poder aquisitivo, beneficiária da infraestrutura econômica estabelecida, que tem na propriedade e na riqueza seus valores essenciais; a VIDA ÚTIL, em sua caracterização como um operário, um integrante da classe trabalhadora, está mais ligada a uma *visão de mundo* progressista, projeção futura de uma sociedade idealizada, na qual o valor do trabalho estivesse acima de quaisquer outros – um porvir no qual o labor levasse à dignidade³³².

O *Auto da Vida e da Morte* remete, na figura da VIDA FÚTIL, a uma sociedade imobilizada em seus estratos sociais, que não admite a mudança – uma interessante homologia com um Portugal que vivia a estabilidade do regime salazarista, que na década de 1940 mantinha o delicado equilíbrio da manutenção do poder pelas vias do controle e da repressão aos seus opositores. Como a VIDA FÚTIL, que inicia o auto a louvar-se como a responsável por fazer “[parecer] um sonho” o “mundo feio e bisonho” que lhe antecederam³³³, o salazarismo jactanciava-se como a força viva que acalmara as turbulências – políticas e econômicas – dos primeiros anos da República. É certo que texto dramático discute a existência humana em uma dimensão marcadamente mais filosófica que econômica ou política, mas a sociedade que Aleixo conhecia, que pouca importância dava aos que, como ele, sobreviviam com dificuldade à pobreza e ao desamparo, pode ser encontrada nos vícios e desvios atribuídos à VIDA FÚTIL.

4.3.2 *Auto do CURAdeiro*

António Aleixo dedica o *Auto do CURAdeiro* a António Santos (Tòssan), artista plástico que incentivou o poeta a escrevê-lo e colaborou em seu registro escrito. Na dedicatória da primeira edição, de 1949, Aleixo revela ser este o primeiro auto que escrevera, ainda antes do *Auto da Vida e da Morte*, que fora publicado anteriormente. Cita também o *Auto do Ti Joaquim*, que diz “ainda incompleto”.

Nesse auto, “o autor procura pôr em evidência uma temática popular com estruturas humanas bastante concretas e definidas no papel que cada personagem desempenha, colocando-a muito acima dos símbolos e das expressões que constituem o auto anterior”³³⁴. Tendo por ambientação uma casa de aldeia, o *Auto do CURAdeiro* é marcado pelo contraste entre dois universos que o dramaturgo coloca em franca oposição: o do saber

³³² O tema ressurgirá, de forma mais contundente, no *Auto do Ti Joaquim*.

³³³ ALEIXO, 1983, p.118.

³³⁴ MARTINS, 1978, p.14.

científico, da Medicina e do conhecimento e o outro, ligado às crendices, à superstição e à ignorância popular.

Fortalecendo a intenção de retratar uma realidade próxima à sua experiência pessoal, o poeta decidiu-se por um cenário realista, marcado por uma economia de elementos que se coaduna com o caráter singelo da trama:

Uma sala pobre, de estilo camponês, com três ou quatro cadeiras ordinárias, uma cómoda com uma imagem de Cristo e ainda um ou dois baús.

A “imagem de Cristo”, que tem função meramente simbólica nessa composição inicial de cena, remete às palavras de Aleixo sobre o “duplo sentido” com que fizera o auto e ao próprio título no qual a palavra *CURA* é destacada. Há a intenção deliberada de crítica às práticas religiosas que dominavam o meio rural português daqueles tempos – *cura* é o nome que se dá aos párocos de aldeia, e o catolicismo praticado em Portugal à época de Aleixo “[estava] impregnado (...) de uma espécie de feiticismo de superstição”³³⁵, no qual estavam presentes tradições cristãs e as mais diversas crendices *pagãs*. Tal constatação é corroborada pelas primeiras falas do CURAdeiro, descrito como um “homem de meia idade, que se esforça por andar levemente curvado e vestindo fato de cor escura”³³⁶ – uma descrição por si só caricatural –, o qual inicia a peça teatral já em cena:

CURAdeiro (*falando sozinho enquanto remexe nuns sacos e desfaz embrulhos*)

Minha querida profissão!
Tiro as almas do inferno
Mas arranjo p’ró inverno
Inda me sobra p’ró verão.

(*com ar de admiração*)

Olha, também mandam pão!
Não é branco, é branquíssimo...
Tudo é bom que Deus aceite.
E mais dois litros de azeite
P’ra lanterna do Santíssimo!

Olha, aqui vem tudo junto.
Nem sei como não desmaio!

335 CAMPINOS, 1975, p.52.

336 ALEIXO, 1983, p.147.

Toucinho, chouriço e paio,
 Uns pedaços de presunto
 E as orelhas do defunto...

(agradecido)

Oh! Deus soberano e bendito,
 Que me dás arte p'rá cura,
 Que trazes tanta fartura
 Que quase não acredito!

(orgulhoso)

E ainda o que é mais bonito,
 É que minha inteligência,
 Como acho poucas iguais,
 Me faz ganhar muito mais
 Do que os homens da ciência.³³⁷

A louvação que faz a si mesmo, e que antecipa o tema central do auto – a escolha equivocada do povo pelos charlatães em detrimento da ciência – antecede a entrada da primeira personagem de um desfile de tipos extraídos do universo da aldeia. A primeira é uma VELHA, uma “mulher do povo, vestindo com certo conforto e adornada com vários objectos de ouro”³³⁸, cujo irmão fora tratado pelo CURAndeiro, mas falecera. Seus adereços denotam que se trata de uma mulher de algumas posses, ainda que crédula e supersticiosa, a qual leva oferendas para o charlatão “p’ra que não [lhe] aconteça / o mesmo que ao [seu] irmão”. O CURAndeiro agradece, desdenhando dos “homens da ciência” perante a mulher; para si, depois que se despede a VELHA, louva a credulidade do povo, que “do primitivo é crente / pr’a descrer do que há de novo”.

Surge, à porta, o PAI AGRADECIDO, um “camponês abastado”³³⁹ que leva mais oferendas pela cura do filhinho que, contudo, ainda não se realizara. O CURAndeiro finge estar interessado no caso, mas reforça em sua fala, à saída do PAI AGRADECIDO, a crítica do dramaturgo ao charlatanismo:

CURAndeiro (*não disfarçando seu orgulho*):

Não recebo capitais,
 Desde que sou curandeiro,

³³⁷ ALEIXO, 1983, p.149-150.

³³⁸ Ibid., p.147.

³³⁹ Ibid., p.147.

Mas têm-me dado mais
Que se levasse dinheiro.

Bem sei que sou invejado
Pelos que estudam ciência,
Mas têm de ter paciência,
Isto também foi estudado.³⁴⁰

O tom dos diálogos do CURAdeiro com os dois primeiros visitantes é jocoso: seu discurso é reconhecido pelo público como falso desde sua primeira fala – é ele quem revela, em divertido solilóquio, que seus dons de cura não são mais que frutos de sua sorte e esperteza. O engodo rende uma situação tipicamente farsesca, na qual a platéia sabe mais que as personagens enganadas que passam pela casa do CURAdeiro.

Entra em cena o DOENTE, em torno do qual se construirá o conflito deste auto. Ele é um “jovem mais ou menos tímido, um pouco embaraçado”, de “cor excessivamente pálida e com um ricto de sofrimento”³⁴¹, que pede a ajuda do CURAdeiro para umas “dores / na barriga, uns fervores... / E [uma] soltura permanente”³⁴². Este o benze com palavras mistificadoras e faz o DOENTE repetir um arremedo de oração, na qual estão incluídas as promessas de oferendas futuras. A cena é de grande efeito satírico por conta do tom solene sugerido pela rubrica, a contrastar com as construções e termos inusitados que usa nesse simulacro das fórmulas sagradas que os benzedores de aldeia costumam usar:

CURAdeiro (*em tom solene, concentrando-se e o doente repetindo*):

Deus me ponha a sua mão
Para eu ser abençoado
E poder ficar curado
Dos males do coração.
A gripe ou constipação,
Ou a espinhela caída,
Ou qualquer coisa parecida
Dos males que as bruxas dão.
– Que cure a dor de barriga
Que me ataca os intestinos,
Que me livre de lombrigas

340 ALEIXO, 1983, p.154-155.

341 Ibid., p.147; 155.

342 Ibid., p.156. Assinalamos que o humor, em Aleixo, raramente vem do *baixo corporal*, estratégia tão usado na comédia. A graça surge bem mais pelo uso de palavras inesperadas – recurso embalado pela rima e pela métrica popular – e pelas situações descritas.

Desses bichos assassinos...
 Que os seus poderes divinos
 Me tirem todo o nervoso,
 Que eu não morra tihoso
 E nem de asma atacado,
 Que não esteja desmanchado...
 – E p’ra cura ser radical,
 E pôr-me em pé mais depressa,
 Eu ofereço uma promessa
 Para o sobrenatural.
 Que Deus não me leve a mal
 Se a oferta demorar,
 Que não lha possa levar
 Sem que me cure primeiro.
 Por isso lha mando dar
 Pelo Mestre curandeiro
 Que de mim está a tratar.³⁴³

A fala seguinte do CURAndeiro é reveladora de seu caráter de impostor e reforça o embate entre credence e ciência que trespassa todo o auto: ele recomenda ao DOENTE que siga as prescrições dadas e faça as orações, mas “não diga a seu irmão”, pois ele não acredita “nas coisas que Deus ensina, / gosta mais de Medicina, / porque é ateu, já se vê”³⁴⁴. Exasperado, o DOENTE começa a reclamar de dores terríveis e o CURAndeiro vai buscar-lhe um copo d’água; finge benzê-la e entrega ao DOENTE, mas este continua a queixar-se de dores cada vez mais fortes. O CURAndeiro aflige-se: pede ao DOENTE que não diga a ninguém que lá estivera, e aconselha-o a voltar para sua casa. O rapaz deixa-se cair em uma cadeira, impossibilitado de andar, e diante dos gritos desesperados do DOENTE, o CURAndeiro foge.

A entrada em cena das três mulheres do povo – que na rubrica inicial são listadas como PRIMEIRA VIZINHA, SEGUNDA VIZINHA e TERCEIRA VIZINHA – marca o início do que se poderia apontar como a segunda parte do auto. Alarmadas pelos gritos do rapaz, elas correm para a casa do CURAndeiro. A SEGUNDA VIZINHA tomará as ações mais pertinentes: é ela quem procura pela casa o *Mestre* CURAndeiro, para que atenda o DOENTE; na ausência do charlatão, ela decide chamar o MÉDICO. As demais mulheres confabulam, sem acudir ao doente: a TERCEIRA VIZINHA reconhece o rapaz e a

343 ALEIXO, 1983, p.157-158.

344 Ibid., p.158-159.

PRIMEIRA VIZINHA recorda que o pai é falecido, “mas, do doente, o irmão / é um descrente, um ateu”³⁴⁵; atribuem as dores do DOENTE a um castigo que este deve estar a sofrer por conta da falta de fé do irmão.

Chegam a SEGUNDA VIZINHA e o MÉDICO, que examina o rapaz. A cena reproduz uma visita médica, criando um curioso paralelismo com a cena anterior em que o CURAdeiro atendera o mesmo DOENTE. Ele diz ter comido fartamente “um bacalhau / que não puderam comer” e ele então comera “com fartura”³⁴⁶. A PRIMEIRA VIZINHA e a TERCEIRA VIZINHA conjecturam: ele estará com lombrigas, ou gripe. Indagada pelo MÉDICO sobre sua opinião, a SEGUNDA VIZINHA, que antes dissera ter “[chamado] o senhor Doutor” meramente por causa da ausência do CURAdeiro³⁴⁷, mostra uma nova postura diante do saber científico:

MÉDICO (*dirigindo-se à vizinha que não disse nada*):

Falta a sua opinião...

SEGUNDA VIZINHA:

Quem sabe é vossa encelência.

MÉDICO

Pois foi você que acertou,

Talvez seja como pensa.³⁴⁸

O MÉDICO apresenta-se não só “paciente e amigo”³⁴⁹, como descreve a rubrica inicial, mas também generoso: aplica uma injeção no DOENTE, que a princípio reclama do tratamento, com medo; dá-lhe prescrições de alimentação e pede a SEGUNDA VIZINHA que avie a receita, afirmando que ele mesmo se encarregará dos custos.

Após a saída do MÉDICO – e, supostamente, da SEGUNDA VIZINHA, não registrada nas rubricas –, as mulheres retomam seus comentários preconceituosos e supersticiosos acerca do ocorrido:

PRIMEIRA VIZINHA

Mas a dor já lhe passou!...

345 ALEIXO, 1983, p.162.

346 Ibid., p.164.

347 Ibid. p.162.

348 Ibid., p.165.

349 Ibid., p.147.

Desapareceu por encanto!...
 Sim, foi Deus que o ajudou;
 Um homem só não faz tanto.

TERCEIRA VIZINHA

Mas a dor desapareceu?...
 Onde estão as suas dores?!
 Sim, foi Deus que lhe valeu.
 Quais Doutores, nem Doutores!...

PRIMEIRA VIZINHA

Nem com panos de vinagre;
 Nem depois de se benzer.
 Isso é coisa de milagre,
 Do Doutor pode lá ser!

TERCEIRA VIZINHA (*encolhendo os ombros*):

Eu cá da minha não passo:
 Olhe, vizinha Maria
 A tal picada no braço
 Não passou duma heresia.³⁵⁰

O próprio DOENTE critica-as pelas censuras que fazem ao trabalho do MÉDICO que, afinal, fizera-o ficar melhor que “com as tais benzeduras”, que o faziam “[ir] de mal a pior”. Entra o IRMÃO DO DOENTE, anteriormente citado nas falas do CURAdeiro e das VIZINHAS: descrito como um “rapaz de vinte e cinco a trinta anos com ar inteligente e expressão sadia”³⁵¹, ele pergunta como o DOENTE fora parar naquele lugar. Sua chegada motiva a saída furtiva das mulheres. O DOENTE desculpa-se, dizendo que fora parar ali para curar uma dor, que o MÉDICO já curara.

A fala final da peça, em tom de aconselhamento do IRMÃO DO DOENTE, alerta para o perigo da crença cega, criticando a ação dos curandeiros e dos que se aproveitam da ignorância alheia:

IRMÃO (*aconselha*):

Querido irmão, és muito novo;
 Se o mundo assim continua,
 A culpa é minha e é tua,

³⁵⁰ ALEIXO, 1983, p.167-168.

³⁵¹ Ibid., p.147.

Porque nós somos o povo.

E o povo, a crer na mentira,
 Dorme num sono profundo,
 Sofre um pesadelo eterno,
 Que faz com que ele prefira
 O inferno deste mundo
 Por medo desse outro inferno.

Fingem-se ao bem dedicados,
 Muitos como os curandeiros,
 P'ra não os vermos estranhos;
 Porque os lobos disfarçados
 Com a pele de cordeiros
 Melhor destroem os rebanhos.

Quando a verdade os aterra,
 Querem a moral pregar,
 Prometendo no céu dar
 O que nos roubam na terra.

O mundo está na infância,
 E adulto só pode ser
 Quando desaparecer,
 Do povo, a ignorância.³⁵²

O *Auto do CURAndeiro* funciona como uma “moralidade” na qual há uma preocupação didática em alertar a audiência quanto ao perigo de se acreditar em tais credices e não na ciência. Trata-se, em uma primeira análise, de uma crítica do autor à postura adotada pelas camadas populares – seus pares – diante dos problemas que lhe afligem: recorrer ao auxílio de um charlatão, submeter-se às esperanças vazias que lhe oferecem os manipuladores da fé pública.

Não há no *Auto do CURAndeiro*, a rigor, um *problema* que lance a ação para adiante: sua estrutura é expositiva, não há o que *provar* – no sentido que Staiger associava tal verbo com o texto dramático – a não ser o caráter de charlatão do CURAndeiro, que é revelado ao público já na primeira intervenção da personagem em cena. O CURAndeiro é o dominador que observa as regras do jogo que ele próprio criou, e trata de perenizar a

352 ALEIXO, 1983, p.169-170.

dependência do povo aos seus préstimos pelo reforço contínuo de seus medos e superstições e de certa aversão à ciência, que coloca em oposição ao divino. Os representantes do povo – ainda que tenham posses, como a VELHA e o PAI AGRADECIDO –, mostram-se ignorantes ao oporem ordem natural e ordem social, elevando o *status* do CURAndeiro e questionando os métodos do MÉDICO.³⁵³

Há, aqui, um conflito entre natureza e ciência, saber empírico e saber científico, que reside tanto nas tensões sociais quanto culturais. A intenção do dramaturgo é a de denúncia e, para tal, Aleixo apresenta a trama em dois *sketches*³⁵⁴ – a consulta ao charlatão *versus* o atendimento do médico – que ele arranja em uma construção na qual são realçados os paralelismos para que sejam comparados os efeitos danosos da credence popular e os bons serviços da ciência. A estrutura é *pivotal*: em torno de uma personagem – neste caso, o DOENTE – desencadeia-se a frágil oposição entre o CURAndeiro e o IRMÃO DO DOENTE; em verdade, trata-se mais de uma divisão de forças opostas naquele universo ficcional: de um lado, o núcleo de atuantes que representam a superstição – as VIZINHAS, que a defendem; o CURAndeiro, que a alimenta – e a ciência – o MÉDICO, que a simboliza; o IRMÃO DO DOENTE, que a defende³⁵⁵. A crise de dor do DOENTE, evento que marca a divisão do auto proposta nesta análise, não une as duas forças em confronto, antes precipita a saída de uma – em aparente derrota – e motiva a entrada em cena da outra.

A casa do CURAndeiro é um espaço de ocultação da superstição – ali está exposta a efigie de Cristo, sinal da crença popular no divino, mas também dois baús que, no campo simbólico, guardarão os segredos ou as *riquezas* amealhadas dos incautos. O CURAndeiro, porém, não enriquece com sua encenação: ele é o explorado que explora seus iguais, que não recebe dinheiro mas comida para a subsistência. Em seu pequeno universo, ele reproduz a estrutura de opressão da qual é também vítima em outras esferas da sociedade. A entrada do MÉDICO e, a seguir, do IRMÃO DO DOENTE naquele espaço sagrado de devoção popular, onde ciência e ateísmo são vistos como sinônimos, são intromissões que levariam à sua destruição – o *desaparecimento da ignorância* que apregoa os últimos versos da fala final dessa personagem.

A fala final do IRMÃO DO DOENTE expõe a intenção moralizadora do auto, ainda que suas palavras ressoem também certo anticlericalismo dos primeiros tempos da República Portuguesa. Contudo, as ações das três vizinhas são reveladoras: duas crêm

353 DIAS, 1977, p.59.

354 Usamos aqui no sentido original da palavra em língua inglesa, ou seja, uma “pequena cena dramática, geralmente de cunho satírico”.

355 A dificuldade de aplicação, neste texto, do modelo atuacional de Greimas está no fato de esses dois núcleos estarem praticamente separados na estrutura do auto.

firmemente no CURAdeiro, e permanecem em sua crença até o fim, repetindo-lhe as mesmas palavras de crítica e desconfiança em relação à ciência; a SEGUNDA VIZINHA, que a princípio convocara o médico apenas pela falta do CURAdeiro, de quem era também crente, muda de postura ao constatar os benefícios da ação do MÉDICO – ela evita dar palpites sobre os males que afligem o rapaz, e se voluntaria para providenciar o tratamento recomendado pelo representante do saber científico. Não há, portanto, uma solução final: as duas mulheres que apóiam o CURAdeiro retiram-se de cena por temor às atitudes que o IRMÃO DO DOENTE poderia tomar contra elas – na visão distorcida que estas têm do rapaz *ateu* –, mas elas levam ainda a crença no poder de cura do charlatão. Em homologia à sociedade em que vivia Aleixo, na qual o analfabetismo reinava e o poder da Igreja voltava a crescer a partir de novas alianças com o regime salazarista, as mudanças na estrutura social ocorrem gradativamente, sem efeitos milagrosos.

4.3.3 *Auto do Ti Joaquim*

A dedicatória de António Aleixo a Tóssan registrada na primeira edição do *Auto do CURAdeiro*, em agosto de 1949, indica que o poeta trabalhava em seu *Auto do Ti Joaquim* à época de sua morte, três meses depois, e que tinha a intenção de também editá-lo. O texto, contudo, permaneceu incompleto, sem que haja registro das intenções do autor para seu desfecho. Sua estrutura, contudo, pela semelhança com aquela estabelecida nos dois autos que o antecederam, permite compreender a obra como um todo coerente e fechado.

O *Auto do Ti Joaquim* “foi criado sob uma óptica visual de maior dimensão que as anteriores, ultrapassando esquematismos de ordem sintética, pesquisando análises e situações concretas da vida presente”³⁵⁶. Diferentemente dos textos dramáticos anteriores, é apresentado em dois atos, assim divididos por conta de uma passagem temporal entre as partes, que acontecem na mesma ambientação cênica, assim descrita na cena inicial:

Uma barbearia de aldeia, com três portas; uma para a entrada dos clientes; outra para o interior da casa e uma terceira para uma suposta dependência, onde a gente grada da terra vai cavaquear e jogar. Quando o pano sobe, estão em cena o BARBEIRO, o FREGUÊS e TI JAQUIM.

356 MARTINS, 1978, p.15.

Se não há, da parte de Aleixo, maiores preocupações em detalhar o cenário – pelo caráter icônico desse tipo de ambiente, que ele costumava freqüentar e, provavelmente, entendia ser de fácil identificação para o público –, as personagens são descritas com minúcias que denotam a preocupação do autor em corroborar os traços de caráter daqueles tipos humanos.

O tema central do auto é “o retrato sempre velho e novo das classes trabalhadoras e os aspectos mais salientes da sua degradação numa sociedade com profundos desequilíbrios, que se manteve durante meio século, nas suas linhas conjeturais e que, em muitos aspectos, continua em nossos dias”³⁵⁷. A personagem-título, um “velho operário (pedreiro) alquebrado pelo peso dos anos e do trabalho, mas possuindo ainda um olhar vivo e uma expressão convincente”³⁵⁸, inicia o primeiro ato em uma conversa de ares filosóficos na qual afirma suas convicções sobre a necessidade do progresso e o mal da hipocrisia:

FREGUÊS (*olhando-se ao espelho*):

P’ra o mundo basta parecer:
Por isso há pouco quem seja
Aquilo que deve ser.

TI JAQUIM (que está sentado):

Os homens não se conhecem
Uns aos outros – e então
Vivem na grande ilusão
Que os tomem p’lo que parecem
E nunca pelo que são.

(...)

BARBEIRO:

Vejo no que tenho lido
Que o mundo foi sempre assim;
E creio que, até o fim,
Há-de ser como tem sido.
Será ou não, Ti Jaquim?

TI JAQUIM:

Rapaz, isso é desalento

357 MARTINS, 1978, p.40-41.

358 ALEIXO, 1983, p.175.

De quem já não quer viver:
Toda a vida é movimento,
Parar seria morrer.

Mas há quem veja o avesso
Daquilo que vos exponho,
Preso ao terrível sonho
De que o mal vem do progresso.
Usa mais este processo
Quem tem o viver risonho.

(...)

BARBEIRO:

Ti Jaquim sabe falar...

TI JAQUIM:

Sim, rapaz, sou um encanto...

Sabes quem me ensinou tanto?

– A miséria, o mal passar...

A pregação da dor como *escola da vida*, presente na poesia de Aleixo, bem como as características físicas e a *história de vida* de TI JAQUIM – um velho operário, que fora pedreiro –, sugerem uma proximidade entre a personagem e seu autor, o que motivou alguns estudiosos de sua obra, como Graça Silva Dias, a identificá-la como a *voz do poeta* neste auto³⁵⁹.

A personagem-título do *Auto do Ti Jaquim* não é, contudo, o *herói* da trama; é, antes, *pivô* do confronto entre grupos sociais que se cruzam no ambiente da barbearia. Espaço público de encontros, sobejamente masculino, espécie de fórum informal de debates nas aldeias, há no espaço da barbearia a mesma divisão observada no mundo exterior: são três entradas – uma para o mundo exterior à barbearia, uma para o interior da casa e outra para uma sala reservada aos mais importantes, onde “a gente grada” pratica o jogo e troca confidências sobre seus interesses. É naquele local de confluências, e em torno da figura de TI JAQUIM, que se travarão as discussões sobre os mecanismos que regem aquela sociedade e suas conseqüências para a vida dos cidadãos.

Inicialmente, à sua saída, TI JAQUIM desperta a piedade do FREGUÊS, que

359 DIAS, 1977, p.9.

emblematicamente Aleixo descreve como um *forasteiro*, alguém que estando fora daquele universo aldeão, mostra comiseração pela situação do homem velho que chega desamparado ao fim da vida. O discurso patético destes versos encontra-se em igual ênfase ao longo de todo o auto:

BARBEIRO:

O ti Jaquim é pedreiro;
Mas vai a envelhecer...
E os novos estão primeiro.

FREGUÊS:

Sim, estou a compreender!
Já não lhe dão que fazer,
Já não merece o dinheiro,
Como costumam dizer.

Vive das sopas de alguém?...

BARBEIRO:

Vive como não merece,
Implorando a caridade
Lá p'las ruas da cidade
Onde ninguém o conhece.
É isto que lhe acontece:
É triste, mas é verdade.

FREGUÊS:

Se eu o pudesse livrar
 Dessa triste situação,
 Creia que lhe dava a mão,
 Gostava de o ajudar...

O contraponto dos que simpatizam com a situação de TI JAQUIM é dado pela entrada do REGEDOR e do SR. ROSA. O título de *regedor* era dado às autoridades administrativas portuguesas que anualmente têm a seu cargo uma paróquia³⁶⁰; no texto dramático, funciona como metáfora do poder político, como o SR. ROSA, descrito pela rubrica inicial como “o tipo de comerciante que subiu na vida à custa de muita traficância”, representará o poder econômico.

Apresentado anteriormente ao público pela fala de TI JAQUIM, o REGEDOR – descrito como “provincianamente vestido e com ares de autoridade paternalista”³⁶¹ – confirma os comentários sobre ele, que o comparam ao filho ESTUDANTE, e posiciona-se também a respeito de TI JAQUIM:

TI JAQUIM:

Isso é homem superior!...
 Já era uma sumidade,
 Quando era só lavrador.
 Agora é autoridade,
 Ainda tem mais valor.

Olhe, a dizer a verdade,
 O que lhe acho importante
 É ter um filho estudante
 E já na universidade!

BARBEIRO:

O filho é bom cidadão,
 Sem que por tal se envaideça.
 Tem muito bom coração...

TI JAQUIM:

360 À época de Aleixo, eram designados por nomeação do governo central do país; há também, na personagem, uma crítica velada àquela instância superior de poder, à época comandada por Oliveira Salazar.

361 ALEIXO, 1983, p.175.

E também melhor cabeça;
É já de outra geração!...³⁶²

(...)

REGEDOR:

Olhe, a falar a verdade,
Gostei do emprego novo;
Mas isso, aturar o povo
É só responsabilidade.

Aceitei isto, afinal,
Além dos motivos vários,
P'ra os meus correligionários
Não me levarem a mal.
Estudei em dois seminários,
Não sou parvo, é natural!...

(...)

BARBEIRO:

Se têm vindo há bocado,
Ouviam o ti Jaquim.
Fala quase sempre assim,
Parece um advogado!

REGEDOR:

Não é parvo; mas, coitado,
O que aprendeu foi em falso.
Por isso está transformado
Num sábio de pé descalço.

SR. ROSA:

P'ra mim quem sabe é quem tem
A carteira recheada...
Como eu, que nasci do nada,
E consegui ser alguém.

REGEDOR:

362 ALEIXO, 1983, p.180.

Claro! se ele aproveitasse
 No tempo em que trabalhou,
 Talvez assim não chegasse
 À miséria a que chegou.

(...)

SR. ROSA:

Não teve golpe de vista;
 Agora anda sem vintém,
 E arma então de moralista.³⁶³

O conflito ideológico, que norteia o texto, está então estabelecido. Em torno da figura de TI JAQUIM, digladiar-se-ão duas forças: a *ordem estabelecida* – representada pelo REGEDOR e pelo SR. ROSA –, que se mostra rigorosa para com os demais, mas corrupta e permissiva para consigo mesma; e a *nova ordem*, representada pelo ESTUDANTE, única personagem com voz ativa para enfrentar o poder em igualdade de forças, pela força do saber científico. As demais personagens – o BARBEIRO, sua MULHER e outros aldeões sem poder que aparecem em cena – fazem parte de um grupo de pessoas dependentes do poder, e que por isso se conformam com o modo como aquele universo encontra-se arranjado.

A *ordem estabelecida* constitui-se a partir das aparências, e por isso não aceita a subversão nas palavras de TI JAQUIM. Trata-se de um mundo no qual tudo tem um valor financeiro e nada é feito para outrem sem que haja uma vantagem em troca. Isto está presente na narrativa do REGEDOR, que fala do pedido feito pelo filho para que fosse oferecido um emprego para TI JAQUIM – ao qual o REGEDOR recusa por ter “quem [lhe] faça / o dobro por igual preço”³⁶⁴; também é mostrado na pequena cena em que a MULHER DO BARBEIRO pede-lhe dinheiro para ir às compras: o esposo entrega-lhe os poucos tostões que ganhara naquele dia, ela reclama e o SR. ROSA decide pagar o serviço adiantado, dando o dinheiro à mulher em gesto de pretensa generosidade; o BARBEIRO reclama dos tempos difíceis e é sutilmente silenciado pelo SR. ROSA, que passa a conversar em particular com o REGEDOR sobre os estratagemas escusos que lhe permitiram amealhar bons negócios.

As duas pequenas passagens antecedem a entrada do ESTUDANTE, que se mostra humilde em relação ao próprio saber; ele retoma a discussão sobre TI JAQUIM ao descrever a cena que acabara de presenciar:

³⁶³ ALEIXO, 1983, p.184-185.

³⁶⁴ Ibid., p.186.

ESTUDANTE

A cultura recebida
 Por nós, de sábios e lentes,
 Não é nada mais que a vida
 Vista por prismas diferentes...

Há pouco, vi uma cena
 Que não desejava ver:
 Aquela pobre criatura
 Confesso que me fez pena.
 Bebia para esquecer
 A miséria que o tortura.

(...)

BARBEIRO:

Já me está a palpitar:
 Refere-se ao ti Jaquim...

(...)

ESTUDANTE

(...)
 É ele mesmo em questão.

Está com os tais engraçados
 Que já têm por costume
 Dar vinho a quem não tem pão.³⁶⁵

Os representantes da ordem estabelecida firmam sua posição: o SR. ROSA retruca-lhe, afirmando que o jovem não deveria se preocupar com um “pobre sem vintém”, “um mísero, [um] desgraçado / que não defende ninguém”. O REGEDOR diz que TI JAQUIM está naquela condição “por não pensar na velhice / quando pôde trabalhar”. O ESTUDANTE defende a idéia de que “todos devíamos ser / justos pr’a quem o merece” e lamenta a sorte de TI JAQUIM que, apesar de toda uma vida de trabalho honesto, acabava seus dias na pobreza. Para o REGEDOR e o SR. ROSA, trata-se apenas da ordem natural das

365 ALEIXO, 1983, p.191-192.

coisas:

REGEDOR:

Tudo é o que tem de ser,
O mal já vem das raízes;
No mundo sempre há-de haver
Felizes e infelizes...
Que lhe havemos de fazer?

Tu queres, pelo que dizes,
À miséria dar conforto.
Não sonhes nem profetizes
Pôr direito o que está torto.

SR. ROSA:

É loucura querer riscar
Aquilo que Deus traçou;
Este mundo há-de acabar
Tal qual como começou.³⁶⁶

A fala seguinte do ESTUDANTE ecoa aquela inicial do TI JAQUIM – ele defende o progresso e a mudança como inevitáveis e denuncia o discurso de conformismo do BARBEIRO sem, contudo, igualá-lo ao SR. ROSA, que vê como um explorador:

ESTUDANTE:

Hoje já bem pouco há
Desse mundo inicial;
Como o de amanhã será
Diferente do actual...

O mundo é evolução:
Diz-nos a nossa experiência
Que tudo mostra tendência
Para sua perfeição.

Quem ama a conveniência
Vê, quando raciocinar,
Que despreza a consciência
Por amor do seu bem-estar...

366 ALEIXO, 1983, p.184-185.

REGEDOR:

Que te curves, que te dobres,
Disto não podes fugir:
Há-de haver ricos e pobres,
Enquanto o mundo existir.

BARBEIRO:

Doutor, mas vossa excelência
Vai perder a discussão;
Desta vez, tenha paciência,
O seu papá tem razão.

ESTUDANTE:

Crentes que não dizem mal,
Defendem o que preferem,
Faltando embora à verdade.
É essa a frase usual
De todos os que só querem
A sua comodidade...

Tenho pena de o medir,
Creia, pelo mesmo tamanho
Daqueles que, com desplante,
Do que eu digo possam rir.
Já este senhor, não estranho,
Porque é um negociante...

SR. ROSA:

Se está a falar p'ra mim,
O senhor quer-me ofender.
Se não é esse o seu fim,
Não posso compreender.

ESTUDANTE:

O homem que compra e vende,
Só de si se compadece;
Por isso é que não compreende
O que não lhe deixa interesse.

SR. ROSA:

O senhor é estudante;
Mas, se pensar sempre assim,
Cria, pela vida adiante...
Já estou a ver o seu fim...

REGEDOR:

Embora ganhe bastante,
Finda como o ti Jaquim.³⁶⁷

Segue o debate acalorado entre ambas as partes – o ESTUDANTE em defesa da honestidade, o REGEDOR e o SR. ROSA desdenhando do destino dos que assim pensam – até a entrada de TI JAQUIM, bêbedo, que é por isso censurado pelo BARBEIRO. O primeiro ato encerra-se com um discurso de TI JAQUIM a justificar sua bebedeira, que o ajuda a ver “tão diferente a vida / que [ele zomba] do desgraçado / que [é], livre da bebida”; diz-se um “produto [do mundo]”.

É relevante o desfecho desse primeiro ato: TI JAQUIM entra em cena, e ali se encontram o BARBEIRO, o ESTUDANTE, o REGEDOR e o SR. ROSA; ele, contudo, não interage com os demais, antes faz sua autodefesa sem que haja qualquer indicação – quer no texto principal ou no secundário – da reação dos demais. É a ausência de diálogo entre diferentes estratos sociais que não se aceitam, tampouco se compreendem³⁶⁸.

O segundo ato inicia-se no mesmo ambiente, no qual se vê o BARBEIRO e OUTRO FREGUÊS. Se na primeira cena do ato anterior, da qual participara TI JAQUIM, o assunto era de cunho filosófico, agora se discute futebol. O BARBEIRO questiona a propriedade das opiniões do freguês, que “nem tão-pouco sabe ler”; este se defende dizendo que “não [sabe] ler, mas [sabe] ouvir / os que sabem ler p’ra [ele]”³⁶⁹. Entra o ESTUDANTE, que defende a idéia de que conversas como aquela afastam os homens da análise de temas

367 ALEIXO, 1983, p.195-197.

368 DIAS, 1977, p.72-74.

369 ALEIXO, op.cit., p.201.

mais importantes. Diante do retrucar do OUTRO FREGUÊS, que diz “não [valer] a pena perder / tempo a pensarmos na vida”, o ESTUDANTE exalta o valor do pensar e retoma a pregação sobre o progresso:

ESTUDANTE (*voltando-se para o freguês*):

E o senhor diz que na vida
Não vale a pena pensar!...
Mas também não tem razão.

É comodismo ou má crença,
E disso não se convença.
Porque entre nós, racionais,
Muito pode errar quem pensa,
Mas quem não pensa erra mais.

Por muito se ter pensado
Numa sociedade sã,
Já hoje o mundo é diferente,
Tão diferente do passado,
Como o mundo de amanhã
Será do mundo presente.

Tudo quanto é movimento,
E acção da humanidade,
Se não fosse o pensamento
Não seria realidade...³⁷⁰

Ele é interrompido por TI MARIA, uma mulher do povo que busca, aflita, o REGEDOR: seu filho fora preso pela autoridade por conta do furto de umas frutas. O ESTUDANTE promete-lhe interceder pelo menino, enquanto o BARBEIRO volta do interior da barbearia com a notícia de que o REGEDOR só a receberá no dia seguinte. Entram, vindo do salão reservado à “gente grada da terra”, o REGEDOR e o SR. ROSA. Mantendo sua promessa, o ESTUDANTE tenta dissuadir o pai de manter o filho de TI MARIA preso, mas o SR. ROSA apela para o respeito à propriedade e para a necessidade de dar uma lição no menino enquanto ainda é cedo.

A cena servirá para configurar, naquele universo dramático, a forma como as

370 ALEIXO, 1983, p.203.

diferentes instâncias de governo, preocupadas em controlar com pulso firme quaisquer ameaças à ordem vigente, tratavam a população portuguesa à época: os representantes da ordem estabelecida defendem o papel educativo da punição, que seria uma das atribuições das autoridades (“dar a educação / a quem é mal educado”³⁷¹): o SR. ROSA louva o *status quo*, explicitando em sua fala os mecanismos pelos quais o conformismo se estabelece, enquanto o REGEDOR expressa sua crença de que o crime vem de berço. Para ambos, o ESTUDANTE direciona seu discurso mais contundente, no qual retoma sua defesa à honestidade como valor maior e critica a hipocrisia dos demais:

REGEDOR:

Eu conheci um vadio,
Tio do garoto em questão,
Que foi sempre um mariolão;
E o garoto sai ao tio...
É casta, é de geração!

SR. ROSA:

Não tenha que duvidar,
É tudo o que tem de ser:
Uns nascem para mandar,
Outros, para obedecer!

ESTUDANTE:

Mas se é violentamente
Esse mando ministrado,
Torna desobediente
Aquele que foi mandado.
Portanto, é mais acertado
Mandar moderadamente;
Que se não, o resultado
Será contraproducente.

371 ALEIXO, 1983, p.208.

REGEDOR:

Olha, filho, francamente,
 Não sei se por bem ou mal,
 Acho-te muito diferente
 Do que o mundo é, em geral.
 Achava mais natural
 Seres como toda a gente.

SR. ROSA:

Não estranhe o que lhe acontece;
 Ainda é verde, compreende...
 Ele logo amadurece.
 Cá fora também se aprende;
 Há coisas que não conhece
 E só mais tarde as entende.

O tempo é que muda a crença,
 E mete tudo na norma;
 Já pensei como ele pensa
 E hoje penso de outra forma.
 O esforço quer recompensa!

Sofri muito injustamente
 No mundo, até que, por fim...
 Hoje, estimo a toda a gente,
 Mas não me esqueço de mim.

Dou até graças a Deus
 De ser como sou agora...

ESTUDANTE (*mordaz*):

Primeiro eu e os meus,
 Depois os outros de fora...

Eu acho mais natural
 Distinguir-se o cavalheiro
 Pelo seu valor moral,
 E nunca pelo dinheiro.

Prende-se a humanidade
 À ambição, à cobiça...
 E com essa autoridade
 Faz da justiça injustiça,
 Faz da mentira verdade,
 P'ra sustentar a preguiça...

Sim, meu pai, sou tão diferente
 Dessa gente, que até sinto
 Dúvidas se é essa gente
 Que mente ou sou eu que minto.

Mentem, sem que lhes aproveite
 Mais do que aquela ilusão
 De que este mundo os aceite
 Por aquilo que não são...

Tanto mentem sem que pensem
 Quem são, na realidade,
 Que eles próprios se convencem
 Que estão dizendo a verdade...

Num mundo só de cegos de nascença,
 Se alguém fosse dizer que via um pouco,
 P'ra os cegos não seria mais que um louco
 Propagandista de uma falsa crença...³⁷²

A fala do ESTUDANTE é interrompida pela entrada de uma MULHER do povo e de TI MARIA, que anunciam a morte de TI JAQUIM: ele suicidara-se, enforcado em um palheiro onde costumava dormir. Aflita, a MULHER, que não sabe ler, estende ao ESTUDANTE um bilhete que encontrara no local, e este sai com TI MARIA para confirmar o ocorrido.

A MULHER – prosseguindo em sua função cênica de *mensageira* – revela ao REGEDOR e ao SR. ROSA fatos da vida de TI JAQUIM que eles desconheciam: ela conta que o velho operário ensinara ao seu esposo e irmãos a ler, era bom e repartia tudo o que ganhava. Após a saída da MULHER, o REGEDOR e o SR. ROSA seguem criticando TI

372 ALEIXO, 1983, p.209-211.

JAQUIM, mas o BARBEIRO toma a defesa do falecido:

SR. ROSA:

O povo diz o pior,
Se quer dizer mal de alguém;
Se lhe dá p'ra dizer bem...

REGEDOR:

Já não há ninguém melhor.

BARBEIRO:

Ele era um homem de bem,
'Stimado por todo o povo;
Respeitava velho e novo,
Nunca fez mal a ninguém.

(...)

A mulherzinha, coitada,
Mostra que sente pesar.

SR. ROSA:

Costumeira de chorar...
Porque o hão-de lamentar?
Já cá não fazia nada.

BARBEIRO:

Coitado, era um infeliz;
Cá na minha barbearia
Creio que mais ninguém diz
Coisas como ele dizia.

SR. ROSA:

Tudo conversa vazia,
P'ra se mostrar sabedor
E passar por importante.

BARBEIRO:

Mas o senhor estudante
Diz que ele tinha valor.

SR. ROSA:

São lá maneiras de ver...
 Já o mesmo não digo eu;
 Matou-se, desapareceu,
 Fez o que tinha a fazer.³⁷³

Saem o REGEDOR e o ESTUDANTE para confirmar que o morto é mesmo TI JAQUIM. O segundo ato termina com o ESTUDANTE a ler a carta-testamento do velho operário (“uma simples despedida; / p’ra não partir sem dizer / um adeus a esta vida.”). Na carta, TI JAQUIM diz que se matara por acreditar ser tarde demais para se reabilitar; lamenta sua sorte, a fome, a miséria, a indiferença do mundo:

ESTUDANTE (*lê*):

(...)

“Mais de dois anos sofri em segredo
 Esta tortura que aos pobres consome,
 Só por ter vergonha, que era quase medo,
 Que alguém soubesse que passava fome.

“Estendi um dia a mão à caridade,
 Tapando a cara com a outra mão;
 Sentí tremer a minha dignidade
 Que se curvava ao peso de um tostão.

“Olhei p’ra mim quase desfalecido,
 Sem compreender porque acabava assim;
 Desfeito então num pranto mal contido,
 Dei por mim mesmo chorando por mim.

“Depois, deitando o coração ao largo,
 De mim p’ra mim disse, raciocinando:
 O pão da esmola é muito mais amargo
 Que o pior pão que ganhei trabalhando.

373 ALEIXO, 1983, p.216-217.

(...)

“Quis antes um palheiro por guarida
Que entrar como ladrão numa aldeia;
Preferi ser mendigo e suicida
A ser grande e feliz à custa alheia.

“Como a querer resignar-me, vi em mim
O novo personagem que era agora;
Quem chorava era o outro ti Joaquim,
Que orgulhoso de si viveu outrora.

“O prumo, o esquadro, a colher, o martelo,
Que pouco valem à primeira vista,
São as imagens desse sonho belo
Que era p’ra mim o orgulho do artista.

“Se já não sou o operário amigo,
Útil e novo, respeitável, forte...
Quem morre agora é um simples mendigo
P’ra o qual a vida era pior que a morte.

“Se consciente resolvi morrer
Foi por saber, e ser também consciente,
Que morrer custa menos que viver,
Morrendo aos poucos num mundo indiferente.

“.....”

(*incompleto*)³⁷⁴

Não há referências documentais de como Aleixo pretendia terminar este auto, se alguma outra fala ou cena se seguiria à leitura da carta. Comparando-se com os demais autos, que também se encerram na forma de uma preleção que resume o tema central da peça, pode-se inferir que o auto terminaria com esse *discurso final* representado pela leitura da carta de despedida. O tom é, contudo, de um pessimismo que se afasta da solução final apresentada nos textos anteriores. A manter-se o teor moralizante dos demais autos, uma última fala do ESTUDANTE, relacionando o ocorrido à forma desrespeitosa pela qual os homens honestos como aquele eram tratados ao fim da vida, talvez fosse ainda aditada ao

374 ALEIXO, 1983, p.220-221.

texto. O que se tem do *Auto do Ti Joaquim*, contudo, é o epílogo incompleto no qual a cena em aberto é dominada pelas palavras de TI JAQUIM, em interessante paralelo com o encerramento do primeiro ato, no qual a mesma personagem tem seu discurso final.

É curioso o desfecho dado por Aleixo para a personagem-título do *Auto do Ti Joaquim*. O suicídio parece contradizer suas palavras iniciais ao BARBEIRO, que são de esperança no progresso e no futuro. Também se contrapõem à própria idéia do autor sobre tal *solução final*, expressa em uma de suas últimas quadras, na qual expressa sua aceitação à morte iminente:

Tuberculoso!... Mas que triste sorte!
 Podia suicidar-me, mas não quero
 Que o mundo diga que me desespero
 E que me mato por ter medo à morte...³⁷⁵

O suicídio aparece, com relativa freqüência, na literatura portuguesa. É um fenômeno humano universal, que existe virtualmente em todas as sociedades apresentando, naturalmente, uma variabilidade geográfica, temporal e cultural. No caso português, a região sul do país, onde se localiza o Algarve natal de Aleixo, apresenta taxas de suicídio três a cinco vezes maiores que nas demais regiões de Portugal, ao que os estudiosos relacionam a fatores como o desemprego, com altas proporções de suicídios entre os maiores de cinquenta anos³⁷⁶. No *Auto do Ti Joaquim*, portanto, Aleixo estaria retratando, na decisão extrema do protagonista em tirar a própria vida, uma realidade regional que ainda é marcante no Algarve e, sobretudo, no vizinho Alentejo: nessas regiões, o suicídio “tem sido interpretado como recurso nobre, uma espécie de redenção moral, um fenômeno fortemente cultural”, o qual seria evidenciado, mormente entre os alentejanos, “em aspectos como a tristeza do seu folclore, com músicas e cantos lentos, desconsolados e nostálgicos, danças com pouca vivacidade e expressão corporal”³⁷⁷. O suicídio de TI JAQUIM, contudo, é também um sinal da desesperança de que as novas idéias representadas pelo ESTUDANTE tenham espaço e força suficientes para mudar o imobilismo daquela sociedade rural ainda calcada na ignorância e humildade dos pequenos e no desprezo dos poderosos pelas classes menos favorecidas. É o homem do povo que consegue romper com o ciclo do analfabetismo, mas capitula diante da impossibilidade de construir uma vida digna em tempos nos quais o regime vigente louvava a pobreza,

³⁷⁵ Apud BARRENTO, 2003, p.18.

³⁷⁶ TUR (2004). Nesse estudo, os autores relacionam o suicídio mais a fatores sociológicos que a motivações individuais.

³⁷⁷ Ibidem.

associando-a à humildade e a outros valores nobres.

As personagens do *Auto do Ti Joaquim* são ainda personagens-tipo a serviço dos propósitos do autor de fazer uma crítica social. Neste auto há, contudo, uma tentativa de individualização, sobretudo da personagem-título, que recebe do autor uma história de vida que ganha importância no segundo ato, do qual está ausente de cena. As demais personagens, como o REGEDOR e o SR. ROSA, têm uma construção que lhes individualiza pelas falas, ainda que suas ações não fujam ao traço caricatural que se espera delas.

O texto tem traços marcadamente autobiográficos, podendo-se tecer aproximações entre o autor, António Aleixo, e a personagem TI JAQUIM: a condição humilde, a miséria, a sabedoria como fruto do sofrimento, a desconfiança para com os poderosos, a profissão de pedreiro – uma das que Aleixo exercera na juventude – são elementos que permitem tais relações. Contudo, o interesse do autor está voltado para a discussão de diversos temas que já estavam presentes nos outros autos e também em sua obra poética: o desprezo dos poderosos em relação aos mais carentes; a velhice desamparada; a juventude como força a impulsionar a mudança – no que dialoga com o alegórico *Auto da Vida e da Morte* –; a importância de lutar contra a alienação por meio da filosofia, do pensar; a defesa dos valores morais sobre os bens materiais.

No *Auto do Ti Joaquim*, configura-se uma sociedade que em muito se aproxima daquela na qual o texto foi composto. Nela, as classes que detêm o poder – político ou financeiro – menosprezam os que lhes estão abaixo; estas se conformam com a condição de opressão: mesmo TI JAQUIM confessa que “[bebe] com satisfação / para poder dizer [aos poderosos] / as coisas como elas são”³⁷⁸. É sua a comparação, nos versos que finalizam o primeiro ato, que revela a hipocrisia e desmascara as aparências:

É doido o mundo se ri
 Dos defeitos que me deu;
 Se sou um produto seu
 Não ri de mim, ri de si.

Quando bebo, consigo facilmente
 Transportar-me do pranto à gargalhada,
 Pondo o mundo a dançar na minha frente
 E a rir da sua louca fantochada.

Dispo então, por brincadeira,

378 ALEIXO, 1983, p.199.

Toda aquela bonecada:
São cabeças de madeira
E o resto, trapos, mais nada.³⁷⁹

379 Ibid., p.199.

5 APROXIMAÇÕES ENTRE O TEATRO DE ANTÓNIO ALEIXO E O TEATRO DE GIL VICENTE

5.1 Comparação dos elementos estruturais e da temática do teatro de António Aleixo e de Gil Vicente

A forma teatral que se conhece por *auto* – a da peça breve, de carácter religioso ou profano, cuja característica principal é a condensação de ações em um único ato – está associada na cultura de Portugal e do Brasil com as expressões mais populares de teatro. Não raro, é nome usado de forma genérica para qualquer manifestação teatral de cunho folclórico, na qual os princípios aristotélicos do drama não sejam cuidadosamente respeitados, a exemplo do que acontecia no teatro medieval – do qual os *autos* teriam se originado – e no teatro de Gil Vicente. No caso dos textos dramáticos de António Aleixo, contudo, há elementos de sua constituição que justificam as referências *vicentinas* feitas a eles desde sua publicação. Os três autos escritos por Aleixo encontram paralelos curiosos na produção vicentina, seja no uso de elementos estruturais comuns a diversos autos de Gil Vicente ou no tratamento de temas correlatos em ambos os autores.

O *Auto da Vida e da Morte* é o texto *aleixiano* de mais claras aproximações com a produção vicentina. Nascido, ao que indicam seus biógrafos, por inspiração da única experiência de Aleixo como espectador de teatro – uma apresentação do vicentino *Auto da Alma* pelo grupo de teatro estudantil de Coimbra –, esse auto apresenta vários pontos de contato com aquela que a teria motivado a escrita. Ambas apresentam um carácter alegórico, colocando em cena personagens que representam conceitos abstratos. Se no *Auto da Vida e da Morte* o carácter alegórico é apresentado de início pela cenografia, em Gil Vicente, que conduzia seus textos em espaços não-convencionais de encenação, a alegoria é anunciada já na rubrica inicial:

*Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens para repouso e refeição dos cansados caminantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ãa estalajadeira pêra refeição e descanso das almas que vão caminantes pêra a eterna morada de Deos. Esta estalajadeira das almas é a madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte.*³⁸⁰

Trata-se, no texto vicentino, de uma representação da trajetória da alma humana em sua passagem pela existência terrena à caminho de Deus, uma retomada da metáfora do *homo viator* – o *homem como peregrino* – de inspiração bíblica e presente em diversos textos a partir da Idade Média³⁸¹. A simbologia do auto é toda cristã – nele estão personificados a *Igreja* e seus doutores, e há um anjo que orientará a *Alma* para que esta vença as tentações do *Diabo*.

O *Auto da Alma* de Gil Vicente reflete “a visão hierarquizante, própria da mentalidade medieval”, na qual “é viável a regeneração instantânea”³⁸² pela própria ausência do tempo em uma concepção cósmica da eternidade divina. Mas, se “para a *Alma* vicentina só existe a verticalidade – a subida aos céus ou a descida aos infernos –”³⁸³, a *Vida Fútil* do *Auto da Vida e da Morte* está impregnada de uma concepção horizontal da evolução. O mesmo *homo viator* medieval é metáfora, na obra de António Aleixo, para o percurso que vai do *berço à tumba*, que aqui se torna caminho de progressão ou regressão de acordo com seu apego à verdade ou à mentira, à essência ou à aparência.

A *Alma* vicentina é presenteada pelo *Diabo* com *brial* que lhe veste e *carpins de Valença* para calçar os pés cansados; inquirida pelo *Anjo*, a *Alma* trajada com tais luxos dirá que “[faz] o que [vê fazerem] pelo mundo”³⁸⁴, para depois, já fortalecida em suas convicções e em sua fé, vencer a segunda tentação do *Diabo* e, enfim, comungar com a *Igreja* e seus doutores. Em Aleixo, a *Vida Fútil* é qual a *Alma* que vestira-se com suas faltas e delas se orgulha. O processo de redenção em Aleixo é, por conta disso, pelas vias do progresso, da renovação – e não da regeneração imediata e absoluta. É a evolução possível da vida humana em uma cosmovisão sem Deus ou *post-mortem*:

VIDA ÚTIL [comentando o destino da VIDA FÚTIL]:

380 JORGE, 1993, p.4. Os grifos são nossos.

381 JORGE, 1993, p.4.

382 DIAS, 1977, p.65.

383 Ibid., p.64.

384 JORGE, op.cit., p.13.

Viram como sucumbiu?...

A vida dos artifícios,
Das ilusões e dos vícios,
Como era falsa, caiu.

Há de cair, recair,
Até se regenerar,
Para que possa ficar
Como há-de ser no porvir.³⁸⁵

Ambos os textos têm um nítido papel moralizante. Gil Vicente encenará, depois da primeira parte de seu auto, o sacrifício simbólico da eucaristia; escrito para encenação no período da Páscoa, o texto representa, a um só tempo, a vida humana e as recompensas divinas, a *Igreja* como repouso para a *Alma* em viagem interior. Em António Aleixo, a alegoria escapa a qualquer concepção religiosa: a intenção é mostrar que “a vida falsa terá que dar lugar à vida verdadeira, o que só será conseguido pela abolição do artifício”³⁸⁶.

A *Morte* – cujo embate com a *Vida Fútil* é o cerne do *Auto da Vida e da Morte* – é também personagem em um dos autos de Gil Vicente, o *Auto da Barca da Glória*. Nesse texto vicentino, ela é cobrada pelo *Diabo*, que lhe pergunta por que mata tantos pobres e tão poucos poderosos, em alusão aos outros dois autos que formam com este uma tríade de ‘barcas’ – *Inferno* e *Purgatório*. É o primeiro texto vicentino em que a *Morte* é representada em “corpo vivo” e é ela quem promete trazer ao Diabo os poderosos, “desde o conde até o Papa”³⁸⁷, antecipando para o público o que há de acontecer nesse auto. É a *Morte* quem traz para o julgamento das almas no *post-mortem* todos os senhores anunciados – representantes do poder temporal (conde, duque, rei, imperador) e do poder espiritual (bispo, arcebispo, cardeal, papa), em um movimento de ir-e-vir que se repete como o ceifar das vidas³⁸⁸. Mas, ao contrário da personagem do *Auto da Vida e da Morte* de António Aleixo, a personagem vicentina não tem um papel de protagonista – funciona apenas como condutora do desfile processional das personagens. No *Auto da Barca da Glória*, ao serem confrontadas com a *Morte*, as autoridades reconhecem a fragilidade da vida humana e a fraqueza de seus atos terrenos – há um reconhecimento unânime da condição de pequenez humana e um sentimento comum de humildade diante de Deus. Em Aleixo, a *Morte* é conselheira, mas se diz apenas

385 ALEIXO, 1983, p.139.

386 DIAS, 1977, p.64.

387 CARRILHO (1993b), p.5.

388 CARRILHO (1993b), p.26.

uma “ilusão” da própria *Vida Fútil*, que ali está na tentativa de fazer reconhecer suas falhas e transformar-se. Se no auto vicentino a figura da *Morte* leva os homens ao arrependimento, em Aleixo ela causa estranheza e asco, mas não é capaz de promover qualquer mudança de atitude da *Vida Fútil*, que acaba por sucumbir para dar vez à *Vida Útil* da alegoria aleixiana.

O *Tempo*, outra personagem de António Aleixo no *Auto da Vida e da Morte*, está também presente em um auto vicentino, o *Templo de Apolo*, também de caráter alegórico: aparece configurado como o *Tempo Glorioso*, um romeiro que “ambiciona poder e imortalidade”³⁸⁹, mas cuja importância nesse auto – que, de todo, ainda é de leitura obscura para os estudiosos – é pequena e de controversa função³⁹⁰. No texto dramático de Aleixo, o *Tempo* carrega sua carga simbólica habitual e é caracterizado de modo a ser facilmente identificado pelo espectador. Sua presença no *Auto da Vida e da Morte* corrobora o tema da experiência humana desperdiçada no que é aparência e superficialidade – é o *Tempo* quem promove o progresso e tem por “fim atingir / [do] mundo a perfeição”³⁹¹ e suas falas vão ao encontro das críticas anteriormente tecidas pela MORTE ao comportamento da VIDA FÚTIL, funcionando assim como um *espelho de força* daquela, em uma estratégia de duplicação de recursos que também aparece em alguns autos vicentinos, nos quais, por vezes, mais de uma personagem é usada para atender a uma mesma função cênica.

Tanto o teatro vicentino quanto os autos de António Aleixo ocuparam-se também de temas contemporâneos à sua produção. Em um tipo de teatro no qual prevalecem ainda as personagens-tipo, Gil Vicente é considerado uma interessante fonte de consulta sobre os costumes e falares de seu tempo. Seu *Auto da Índia*, por exemplo, é uma farsa construída sobre problemas cotidianos; é o primeiro auto em que o dramaturgo representa a mulher e a família, ainda que em estado de desagregação esta última, e em franco delito moral, a primeira – conseqüência, apregoa o auto, das Grandes Navegações, que faziam ausentes os esposos por longos anos. É também a primeira vez que Gil Vicente compõe um auto em português, dentro da visão instrumental e funcionalista que o dramaturgo tinha em relação ao uso das diversas línguas que transitavam em Portugal.

Em Aleixo, sobressaem os tipos humanos de seu mundo rural algarvio, que retratou em ambientes e situações que lhe eram próximas e contemporâneas. Sua escassa produção permite antever uma trajetória que já lhe conduzia do caráter farsesco do *Auto do CURAndeiro* ao tom patético de denúncia que ensaiou no incompleto *Auto do Ti Joaquim*. O primeiro remete à *Farsa dos Físicos* vicentino – no qual o dramaturgo quinhentista criticava a

389 FIRMINO (1989), p.21.

390 Ibid., p.30.

391 ALEIXO, 1983, p.130.

medicina de sua época – e às críticas ao clero de diversos outros autos, ainda que no caso de Aleixo haja uma curiosa inversão, já que ele louva a ciência em sua luta contra o obscurantismo do povo. Contudo, o tom de crítica à *mercantilização do poder espiritual* é facilmente associável ao teatro vicentino – ainda que, em Vicente, a crença do autor na divindade esteja presente de forma clara e, em Aleixo, não apareça em momento algum.

As personagens de Aleixo apresentam-se em cena anunciando sua identidade – um recurso próprio do teatro popular, no qual a escassez de recursos cênicos e a necessidade do reconhecimento imediato do público tornaram essa uma estratégia comum. O teatro vicentino também usava essa forma de apresentação pelo discurso da própria personagem e não por referências outras. No *Auto do CURAndeiro*, a protagonista inicia a ação com um monólogo dramático, de cunho marcadamente jocoso, pelo qual se apresenta à audiência como se estivesse a falar para si. No *Auto da Vida e da Morte*, a auto-referência da Vida Fútil, ao início do auto, é ainda menos sutil: ela apresenta-se falando diretamente ao público, à maneira das personagens do teatro medieval.

O *Auto do Ti Joaquim* parece ser uma tentativa aleixiana em direção a formas mais contemporâneas de drama, ainda que a forma do auto seja sugerida pelo texto versificado e pelas personagens-tipo. Há uma divisão em duas partes – às quais chamou de *atos* – que retratam nitidamente dois momentos distintos, não da mesma forma que Gil Vicente mudava de níveis dramáticos, em encenações que traziam formas de *teatro no teatro*. Além disso, o texto deixa antever possíveis ampliações do texto para tramas secundárias – como a do menino preso por roubar frutas –, o que poderia ser uma tentativa de Aleixo no sentido de avançar em relação à linearidade característica das tramas dos *autos* populares.

Os textos dramáticos de António Aleixo apresentam a história e as personagens quase que exclusivamente pelo discurso e não por suas ações; o recurso parece ser comum à forma do auto e é também uma constante nos textos de Gil Vicente, que assim procedia como uma forma de compensar as dificuldades de encenação em um tempo no qual as apresentações raramente ocorriam em espaços destinados exclusivamente para tal finalidade. É um recurso comum a ambos os autores a estrutura de apresentação de personagens na forma de um desfile de tipos – como no início do *Auto do CURAndeiro*, em Aleixo, e em diversos autos vicentinos.

O uso de rubricas por Aleixo e por Vicente é igualmente limitado; há poucas indicações de movimentação e, em geral, as didascálias surgem apenas para indicar o tom de certas falas, em Aleixo, ou para indicar entradas e saídas de personagens. Contudo, há que se recordar que no quinhentismo o texto secundário não era comumente registrado; no caso dos

autos vicentinos, muitas rubricas foram acrescentadas posteriormente, com o intuito de recompor para a edição em livro as ações que haviam ocorrido em cena, já que Vicente era encenador e ator de seus próprios espetáculos.

O ritmo e a versificação são dois elementos que também aproximam o texto de António Aleixo dos autos vicentinos. Tendo a música como “fator veiculador e fixador” de suas primeiras produções, a poesia de Aleixo tem no ritmo e nas rimas seus elementos mais constantes, por força de sua função na memorização de versos que foram criados para a declamação e o canto mais que para a leitura³⁹². Diversos processos versificatórios, encontrados na obra aleixiana, mantiveram-se “quase imutáveis ao longo dos séculos entre as massas rurais portuguesas”³⁹³, firmando-se como uma expectativa – ou exigência – estética desse estrato social. A rima, surgida na Idade Média com a busca das categorias do universal, está sempre presente na poesia de Aleixo; em Portugal, teve ligação direta com a transição do latim vulgar para as línguas românicas e permaneceu na poesia lusitana desde o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Na obra de António Aleixo, a rima está associada a outros recursos presentes na poesia tradicional, como por exemplo

a interligação dos conceitos temático-ideológicos e temático musical [que], na quadra tradicional, explora um dos dois processos: o da simetria estrutural sob a forma de confrontação de duas frases repartidas pelos dois primeiros setessílabos, primeiro membro rítmico, e pelos dois finais, segundo membro rítmico, ou recorrendo apenas a uma afinidade de relação verbal ou semântica, sem correspondente simetria de pensamento. (...) ³⁹⁴

Tendo como forma primeira de sua arte a poesia de cunho popular – a quadra, a glosa, a canção e o improvisado –, esses elementos estão também presentes nos textos dramáticos de António Aleixo. Sobressai em seu texto o encadeamento dos versos e das quadras, muitas vezes completados por outra personagem a quem a fala é dirigida, denotando um senso musical e rítmico bem peculiares e de efeito surpreendente no palco. Teatro popular em sua forma, também o é na forma lúdica com que Aleixo trabalha as palavras – mas carrega em si uma riqueza vocabular e de intenções que o tornam único no panorama literário português.

Aleixo distancia-se de Vicente, no entanto, quando se trata de examinar seu conhecimento de dramaturgia e seu contato com o teatro enquanto espetáculo. Vicente era

392 DIAS, 1977, p.10.

393 Ibid., p.11-12.

394 DIAS, 1977, p.11-12.

ator e encenador de seus próprios textos; compunha as peças, mas também se encarregava de toda a concepção visual do espetáculo, à maneira dos artistas do Renascimento que atuavam em diversas artes com igual desenvoltura. Aleixo teve, no que consta dos depoimentos dos intelectuais que com ele conviveram, apenas um único contato com o teatro – e essa escassez de conhecimento em dramaturgia é perceptível em seus autos, cuja encenação apresentaria alguns problemas de consecução, ainda que nos textos sobressaia o caráter dramático tão presente já nas quadras, forma poética por excelência de sua obra. A concepção do espaço cênico é também diferenciada: Aleixo escreveu para o teatro italiano – suas rubricas descritivas do cenário atestam isso – e poder-se-ia dizer que o único momento em toda a sua obra no qual o autor sugere o rompimento da *quarta parede* é quando a VIDA FÚTIL dirige-se diretamente ao público, no início do *Auto da Vida e da Morte*, para sua apresentação inicial. Em Gil Vicente, o espaço cênico era variado e, em geral, o dramaturgo apropriava-se do local previsto para a apresentação teatral e incluía-o em seu texto – exemplos disso são o célebre *Monólogo do Vaqueiro*, o texto pioneiro de Vicente encenado nos aposentos reais, cujo estranhamento da personagem simples em relação ao ambiente é registrado; e os pastores que, no *Auto da Fé*, encenado por Vicente em uma capela real, desconhecem os objetos e figuras religiosas dispostas no espaço cenográfico.

5.2 Aproximações nas análises sociológicas das obras de António Aleixo e Gil Vicente

O estudo historiográfico das manifestações literárias populares, como é o caso do teatro de António Aleixo, deve sempre levar em conta que a cultura popular “não acompanha, enquanto suporte de uma tradição oral e escrita, o ritmo da cultura erudita que lhe é contemporânea: os seus temas, os seus conceitos, estão fora, no mais essencial, do movimento das idéias do seu tempo”. Como expressões de cultura próprias de uma sociedade fechada – como é o caso do meio rural algarvio, no qual viveu Aleixo –, elas sofrem um “afastamento do real (...) ainda mais vincado” que a defasagem que sempre se observa entre a produção cultural, mesmo erudita, e a realidade socioeconômica que lhe é contemporânea³⁹⁵.

O *imobilismo* é uma característica da cultura popular, sobretudo nos meios rurais, e deve ser compreendido como tendência à manutenção da tradição, o que a diferencia

395 DIAS, 1977, p.4.

da cultura *oficial*, em constante processo de reformulação. Isso não significa, contudo, um total afastamento, por parte da cultura popular, daquela realidade espelhada na superestrutura da sociedade. Há um momento em que a *atualização cultural* das camadas mais marginalizadas da população, em geral divorciadas da cultura generalizada do país, costuma ocorrer³⁹⁶. Modernamente, por conta das alterações profundas na organização dos povos depois da Segunda Grande Guerra, a cultura popular é cada vez mais apropriada pelo fenômeno da urbanização e, por conseguinte, transformada em *cultura de massa*, desvinculada de suas tradições formadoras.

No caso da obra de António Aleixo, os estudos sociológicos tornam-se mais dificultados pela “[carência] de textos científicos sobre a história da sociedade portuguesa meridional e sobre a da mentalidade pequeno-médio-burguesa e republicana dos anos vinte a cinquenta [do século XX]”³⁹⁷, uma lacuna que ainda está a ser preenchida mais de trinta anos depois do fim do regime salazarista. Pesam ainda o fato de se tratar de um homem da primeira metade do século XX, oriundo de um Algarve anterior à invasão turística ocorrida naquela região a partir dos anos 1960, a qual modificou o perfil de muitas localidades³⁹⁸ e, concomitantemente, de suas populações e costumes.

Atualmente, o “processo de degradação da cultura popular (...)” é percebido com intensidade “em todo um estrato, em certa medida, socialmente ainda popular, mas culturalmente já sem identidade própria”³⁹⁹, em uma *hibridização cultural* cujo “preço (...) inclui a perda de tradições regionais e raízes locais”⁴⁰⁰. Contudo, no século XIX e princípios do século XX, tal mudança ainda era “[lenta] e escassamente [verificável] no rural e desenraizado, ou no operário de primeira geração”⁴⁰¹. Recorda Graça Silva Dias que

No Algarve da juventude e mesmo da maturidade de António Aleixo, a cultura tradicional, com o perfil sedimentado nos meados do século XVIII aos meados do século XIX, mantinha-se ainda, no entanto, vivaz. E se abstrairmos do poder de condicionação e de propulsão dessa cultura tradicional típica, com as suas características regionais, que existia no espaço e no tempo aleixianos, é quase

396 Ibid., p.5.

397 Ibid., p.1.

398 SOARES, 1988, p.182.

399 DIAS, op.cit., p.6.

400 BURKE, 2003, p.18, usa o conceito de *hibridização* referindo-se, sobejamente, às trocas entre culturas *nacionais*, mas o fenômeno é também perceptível dentro das fronteiras políticas de um mesmo país, entre o centro e a periferia de uma mesma sociedade – o que certamente é acentuado por migrações internas como a ocorrida em Portugal a partir da segunda metade do século XX, com a evasão de jovens do meio rural para os centros urbanos.

401 DIAS, op.cit., p.6.

infalível o risco de não se compreender nem a alma nem a obra do poeta-cauteleiro.⁴⁰²

Na cultura popular portuguesa “se encontram justapostas, quando não mescladas, três linhas ou três dominantes [culturais] correspondentes aos grandes grupos sociais que, no decurso da História, detiveram a hegemonia”: a feudal, a clerical e a burguesa. Formadoras da tradição portuguesa, tais vertentes ganharam na cultura popular lusitana um caráter híbrido, que mescla certa “persistência, rica em potencialidade, de uma cultura clerical *lato sensu*, em que a tônica não incide apenas, ou principalmente, na moralidade de caráter edificante”, mas também na “satirização dos costumes”⁴⁰³, com resquícios de nobreza monárquica e feudal – que também permaneceram em diversas manifestações populares brasileiras – associados às influências de uma urbanização sempre incompleta nos países lusófonos, ainda fortemente marcados por uma ruralidade formadora e folclórica.

Graça Silva Dias considera António Aleixo, “sem dúvida, o mais representativo poeta oriundo das camadas populares” em Portugal justamente por ver, em sua obra, “refletidas as três dominantes (...) constitutivas da cultura tradicional” portuguesa⁴⁰⁴. De seu espaço, marcadamente mais aldeão que propriamente rural⁴⁰⁵, ele firma sua voz poética de *homem sem amo*⁴⁰⁶, a comentar sua sorte com a voz crítica de trovador – de tom moralizante, quase religioso –, sem medo da reação dos poderosos, expondo a hipocrisia do sistema social que pereniza a miséria e a quer satisfeita com sua sorte:

Quantas sedas aí vão,
quantos brancos colarinhos,
são pedacinhos de pão
roubados aos pobrezinhos!⁴⁰⁷

Fiz do meu estro uma vara
para medir a verdade
e dar com ela na cara
do cinismo e da vaidade.⁴⁰⁸

402 Ibid., loc.cit.

403 DIAS, 1977, p.3.

404 DIAS, 1977, p.7.

405 As aldeias do Algarve, à época de Aleixo, misturavam esses dois universos, o rural que as cercava com o do *urbi* pelo qual transitavam uma burguesia crescente e uma classe empobrecida, a qual pertencia o poeta, que buscava nos pequenos núcleos urbanos alternativas de sustento que o campo não mais oferecia.

406 A expressão, cunhada por DIAS, 1977, p.9, refere-se ao fato de, na sociedade feudal, o sistema de servidão vincular o trabalhador, sobretudo rural, a um senhor de terras; era comum a pergunta “a quem pertences?” quando se desejava saber as origens de um servo naqueles tempos.

407 ALEIXO, 1983, p.40.

408 ALEIXO, 1983, p.74.

Não acho maior tortura
 nem nada mais deprimente
 que ter de chamar fartura
 à fome que a gente sente...⁴⁰⁹

(do *Auto do Ti Joaquim*)

TI JAQUIM:

E sabeis o meu segredo?...
 É o de falar sem medo
 Que o patrão me ponha fora.
 O que sei ninguém ignora
 Prová-lo-ão tarde ou cedo.⁴¹⁰

Como os demais homens do povo com quem compartilhava suas experiências, ele foi “vítima de um tempo e um regime” que cultuavam a pobreza e a ignorância como valores positivos nas camadas menos favorecidas da população. Aleixo era um “moralista *naïf* e ressentido da vida” para o qual o sofrimento é uma dimensão muito presente e, por isso, constante como matéria-prima de sua obra literária⁴¹¹ e força maior que o impulsionaria ao ato de criação. Dentre as fontes de seu *pensar* está, certamente, “a visão ou as visões do mundo de um homem dividido entre duas sociedades: aquela a que pertence por origem e aquela a que pertence, em certa medida, por contaminação”⁴¹²:

A sorte que veio comigo
 morria co’ a minha morte,
 se não houvesse um amigo
 que descobrisse essa sorte.

Por me ver ao abandono,
 e ouvindo a minha poesia,
 disse-me que eu era dono
 de coisas que eu não sabia⁴¹³.

Quem canta por conta sua
 quer ser, com muita razão,

409 ALEIXO, 1983, p.39.

410 Ibid., p.180

411 BARRENTO, 2003, p.6.

412 DIAS, 1977, loc.cit.

413 ALEIXO, op.cit., p.71. As quadras são independentes entre si.

antes pardal, cá na rua,
que rouxinol na prisão.⁴¹⁴

Não sou esperto nem bruto,
nem bem nem mal educado:
sou simplesmente o produto
do meio em que fui criado.⁴¹⁵

Até nas quadras que faço
aos podres que o mundo tem,
sinto que sou um pedaço
do mesmo podre também.⁴¹⁶

Nesse embate entre dois mundos – a riqueza da pequena classe privilegiada da urbe aldeã e a pobreza que vive à sua margem; a soberba dos poderosos e cultos e a ignorância explorada dos iletrados –, a poesia de Aleixo surgiu profundamente marcada pela dor, que na vida do poeta esteve presente pela ação das doenças que lhe afetaram e aos seus, mas também pelo penar de sua condição social miserável. Ele vê o sofrimento como escola de sabedoria e estímulo à criação, e a poesia como única possibilidade de verbalizar a dor:

Diz que viver é sofrer...
Concordo. Mas não compreendo
que ninguém ouse dizer
quanto se aprende sofrendo!⁴¹⁷

Só quando sinceramente
sentimos a dor de alguém,
podemos descrever bem
a mágoa que esse alguém sente.⁴¹⁸

Para João Barrento, “isto aproxima a experiência dolorosa de vida em António Aleixo das primeiras cosmogonias” – que imaginavam o nascimento invariavelmente a partir da dor –, “e também das filosofias modernas do pessimismo, das quais, naturalmente, não teve conhecimento⁴¹⁹”. Em Aleixo, a “consciência da negatividade do mundo e a necessidade

414 Ibid., p.74.

415 Ibid., p.49.

416 Ibid., p.52.

417 Ibid., p.48.

418 Aleixo, 1983, p.52.

419 BARRENTO, 2003, p.9. O autor remete-se às idéias de Schopenhauer – a vida como fundamentalmente

da sua denúncia pela poesia lhe vêm, não de um credo filosófico, mas mais de uma situação histórica, social e de classe”, uma “sensação de impotência frente a um *destino* que afinal é apenas um regime – um fatalismo, mais que histórico, existencial, mas muito português, que o salazarismo explorou e fez cultivar, e a Igreja apoiou⁴²⁰”. O regime de Oliveira Salazar, que ancorava em uma ideologia supostamente cristã a pregação da pobreza como estado de dignidade, gerava nos portugueses mais simples o imobilismo fatalista que Aleixo denunciava em sua escrita, pontuada pela crítica social e política, por diversas vezes também anticlerical e ideológica, mas sempre relacionada ao seu ponto de vista filosófico – ainda que simples e objetivo – profundamente humanista. Barrento recorda que

Aleixo vem ainda de um tempo e de um lugar regidos por uma organicidade meio arcaica – com tudo o que de negativo, ou mesmo de sinistro, isso implica –, embora nos seus versos se leia uma decidida reação contra esse estado de coisas, que via como atrasado e obscurantista, com os seus curandeiros, as suas crendices, a religião como ópio do povo... Aleixo é, nesse plano, um aldeão contaminado pelo espírito burguês e urbano das Luzes, e um poeta ingenuamente esclarecido, ou vice-versa.⁴²¹

A obra de Aleixo é toda ela, assim, uma poesia de ausências. Nela estão a sensação de melancolia e de perda, tão próximas à saudade basilar de boa parte da lírica portuguesa; contudo, o poeta popular não canta as desventuras amorosas – tema quase ausente em sua poesia –, mas as carências que à vida lhe trouxeram “a falta de sorte, os desenganos, a doença, a prepotência⁴²² dos poderosos e dos privilegiados. Seus raros momentos de crença expressa no advento de um mundo novo – e na força da arte como elemento de tal mudança – são parte do idealismo ingênuo de Aleixo, cuja vida reflete tanto as possibilidades libertadoras da literatura quanto sua incapacidade de romper com a superestrutura imobilista daquela sociedade. Ele assumiu a missão de revelar as mazelas de seus iguais, pois “para o poeta, falar de si próprio é falar dos outros⁴²³”, para tal, “foi construindo, com seus versos, um roteiro da sua própria infelicidade, e da miséria dos tempos⁴²⁴”:

Se o meu livro se consome,

surgida a partir do desejo e da dor que lhe é inerente – e de Nietzsche – cujo “nihilismo ativo” apregoa que apenas a dor gera a necessidade estética e a criação.

420 BARRENTO, 2003, p.11.

421 Ibid., p.6.

422 Ibid., p.15.

423 MARTINS, 1978, p.19.

424 Ibid., p.19.

Pode-me cobrir de glória,
 Mas, depois, a minha história
 Dirá que morri de fome.⁴²⁵

Ó! Quem me dera, sozinho,
 e em quatro versos somente,
 contar ao mundo inteirinho
 a mágoa de toda a gente.⁴²⁶

Se vos canto a dor daqueles
 que sabem sofrer a rir,
 é p'ra vos fazer sentir
 um pouco de pena deles.⁴²⁷

Aleixo tornou-se único em sua arte por escapar do que se esperaria de um homem do povo daquele Portugal rural e periférico em que viveu: afastada da religiosidade mística do catolicismo ibérico, a *fé* de Aleixo – e seus impulsos moralizadores – ecoam, em verdade, o mesmo ideário “das hostes republicanas dos anos 40: o advento de uma sociedade regida pela ciência e pelos valores laicos”⁴²⁸. É em seu teatro – mais que em sua poesia, muitas vezes eivada por uma aceitação sofrida da miséria e da dor física – que aflora mais nitidamente o Aleixo idealista, de olhar esperançoso para um futuro no qual a ignorância, a superstição e o preconceito desapareceriam.

Compreende-se essa aparente contradição na obra de Aleixo – um poeta popular que louva a ciência e o saber – ao se recordar que em sua obra teatral há uma “dimensão popular, mas que foi reestruturada pela intervenção do fator pequeno-burguês”⁴²⁹. Seus autos são escritos em uma fase da vida na qual António Aleixo não é mais o *poeta-cauteleiro*: ali estão presentes o aprendizado e o convívio com acadêmicos e intelectuais pertencentes à cultura e aos meios de produção artística *oficiais*, e que descobriam então a obra do poeta popular. Goldmann recorda que a *visão de mundo* do escritor pode estar mais próxima àquela do meio no qual ele está imerso no momento da criação que ao pensamento de sua classe social.⁴³⁰ No caso de Aleixo, a influência de seus contatos com o mundo letrado de Coimbra e com os artistas eruditos cuja simpatia angariara com sua arte provocou no poeta

425 ALEIXO, 1983, p.72.

426 Ibid., p.73.

427 Ibid., p.75.

428 DIAS, 1977, p.55-56.

429 DIAS, 1977, p.87.

430 GOLDMANN, 1979, p.74.

popular uma curiosa síntese dos novos conceitos – o respeito ao saber e à ciência, a reação contra a inércia e a apatia de sua classe, que a levavam à exploração pelos poderosos e pelos aproveitadores da fé do povo – com aqueles que trazia de sua rica experiência de vida e de sua luta pela sobrevivência em meio à pobreza e à ignorância.

Não por acaso, o teatro aleixano traz pouquíssimas personagens individualizadas: o TI JAQUIM do auto homônimo tem uma história de vida própria, que é revelada ao final do texto por meio de uma carta-testamento e também por referências de outras personagens, mas é uma exceção na curta obra de Aleixo; as demais personagens não apresentam maior profundidade e sabe-se pouco sobre sua trajetória de vida anterior à ação dramática. Além de sua compreensível limitação oriunda do pouco conhecimento do poeta popular em relação à escrita teatral, o fenômeno reflete a superestrutura social na qual Antônio Aleixo estava inserido – um mundo rural de escassa mobilidade social, no qual o *berço* quase que deterministicamente definia o caminho a ser seguido pelos indivíduos até a *tumba*.

A obra de Aleixo, marcadamente popular em sua forma e gênese, ganha uma dimensão universal justamente por superar as particularidades históricas, sociais ou de formação intelectual nas quais surgira seu criador. Se em Gil Vicente – cujo nível de erudição transparece de suas obras – o elemento popular é ferramenta de aproximação com as camadas do povo e deleite para os nobres e reis para quem se dirigiu na quase totalidade de seus textos, em Aleixo a forma dramática popular serve de material para que o poeta semiletrado busque sua voz em um mundo que, do contrário, jamais lhe ouviria:

Honra-nos o ressurgimento, em pleno século XX, dum teatro popular do tipo vicentino. Há entre Antônio Aleixo e Gil Vicente um sentido comum: o humanismo social. Os conhecimentos em relação a cada um é que divergem do ponto de vista cultural. Há quem afirme que Gil Vicente possuía uma vasta cultura popular e quase universal e um conhecimento caricatural e étnico de nosso povo que revelou, com muito zelo artístico, nas peças que escreveu. Ao contrário, o poeta-cauteleiro era quase analfabeto. Pouco mais leu que uma dezena de bons livros, mas tinha um poder de observação que ultrapassava, de longe, os seus fracos conhecimentos literários. A sua experiência humana deu-lhe uma poderosa capacidade crítica. Tal como nos autos e farsas de Gil Vicente, Antônio Aleixo denuncia também a hipocrisia que envolve os conceitos e envenena as instituições e as pessoas. Mas, para além da sátira, o caráter tipológico na comédia vicentina é um documento histórico altamente incedível que lhe conferiu um valor único na nossa literatura e a que Antônio Aleixo não pôde chegar. Soube, sim, motejar utilizando uma psicologia que não deturpa, de modo

algum, a veracidade dos fatos. A ironia do poeta tem um sabor natural e espontâneo. Ele tem aquele dom de penetrar no íntimo das pessoas e retratar os enredos mais ridículos e ambíguos que elas tecem no casulo do quotidiano. Este é um dos pontos que merecem mais reflexão nos autos de António Aleixo e, por isso, sua obra ganha foros de originalidade especificamente popular. Representa, assim, valor documental⁴³¹.

Ambos os dramaturgos deram voz ao povo, cada um ao seu tempo e modo. Gil Vicente levou aos palácios os tipos populares, com suas questões cotidianas e preocupações pontuais, mas também usou de sua influência na corte para criticar as injustiças das instituições e a forma como atingiam a vida portuguesa. António Aleixo foi um homem do povo cuja obra conseguiu romper as barreiras de uma cultura erudita que vê com desconfiança as manifestações artísticas populares e de um tempo no qual as liberdades estavam condicionadas às vontades de um regime monocrático e repressor.

Há, contudo, um natural distanciamento entre as realidades sociais vividas pelos dois autores temporalmente distanciados por quatro séculos: Gil Vicente viveu em uma época de intensas trocas culturais em Portugal e em toda a Europa, nos primeiros anos do Renascimento e no auge da expansão ultramarina portuguesa, enquanto António Aleixo escreveu seus autos em um período no qual o regime ditatorial recrudescia e o isolamento natural do Algarve era ainda mais intensificado pelo distanciamento cultural de Portugal em relação ao resto da Europa.

Se no teatro vicentino as classes sociais convivem paralelamente, com raras interferências de uma e outra parte, em António Aleixo elas confrontam-se – ainda que a desvantagem seja quase invariavelmente colocada para os mais humildes: é o homem da aldeia que, por ter sido abandonado à ignorância e à escassez, recorre aos recursos mágicos de um charlatão que é, ele mesmo, a seu turno, também um coitado em busca de alternativas ao abandono; é a VIDA ÚTIL que, para florescer, precisará antes que a VIDA FÚTIL pereça por conta de seus próprios erros; é o TI JAQUIM que, bom e solidário, não consegue mudar seu destino de homem proletário, mesmo tendo estudado e, por conta disso, ultrapassado as limitações da ignorância que rege seus pares, aos quais tenta ele retirar do analfabetismo que perpetua a opressão.

431 DIAS, 1977, p.37-38.

6 CONCLUSÃO

O que torna a obra de António Aleixo verdadeiramente singular é o que ela representa dentro de uma perspectiva literária mais ampla: um poeta popular é sempre uma voz mais próxima à do povo, que não sofre as censuras veladas do meio erudito e expressa, em suas formas simples, a sabedoria oriunda da vida empírica mais que do conhecimento construído pelos estudos. Mais que isso, a poesia e o teatro de António Aleixo são exemplos vivos de que a expressão poética não está cerceada nos limites da academia ou dos círculos de erudição:

Como poeta popular que António Aleixo é (e com muita propriedade), devemos conferir à sua obra as características que são específicas a autores do gênero. A linguagem que utiliza é bebida nas fontes genuínas das expressões populares, ensopadas de quotidiano, eivadas da mesma força, do mesmo realismo e igualmente do mesmo lirismo que o povo sabe imprimir a tudo quanto expressa quando fala. À terminologia popular que Aleixo naturalmente usa, devemos igualmente juntar a sua capacidade em captar a imagem que lhe serve, para exprimir toda a linearidade do que entende dever dizer, sem servir-se nunca de certos artificialismos redundantes que costumam ser pecha em poetas do género⁴³².

O estudo dos textos teatrais de António Aleixo – uma produção pequena e despreziosa, de um poeta cuja carreira literária jamais foi por ele pretendida –, se não revela uma dramaturgia segura e coesa dentro dos parâmetros teóricos disponíveis para o estudo do gênero dramático, traz elementos que permitem classificá-la como um caso singular na História da Literatura Portuguesa. Aleixo é um autor popular, semiletrado, cuja obra foi descoberta e divulgada em vida – um aspecto de sua biografia que, se não transparece em sua poesia, certamente influenciou em suas incursões pelo teatro. Mais que a intenção do palco – que Aleixo pouco conhecia e onde jamais veria seus textos encenados –, seu teatro é poesia dramática repleta dessa visão de mundo calcada na dor e no sofrimento, fruto de uma vida de exclusão e privações que superaria por sua arte, na qual se tornou único.

432 MARTINS, 1978, p.46.

Há diversas aproximações possíveis entre seus autos e o emblemático legado vicentino, que em Portugal é ainda hoje referência constante de teatro popular. Quatro séculos separam os dois autores; ainda assim, a obra do quinhentista teria sido *fonte de inspiração*⁴³³ para o poeta que mal sabia ler e pouco conhecia de dramaturgia: o caráter de crônica de seu tempo e de crítica social; a estrutura dramática sem pretensões às *unidades aristotélicas*; a ênfase no uso de personagens-tipo e sua apresentação na forma dos *desfiles de personagens* medieval; o uso de monólogos dramáticos e o caráter *pedagógico* e moralizante de seus temas; a preocupação em caracterizar as personagens por sua linguagem⁴³⁴; o uso da alegoria e da caracterização *iconográfica* de personagens pela vestimenta e adereços; o uso econômico de rubricas; a estrutura de composição poética em rimas e redondilha maior; a visão irônica com que são apresentadas as personagens e as situações, de forte apelo popular.

A relevância desses “simples (...) ensaio[s] no gênero”⁴³⁵, contudo, ultrapassam seu cotejo com os autos vicentinos – cuja superioridade, riqueza e importância são indiscutíveis – e mesmo a discussão sobre suas possibilidades como espetáculo, a qual enfraquece diante das notícias sobre as montagens dos três textos alexianos em Portugal desde a época de suas respectivas publicações. Há, afinal, frescor e encantamento suficientes na obra de Aleixo para motivar a descoberta por novos leitores e encenadores.

Falando sobre a poesia de António Aleixo, o crítico literário João Barrento assinala um problema de nossa época que faz com que não só os textos do poeta popular, mas também os de todos os escritores, estejam em desvantagem:

[Na poesia de António Aleixo, há que] ressaltar o que nela existe de permanente e de iminentemente humano, mas que precisamente por isso a afasta dos modos de pensar, viver e estar desta nossa época. Mas não é só a poesia dita “popular”, como a de Aleixo, que este tempo ostraciza. Ele ostraciza, e hostiliza ou ignora, também a literatura dita “de elite”: porque o modelo cultural que o alimenta não é o do popular nem do erudito, é o de um neo-populismo mediático e alienante, entre nós superlativamente representado pela cultura da incultura das televisões à compita.⁴³⁶

Em tempos como estes, no qual a literatura oral parece ainda mais ameaçada pela massificação da cultura, estudar a obra de um poeta oriundo das camadas populares da

433 Em se considerando a única apresentação teatral que António Aleixo teria assistido – o vicentino *Auto da Alma* encenado por um grupo de teatro universitário de Coimbra – como fator motivador para que o poeta escrevesse seu primeiro auto publicado, o *Auto da Vida e da Morte*.

434 É um traço mais facilmente observável em Gil Vicente, mas está também contido na forma como António Aleixo diferencia, pelo discurso, as personagens populares dos mais poderosos e instruídos.

435 Forma como Joaquim de Magalhães refere-se à obra teatral de Aleixo. In: MAGALHÃES, s.d., p.113.

436 BARRENTO, 2003, p.4.

sociedade, como é o caso de António Aleixo, é uma tarefa repleta de surpresas e recompensas. Trata-se de *singularizar* um tipo de autor que, muitas vezes, é “considerado como simples veículo de uma tradição” e, por isso, mero “*portador de folclore*, uma dessas vozes anônimas, escondidas e mescladas sob o conceito de *autor-legião*”⁴³⁷. O olhar do pesquisador em literatura surpreende-se com a riqueza temática e estrutural que suspeitava existir apenas nas manifestações da cultura literária erudita, vastamente contempladas pelos estudos acadêmicos. Pairarão sobre essas descobertas diversas questões que este trabalho, por sua extensão reduzida, certamente não poderá responder. Oxalá o percurso aqui traçado, na intenção de revelar as similaridades entre dois autores portugueses afastados por quatro séculos de tradição literária, pela *canonização mítica* de um e a *descoberta fortuita* do outro, possa servir de subsídios para trabalhos futuros, de maior fôlego e renovado interesse, que se somem aos esforços de valorização da cultura popular e sua inclusão cada vez maior nos estudos literários.

Aleixo, cuja pregação ao fim da vida era pelo combate à ignorância que impedia o progresso, foi, acima de tudo, consciente de seu lugar no mundo, constante em seus princípios e em sua arte. Dentro desse mesmo espírito de humildade e honestidade intelectual, e das limitações que um trabalho com este sempre possuirá, as palavras do poeta ressoam como lição imprescindível:

Peço às altas competências
Perdão, porque mal sei ler,
P’ra aquelas deficiências
Que os meus versos possam ter.

Quando não tenhas à mão
Outro livro mais distinto,
Lê esses versos que são
Filhos das mágoas que sinto.

Julgam-me mui sabedor;
E é tão grande o meu saber
Que desconheço o valor
Das quadras que sei fazer!

Compreendo que envelheci
E que já daqui não passo,

437 SANTOS (1995), p.39.

Como não passam daqui
As pobres quadras que faço! ⁴³⁸

438 ALEIXO, 1983, p.21.

7 REFERÊNCIAS

7.1 Sobre António Aleixo

ALEIXO, António. *Este livro que vos deixo...* Loulé: Edição de Vitorino Aleixo, 1983.

BARRENTO, João. *António Aleixo – “A dor também faz cantar...”*. Lisboa: Apenas, 2003.

DIAS, Graça Silva. *António Aleixo – problemas de uma cultura popular*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1977.

DUARTE, António de Sousa. *António Aleixo – o poeta do povo*. Lisboa: Âncora, 1999.

MAGALHÃES, Joaquim de. *Ao Encontro de António Aleixo*. (Cadernos do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis) Lisboa: Secretaria de Estado da Juventude e Desportos, s.d.

MARTINS, J. H. Borges. *António Aleixo – pastor de versos*. Angra do Heroísmo: Edição da Cooperativa Semente, 1978.

7.2 Sobre Gil Vicente e o teatro português dos séculos XV e XVI

ABREU, Gaspar de. *Gil Vicente – a independência de seu espírito*. *Revista de Guimarães*, Guimarães, número 19(2), 1902, p.84-96.

ABREU, Graça. *Lusitânia*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1988.

AMARAL, Maria João. *Rubena*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1991.

BERARDINELLI, Cleonice (Org.). *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.

BERARDINELLI, Cleonice (Org.) *Autos (de Gil Vicente)*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa (Recapitulação) – Renascença [Vol.II]*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

BRILHANTE, Maria João. *Floresta*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1992.

CAMÕES, José e SILVA, Helena Reis (Org.). *Gil Vicente: repertório escolar – Autos da Alma, da Barca do Inferno, da Feira, da Índia, e Farsa da Inês Pereira*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

CAMÕES, José. *Purgatório*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

CAMÕES, José. *Serra*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

CAMÕES, José. *Festa*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1992.

CAMÕES, José. *Tempos*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1991.

CAMÕES, José. *Fadas*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1989.

CAMÕES, José. *Farelos*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1988.

CARDEIRA, Esperança. *Jubileu*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

CARRILHO, Ernestina. *Almocreves*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

CARRILHO, Ernestina. *Glória*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

CORREIA, Ângela. *Clérigo*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1989.

CIDADE, Hernani. *Gil Vicente: a época, o homem e o poeta*. (conferência proferida na Sociedade Martins Sarmiento por ocasião do V Centenário do nascimento de Gil Vicente). *Revista de Guimarães*, Guimarães, número 75, p.169-191, 1965.

FIRMINO, Cristina. *Templo*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1989.

FONSECA, Antunes. *Entrada dos Reis*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1992.

JORGE, Maria. *Alma*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

JORGE, Maria. *Físicos*. [(Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1991.

LIMA, Augusto César Pires de. *Teatro de cordel*. *Revista de Guimarães*, Guimarães, número 32(2), Abr.-Jun. 1922, p.141-145.

MATEUS, Osório. *Cortes*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1988.

MATEUS, Osório. *Tormenta*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1988.

MATEUS, Osório. *Pregação*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1989.

MATEUS, Osório. *Visitação*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1990.

MATEUS, Osório. *Deos Padre*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

MATEUS, Osório. *Livro das Obras*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

MENDES, Margarida Vieira. *Cassandra*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1992.

MENDES, Margarida Vieira. *Maria Parda*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa (32ª Edição)*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História / Liceu Literário Português, 2000.

REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. Venda Nova-Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

SALES, João Nuno. *Frágua*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1991.

SALES, João Nuno. *Custódia*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1993.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, s.d.

SERÔDIO, Cristina. *Fama*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1989.

SILVA, Fátima. *Ressurreição*. [Caderno da coleção *Vicente* – MATEUS, Osório (Org.)]. Lisboa: Quimera, 1990.

SPINA, Segismundo (Org.) *O velho da horta, O auto da barca do inferno, farsa de Inês Pereira (três autos de Gil Vicente)*. Cotia: Ateliê, 2003.

7.3 Sobre a história e a cultura de Portugal

ALVES, José Edir de Lima. *História da literatura portuguesa*. Canoas: Ed. Ulbra, 2001.

CAMPINOS, Jorge. *A ditadura militar – 1926/1930*. Lisboa: Dom Quixote, 1975.

MATTOSO, José; SOUSA, Armindo. *A monarquia feudal (1096-1480) – Coleção História de Portugal*, segundo volume (Org.: MATTOSO, José). Lisboa: Estampa, 1997.

PEREIRA, Miriam Halpern. *A política portuguesa de emigração (1850-1930)*. Bauru: EDUSC; Lisboa: Instituto Camões, 2002.

RAMOS, Rui. *A Segunda Fundação (1890-1926) – Coleção História de Portugal*, sexto volume (Org.: MATTOSO, José). Lisboa: Estampa, 2001.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal – do 28 de maio ao Estado Novo (1926-1935)* [v.XIV]. Lisboa: Verbo, 2000.

SOARES, Eduardo Martins. (editor) *À descoberta de Portugal – a beleza de um país, a cultura de um povo*. Lisboa: Difusão Cultural, 1988.

TORGA, Miguel. *Portugal*. (6ª. Ed.) Coimbra: Edição do autor, 1993.

TUR, Orlando Güete; et alli. *Suicídio em Espanha e Portugal – padrões e contrastes de uma geografia plural*. Sociedade Portuguesa de Suicidologia. Disponível em: <http://www.spsuicidologia.pt/biblioteca/artigos_dt.php?artigoID=12>. Acesso em: 30 Novembro 2007.

7.4 Sobre a sociologia da literatura

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FREDERICO, Celso. *A sociologia da literatura de Lucien Goldmann*. *Estud. av.*, São Paulo, v.19, n.54, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200022&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 Agosto 2006.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GOLDMANN, Lucien. *O estruturalismo genético em sociologia da literatura*. In: *Literatura e Sociedade*. Lisboa: Estampa, 1978.

GOLDMANN, Lucien. *O teatro de Genet – ensaio de estudo sociológico*. In: *Sociologia da literatura*. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACEDO, José Marcos Mariani de. *Posfácio à Teoria do Romance de Lukács*. In: LUKÁCS, Gerog. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARX-ENGELS [MARX, Karl; ENGELS, Friedrich]. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1979.

SEFCHOVICH, Sara. *La teoria de la literatura de Lúkacs*. México: Universidad Autónoma

de México, 1979.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanches. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
(p.121-129)

7.5 Sobre os estudos literários

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e Teoria Literária: Husserl x Ingarden*. São Paulo: EDUSP, 1990.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/USP, 1973

HÄMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

INGARDEN, Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1967.

INGARDEN, Roman. *As funções da linguagem no teatro*. In: GUINSBURG, Jacó; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

INGARDEN, Roman. *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*. In: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS – Série Traduções – Volume 1 – Número 1) Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 1995.

KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: GUINSBURG, Jacó; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 2004.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. (3ª. Ed.) Rio de Janeiro: Tempo

Brasileiro, 1997.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. *Roman Ingarden*. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/>>. Acesso em: 30 jul 2006.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. *Phenomenology*. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>>. Acesso em: 30 jul 2006.

VELTRUSKI, Jiri. *O texto dramático como componente do teatro*. In: GUINSBURG, Jacó; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Universitária EDUFF, 1987. (p. 105-113)

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Ática, 1991.

7.6 Sobre a literatura popular

BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

CORREIA, João David Pinto. *Literatura e cultura popular*. (conferência proferida no Ciclo “As Reticências da Literatura”, realizado em 27 de outubro de 1999 na Universidade de Trás-os-Montes e Douro [UTAD]) Disponível em: <<http://www.attambur.com/Recolhas/confliitpopular.htm>>. Acesso em: 02 nov 2006.

MIGOZZI, J. *Dez anos de pesquisas em literaturas populares: o estado da pesquisa visto de Limoges*. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira*. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

ANEXO A
Auto da Vida e da Morte
de António Aleixo
(texto integral)

Personagens:

<i>MORDOMO</i>	<i>Homem de idade (rigorosamente vestido à século passado).</i>
<i>VIDA FÚTIL</i>	<i>Mulher ou homem de meia idade (trajando luxuosamente).</i>
<i>MORTE</i>	<i>Homem (vestido preto, justo ao corpo, com o esqueleto pintado).</i>
<i>TEMPO</i>	<i>Figura característica.</i>
<i>VIDA ÚTIL</i>	<i>Jovem em mangas de camisa.</i>

Cena:

Um globo terrestre com duas portas: uma, a da tumba; a outra, a do berço, em um fundo de cortina. Quando sobe o pano, vê-se o MORDOMO à porta do berço. Por esta entre a VIDA FÚTIL, a quem o MORDOMO faz repetidas reverências, saindo logo.

VIDA FÚTIL:

(teatral)

Sabes quem sou? Sou a vida;
 O mundo de mim se ufana
 E sou por ele mais querida
 Porque sou a vida humana.

Eu sou a vida, rainha
 Da vida dos animais,
 Porque de todas a minha
 É que sabe e pode mais.
 Basta, p'ra ser definida
 Da deles, irracionais,
 Ser humana a minha vida.

Sei completar a beleza,
Com a minha arte selecta,
Aquilo que a natureza
Não deu beleza completa.

Do mundo feio e bisonho,
P'los seus antigos processos,
Eu fiz, com os meus progressos,
Com que ele pareça um sonho.

Com as minhas habilidades,
Eu fiz juízes e leis,
Arranha-céus e cidades;
Fiz presidentes e reis,
Supremas autoridades.

Se isto ainda não chegou
Para o mundo ser mais meu,
Quem foi que desagregou
O átomo?...

– Não fui eu?

(Perplexa, vendo entrar a morte, diz com falso arrojo)

Oh morte vil! Oh traição!
Donde vens? Quem te mandou?

MORTE:

(que acaba de sair pela porta da tumba, com ironia)

Não venho, não vim, nem vou,
Pobre doida! Só estou
Na tua imaginação,
Porque foi quem me criou.
Sou simplesmente ilusão.
Ouves? – Não faço segredo,
Sou uma sombra que o medo
Te faz ver por sugestão.

VIDA FÚTIL:

(com violência, mas procurando afastar-se)

Sai! Sai já daqui, maldita
Carça! Foge daqui,
Figura negra, esquisita,
Ninguém precisa de ti,
Sanguessuga, parasita!...

MORTE:

Deita abaixo esse capricho,
Ingrata! Assim é que pagas
À serva que varre o lixo
Das existências que estragas!

VIDA FÚTIL:

(desdenhosa)

Sim, sim! Tu podes ser isso
Que dizes, mas não p'ra mim,
Pois sei que ando ao teu serviço
E que hás-de ser o meu fim.

MORTE:

Supões tu que seja assim;
Eu é que já compreendi
Que, sem te seguir os passos,
Hás-de cair nos meus braços,
Cansada mesmo de ti.

VIDA FÚTIL:

Não sei a tua morada...
Se não andares comigo,
Podes estar descansada,
Que nunca irei ter contigo.

MORTE:

És parva, como te digo,
Não percebes nada disto:
Não tenho lar nem abrigo,
Já te disse – não existo.

VIDA FÚTIL:

Mesmo a falar és fingida,
Tal qual como as tuas leis.
Quem mata bispos e reis?...

MORTE:

Não é a morte, é a vida.

VIDA FÚTIL:

(indignada)

Então sou eu suicida!?...

MORTE:

Não há meio de compreenderes:
Na luta, p'ra te maneres,
Cais por ti mesmo vencida.

VIDA FÚTIL:

P'lo que acabas de dizer,
Facilmente se adivinha
Que isto, que me faz mover,
É vida, mas não é minha.
Mas isso ode lá ser!?...

MORTE:

É essa a verdade nua.
E, se achas a vida bela,
É mesmo por não ser tua,
Pelo contrário, és tu dela;
Tu cais, ela continua.

VIDA FÚTIL:

(em tom de desafio)

E se não sou eu também
Quem à vida dá vigor,
Diz-me, pois, quem a mantém?

MORTE:

São o prazer e a dor;
Começam quando começa
A vida a dar-te o sonhar;
Quando uma e outro acabar,
A vida já não interessa;

VIDA FÚTIL:

Quase que me fazes rir;
Nada é meu, p'lo que disseste.

MORTE

(apontando para o seu esqueleto)

Nem isto, que a vida veste
Para tornar a despir...

Vês este engenho? Foi sua invenção;
Por ela feito da matéria morta,
Tal como o homem fez o avião
E o automóvel com que se transporta.

És bela, és nova, ela contigo sai,
Serve-se de ti até te romperes.
Depois... és o que foste, e ela vai
Dar força e movimento a outros seres.

VIDA FÚTIL:

Morte, tu não compreendes,
Cega-te o furor, a ira...
Enlouqueceste ou pretendes
Fazer-me crer na mentira.

Se negas o lugar que conquistei
Com o meu esforço e com o meu saber,
Negas a História e tudo o que eu criei:
Minha existência e o meu próprio ser.

Negas todo o meu valor.
P'ra ti tudo é mesquinhez;
Não tem volume nem cor
Nada do que o homem fez.

Se seguir a tua crença,
Morte, não distinguirei
Nem medirei a diferença
Entre o lacaio e o rei.

E ao futuro gritarei:
Não há grandes nem pequenos,
Acabo, nem mais nem menos,
No ponto em que comecei.

E o mundo não se admira
Que, com essa autoridade,
Diga à verdade – és mentira
E à mentira – és verdade.

MORTE:

És doída, tens tal mania,
Que não pensas em cair,
Quando pretendes subir
Nas asas da fantasia.

Vaidade, tudo vaidade!
Pintura, tudo pintura!
Com que a mentira procura
Mudar a cor à verdade.

Não vês tu que a realidade
Não as deixa ser iguais?
Olha p'ra a Humanidade;
Da ilusão, da vaidade,
Resta o que sou, nada mais.

VIDA FÚTIL:

Mas podes ter a certeza
Que este mundo era um primor,
Se não houvesse a tristeza,
A mágoa, o martírio, a dor...

Por que não há só beleza...

MORTE:

Tu ainda não reparaste
Que o bom, num perfeito grau,
Sem ter o mau por contraste,
Não seria bom nem mau?

O que era a noite sem dia?
E a luz sem a escuridão?
O contraste é a razão
Porque a gente os avalia.

Tende por esta medida.
Tudo para um mesmo fim.
Até tu, a própria vida,
Não eras nada sem mim.

VIDA FÚTIL:

Assim, terias por norma
Desfazer o que eu fizesse...

MORTE:

Não, não. Tudo se transforma
E nada desaparece!

VIDA FÚTIL:

(provocadora)

O que dirias, se eu risse
Dessa conversa vazia?...

MORTE:

Já esperava essa tolice
Da tua sabedoria.

Olha, ri... mas ri de gosto,
Sem vergonha e sem decoro;
Mas olha que o lado oposto
Da gargalhada é o choro.

VIDA FÚTIL:

Pelo que tens afirmado
Não me achas inteligente,
Nada do que faço é puro.

MORTE:

Mostro-te o caminho errado
Porque só vês o presente
E as histórias do passado,
Não preparando o futuro.

VIDA FÚTIL:

(vendo entrar o Tempo que caminha lentamente, não parando em cena)

Oh Morte, quem é aquele?

MORTE:

O Tempo!...

VIDA FÚTIL:

(admirada)

O Tempo? Essa é boa!

Vou perguntar a que vem.

MORTE:

Toma cautela, porque ele
É juiz que não perdoa
E nem desculpa a ninguém.

VIDA FÚTIL:

És tu o Tempo velhinho,
Que não finda nem começa?...
P'ra mim andas tão depressa
Por ti, tão devagarinho.

TEMPO:

(pausadamente)

Sim, sou eu! Já esqueceste
Como te tenho indicado
Os erros que cometeste
Nas gerações do passado?

VIDA FÚTIL:

(submissa)

Eu julgo ter aprendido
O que me tens ensinado.

TEMPO:

E tão pouco aproveitaste
Do caminho percorrido,
Que até já tens repetido
Os erros que praticaste.

Que aprendeste nas batalhas?
De que te serve a memória,
Se nem lendo a própria História,
Corriges as tuas falhas?...

MORTE:

(à Vida...)

Ouves o que ele te diz?
Não é o que eu te dizia?
Tu tens a sabedoria
Do mais reles aprendiz.

VIDA FÚTIL:

(indignada)

Cala-te aí. Fecha a boca.
Não digas que quem passou
Foi o Tempo. Estás mais louca
Do que me dizes que sou.

TEMPO:

(voltando-se para a Vida)

Sim, sou o Tempo! No espaço
Consigno a tua evolução!
Sou eu quem faço e desfaço
P'ra tornar a construir.
O meu fim é atingir
Deste mundo a perfeição.

Saibas que neste processo
De fazer e desmanchar,
Consigno, com paciência,
Encontrar o teu progresso,
Onde vou também buscar
Razão p'ra tua existência.

VIDA FÚTIL:

Então nada adiantei?...
Foi tudo, tudo perdido
Nações que civilizei?...
Nas guerras que tenho tido,
Se não tenho progredido,
Então p'ra que trabalhei?

TEMPO:

Só o que a terra te empresta
Te resta, depois da guerra,
P'ra que preenchas a terra
Com o que dela em ti resta.

MORTE:

(ao Tempo)

Não bastará esse a viso
P'ra ser pura, ser mais sã,
Porque ele tanto ama o riso,
Que nem sequer tem juízo
P'ra pensar no amanhã.

TEMPO:

(à Vida)

Tens na tua inteligência
Muito de bom e de puro;
Descobre-o com persistência
Que melhora o futuro
Para a sua descendência.

VIDA FÚTIL:

Tu, que de ti és senhor,
Quando em festas me encontraste,
Prosseguiste e só paraste
Nas minhas horas de dor.
Deste-me instantes de amor
De paz, de gozo e alegria.
Depois, sem teres piedade,
Na mágoa ou na agonia,
Duraste uma eternidade.

(ao Tempo, que vai saindo de cena)

Não sigas, faz-me a vontade,
Que bastante te agradeço,
Espera, tem dó de mim!
Tu não vês como envelheço
E que me matas assim!...

Oh! Porque não paras já,
Por que é que te vais embora?

MORTE:

(rindo cinicamente)

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Isso, isso! Pede-lhe agora

Que não siga, que não vá...

Deixa-o ir a toda a hora,

A tua amiga cá está.

VIDA FÚTIL:

(indignada)

Minha amiga, tu, covarde,

Que zombas, quando eu padeço!...

Me pagarás, cedo ou tarde...

(com temor)

Perdão, perdão! Enlouqueço!

MORTE:

Não faças mais disparates,

Resigna-te, tresloucada.

Não me batas... se me bates...

Bates na sombra do nada.

Só agora é que te exaltas

Porque o velhinho encontraste?

Sofre porque já gozaste

Quando cometeste as faltas.

VIDA FÚTIL:

(abatida)

Só me sabes acusar...

MORTE:

Tu, quando em festas andavas,
 No bulício a doudejar,
 Nem no tempo reparavas,
 Nem nele querias pensar.

Tantas loucuras fizeste,
 Enquanto te divertias,
 Que ele passava e não o vias.
 Sempre o desprezo lhe deste.

E, se não te fez vinganças,
 P'lo desprezo que lhe davas,
 Foi por ver que te gastavas
 Nessas luxúrias e danças.

VIDA FÚTIL:

O tempo, que me envelhece,
 P'ra que me leves depressa,
 Não consentiu que eu fizesse
 O que à vida mais interessa.

MORTE:

És a ré que se confessa.

VIDA FÚTIL:

(encolerizada)

Culpados no fim de contas,
 Ladra! Ladrão! Tu não vês
 Que os defeitos, que me apontas,
 Não são meus, são de vocês!

MORTE:

Ah! Ah! Tu és engraçada,
Tens razão no que disseste:
A morte é que é culpada
Do que na vida fizeste?

VIDA FÚTIL:

(reflectindo)

Ah! Mas eu de positivo
Tenho qualquer coisa mais:
No meu estado primitivo
Era como os animais;
Era pequena a diferença,
Nós éramos quase iguais.

MORTE:

Aí tens a recompensa:
Fugiste às leis naturais.

VIDA FÚTIL:

(revoltada)

Maldita! Ainda estou forte,
Não morri... ouve o que digo:
Nem o tempo nem a morte
Vencem na luta comigo.

MORTE:

Não te escondas por de trás
De fortalezas de espuma,
Que o ar faz como desfaz,
Depois, em coisa nenhuma.

VIDA FÚTIL:

(ameaçadora)

Ah! negra! que te consumo
Inda vais ver o que faço.

MORTE:

Fazes o que faz o fumo,
Quando se perde no espaço.

VIDA FÚTIL:

(violenta)

Pagas!... Falsa!... Vais saber
Como eu respondo às ofensas:
É meu, meu, todo o poder;
Não sou fraca, como pensas,
Vou ganhar, tu vais perder.

E o Tempo, esse do saber,
Há-de ter a mesma sorte;
Hei de conseguir vencer
O mundo, o tempo, a morte!...

MORTE:

Transforma-te, se és capaz;
Mas tu não passas daí
E nunca me vencerás,
Sem que te venças a ti.

(A Vida cai morta. Assim que a Vida cai, entra pela porta do berço o Mordomo, que se vai prostrar à porta da tumba, fazendo repetidas reverências, quando a Morte, arrastando a Vida, abandonar a cena)

MORTE:

Vês como falham os projectos fúteis,
Que, por vaidade, disseste ter feito?
Não têm base, grandezas inúteis,
Caem por si: só eu as aproveito.

(A Morte leva a Vida de rastos pela porta da tumba, desaparecendo ambas da cena. O Mordomo dirige-se então para a porta do berço, dando entrada, com repetidas vénias, à Vida Útil)

VIDA ÚTIL:

Sou a verdadeira vida,
Limpa, sem hipocrisias,
Completamente despida
De sofismas, fantasias
Pelas quais fui impedida
De melhorar nossos dias.

(reparando no Mordomo)

Você, que faz?...

MORDOMO:

(enfático)

Cumprimentos,
Vénias e mais cortesias;
Conforme as categorias,
Assim faço os cumprimentos.

VIDA ÚTIL:

Mas quem é? Aguarda alguém?

MORDOMO:

Sou o preconceito, eu...

VIDA ÚTIL:

(interrompendo)

Siga, que também morreu,
Já não faz falta a ninguém,
Vá atrás da vida morta.

(O Mordomo procura sair pela porta do berço, mas a Vida Útil opõe-se, indicando-lhe a porta da tumba)

Saia por aquela porta,
Porque é inútil também.

(O Mordomo sai então pela porta da tumba, muito abatido)

Viram como sucumbiu?..
A vida dos artificios,
Das ilusões e dos vícios,
Como era falsa, caiu.

Há-de cair, recair,
Até se regenerar,
Para que possa ficar
Como há-de ser no porvir.

Eu sou a vida a seguir,
Escola da humanidade;
Sou aquilo que a vaidade
Não conseguiu destruir.

Sou a vida; vou seguindo
Com vontade e persistência,
Aos vindouros transmitindo
Todo o bem quanto a ciência
P'ra o mundo for produzindo.

CAI O PANO.

ANEXO B
Auto do CURAdeiro
de António Aleixo
(texto integral)

Personagens:

<i>CURAndeiro</i>	<i>Homem de meia idade, que se esforça por andar levemente curvado e vestindo fato de cor escura.</i>
<i>Velha</i>	<i>Mulher do povo, vestindo com certo conforto e adornada com vários objectos de ouro.</i>
<i>Pai agradecido</i>	<i>Homem de meia idade, de aparência robusta e vestindo como camponês abastado.</i>
<i>Doente</i>	<i>Um jovem mais ou menos tímido e muito embaraçado.</i>
<i>1ª Vizinha</i>	<i>Mulheres do povo, vestindo aventais que utilizam para limpar e esconder as mãos com certa frequência, e mais ou menos despenteadas. Calçam chinelos ou sapatos já muito velhos.</i>
<i>2ª Vizinha</i>	
<i>3ª Vizinha</i>	
<i>Médico</i>	<i>Homem alto, de óculos. Tipo médico da província, paciente e amigo.</i>
<i>Irmão do doente</i>	<i>Rapaz de vinte e cinco a trinta anos com ar inteligente e expressão sadia.</i>

Cena:

Uma sala pobre, de estilo camponês, com três ou quatro cadeiras ordinárias, uma cómoda com uma imagem de Cristo e ainda um ou dois baús.

CURAndeiro:

(falando sozinho enquanto remexe nuns sacos e desfaz embrulhos)

Minha querida profissão!

Tiro as almas do inferno

Mas arranjo p'ró inverno

Inda me sobra p'ro verão.

(com ar de admiração)

Olha, também mandam pão!
Não é branco, é branquíssimo...
Tudo é bom que Deus aceite.
E mais dois litros de azeite
P'ra lanterna do Santíssimo!

Olha, aqui vem tudo junto.
Nem sei como não desmaio!
Toucinho, chouriço e paio,
Um pedaço de presunto
E as orelhas do defunto...

(agradecido)

Oh! Deus soberano e bendito,
Que me dás arte p'rá cura,
Que trazes tanta fartura
Que quase não acredito!

(orgulhoso)

E ainda o que é mais bonito,
É que minha inteligência,
Como acho poucas iguais,
Me faz ganhar muito mais
Do que os homens da ciência.

(enquanto fala, uma velha surge à porta de entrada com ar humilde)

VELHA:

Senhor mestre, dá licença?
É o senhor curandeiro?
Diz que não leva dinheiro...
Aceite esta recompensa,
Já que tratou da doença
Do meu desgraçado irmão
Que já lá foi no caixão;
Ficar devendo era ofensa.
De Deus, a bondade imensa
Lhe dará a salvação.

(vai retirando, um a um, diversos embrulhos e um garrafão)

– Tome lá um garrafão
Com cinco litros de azeite.
Quero que o senhor aceite
Em prova de gratidão;
Mais um saquinho de grão;
Foi o que pude arranjar.
O azeite é p'ro altar
E os grãos são p'ro S. Romão,
P'ra me livrar de algum cão
Danado que me apareça,
E p'ra que não me aconteça
O mesmo que ao meu irmão.

CURAndeiro:

(untuoso)

Ai como Deus lhe agradece!
 Se a senhora compreendesse,
 P'ra que mais lhe agradecesse
 Talvez ainda mais trouxesse.
 – Porque Deus tudo merece
 E a divina providência.
 Mas dos homens da ciência
 O próprio Deus se aborrece.

(a velha sai humilde e agradecida)

CURAndeiro:

(não ocultando a sua satisfação)

Bendito seja este povo,
 Bendita seja esta gente,
 Que do primitivo é crente
 P'ra descrever do que há de novo.

Já não sei onde hei-de pôr
 Tantas coisas que me oferecem.
 – Ai se os Doutores soubessem
 Quanto ganha este Doutor!...

(sai carregado de embrulhos que vai guardar noutra dependência.)

(Surge à porta de entrada um novo personagem: um pai agradecido)

UM PAI AGRADECIDO:

(interrogativo e logo desconsolado)

Senhor Mestre... posso entrar?
 Mas não está... Ai, Senhor!

CURAndeiro:

(voltando apressado e amável)

Não saia, faça favor
Tem aqui o seu lugar.

PAI:

(apresentando as oferendas que traz)

Senhor Mestre, creia em mim,
Foi tal qual me está ouvindo:
Tudo isto andei pedindo,
A promessa foi assim.

– E quando o mal tiver fim,
O meu filhinho, a Deus querer,
Não há-de ser tão ruim
Que não venha agradecer.

CURAndeiro:

Olhe, sabe-me dizer?...

PAI:

Pergunte, que lhe direi.

CURAndeiro:

(mostrando-se interessado)

Ele já deixou esquecer
As rezas que lhe ensinei?

PAI:

Não, até eu já as sei.
Ambos sabemos como é.

CURAndeiro:

(convincente)

P'rá cura é preciso fé.

PAI:

Nós cumprimos o dever.

CURAndeiro:

Assim é que tem que ser,

Não sendo assim nada é.

(e logo satisfeito)

Vai tudo às mil maravilhas,

Como é bonito cumprir.

– Quando cá tornar a vir

Logo lhe entrego as vasilhas.

PAI:

(despedindo-se e saindo)

Bom, então vou descansado.

Segui os conselhos seus...

Senhor Mestre, Adeus! Adeus!

Adeus e muito obrigado!

CURAndeiro:

(não disfarçando seu orgulho)

Não recebo capitais,

Desde que sou curandeiro,

Mas têm-me dado mais

Que se levasse dinheiro.

Bem sei que sou invejado
Pelos que estudam ciência,
Mas têm de ter paciência,
Isso também foi estudado.

(Mal acaba de dizer isto, aparece em cena, vindo da porta de entrada, um jovem de cor excessivamente pálida e com um ricto de sofrimento)

DOENTE:

(entrando)

Senhor Mestre, ouvi dizer
Que o senhor sabe tratar.
Estou farto de padecer,
Venho aqui p'ra me curar.
Creia, não há-de perder
Se me conseguir salvar.

CURAndeiro:

(sério, afetando superioridade)

Nada quero do doente
P'ra fins ou efeitos meus.
O que recebo é p'ra Deus,
O meu mestre onnipotente.

Diga-me lá o que sente.

DOENTE:

Senhor Mestre, eu sinto dores
Na barriga, uns fervores...
E a soltura é permanente.

CURAndeiro:

Vou curá-lo de repente.
Com um emplastro no umbigo,
E as orações que te digo
Já se salvou muita gente.
Por meio da minha oração
Deus, com a sua virtude,
Tira o mal, põe a saúde
E o doente fica são.

Sou pessoa sabedora
P'ra emplastrar e benzer,
E o resto Nossa Senhora
Se encarrega de fazer.

(com gestos de benzer)

Satanás, és um ladrão,
Retira-te, Satanás,
Do corpo deste rapaz,
E nunca mais voltarás
Depois de minha oração.

(faz sinal para o doente se aproximar)

Chegue-se cá, meu amigo,
Se acaso curar se quer,
E vá dizendo comigo
Tudo aquilo que eu disser.

CURAndeiro:

(em tom solene, concentrando-se e o doente repetindo)

Deus me ponha a sua mão
Para eu ser abençoado
E poder ficar curado
Dos males do coração.
A gripe ou constipação,
Ou a espinhela caída,
Ou qualquer coisa parecida
Dos males que as bruxas dão.
– Que cure a dor de barriga
Que nos ataca os intestinos,
Que me livre de lombrigas
Desses bichos assassinos...
Que os seus poderes divinos
Me tirem todo o nervoso,
Que eu não morra tihoso
E nem de asma atacado,
Que não esteja desmanchado...
– E p’ra cura ser radical,
E pôr-me de pé mais depressa,
Eu ofereço uma promessa
Para o sobrenatural.
Que Deus não me leve a mal
Se a oferta demorar,
Que não lha possa levar
Sem que me cure primeiro.
Por isso lha mando dar
Pelo Mestre curandeiro
Que de mim está a tratar.

CURAndeiro:

(pondo a mão nas costas do doente e sorrindo)

Agora, meu caro amigo,
 Não precisa mais que a fé.
 E cumprir o que lhe digo:
 Nem vinho, nem água-pé...
 E a promessa, claro é,
 Que não esqueça... É também justo.
 E isso não foi mais que um susto
 Que há-de passar com certeza.
 Porque o mal não tem defesa
 Para o meu saber robusto.

(em tom de confiança)

Isto fica p'ra si só.
 Se aprendeu a oração
 Vá dizê-la à sua avó,
 Mas não diga a seu irmão.
 – Não lhe diga, ele não crê
 Nas coisas que Deus ensina.
 Gosta mais de Medicina,
 Porque é ateu, já se vê.

DOENTE:

(ansioso)

Quando é que me ponho a pé?
 Senhor, quando estarei curado?

CURAndeiro:

(vago e distante)

Tem fé, amigo, tem fé,
 E é já meio caminho andado!

DOENTE:

(apertando a barriga com as mãos)

Mas que dor desenfreada!

Ai, senhor Mestre, ai, agora...

CURAndeiro:

(precipitado vai buscar um copo com água e dando-lha faz um gesto de quem está a beber)

Vai tomar água benzida

E a dor vai-se logo embora.

Tome; beba, e isso passa.

Deus de nós se compadece.

Até há-de encontrar graça

Como a dor desaparece.

DOENTE:

(aflitíssimo)

Veja lá se se enganou

Na água ou na benzedura.

Queima tal qual a tintura

Aqui por onde passou...

Ai, ai, ai, ai, ai, que dor,

Valha-me Deus, ai Jesus!

Sinto que me falta a luz.

Ai, que terrível, que horror!

CURAndeiro:

(atrapalhado)

Mas... ó senhor, veja lá.
 Não me transtorne a cabeça.
 Qualquer coisa que aconteça
 Não diga que esteve cá.
 Será melhor ir, vá, vá,
 P'ra sua casa depressa.

DOENTE:

(deixando-se cair numa cadeira)

Mas olha que coisa essa,
 Eu não posso sair já.

(torcendo-se com dores e gritando)

Ai, que dor forte, ai que eu morro!
 Eu não posso mais! Socorro!!

(foge o curandeiro. Entram três mulheres do povo alarmadas pelos gritos. Burburinho. Uma delas percorre a casa, inutilmente, procurando o curandeiro)

1ª VIZINHA:

(sem saber o que fazer dirige-se ao doente)

O que foi que aconteceu?
 Mas deu-se alguma desgraça?
 Diga o que quer que se faça.
 E o Mestre?...

DOENTE:

(falando a custo)

...Desapareceu.

2ª VIZINHA:

(vindo de procurar o curandeiro)

Onde foi que se meteu?
Não está p'ra tirar-lhe a dor,
Não se encontra em todo o prédio.
Se não há outro remédio,
Vou já chamar o Doutor.

(sai apressadamente)

3ª VIZINHA:

(falando com a 1ª)

Não conhece o rapazinho?
O pai já morreu, coitado,
Tinha loja de calçado
Além em baixo, ao cantinho.

1ª VIZINHA:

Ah! já sei, já sei quem são.
Sim, o velhote morreu,
Mas do doente, o irmão
É um descrente, um ateu.

Olha, se isto aconteceu,
Não sei se diga... mas digo!
Talvez já fosse castigo
Que este p'lo outro sofreu.

3ª VIZINHA:

Sim, sim, o mesmo digo eu.
É herege e de má fama.
É sentença que Deus deu:
Faz a cepa e paga a rama.

2ª VIZINHA:

(entrando com o Doutor)

Curandeiros um só temos,
Ele curava esta dor,
Como não está, resolvemos
Chamar o senhor Doutor.

DOENTE:

(procurando impor silêncio)

Calem-se, façam favor!

MÉDICO:

(dirigindo-se ao doente)

Então é este o doente?!...

DOENTE:

(abatido)

Sim, senhor Doutor, sou eu.

MÉDICO

Diga-me lá, o que sente?
Como foi o que aconteceu?

DOENTE:

Foi uma dor que me deu
Na barriga, de repente.

MÉDICO

(curvando-se para o doente)

Diga-me lá o lugar
Onde dói, não tenha medo.
Aqui onde tenho o dedo?
Diga se a dor aumentar.

DOENTE:

Aí! Aí! devagar...
Senhor Doutor, é aí!

MÉDICO:

Pronto, pronto, compreendi,
Não o volto a magoar.

Vamos, tem tido soltura?

DOENTE:

Muita, sim, senhor Doutor,
E às vezes sinto um calor...

MÉDICO:

Natural, é temperatura.

Recorda-se, por ventura,
Dalgum comer, bom ou mau,
Antes da dor aparecer?...

DOENTE:

Senhor Doutor, nessa altura
Comi eu um bacalhau
Que não puderam comer.
E então comi com fartura.

(tornando a queixar-se)

Mas ainda não passou,
Doutor; a dor não mais finda.
Cada vez dói mais ainda
Aqui onde me tocou.

3ª VIZINHA:

Lombrigas digo eu que são.

1ª VIZINHA:

Pois eu digo outra doença:

Foi gripe que ele apanhou.

MÉDICO:

(dirigindo-se à vizinha que não disse nada)

Falta a sua opinião...

2ª VIZINHA:

Quem sabe é vossa encelência.

MÉDICO:

Pois foi você que acertou,

Talvez seja como pensa.

(preparando uma injeção para o doente)

Vá lá descobrindo o braço.

DOENTE:

(assustado)

Mas, Doutor, vai me picar?

MÉDICO:

Sim. Não se deve assustar,

Creia que mal não lhe faço.

(injecta o doente)

Agora, pouco comer...
Uns caldinhos de galinha,
E até mesmo de farinha,
Se doutro não puder ser.

(começa a passar a receita)

O que vou lhe receitar
Talvez lhe traga melhoras:
Umhas hóstias p'ra tomar
De duas em duas horas.

(dirigindo-se às vizinhas com a receita)

Quem é que o recado faz?

2ª VIZINHA:

Eu, e o dinheiro quem dá?

MÉDICO:

Deixe isso. Diga ao rapaz
Que eu depois passo por lá.

(ao sair)

Basta mandar-me um aviso,
Porque já sei onde moras.
...Eu depois volto por cá.
Adeus. Estimo as melhoras.

1ª VIZINHA:

Mas a dor já lhe passou!...
 Desapareceu por encanto!...
 Sim, foi Deus que o ajudou;
 Um homem só não faz tanto.

3ª VIZINHA:

Mas a dor desapareceu?...
 Onde estão as suas dores?!
 Sim, foi Deus que lhe valeu.
 Quais Doutores, nem Doutores!...

1ª VIZINHA:

Nem com panos de vinagre;
 Nem depois de se benzer.
 Isso é coisa de milagre,
 Do Doutor pode lá ser!

3ª VIZINHA:

(encolhendo os ombros)

Eu cá da minha não passo;
 Olhe, vizinha Maria
 A tal picada no braço
 Não passou duma heresia.

DOENTE:

(levantando-se)

Não façam tantas censuras.
 Não vêem que estou melhor,
 E com as tais benzeduras
 Ia de mal a pior?!...

IRMÃO DO DOENTE:

(entrando)

Quem foi que te encaminhou
P'ra aqui? Quem é que aqui mora?

DOENTE:

(procurando desculpar-se)

Era uma dor, já passou;
O Doutor saiu agora.

(entre receosas e atrapalhadas, as visitas saem furtivamente)

IRMÃO:

(repreensivo)

Não sabes o que fizeste.
Já me disseram lá fora
A pessoa que aqui mora,
E o fim p'ra que cá vieste.

(aconselha)

Querido irmão, és muito novo;
Se o mundo assim continua,
A culpa é minha e é tua,
Porque nós somos o povo.

E o povo, a crer na mentira,
Dorme num sono profundo,
Sofre um pesadelo eterno,
Que faz com que ele prefira
O inferno deste mundo
Por medo desse outro inferno.

Fingem-se ao bem dedicados,
Muitos como os curandeiros,
P'ra não os vermos estranhos;
Porque os lobos disfarçados
Com as peles de cordeiros
Melhor destroem os rebanhos.

Quando a verdade os aterra,
Querem a moral pregar,
Prometendo no céu dar
O que nos roubam na terra.

O mundo está na infância,
E adulto só pode ser
Quando desaparecer,
Do povo, a ignorância.

FIM

ANEXO C
Auto do Ti Joaquim
de António Aleixo
(texto integral)

Personagens:

<i>BARBEIRO</i>	<i>Homem de 40 anos, de modos um tanto afectados. Veste bata branca, como todos os barbeiros..</i>
<i>FREGUÊS</i>	<i>Homem novo, bem vestido, a contrastar com a indumentária dos tipos da terra. O seu ar de forasteiro é evidente.</i>
<i>TI JAQUIM</i>	<i>Velho operário (pedreiro) alquebrado pelo peso dos anos e do trabalho, mas possuindo ainda um olhar vivo e uma expressão convincente. De 70 anos, ou talvez menos.</i>
<i>REGEDOR</i>	<i>Homem de meia idade, provincianamente vestido e com ares de autoridade paternalista.</i>
<i>SR. ROSA</i>	<i>O tipo de comerciante que subiu na vida à custa de muita traficância. Aparenta 50 anos e veste bem, de acordo com sua categoria social.</i>
<i>MULHER DO BARBEIRO</i>	<i>O protótipo da mulher doméstica provinciana, modestamente vestida, mas com aprumo e asseio. Aparentemente mais nova que o marido.</i>
<i>ESTUDANTE</i>	<i>Rapaz de 20 anos, estudante universitário em férias na aldeia. Tem um ar inteligente e uma expressão popular. Veste sem afectação e não usa casaco.</i>
<i>OUTRO FREGUÊS</i>	<i>Homem novo, mal trajado, mas dando-se ares de importante, a condizer com a sua distorcida visão de mundo.</i>
<i>TI MARIA</i>	<i>Mulher do povo, pobremente vestida, de idade incerta. Talvez 40 anos, talvez mais.</i>
<i>UMA MULHER</i>	<i>Igualmente mulher do povo. Tão mal vestida como a Ti Maria, mas mais velha do que esta.</i>

PRIMEIRO ACTO

Cena:

Uma barbearia de aldeia, com três portas: uma para a entrada dos clientes; outra para o interior da casa, e uma terceira para uma suposta dependência, onde a gente grada da terra vai cavaquear e jogar. Quando o pano sobe, estão em cena o BARBEIRO, o FREGUÊS e TI JAQUIM..

BARBEIRO:

(tirando a toalha das costas do freguês)

Olhe-se ao espelho. Veja...

Parece outro, pode crer.

FREGUÊS:

(olhando-se ao espelho)

P'ra o mundo basta parecer:

Por isso há pouco quem seja

Aquilo que deve ser.

TI JAQUIM:

(que está sentado)

Os homens não se conhecem

Uns aos outros – e então

Vivem na grande ilusão

Que os tomem p'lo que parecem

E nunca pelo que são.

FREGUÊS:

Por isso não podem ter

Um mundo como desejam.

BARBEIRO

Porquê?...

TI JAQUIM:

...Por ninguém qu'rer ser
O que quer que os outros sejam.

BARBEIRO:

Vejo no que tenho lido
Que o mundo foi sempre assim;
E creio que, até o fim,
Há-de ser como tem sido.
Será ou não, ti Jaquim?

TI JAQUIM:

Rapaz, isso é desalento
De quem já não quer viver:
Toda a vida é movimento,
Parar seria morrer.

Mas há quem veja ao avesso
Daquilo que vos exponho,
Preso ao terrível sonho
De que o mal vem do progresso.
Usa mais este processo
Quem tem o viver risonho.

FREGUÊS:

Você está a filosofar.

TI JAQUIM:

Não tenho sabedoria,
Nem isto é filosofia.
Somente é raciocinar...

BARBEIRO:

Ti Jaquim sabe falar...

TI JAQUIM:

Sim, rapaz, sou um encanto...
Sabes quem me ensinou tanto?
– A miséria, o mal passar.

FREGUÊS:

Diz que não sabe! ora, ora!...

TI JAQUIM:

E sabeis o meu segredo?...
É o de falar sem medo
Que o patrão me ponha fora.
O que sei ninguém ignora,
Prová-lo-ão tarde ou cedo.

BARBEIRO:

(ao ti Joaquim)

O outro dia, o regedor
Disse, como a desfazer,
Que você mal sabe ler,
Mas quer parecer um doutor.

TI JAQUIM:

Isso é homem superior!...
Já era uma sumidade,
Quando era só lavrador.
Agora é autoridade,
Ainda tem mais valor.

Olhe, a dizer a verdade,
O que lhe acho de importante.
É ter um filho estudante
E já na universidade!

BARBEIRO:

O filho é bom cidadão,
Sem que por tal se envaideça,
Tem muito bom coração...

TI JAQUIM:

E também melhor cabeça;
É já de outra geração!...

Bom dia, adeus, vou sair.

(sai)

BARBEIRO:

Quando puder, apareça...
Nós gostamos de o ouvir.

FREGUÊS:

(para o barbeiro, depois do Ti Joaquim sair)

Fiquei, para me dizer
Quem é este cavalheiro...

BARBEIRO:

O ti Joaquim é pedreiro;
Mas vai a envelhecer...
E os novos estão primeiro.

FREGUÊS:

Sim, estou a compreender!
Já não lhe dão o que fazer,
Já não merece o dinheiro,
Como costumam dizer.

Vive das sopas de alguém?...

BARBEIRO:

Vive como não merece,
Implorando a caridade
Lá p'las ruas da cidade
Onde ninguém o conhece.
É isto que lhe acontece:
É triste, mas é verdade.

FREGUÊS:

Se eu o pudesse livrar
Dessa triste situação,
Creia que lhe dava a mão,
Gostava de o ajudar...

(sai)

REGEDOR:

(que entra acompanhado pelo Sr. Rosa)

Olá, então como estás?

BARBEIRO:

Viva, senhor regedor!
Senhor Rosa, faz favor...

SR. ROSA:

(sentando-se na cadeira do barbeiro)

Como vai isso, rapaz?!...

BARBEIRO:

Senhor regedor, então...
O tempo corre a favor?...

REGEDOR:

O ano é prometedor,
Creio que vamos ter pão.

SR. ROSA:

Eu só no fim do verão
(Se a coisa tiver valor)
Darei minha opinião...

Os dias felizes são
Cá p'ra o senhor regedor!

REGEDOR:

Olhe, a falar a verdade,
Gostei do emprego novo;
Mas isto, aturar o povo
É só responsabilidade.

Aceitei isto, afinal,
Além dos motivos vários,
P'ra os meus correligionários
Não me levarem a mal.
Estudei em dois seminários,
Não sou parvo, é natural!...

SR. ROSA:

Quem haviam de ir buscar?
Outro melhor não havia,
(Nem em toda a freguesia)
P'ra fazer esse lugar!...

BARBEIRO:

Se têm vindo há bocado,
Ouviam o ti Jaquim.
Fala quase sempre assim,
Parece um advogado!

REGEDOR:

Não é parvo; mas, coitado,
O que aprendeu foi em falso.
Por isso está transformado
Num sábio de pé descalço.

SR. ROSA:

P'ra mim quem sabe é quem tem
A carteira recheada...
Como eu, que nasci do nada,
E consegui ser alguém.

REGEDOR:

Claro! se ele aproveitasse
No tempo em que trabalhou,
Talvez assim não chegasse
À miséria a que chegou.

BARBEIRO:

Quando ele era bom artista
Não se soube amañhar bem.

SR. ROSA:

Não teve golpe de vista;
Agora anda sem vintém,
E arma então em moralista.

REGEDOR:

Meu filho, querem ouvir,
Mal chegou, disse-me assim:
“Papá, quero-lhe pedir
Trabalho p’ra o ti Joaquim.”

SR. ROSA:

E o senhor?...

REGEDOR:

...Eu achei graça.

Respondi: “já o conheço,
Filho; tenho quem me faça
O dobro por igual preço.”

Ficou tão descontente
De não lhe dar que fazer...
Não compreendo o que o faz ser
Amigo de certa gente...

MULHER DO BARBEIRO:

(entrando)

Francisco, quero ir à praça.

BARBEIRO:

Toma, só tostões...

MULHER DO BARBEIRO:

...Só isto!?!...

BARBEIRO:

Não apurei mais, está visto;
Isso vai uma desgraça...
O que queres que eu te faça?

SR. ROSA:

Não esteja desanimado,
É bom o tempo que corre,
Que de fome ninguém morre.

Pronto: Eu pago adiantado:
Mais dez tostões!...

BARBEIRO:

...Obrigado!

REGEDOR:

Vê, como aparece a massa!?...
Quem trabalha é compensado.

MULHER DO BARBEIRO:

Dizem que o mundo é ruim,
Mas inda há almas na vida...
Se todos fossem assim!...
...Fico muito agradecida.

REGEDOR:

Nada tem que agradecer.
Vá, vá, comprar o almoço,
Que o seu marido é bom moço,
Merece isso, pode crer.

MULHER DO BARBEIRO:

Meus senhores passem bem.

(sai)

BARBEIRO:

Tem sido pouco o serviço...

REGEDOR:

Deixe, não fale mais nisso,
Que Deus não falta a ninguém.

É verdade, ó senhor Rosa,
O tal negócio importante
De legumes, foi avante
– Ou saiu coisa manhosa?

SR. ROSA:

A tabela é rigorosa,
Senão deixava bastante.

Salvei-me porque vendi
Uma parte como eu sei.
Nessa parte é que ganhei,
Na outra quase perdi.
Digo-lhe isto só a si
Que é amigo, já se vê.

REGEDOR:

O senhor já me conhece.
P'ra mim fale francamente.
Só desejo o seu interesse,
Bem como o de toda a gente.

SR. ROSA:

Nem eu estava a duvidar,
Já lhe devo alguns favores.

ESTUDANTE:

(entrando)

Ora vivam, meus senhores!

Assunto particular?...

SR. ROSA:

Não, meu doutor, pode entrar.

BARBEIRO:

Sente-se, senhor doutor.

ESTUDANTE:

Serei doutor...: se calhar.

Por agora isso é favor.

Mas... queiram continuar.

REGEDOR

A conversa acaba aqui.

P'ra isso há tempo a sobejo.

Agora o nosso desejo

É de te ouvirmos a ti.

SR. ROSA:

Nos livros que lá tem lido,

– Dados só aos estudantes –

Já deve ter aprendido

Muitas coisas interessantes

Que nós não temos ouvido.

ESTUDANTE:

Eu gostava de falar

Num lugar apropriado.

REGEDOR:

Homem que fala acertado
Não deve escolher lugar.

ESTUDANTE:

Não sei como começar.

SR. ROSA:

Fale, não esteja acanhado.

REGEDOR:

Isso é grande novidade
Que trazes p'ra nos dizer?...

SR. ROSA:

Não há como na cidade
Coisas p'ra gente aprender.

ESUDANTE:

A cultura recebida
Por nós, de sábios e lentes,
Não é nada mais que a vida
Vista por prismas diferentes...

Há pouco vi uma cena
Que não desejava ver:
Aquele pobre criatura,
Confesso que me fez pena.
Bebia para esquecer
A miséria que o tortura.
Eu não lhes queria contar,
Mas já que querem assim!...

SR. ROSA:

Conte que a gente percebe.

BARBEIRO:

Já me está a palpitar:
Refere-se ao ti Jaquim...

REGEDOR:

Mas o ti Jaquim não bebe...

ESTUDANTE:

Creiam que estão enganados:
Nele a história se resume;
É ele mesmo em questão.

Está com os tais engraçados
Que já têm por costume
Dar vinho a quem não tem pão.

SR. ROSA:

P'ra mim é maior tristeza
Vê-lo a si preocupado
Com um pobre sem vintém.
O senhor toma a defesa
Dum mísero, dum desgraçado
Que não defende ninguém.

ESTUDANTE:

Se a gente só defendesse
Quem nos pode defender.
Teríamos por dever
Nada fazer sem interesse.

REGEDOR:

Olha, filho, eu já te disse
Que ele só anda a penar,
Por não pensar na velhice,
Quando pôde trabalhar.

ESTUDANTE:

Eu creio que, por dever,
Longe de qualquer interesse,
Todos devíamos ser
Justos p'ra quem o merece.

SR. ROSA:

Ande ele triste ou contente,
Ande bem ou ande mal,
Sou a tudo isso indiferente;
Se o conheço é vagamente;
Isto é ser justo, afinal.

REGEDOR:

E eu posso dizer igual,
Não lido com essa gente

BARBEIRO:

Não trabalha em pedra e cal...

REGEDOR:

Nem preciso, felizmente.

ESTUDANTE:

Acho mal essa indiferença,
Por isso mesmo protesto;
É uma má recompensa
P'ra quem viveu sempre honesto.
Merece que lhe pertença
Um lar, embora modesto.

Se viveu honradamente
Não deve acabar p'ra aí...
Fez casas p'ra toda a gente
E não tem casa p'ra si.

REGEDOR:

Tudo é o que tem de ser,
O mal já vem das raízes;
No mundo sempre há-de haver
Felizes e infelizes...
Que lhe havemos de fazer?

Tu queres, pelo que dizes,
À miséria dar conforto.
Não sonhes nem profetizes
Pôr direito o que está torto.

SR. ROSA:

É loucura querer riscar
Aquilo que Deus traçou;
Este mundo há-de acabar
Tal qual como começou.

ESTUDANTE:

Hoje já bem pouco há
Desse mundo inicial;
Como o de amanhã será
Diferente do actual...

O mundo é evolução:
Diz-nos a nossa experiência
Que tudo mostra tendência
Para sua perfeição.

Quem ama a conveniência
Vê, quando raciocinar,
Que despreza a consciência
Por amor do seu bem-estar...

REGEDOR:

Que te curves, que te dobres,
Disto não podes fugir:
Há-de haver ricos e pobres,
Enquanto o mundo existir.

BARBEIRO:

Doutor, mas vossa excelência
Vai perder a discussão;
Desta vez, tenha paciência,
O seu papá tem razão.

ESTUDANTE:

Crentes que não dizem mal,
Defendem o que preferem,
Faltando embora à verdade.
É essa a frase usual
De todos os que só querem
A sua comodidade...

Tenho pena de o medir,
Creia, pelo mesmo tamanho
Daqueles que, com desplante,
Do que eu digo possam rir.
Já este senhor, não estranho,
Porque é um negociante...

SR. ROSA:

Se está a falar p'ra mim,
O senhor quer-me ofender.
Se não é esse o seu fim,
Não posso compreender.

ESTUDANTE:

O homem que compra e vende,
Só de si se compadece;
Por isso é que não compreende
O que não lhe deixa interesse.

SR. ROSA:

O senhor é estudante;
Mas, se pensar sempre assim,
Creia, pela vida adiante...
Já estou a ver o seu fim...

REGEDOR:

Embora ganhe bastante,
Finda como o ti Jaquim.

BARBEIRO:

Olhe, não está enganado;
Porque, quem dá o que tem
– Lá diz o velho ditado –
Que, de resto, a pedir vem.

ESTUDANTE:

Oiro mal ganho não presta.
A vida honesta é mais linda
Do que a vida de ambição.
É o que a ti Jaquim resta:
Foi sempre honesto e ainda
Tem cabeça e coração.

REGEDOR:

É darmos muita importância...

SR. ROSA:

Aos que importância não tem.

REGEDOR:

Quantos, nessa circunstância...

BARBEIRO:

Escute, escute, ele aí vem...

Ti Jaquim, nessa desgraça?!

Eu até estou admirado...

TI JAQUIM:

Também eu, muito obrigado.
Não se apoquente, isso passa.

Porque bebi, francamente,
Fiz asneira... Ah! já percebo:
Foi p'ra me sentir diferente
Do que sou quando não bebo.

Não sei se sou eu, se não;
Sinto-me outro cavalheiro.
Ah! já sei como acontece:
Isso é – tenho a impressão
Que o meu “eu”, o verdadeiro,
Só quando bebo, aparece.

Além de pouco beber,
Bebo com satisfação,
Para vos poder dizer
As coisas como elas são.

O álcool, com seus efeitos,
Sabe atirar, por capricho,
Vaidades e preconceitos
Para o caixote do lixo.

Quando estou embriegado,
Vejo tão diferente a vida
Que zombo do desgraçado
Que sou, livre da bebida.

Quando o álcool me entontece,
Fecho os olhos, vejo o mundo
Que, ao ver-me meditando,
Ri porque não me conhece.

É doido o mundo se ri
Dos defeitos que me deu;
Se sou um produto seu
Não ri de mim, ri de si.

Quando bebo, consigo facilmente
Transportar-me do pranto à gargalhada,
Pondo o mundo a dançar na minha frente
E rir da sua louca fantochada.

Dispo então, por brincadeira,
Toda aquela bonecada:
São cabeças de madeira
E o resto, trapos, mais nada.

FIM DO 1º ACTO

SEGUNDO ACTO

(A mesma do primeiro acto. Quando o pano sobe, estão em cena o BARBEIRO e o OUTRO FREGUÊS)

OUTRO FREGUÊS:

No último desafio
O Sporting mereceu perder...

BARBEIRO:

Você não foi lá, não viu;
Nem tão-pouco sabe ler...

OUTRO FREGUÊS:

Julga que estou a mentir,
Mas creia que não é assim;
Não sei ler, mas sei ouvir
Os que sabem ler p'ra mim.

P'ra quem não andou na escola
A bola é desconhecida?!...

ESTUDANTE:

(acabando de entrar)

Isso, isso, pensam na bola
P'ra não pensarem na vida!...

BARBEIRO:

Ou é porque vejo torto,
Ou seja pelo que for,
Já estou vendo que o senhor
Encara mal o desporto.

ESTUDANTE:

Não encaro mal; só vejo
A razão, senhor barbeiro...
Pois dão um sentido errado
Ao desporto verdadeiro,
E ao fim p'ra que foi criado.

OUTRO FREGUÊS:

Não vale a pena perder
Tempo a pensarmos na vida!
É o que menos importa!
Isto é já coisa sabida:
Faça a gente o que fizer,
Não passa de cepa torta.

BARBEIRO:

Pois claro! a bola distrai;
É um alívio p'ra gente...
Toda a gente lhe acha graça.

ESTUDANTE:

Olhe, e quando você vai
Á bola, e volta doente
Chama a isso distracção?...

(voltando-se para o freguês)

E o senhor diz que na vida
Não vale a pena pensar!...
Mas também não tem razão.

É comodismo ou má crença,
E disso não se convença.
Porque entre nós, racionais,
Muito pode errar quem pensa,
Mas quem não pensa erra mais.

Por muito se ter pensado
Numa sociedade sã,
Já hoje o mundo é diferente,
Tão diferente do passado,
Como o mundo de amanhã
Será do mundo presente.

Tudo quanto é movimento,
E acção da humanidade,
Se não fosse o pensamento
Não seria realidade...

TI MARIA:

(entrando, aflita)

Ai, ai, grande desgraçado!
Mestre Chico, por favor...
Disseram-me que tinha entrado...

BARBEIRO:

Quem?...

TI MARIA:

...o senhor Regedor!

BARBEIRO:

Isto é uma barbearia,
Como já deve saber;
E não a regedoria...
Mas espere que vou ver.

(retira a toalha do freguês e vai lá dentro, enquanto o freguês sai)

ESTUDANTE:

O que foi que sucedeu?
Há p'ra aí algum sarilho?...

TI MARIA:

Foi o seu pai que prendeu
O meu desgraçado filho.

ESTUDANTE:

Mas diga lá, francamente
– Que foi que seu filho fez?

TI MARIA:

Foi à fruta, juntamente
Com dois garotos, ou três...

BARBEIRO:

(regressando)

Vá-se embora, ti Maria...
Olhe, ele manda dizer:
– Só amanhã ao meio-dia
É quando pode acontecer.

TI MARIA:

Meu Deus, que desgraça a minha!
O garoto vai ficar
Preso uma noite inteirinha,
Sem roupa p'ra se tapar...

ESTUDANTE:

Vá p'ra casa descansada,
Que eu vou pedir ao meu pai...
Isso não há-de ser nada.
O garoto já lá vai.

TI MARIA:

Ah, como sou desgraçada!
Peça, peça, é um favor,
Se o paizinho o soltar...
Que Deus lhe pague, senhor,
Já que eu não posso pagar.

(sai)

BARBEIRO:

(falando alto, para o Regedor ouvir)

Ouçá lá, senhor doutor:
Acho demais esse interesse
Por quem tão mal agradece
A quem é seu defensor...

REGEDOR

(entrando pela porta do fundo, seguido pelo Sr. Rosa)

Foi-se embora a ti Maria?...
Não me deu nenhum desgosto:
Eu já sei o que ela queria
Pedir; mas não estou disposto.

ESTUDANTE:

O caso que se passou,
Num garoto é natural:
Eu sou filho de quem sou,
Meu pai, e já fiz igual!...

SR. ROSA:

Mas creio que disse alguém
Que logo de pequenino
É que se torce o pepino;
Deixe-o lá estar que está bem!

Daqui a pouco não há
Respeito pela propriedade!
Se é assim naquela idade,
Em homem o que será?...

BARBEIRO:

Mais tarde ninguém lhe dá
Remédio, p'lo que está visto;
Com certeza viverá
Apenas de fazer isto.

SR. ROSA:

Se logo naquela idade,
Não lhe dermos um jeitinho,
Mais tarde há dificuldade
Em pô-los no bom caminho.

REGEDOR:

As autoridades são
Criadas pelo próprio Estado,
Para dar a educação
A quem é mal educado...

ESTUDANTE:

Devem dar outras lições,
Moderadas, sem maus tratos...
Corrigem mais os gaiatos
As escolas que as prisões.

Antes de o fruto cair
É que se deve tratar.
Sabeis bem que prevenir
É melhor que remediar.

SR. ROSA:

Por isso é que a gente quer
Ensina-los de pequenos.
O que a força não fizer,
A paciência muito menos!

ESTUDANTE:

Por tudo o que me diz, o senhor Rosa
Só pretende educar pela violência;
Acho essa pretensão maravilhosa...
Mas não p'ra um garoto sem consciência.

REGEDOR:

Eu conheci um vadio,
Tio do garoto em questão,
Que foi sempre um mariolão;
E o garoto sai ao tio...
É casta, é de geração!

SR. ROSA:

Não tenha que duvidar,
É tudo o que tem de ser:
Uns nascem para mandar,
Outros, para obedecer!

ESTUDANTE:

Mas se é violentamente
Esse mando ministrado,
Torna desobediente
Aquele que foi mandado.
Portanto, é mais acertado
Mandar moderadamente;
Que se não, o resultado
Será contraproducente.

REGEDOR:

Olha, filho, francamente,
Não sei se por bem ou mal,
Acho-te muito diferente
Do que o mundo é, em geral.
Achava mais natural
Seres como toda a gente.

SR. ROSA:

Não estranhe o que lhe acontece;
Ainda é verde, compreende...
Ele logo amadurece.
Cá fora também se aprende;
Há coisas que não conhece
E só mais tarde as entende.

O tempo é que muda a crença,
E mete tudo na norma;
Já pensei como ele pensa
E hoje penso de outra forma.
O esforço quer recompensa!

Sofri muito injustamente
No mundo, até que, por fim...
Hoje, estimo a toda a gente,
Mas não me esqueço de mim.

Dou até graças a Deus
De ser como sou agora...

ESTUDANTE:

(mordaz)

Primeiro eu e os meus,
Depois os outros de fora...

Eu acho mais natural
Distinguir-se o cavalheiro
Pelo seu valor moral,
E nunca pelo dinheiro.

Prende-se a humanidade
À ambição, à cobiça...
E com essa autoridade
Faz da justiça injustiça,
Faz da mentira verdade,
P'ra sustentar a preguiça...

Sim, meu pai, sou tão diferente
Dessa gente, que até sinto
Dúvidas se é essa gente
Que mente ou sou eu que minto.

Mentem, sem que lhes aproveite
Mais do que aquela ilusão
De que este mundo os aceite
Por aquilo que não são...

Tanto mentem sem que pensem
Quem são, na realidade,
Que eles próprios se convencem
Que estão dizendo a verdade...

Num mundo só de cegos de nascença,
Se alguém fosse dizer que via um pouco,
P'ra os cegos não seria mais que um louco
Propagandista de uma falsa crença...

(entram, espavoridas, a Ti Maria e outra Mulher)

MULHER:

Jesus! Ai Jesus! Coitado!
Senhor, venho quase morta...

TI MARIA:

O ti Jaquim enforcado
Na bandeira duma porta!...

MULHER:

Logo calhou não haver
Quem de tal desconfiasse!...

SR. ROSA:

Mas quem podia prever
Que o homem se suicidasse?!...

TI MARIA:

Muito deve ter sofrido;
Coitado... foi infeliz!...

MULHER:

(para o estudante)

Isto estava lá caído...
É escrito, veja o que diz.

ESTUDANTE:

Mas, ó mulher, veja lá!
Com certeza isso é assim?...

REGEDOR:

Será mesmo o ti Jaquim?

TI MARIA:

Venha ver: ele está lá.

BARBEIRO:

Talvez estejam enganados...

SR. ROSA:

Pode não ser... Oxalá...
Não posso ver enforcados.

MULHER:

Somos os dois comparados.
Eu, mal o vi, vim-me embora.
Tem os olhos esbugalhados
E a língua toda de fora...

TI MARIA:

E os lábios arroxeados.

ESTUDANTE:

Mas onde está, ti Maria?...

TI MARIA:

Venha mais eu, se quer vir.
Está lá naquele palheiro,
Ao pé do Zé Sapateiro...
(sai com o Estudante)

MULHER:

Lá onde ele ia dormir...

REGEDOR:

Não se vá você embora,
A tia Maria já vem...
Escute; diga-me agora:
Você conhecia-o bem?

MULHER:

Não havia de conhecer!?...
Aqui, como as minhas mãos:
Ele é que ensinou a ler
Ao meu Zé e aos irmãos.

Foi tão bom que até podia
Juntar, quando trabalhava.
Mas era assim, repartia
O dinheiro que ganhava.

REGEDOR:

E no copo não pegava?

MULHER:

Isso raro acontecia!...

SR. ROSA:

(para a Mulher)

Ele era vizinho seu
Você, decerto, sabia
Como é que o homem vivia.

MULHER:

Mal! Tão mal que até vendeu
Coisinhas que possuía
Do tempo em que trabalhava...
Sim, do tempo em que podia.

REGEDOR:

Bem, pode-se retirar.

MULHER:

Não precisam de mais nada?...
Se for preciso... é mandar;
Sou esta sua criada.

(sai)

SR. ROSA:

O povo diz o pior,
Se quer dizer mal de alguém;
Se lhe dá p'ra dizer bem...

REGEDOR:

Já não há ninguém melhor.

BARBEIRO:

Ele era um homem de bem,
'Stimado por todo o povo;
Respeitava velho e novo,
Nunca fez mal a ninguém.

REGEDOR:

Mas, meu Deus, porque seria
Que o tio Jaquim se matou?...
Já me lembro que o diria
Nesse papel que deixou.

(sai)

BARBEIRO:

A mulherzinha, coitada,
Mostra que sente pesar.

SR. ROSA:

Costumeira de chorar...
Porque o hão-de lamentar?
Já cá não fazia nada.

BARBEIRO:

Coitado, era um infeliz;
Cá na minha barbearia
Creio que mais ninguém diz
Coisas como ele dizia.

SR. ROSA:

Tudo conversa vazia,
P'ra se mostrar sabedor
E passar por importante.

BARBEIRO:

Mas o senhor estudante
Diz que ele tinha valor.

SR. ROSA:

São lá maneiras de ver...
Já o mesmo não digo eu;
Matou-se, desapareceu,
Fez o que tinha a fazer.

BARBEIRO:

Olhe, eles já vêm aí...

SR. ROSA:

Então? Certa a novidade?

ESTUDANTE:

(entrando com o Regedor)

Verdade e mais que verdade:
Foi a miséria que vi.

BARBEIRO:

Então está mais que provado,
Era o ti Jaquim... coitado!

SR. ROSA:

Há males que vêm por bem.
Morreu, já está descansando,
P'ra não dar, como tem dado,
Mais trabalhos a ninguém.

REGEDOR:

Não deixou para o caixão
Nada de merecimento;
Nem dinheiro, nem mobília...

SR. ROSA:

Nem a preocupação
De fazer um testamento...
Também não tinha família!

REGEDOR:

Testamento?! Coitadito!...
Apenas lá se encontrou
Um papel de carta escrito
Que o meu filho arrecadou.

BARBEIRO:

Mostre lá, senhor Doutor.

SR. ROSA:

Também gostava de ver...

ESTUDANTE:

É um papel sem valor
P'ra vocês... mas posso ler.

(lê)

“É a carta que ides ler
Uma simples despedida;
P'ra não partir sem dizer
Um adeus a esta vida.

“Não me julguem um covarde
Por não qu'rer continuar,
Desisto por ver que é tarde
Para me reabilitar.

“Mais de dois anos sofri em segredo
Esta tortura que aos pobres consome,
Só por ter vergonha, que era quase medo,
Que alguém soubesse que passava fome.

“Estendi um dia a mão à caridade,
Tapando a cara com a outra mão;
Senti tremer a minha dignidade
Que se curvava ao peso de um tostão.

“Olhei p'ra mim quase desfalecido,
Sem compreender porque acabava assim;
Desfeito então num pranto mal contido,
Dei por mim mesmo chorando por mim.

“Depois, deitando o coração ao largo,
De mim p'ra mim disse, raciocinando:
*O pão da esmola é muito mais amargo
Que o pior pão que ganhei trabalhando.*

“Só de noite é que eu saía
P’ra ir pedir na cidade.
E então cá ninguém sabia
Da minha lenta agonia,
Da minha fatalidade...

“Quis antes um palheiro por guarida
Que entrar como ladrão numa aldeia;
Preferi ser mendigo e suicida
A ser grande e feliz à custa alheia.

“Como a querer resignar-me, vi em mim
O novo personagem que era agora;
Quem chorava era o outro ti Joaquim,
Que orgulhoso de si viveu outrora.

“O prumo, o esquadro, a colher, o martelo,
Que pouco valem à primeira vista,
São as imagens desse sonho belo
Que era p’ra mim o orgulho do artista.

“Se já não sou o operário amigo,
Útil e novo, respeitável, forte...
Quem morre agora é um simples mendigo
P’ra o qual a vida era pior que a morte.

“Se consciente resolvi morrer
Foi por saber, e ser também consciente,
Que morrer custa menos que viver,
Morrendo aos poucos num mundo indiferente.

“.....”

(incompleto)