

Nílive Daniela Guimarães Pignatari

As características trágicas
em Frei Luís de Sousa
à luz de Aristóteles e Hegel



1910001041



Nínive Daniela Guimarães Pignatari



As características trágicas em *Frei Luís de Sousa*

à luz de Aristóteles e Hegel

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Estudos de Literatura e Cultura (IELC) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Afonso Lourenço Coelho de Carvalho

São José do Rio Preto

2004



Nínive Daniela Guimarães Pignatari



T 1041/02

As características trágicas em *Frei Luís de Sousa*

à luz de Aristóteles e Hegel

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho

São José do Rio Preto

2001



L8.09(091)
P632c

Literatura - História e crítica

Assunto CAPES:

8.02.05.00-3 - Teoria literária



Pignatari, Nínive Daniela Guimarães.

As características trágicas em Frei Luís de Sousa à luz de Aristóteles e Hegel / Nínive Daniela Guimarães Pignatari. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2001.

325 f. ; 30 cm.

Orientador: Alfredo Leme Coelho de Carvalho.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Tragédia – Literatura – História e Crítica. 2. Aristóteles. 3. Hegel. 4. Almeida Garrett. 5. Romantismo. I. Carvalho, Alfredo Leme Coelho de. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8.09(091)

Nírive Daniela Guimarães Pignatari

As características trágicas em *Frei Luís de Sousa*

à luz de Aristóteles e Hegel



DADOS CURRICULARES
NÍNIVE DANIELA GUIMARÃES PIGNATARI

NASCIMENTO	11.12.1970 – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
FILIAÇÃO	João Miguel Guimarães e Nínive Massoni Guimarães
1987/1991	Curso de Graduação em Direito - Faculdades Integradas Riopretense
1992	Advocacia Autônoma, com escritório na Rua Pernambuco nº 1072, Centro, em Votuporanga-SP.
1993/1995	Curso de Pós-Graduação em Especialização na Área de Concentração em Direito Empresarial, nas Faculdades Integradas Riopretense –FIRP
1995/1996	Curso de Pós-Graduação em Especialização em Crítica Literária, na Fundação Educacional de Fernandópolis.
1995/1997	Curso de Graduação em Letras Faculdades Integradas de Votuporanga
1998/1999/2000	Professora da disciplina de Direito Institucional na Fundação Educacional de Fernandópolis.
1998/1999	Professora da disciplina de Literatura Portuguesa no Centro Universitário de Votuporanga.
1999	Professora da disciplina de Língua Portuguesa Instrumental nos Cursos de Ciências Contábeis e Administração de Empresas, do Centro Universitário de Votuporanga.
2000	Professora da disciplina de Prática de Leitura e Produção Textual no Curso de Letras do Centro Universitário de Votuporanga.
2001	Professora da disciplina Direito Tributário no Curso de Ciências Econômicas, da Fundação Educacional de Fernandópolis.



Agradecimentos

Ao professor Dr. Alberto Luis Coelho de Carvalho, que
ajudou em todo trabalho, orientando e acompanhando nas dúvidas e
na busca da verdade.

Ao professor Elton da Silva, pelas aulas de laboratório.

Ao professor Ismael Aguiar da Silva, pelas aulas de laboratório.

Aos professores Ismael Aguiar da Silva, pelas aulas de laboratório.

A Maria de Fátima Silva.

Para Leonides e os meus dois Andrés, motivos de tudo, como
sempre.

Agradecimentos

Ao professor Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho, que confiou em meu trabalho, orientou-me e, generosamente, me facultou o acesso aos livros de sua biblioteca.

Ao professor Eduardo Catanozzi, pelas palavras de incentivo.

Às professoras Juliana Aparecida da Silva, Jonanda Samartino Kitamura e Daniela Foloni Santoro, pelo auxílio nas pesquisas bibliográficas.

A Maria de Lurdes Oliveira.



Sumário	
Introdução	p. 01
Capítulo I – A presença de Poitiers nos estudos sobre a Tragedia	p. 05
1. Poitiers	p. 05
1.1. O Elogium de Aristóteles	p. 05
1.2. História e resumo da Poitiers de Aristóteles	p. 05
2. Dilemas entre Aristóteles e Hegel	p. 07
Capítulo II – Garrett e o Romantismo português	p. 15
1. O Romantismo português	p. 15
1.1. A evolução literária de Garrett	p. 15
1.2. O papel de inspiração da Tragedia no Romantismo português	p. 15
1.3. A Poitiers de Garrett no teatro português	p. 15
2. Poitiers, garçom e trapalhões e outras histórias	p. 15
Capítulo III – O Frei Luís de Sousa	p. 15
1. O autor da peça	p. 15
2. Algumas questões acerca da obra	p. 15
3. Resumo da história da peça	p. 15
4. Reflexo da peça por outros	p. 15
5. O texto da peça	p. 15
5.1. Tragedia ou drama?	p. 15
5.2. Drama – análise de	p. 15
5.3. A tragédia segundo	p. 15
Capítulo IV – Focar o texto entre o clássico e o moderno	p. 15
1. Distinção hipotética entre a tragédia antiga e a moderna	p. 15
2. Relações entre o teatro de Shakespeare e o de	p. 15
Capítulo V – O teatro de Frei Luís de Sousa	p. 15
1. A Poitiers apresentada em Frei Luís de Sousa	p. 15
1.1. A Poitiers antiga e a Poitiers moderna	p. 15
1.2. A Poitiers de Frei Luís de Sousa	p. 15
2. O Frei Luís de Sousa e a Poitiers	p. 15

Exorcista de demônios que pacifica as paixões, que junta as solidões, o teatro – exatamente porque torna o irreal mais verdadeiro que o real – faz de nossos mais vagos sonhos, de nossas mais difusas aspirações, de nossas mais inconscientes necessidades, não mais testemunhos de impotência ou de fugas estéreis, mas um trampolim para uma humanidade mais lúcida e mais violentamente ávida de sua própria realização.

Pierre-Aimé Touchard

Sumário

Introdução.	p. 01
Capítulo I – A permanência da <i>Poética</i> nos estudos sobre a tragédia.	p. 06
1. <i>A Poética</i> .	p. 09
1.1. Biografia de Aristóteles.	p. 09
1.2. Histórico e resumo da <i>Poética</i> de Aristóteles.	p. 11
2. Relações entre Aristóteles e Hegel.	p. 17
Capítulo II – Garrett e o Romantismo português.	p. 20
1. O Romantismo português.	p. 20
1.1. A evolução literária de Garrett.	p. 21
1.2. Causas do insucesso da dramaturgia no Romantismo português.	p. 24
1.3. Influência de Garrett no teatro português.	p. 28
2. Peças garrettianas: tragédias e dramas históricos.	p. 34
Capítulo III – O <i>Frei Luís de Sousa</i> .	p. 50
1. O universo da peça.	p. 50
2. Mimese: relações entre história e ficção.	p. 50
3. Resumo da <i>fábula</i> .	p. 57
4. Resumo da peça por atos.	p. 58
5. Gênero da peça e seu estilo.	p. 73
5.1. Tragédia ou drama?	p. 73
5.2. Drama – variedade de significados.	p. 76
5.3. A tragédia segundo a concepção aristotélica e hegeliana.	p. 90
Capítulo IV – Coexistência entre o clássico e o romântico. em <i>Frei Luís de Sousa</i> : tradição e ruptura.	p. 102
1. Distinção hegeliana entre a tragédia antiga e a moderna.	p. 112
2. Relações entre o teatro de Shakespeare e o <i>Frei Luís de Sousa</i> .	p. 120
Capítulo V – O enredo em <i>Frei Luís de Sousa</i> .	p. 129
1. As unidades aristotélicas em <i>Frei Luís de Sousa</i> .	p. 135
1.1. As unidades de tempo e de espaço em <i>Frei Luís de Sousa</i> .	p. 136
1.2. A unidade de ação em <i>Frei Luís de Sousa</i> .	p. 139
2. O <i>Frei Luís de Sousa</i> : uma tragédia complexa.	p. 146

2.1.	<i>Hamartía.</i>	p. 147
2.2.	O nó e o desenlace aristotélicos.	p. 154
2.3.	A <i>peripecia</i> e o <i>reconhecimento</i> da tragédia grega como deflagradores da <i>catástrofe</i> .	p. 158
	2.3.1 A indistinção entre a subjetividade formal da consciência e o fato objetivo como mola da <i>catástrofe</i> .	p. 164
3.	<i>Catarse.</i>	p. 169

Capítulo VI – Análise dos caracteres em *Frei Luís de Sousa*.

1.	Maria de Noronha: marcas do Iluminismo na obra garrettiana.	p. 185
2.	Madalena: o caráter feminino <i>conveniente</i> . submetido à problematização romântica.	p. 197
2.1.	A cena do sofrimento em <i>Frei Luís de Sousa</i> : divergência com a <i>catástrofe</i> da tragédia grega.	p. 209
2.2.	Permanência do misticismo grego no Romantismo garrettiano: a questão do número sete.	p. 211
3.	Telmo Pais: a superação da aristocracia típica do palco grego.	p. 215
4.	O Romeiro: a instalação do <i>conflito externo</i> .	p. 230
5.	Jorge: a personificação do clero ideal.	p. 234
6.	Manuel de Sousa: o herói aristotélico.	p. 236
6.1.	O caráter <i>bom</i> .	p. 238
6.2.	O caráter <i>conveniente</i> .	p. 245
6.3.	O caráter <i>semelhante</i> .	p. 250
6.4.	O caráter <i>coerente</i> .	p. 256
6.5.	O caráter <i>necessário</i> .	p. 258
7.	O coro: elemento determinante na divisão da tragédia em partes.	p. 261

Capítulo VII – *Verossimilhança*.

Capítulo VIII – Os *conflitos* em *Frei Luís de Sousa*.

1.	<i>Conflito interno, conflito externo e conflito com o abstrato.</i>	p. 287
----	--	--------

Considerações finais.

Bibliografia.

Introdução.

A proposta deste trabalho é investigar os recursos dramáticos que conferem à obra literária o caráter trágico, mediante a análise de *Frei Luís de Sousa*. Iniciaremos o contato com a teoria sobre a tragédia, partindo da *Poética* de Aristóteles, começo obrigatório para qualquer estudo sobre a dramaturgia. Na sequência, sempre exemplificando com a obra de Almeida Garrett, trataremos das proposições de Hegel que, na obra *Estética - Poesia*, aprecia e atualiza algumas das teses aristotélicas e de outros teóricos mais recentes.

O interesse pelos assuntos tratados neste trabalho surgiu quando, após a leitura do *Frei Luís de Sousa*, obra dramática filiada ao Romantismo português, reconhecemos nela semelhanças estruturais com a tragédia grega primordial, estudada sistematicamente pela primeira vez no tratado de Aristóteles. O aparente anacronismo da obra garrettiana, concebida numa época reconhecidamente avessa à inflexibilidade dos clássicos, motivou-nos a pesquisar o caso. Com este intuito, investigamos obras críticas tanto sobre o drama português quanto sobre o tratado aristotélico. Concluímos, pois, pela procedência relativa de nossa primeira impressão, ao verificar que a peça *Frei Luís de Sousa*, estruturalmente, se equipara às tragédias gregas, mas delas se distancia ideologicamente e também quanto à construção das personagens, agora investidas de uma profundidade subjetiva estranha ao caráter dos agentes da tragédia antiga.



Prosseguindo nas pesquisas, notamos que as afirmações constantes da *Poética*, caracterizadoras da ação trágica, desdobraram-se, permeando outras teorias, as quais aproveitavam, ainda que reflexamente, seus termos, ao estabelecer diretrizes para uma obra dramática eficaz. Dentre elas, percebemos que a de Hegel se destaca, à medida que incorpora e revitaliza os conceitos e os elementos trágicos identificados na *Poética*, especialmente no que se refere à dialética teoria dos conflitos, cuja gênese, entendemos, já se encontrava em estado embrionário na definição aristotélica da tragédia.

Da análise paralela das teorias de Aristóteles e de Hegel infere-se a transformação progressiva das obras dramáticas, desde as primeiras, descritas nos apontamentos aristotélicos, até as românticas, consideradas “modernas” pelo filósofo alemão. Com base nestas duas teorias dramáticas, localizaremos a obra *Frei Luís de Sousa* na trajetória evolutiva do gênero trágico, assemelhando-a ora com a tragédia grega primordial, ora com os postulados da dramaturgia romântica, da qual é contemporânea.

Com tal estudo, pretendemos lançar luzes sobre este texto português do século XIX, considerado unanimemente a obra-prima da dramaturgia portuguesa romântica, quiçá de todas as épocas, a qual, embora tenha sido brindada com inúmeras análises, não recebeu ainda, segundo nosso conhecimento, uma leitura detalhada, tendente à explicitação do caráter trágico com fulcro nas teorias aqui levantadas.

Além de Aristóteles e Hegel, outros estudos sobre o trágico serão considerados, como os de Etienne Souriau, Albin Lesky e Frederich



Schiller, sempre que houver neles subsídios para a melhor compreensão dos mecanismos trágicos postos em funcionamento por Garrett.

Sem dúvida, entre os brasileiros, a competente análise de Alfredo de Carvalho sobre a *Poética*, os estudos sobre dramaturgia de Renata Pallottini, e as obras clássicas de Anatol Rosenfeld, Segismundo Spina, Décio de Almeida Prado e Benedito Nunes muito contribuíram para que penetrássemos seguramente no mundo da dramaturgia.

Também foram fundamentais para a apreciação do *corpus*, trabalhos críticos sobre Garrett e sobre o *Frei Luís de Sousa*, dentre os quais destacamos os de Fidelino de Figueiredo, Oscar Lopes e Antonio Saraiva, Joaquim Ferreira e o de Wolfgang Kayser, o qual analisa detidamente a peça garrettiana.

Para fazer jus à proposta, dividiremos o trabalho em dois momentos. Inicialmente, faremos uma explanação preparatória, introduzindo os assuntos que serão abordados na parte analítica. Começaremos com o histórico da *Poética*, resumindo seus termos e demonstrando sua influência nos estudos sobre a tragédia. Na sequência, daremos uma breve notícia sobre Garrett, sua época e o restante de sua obra teatral, para contextualizar o estudo do *Frei Luís de Sousa*. A partir desse ponto, passaremos à parte análise dos elementos estruturais da tragédia, objetivo central deste estudo, aplicando à peça garrettiana os postulados da *Poética* em diálogo com os estudos de Hegel e com teorias mais recentes.

Trataremos de questões como a problemática essencialmente trágica, *mimese* artística, identificação das partes constitutivas da tragédia,



primazia, partes e desenvolvimento do *enredo*, identificação das *unidades*, predicados dos caracteres e caracterização do herói trágico.

Finalmente, verificaremos em *Frei Luís de Sousa* a incidência dos conflitos previstos na teoria hegeliana, sempre os relacionando com as posições aristotélicas. Completaremos a análise estrutural proposta com a explicitação dos mecanismos produtores de *catarse*, concluindo pela natureza trágica do *Frei Luís de Sousa*.

O objetivo não é demonstrar mais uma vez a vitalidade das teorias aristotélicas, nem repetir tudo quanto já se escreveu sobre a peça de Garrett, mas dar um contributo aos estudos sobre as razões por que uma peça é esteticamente funcional e produz efeitos psicológicos nos receptores.

Não pretendemos afirmar que haja uma fórmula única capaz de levar uma peça ao sucesso, o que seria absurdo. Apenas mostraremos alguns recursos que, comprovadamente, favorecem o acerto de uma obra de arte dramática, tanto no aspecto estrutural, que é medular, como temático, também responsável pelo resultado de qualidade.

Com relação ao conteúdo, observaremos que Garrett preenche de modo inovador a estrutura trágica primordial, subjetivando os caracteres e interiorizando os conflitos. Incorpora à obra elementos da mundividência romântica, evocando a problemática da moral, da *honra* e da fé cristã descritas por Hegel na obra *Estética: a arte clássica e a arte romântica*.

Se comprovarmos o acerto de Garrett, estaremos afirmando a possibilidade da fusão entre o antigo e o novo, entre a estrutura clássica



plasticamente impecável e o conteúdo, mais profundamente subjetivo, introduzido pela visão de mundo romântica. Ressalte-se, desde já, que consideramos os dois blocos estéticos não como movimentos literários litigantes, mas como forças reciprocamente dependentes na oscilação pendular eterna da arte e da alma humana, que a enseja. Tais forças, assim como as variações do próprio espírito, não se anulam, mas são passíveis de uma síntese, necessária para a eficácia dramática de uma composição artística.



Capítulo I - A permanência da *Poética* nos estudos sobre a tragédia.

A *Poética* de Aristóteles é antiqüíssima e, por isso, poderia parecer anacrônica a realização de mais um trabalho sobre as questões nela suscitadas. Contudo, os mais de dois mil anos que pesam sobre ela não a tornaram defasada, pelo contrário, a *Poética* ainda é o ponto de partida necessário para aqueles que desejam ingressar nos estudos sobre dramaturgia.

Tal primado é irrefutável não só por ter sido a primeira obra significativa na tradição, mas, especialmente, pelo fato de a argumentação aristotélica influenciar de modo persistente as teorias posteriores. Uma avaliação precisa da importância dessa obra é a de Benedito Nunes que define a *Poética* como “a mais recuada e duradoura matriz da teoria da literatura” (Nunes, 1995, p. 7).

A primeira tradução latina é de Guilherme de Morebeke, publicada em 1278. No Renascimento, a *Poética* passa a ser intensivamente estudada e traduzida. A Itália foi se firmando como o berço das discussões teóricas procedentes da *Poética*, as quais, segundo Spina, resultaram “na construção do grande edifício clássico” (Spina, 1967, p. 48). Toda a estética clássica fomentada na Itália no século XVI baseou-se no pequeno tratado de Aristóteles, amplamente debatido, tanto no aspecto filológico quanto no teórico. Francesco Robortello, em 1548, publica em Florença uma interpretação da *Poética*, traduzida para o latim e comentada. Segismundo Spina afirma ser este o primeiro trabalho a fixar a importância da obra de Aristóteles, a partir do qual

suscitou-se um amplo movimento crítico ao redor do tratado grego, o que influenciou sobremaneira a formação do pensamento literário da Europa renascentista. Entre 1550 e 1570, a *Poética* passa a ser largamente traduzida, difundindo-se as questões teóricas levantadas por Robortello (Spina, 1967, p. 49). Também com o neoclassicismo francês, especialmente com Corneille e Racine, a *Poética* entra em pauta, influenciando os mentores do movimento, embora não tenha havido ali um grande interesse por traduções e edições, enquanto que as italianas já eram abundantes. Em Portugal, segundo Spina, não houve uma tradição de estudos sobre a *Poética*, já que o maior interesse por obras da antigüidade greco-latina ocorreria só no século XVIII e recairia sobre a *Arte Poética* do latino Horácio, sempre comparada à de Aristóteles, pois ambas representam os estudos poéticos da antigüidade clássica. Spina, citando Eudoro de Sousa (*Aristóteles - Poética*, p. XV), afirma que a primeira tradução portuguesa (direta do grego) da *Poética* é anônima e ocorreria apenas no final do século XVIII (Spina, 1967, p. 52).

Com a dramaturgia de Shakespeare, alguns cânones da tragédia grega, mencionados na *Poética*, retornaram à pauta, só que parcialmente modificados. O autor inglês atingiu um alto grau de dramaticidade, embora nem sempre seguisse as *unidades aristotélicas*. Renovou tematicamente as peças, voltando-se um pouco para a mimetização do contexto vigente, sem com isso prejudicar a universalidade de sua obra.

O Romantismo e seu projeto de libertação formal propugnaram pela reforma geral da estrutura dramática o que se traduziria numa ruptura com o



antigo, com o rígido e, portanto, com os postulados do drama clássico grego. A proposta romântica visava à abolição dos cânones normativos estipulados pela tradição e reconhecidos por Aristóteles em sua *Poética*. O objetivo era viabilizar uma dramaticidade sentimental, burguesa e mais viva, uma tragédia doméstica, assemelhada ao drama social fazendo incidir numa mesma peça elementos trágicos e cômicos. A nova ordem postulava uma transformação total no gênero dramático, o que ocorreria a partir do século XIX, com a recusa da pureza dos gêneros e das regras clássicas.

Em meio a este panorama estético inóspito, no Romantismo português, Garrett, com seu *Frei Luís de Sousa*, constitui um caso especial, pois reabilita as regras aristotélicas quase que totalmente. Embora engajado tematicamente no Romantismo português, o drama, pela identidade estrutural com os ditames da teoria da tragédia preconizada por Aristóteles, afasta-se com sucesso dos arroubos dessa época, o que, *a priori* causa uma certa estranheza, dada a famosa polaridade entre o espírito clássico e o romântico, sempre reconhecidos como o par mais antitético dentre os movimentos literários.

É certo que houve inúmeras tentativas de reimplantação das regras aristotélicas nas idas e vindas do fazer dramático, atitude que deu vida a várias tragédias espelhadas nos cânones da antiguidade. Dentre elas, o resgate que *Frei Luís de Sousa* faz da tradição, restabelecendo os elementos trágicos teorizados na *Poética* é de um rigor tal que convida ao traçado de veio comparativo.



1. A Poética.

1.1. Biografia de Aristóteles.

Em 384 a. C., nasce Aristóteles em Stágeira, na Calcidice, região dependente de Macedônia. Filho de um médico distinto, fica órfão, dissipa seus bens e, após consultar a um oráculo, parte para Atenas em 367?66 a. C., para se tornar filósofo. Ingressa na Academia Platônica e ali permanece por vinte anos. Em 347 a. C., após a morte de Platão, Aristóteles deixa Atenas, indo para Asso. Em 344/ 43, reside em Mítilene e, depois, parte para Pela, onde se torna preceptor de Alexandre, filho de Filipe da Macedônia, que se tornaria Alexandre, o Grande, ascendendo ao trono de Macedônia em 336 a. C. Em 333 a. C., Aristóteles retorna a Atenas, onde funda o Liceu, depois chamado a escola dos peripatéticos. Durante 13 anos, dedicou-se ao ensino e à elaboração da maior parte de suas obras. Com a morte de Alexandre, em 323 a. C., teve de fugir à perseguição dos democratas atenienses, refugiando-se em Cálcis, Eubéia, ilha do mar Egeu, onde morre em 322 a.C. (*Dicionário Oxford de literatura clássica*, p. 55).

Várias posições filosóficas da época confluem em Platão e Aristóteles e seus escritos são fonte de todo o pensamento posterior. O mérito maior de Aristóteles é ter estudado, com rigor metodológico, uma vastidão de campos, dedicando-se a todas as manifestações do conhecimento humano. Abordou lógica, metafísica, filosofia da natureza, teologia, psicologia, filosofia



humana, política, física, ciências naturais, entre outros, enfeixando as teorias dos filósofos antecessores.

A tradição dos estudos sobre as obras aristotélicas tende a distinguir seu trabalho em dois tipos de composição: as exotéricas e as acroamáticas. As primeiras eram dirigidas ao público, redigidas, ao que se supõe, dialogicamente e se perderam ao longo do tempo, restando delas apenas alguns fragmentos. As acroamáticas eram escritos científicos ou filosóficos, destinados aos alunos do liceu e compostos tendo em vista um auditório de discípulos. Essas produções representam a quase totalidade dos trabalhos preservados e apresentam-se em forma de pequenos tratados, muitos deles arrumados de forma a constituírem as séries que integram o *Corpus Aristotelicum*. Nele, apresentam-se distribuídos os tratados com uma feição enciclopédica e os mais diversos assuntos e problemas são analisados, considerando-se as sugestões e propostas de outros pensadores. O *Corpus Aristotelicum* gozou, sobretudo a partir da Idade Média, de grande prestígio em consequência de seu caráter sistemático, erigindo Aristóteles à categoria de grande autoridade em matéria filosófica e científica. Seus escritos tornaram-se uma doutrina de validade intemporal e abrangência universal. O *Corpus Aristotelicum* organizou-se da seguinte maneira: *Organon*; uma série de tratados sobre o mundo físico, composta de *Física*, *Sobre o Céu*, *Sobre a Geração e a Corrupção*, e *Meteorológicos*; *O tratado da Alma*; *História dos Animais*; *Metafísica*; *Ética*, *Política*, *Retórica* e, finalmente, *a Poética*, da qual restou apenas fragmento (Aristóteles, 1999, p.p. 9-11).



Dentre os escritos aristotélicos, interessa-nos a *Poética*, estudo sobre as ciências do fazer, em que Aristóteles analisa sistematicamente a obra de arte e estabelece uma teoria da tragédia que influenciou, diretamente, o teatro do Renascimento, o teatro clássico francês e, reflexamente, toda a dramaturgia posterior, enunciando conceitos como *mimese*, *catarse* e teoria das *unidades*, esta última observada rigorosamente até o século XVIII, embora, de fato, Aristóteles tenha se referido expressamente apenas à *unidade de ação*.

1.2. Histórico e resumo da *Poética* de Aristóteles.

W.D. Ross, comentando o interesse que a obra de Aristóteles desperta, salienta que “*Ninguna de sus obras ha atraído la atención de un conjunto más brillante de intérpretes, y ninguna ha sido objeto de discusiones más agudas*” (Ross, 1957, p. 393).

Embora ninguém conteste a importância da *Poética*, o leitor menos avisado se ressentido da sua estrutura fragmentária que dificulta a fruição da leitura.

Rostagni (1945, p. XIX) diz que o caráter acromático da *Poética* “*risulta in modo indiscutibile dalle condizioni di forma e di stile*” por ser esquemática, sumária, e por não obedecer a uma ordem rígida exterior, marcada por “*riprise e sviluppi di argomenti non previsti, imbarazzato di parentesi e di anacolutti, pieno di sottinsi, di elissi, di brachilogie*” (Rostagni, 1945, p. XIX).

Estas opções de forma e estilo, com retomadas e desenvolvimentos de argumentos imprevistos, subentendidos e elipses comprometem a obra no aspecto da progressividade, tornando-a, didaticamente, embaraçada. Tal fato explica uma certa restrição a ela relativa, por parte dos espíritos mais superficiais. Todavia, é possível sistematizar as questões, colocadas na obra de forma pouco ordenada com a viveza e as oscilações da fala.

Outra circunstância complicadora é a fragmentação do texto da *Poética*. Segismundo Spina diz que a *Poética*, traduzida para o siríaco apenas no século VI, a esta altura, já teria perdido a sua 2ª parte, pois o que chegou até nós versa apenas sobre a tragédia e, acidentalmente, sobre o poema épico (Spina, 1967, p. 47). Alfredo de Carvalho dá como exemplo da fragmentação o fato de Aristóteles apresentar o efeito emocional provocado pela tragédia, mas silenciar sobre o efeito da comédia. Aponta, ainda, a omissão do estudo da poesia lírica (Carvalho, 1998, p. 21). A informação é relevante, pois, em alguns momentos, o analista da *Poética* detecta lapsos de sentido e de continuidade inexplicáveis. Tais imperfeições poderiam, supostamente, ser justificadas pelo desaparecimento alegado de partes integrantes do todo. Para que o inventário das idéias aristotélicas sobre a poesia fosse cabal, necessária seria a observação completa de seus postulados. Contudo, como tal não é possível, sempre haverá controvérsias, o que é, do ponto de vista científico, sobremaneira proveitoso.

Além da fragmentação, outro óbice se opõe à fruição da *Poética* na atualidade. Trata-se da plurissignificação que adquiriram alguns termos nela expressos, em decorrência da evolução da crítica literária. Para compreender bem

a questão, não se deve perder de vista a idade da obra e o fato de ter havido, ao longo dos séculos, uma reutilização dos termos propostos por Aristóteles. A obra remonta talvez a 353 a C., tempo em que a literatura ainda não tinha, obviamente, o desenvolvimento que veio a ter e os gêneros literários praticados eram incomparáveis com os da atualidade. Assim, por exemplo, o sentido da palavra “poesia”, incorporado na *Poética*, não se confunde com a significação atual, o mesmo ocorrendo com a palavra *mito* e outras tantas, conforme veremos.

Outro aspecto a ser considerado diz respeito à interpretação de alguns conceitos-chave, os quais constituem verdadeiros enigmas para o analista mais incauto, fato que leva a conclusões precipitadas e a ambigüidades.

Afora estas pequenas confusões terminológicas, as quais geram alguns percalços no estudo, reconhece-se, forçosamente, a importância do que ficou preservado da obra. A *Poética* inspirou inúmeras teorias, umas corroborando seus termos, outras estabelecendo antagonismo com eles, mas o fato é que, em todo estudo sobre a tragédia, o germe da teoria aristotélica avulta, ainda que reflexamente, tanto que ela é chamada por alguns de “bíblia” da tragédia.

Assim, desde a antigüidade, análises e comentários concluem pelo reconhecimento de sua importância, embora notem uma evolução interna com o implemento ao longo de sua produção.

Há cinco traduções portuguesas da *Poética*. Uma anônima, do século XVIII, a de A. Pinto de Carvalho, a de Jaime Bruna, a de David Jardim Júnior e a de Eudoro de Sousa. Utilizaremos no trabalho, exceto quando houver



ressalva, esta última, na edição de 1966, por incluir introdução, comentários e apêndices, e por ser, a nosso ver, bastante cuidadosa.

O tratado divide-se em 26 capítulos, nos quais Aristóteles faz reflexões sobre a origem e natureza da comédia, da epopéia e da tragédia, propondo uma teoria detalhada desta última. Define e classifica elementos da linguagem, expondo problemas críticos e soluções, sobretudo no que se refere aos poemas de Homero.

Passaremos ao resumo dos assuntos tratados na *Poética*, com base no excelente trabalho de Alfredo de Carvalho (1998, p.p. 18,19), obedecendo à ordem dos capítulos nela estabelecida, a fim de que se tenha uma idéia aproximada dessa obra:

Capítulo I - A poesia e as suas diversas espécies, quanto ao meio, objeto e modo.

Capítulo II - A poesia quanto ao objeto da imitação.

Capítulo III - A imitação, como narrativa e como drama. Etimologia de “drama” e “comédia”.

Capítulo IV - As causas originais da poesia: o desejo de imitar e o aprazimento em ver as imitações. Referência também à harmonia e ao ritmo como integrantes da poesia. História da tragédia e da comédia.

Capítulo V - Natureza da comédia.



Capítulo VI – Definição da tragédia. Suas partes componentes: *enredo, caráter dos personagens, pensamento, elocução, melodia e espetáculo cênico.*

Capítulo VII – Características do *enredo*.

Capítulo VIII – A *unidade de ação* e o princípio da economia artística.

Capítulo IX – A diferença entre poesia e história. O particular e o universal. A causalidade real ou aparente.

Capítulo X – O *enredo* com *agnição* e *peripecia*, chamado “complexo”, e o “simples”, que não tem essas características.

Capítulo XI – As três partes do *enredo*: *peripecia, agnição* e *cena do sofrimento*.

Capítulo XII – Divisões da tragédia: prólogo, episódio, êxodo, canto coral (que inclui o párodo e o estásimo).

Capítulo XIII – O herói trágico e a singularidade do *enredo*.

Capítulo XIV – As fontes do terror e da compaixão. Os enredos míticos tradicionais.

Capítulo XV – O caráter dos personagens: qualidades necessárias. O princípio da causalidade no *desenlace*. O enobrecimento na imitação.

Capítulo XVI – Os diferentes tipos de *agnição*.



Capítulo XVII – Prescrições aos escritores de tragédias. Comparações entre os tipos de episódio na tragédia e no poema épico.

Capítulo XVIII – A complicações e o *desenlace*. Quatro espécies de tragédia. O maravilhoso e a verossimilhança. O papel do coro.

Capítulo XIX – O pensamento e a retórica. A elocução e a representação cênica.

Capítulo XX – Partes da elocução.

Capítulo XXI – As palavras estranhas e as modificadas. A metáfora.

Capítulo XXII – Características do estilo.

Capítulo XXIII – Comparação entre a tragédia e o poema épico.

Capítulo XXIV – Os episódios e a extensão no poema épico e na tragédia.

Capítulo XXV- Erros essenciais e erros acidentais na poesia.

Capítulo XXVI – Superioridade da tragédia sobre o poema épico.

Interessarão especialmente a este trabalho as partes da *Poética* em que se dá a investigação fenomenológica das origens da tragédia, a indagação filosófica que nela existe acerca da essência do trágico e os elementos estruturais que a compõem.



2. Relações entre Aristóteles e Hegel.

Importante também, para o estudo da tragédia, é conhecer a obra de Hegel, cujas teorias têm muita afinidade com as de Aristóteles. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, filósofo alemão, nasceu em Stuttgart em 1770 e morreu em 1831. Foi professor de Filosofia em diversas universidades até tornar-se catedrático de filosofia na Universidade de Berlim em 1818. Publicou diversas obras como *A Vida de Jesus*, *Fenomenologia do Espírito*, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, *Princípios da Filosofia do Direito*, as quais repercutiriam e ainda repercutem vigorosamente no panorama filosófico. Sua *Lógica Dialética* e sua *Estética* são marcantes estudos filosóficos sobre os quais se assentam inúmeros estudos contemporâneos. Na *Estética*, abrange todos os assuntos relacionados à arte e dedica um volume à literatura, cujo subtítulo é *poesia*. Nessa obra, entre outros assuntos, teoriza detalhadamente sobre a poesia dramática, analisando-a em seus principais aspectos. Caracteriza o drama como obra de arte poética, enuncia seus princípios e relaciona a obra de arte teatral com o público.

Hegel divide a poesia dramática em gêneros, identificando suas fases conforme a evolução histórica e estabelece os princípios da tragédia, da comédia e do drama, diferenciando a poesia dramática antiga da por ele chamada de moderna (romântica).

O aspecto mais destacado da *Estética* – Poesia é que Hegel estabelece ali uma consistente teoria dos “conflitos” baseada numa nova possibilidade de aplicação do método dialético à ação teatral. Esse é o ponto que



mais nos interessa à medida que observamos uma relação entre essa concepção teórica e os estudos de Aristóteles. A idéia da colisão de vontades dirigidas a um determinado objetivo, que Hegel aplica à tragédia, já havia sido intuída por Aristóteles, para quem a tragédia era “imitação de uma ação de caráter elevado”. Mas o filósofo grego não se referia a “qualquer tipo de ação”, conforme seus comentadores mais recentes reconheceram pela análise conjunta de seus escritos. A “ação” a que Aristóteles alude é específica. É aquela movida pela vontade humana, que só pode ser livre (como completou Hegel) e que se caracteriza pela intenção. Dessa ação, ainda segundo Aristóteles, adviria uma “mudança de fortuna” provocada por erro, e não por malvadez do caráter (da personagem), que deveria ser um sujeito “melhor” que a média das pessoas. Então, se para Aristóteles, no trágico, boas pessoas, com vontade livre e dirigida para um fim “mudam de estado”, logicamente, sofrem reveses na busca de seus objetivos, pois a transformação da fortuna para pior pressupõe o enfrentamento mal sucedido de uma dificuldade (conflito). Aliás, a ação trágica, segundo Aristóteles, fundamenta-se na *catarse*, que ocorre quando o herói sofre, e nos causa o *terror* e a *piedade*. Só sofre o sujeito que está diante de um obstáculo qualquer que o impede de entrar em consonância com o objeto de seu desejo, ou seja, quem enfrenta uma espécie qualquer de *conflito*.

Portanto, Aristóteles já pressupunha a existência de objetos que obstassem a realização dos objetivos premeditados pelas personagens trágicas, os “obstáculos”, que causariam os *conflitos*. Hegel desenvolveu tal pressuposto. As dificuldades, que culminariam no “*nó*” da intriga aristotélica, quando se dá o

passo para a mudança de fortuna, nada mais são do que as “colisões” hegelianas em estado embrionário.

Isso posto, importa-nos flagrar os pontos de convergência entre as teorias da tragédia dos dois filósofos, apontando para o aproveitamento e a evolução da teoria aristotélica, promovidos pelos esforços de Hegel, o que faremos sempre por meio da aplicação das teses na obra de Almeida Garrett.

Antes disso, contextualizaremos o *Frei Luís de Sousa*, para verificar o impacto que o movimento romântico lhe causou, compreendendo, assim, os motivos pelos quais, em certos momentos, distancia-se da fórmula trágica primordial.



Capítulo II - Garrett e o Romantismo Português.

1. O Romantismo português.

De modo mais estrito, conforme tem sido difundido, o Romantismo português compreende o período de 1825 a 1865, tendo como marco inicial o poema *Camões* de Garrett e encerrando-se com a chamada Questão Coimbrã. Por outro lado, como também já se tem afirmado, o romantismo, mais que uma escola ou movimento literário, é um estado de alma universalmente constante, que se opõe à atitude clássica, caracterizada pelo primado da razão sobre a emoção.

Em Portugal, Romantismo é a designação de um longo período através do qual se desdobraram progressivamente os ideais primeiros da estética romântica. Desse modo mais amplo, o Romantismo pode ser compreendido como época da história e da cultura portuguesa cujo termo inicial se deu em 1770, desde o movimento conhecido como *pré-romantismo*, e perdura até nossos dias com a evolução de seus postulados, permeando o Realismo, o Simbolismo e o Modernismo, de modo a impregná-los com a expansão das forças irracionais e do informalismo, em detrimento da limpidez racional e das normas estéticas rigidamente formuladas em adesão ao gosto clássico.

O movimento romântico, especialmente em Portugal, não se encaminhou tanto quanto noutros lugares para os exageros ultra-românticos. Ao contrário, o Romantismo português foi influenciado pela formação clássica de



seus principais expoentes. Salvo dispersas exceções, caracterizou-se por ser um romantismo voltado para os acontecimentos ocorridos na pátria, fomentando uma tomada de consciência histórica, adequada aos fenômenos culturais da nação. Portugal era um país humilhado, saudoso das glórias passadas e tinha as esperanças acalentadas por escritores inspirados em fatos históricos exaltativos da pátria. Alguns acontecimentos, como a Revolução Liberal de 1820, a emigração e a vitória sobre os miguelistas, explicam essa fisionomia peculiar do movimento em confronto com o de outros países europeus.

A literatura, assim, passou a integrar o rol das tarefas cívicas, funcionando como meio de convencimento e ação, estratégia pedagógica para propiciar o renascimento da nação.

1.2. A evolução literária de Garrett

Entre os que contribuíram para o êxito da literatura romântica em Portugal, destaca-se a figura de João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett, escritor português que, como avaliou Massaud Moisés, era um romântico em espírito, em ideal e em ação política sem, contudo, abandonar completamente a tradição neoclássica em que se formou.

Segundo Moisés, os escritores desse período, em especial Garrett, aderiram ao novo movimento em meio a uma contradição intransponível, que permanecerá por muito tempo, entre a formação emoldurada pela estética clássica e as novas diretrizes do Romantismo revolucionário (Moisés, 1960, p.



128). Garrett faz parte da segunda geração romântica (com relação ao movimento europeu), encabeçada pelos nascidos entre 1788 e 1802. Vive o movimento, desde a juventude, conscientemente. É contemporâneo de Byron, Atterbom, Lamartine, Schopenhauer, Stendhal, Balzac, Hugo, entre outros.

Em Portugal, Garrett, juntamente com Alexandre Herculano e Castilho, participou do chamado “primeiro momento”, imprimindo seu nome não apenas na história da literatura portuguesa em sentido estrito, mas no panorama político-social da nação.

Nascido em 1799, no Porto, Almeida Garrett recebeu uma educação eclética, cultivando o gosto pelo folclórico, possivelmente por influência, em sua infância, de duas criadas, o que repercutirá mais tarde em sua obra, na criação das suas personagens, como é o caso do empregado Telmo Pais. Em 1809, aos dez anos, em razão das guerras napoleônicas, Garrett acolhe-se na ilha Terceira, com sua família, e aí recebe ensinamentos traçados dentro da doutrina clássica, pelas mãos de dois tios, o Dr. João Carlos Leitão e o árcade D. Frei Alexandre da Sagrada Família. Ingressa no curso de Direito em 1816, em Coimbra, ocasião em que começa a se empolgar pelos ideais liberais. A partir daí, Garrett, que precocemente manifestara interesse pela literatura, inicia sua produção poética e dramática de fundo arcádico, levemente influenciado pelas tonalidades de um romantismo que principiava consolidar-se. Entre 1818 e 1823, escreve os poemas que iriam posteriormente formar a *Lírica de João Mínimo* (1829). Sua primeira obra dramática é *Lucrecia* (representada em 1819) seguida de *Méroe* (1818), que seria representada apenas em 1841. Seu primeiro trabalho



impresso é um hino patriótico (Porto, 1820). Em 1921, escreve *Retrato de Vênus* e a tragédia *Catão*. Casa-se com Luísa Midosi e, depois de formado, torna-se funcionário do Ministério do Reino. Por força da Vilafrancada, asila-se na Inglaterra. Esse contato com a cultura inglesa marcou sobremaneira seu espírito e repercutiu em sua obra, influenciada especialmente pela leitura de Byron e Walter Scott e pelo teatro de Shakespeare.

É na Inglaterra que o espírito romântico o empolga de modo irreversível. Posteriormente, vive na França como correspondente e esboça seus primeiros poemas românticos, com os quais irá favorecer o surgimento do Romantismo em Portugal.

Dessa época são os poemas narrativos históricos *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826). Em 1826, regressa a Portugal e se torna jornalista político, publicando dois jornais constitucionalistas e liberais: o *Português*, que redigiu em colaboração e o *Cronista*, redigido sozinho. No mesmo ano, compôs para as eleições uma *Carta de guia para eleitores* em que trata da opinião pública, das qualidades para deputado e do modo de as conhecer. Em 1827, participa da redação do jornal o *Chaveco Liberal*, da ala esquerda., voltando ao exílio, em 1828, ano em que publica *Adozinda*. Em 1829, publica *Lírica de João Mínimo*, o tratado de filosofia pedagógica da *Educação* e, em 1830, *Portugal na Balança da Europa*. No ano seguinte, participa do jornal *O Precursor*. Em 1936, funda *O Português Constitucional*. Em 1845, publica *o Arco da Sant'Ana* em dois volumes, o segundo em 1850. De volta a Lisboa, separa-se de Luísa Midosi e, em 1837, enamora-se de Adelaide Deville, falecida em 1841, que lhe dá uma filha



espúria, morta precocemente. Segundo alguns críticos do *Frei Luís de Sousa*, o impacto desse drama familiar teria relação com o desfecho trágico da personagem Maria de Noronha. Em 1838, publica *Um Auto de Gil Vicente; D. Filipa de Vilhena* em 1840; o *Alfageme de Santarém*, em 1842 e, em 1843, sua obra-prima, o *Frei Luís de Sousa*, estando, então, no auge de sua maturidade literária. Ainda em 1843, escreve sua autobiografia *Universo Pitoresco*, o romance *As viagens na minha terra*, publicado em 1846 e o tomo I do *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (os outros dois tomos sairão em 1851). Em 1845, escreve *Flores sem fruto* e, em 1853, publica *Folhas Caídas*, considerada sua melhor obra em poesia. Em 1848, escreve a peça a *Sobrinha do Marquês*. Em dezembro de 1854, quando morreu, aos 55 anos, terminava a novela *Helena*, que foi publicada em 1871.

A poesia garrettiana, segundo a crítica dominante, embora tenha com *Folhas Caídas* algumas virtudes, não foi, porém, a maior causa de seu renome na história literária portuguesa, o mesmo sucedendo com seus romances. A consagração de Garrett como poeta genial, para ser justa, deve ser compreendida pelo reconhecimento da sua capacidade dramática, com a qual impõe um merecido apreço, não apenas pela extensão de sua obra, mas também pela qualidade estética que alcançou em alguns momentos. Sua relevância entre os intelectuais portugueses deve-se também ao fundo cívico manifesto em sua obra, responsável pela difusão de um sentido patriótico que despertou o povo português da prostração.

1.3. Causas do insucesso da dramaturgia no Romantismo português.



Embora o Romantismo, nos países em que se instalou, tenha vindo acompanhado de uma concentrada atividade dramática, as produções teatrais nem sempre foram de qualidade. Isto ocorreu porque a fusão entre história e teatro, esteticamente, nem sempre deu bons resultados, constituindo o *Frei Luís de Sousa* uma exceção na dramaturgia lusitana.

A estrutura clássica, embora veementemente verberada no movimento romântico, revelou-se indestrutível diante do insucesso de grande parte dos dramas construídos sob a fórmula da liberalidade formal.

O Romantismo, inflexível ao desmerecer as regras do teatro clássico, nada punha em seu lugar, desfalcando a arte dramática no quesito criação de recursos teatrais. No dizer de Fidelino de Figueiredo: “o teatro romântico foi de evidente inferioridade; a própria índole do romantismo era antagônica à índole dos gêneros dramáticos” (Figueiredo, 1966, p. 371). Os recursos teatrais postulados na época falhavam pela falta de objetividade e de concentração, imprescindíveis ao sucesso dramático. O exercício muito livre da imaginação e a confusão subjetiva, festejada pelo movimento, desfavoreciam as produções que precisavam inegavelmente, e isto não foi superado, da regulamentação estabelecida na estética clássica, conforme foi reconhecido na *Poética* de Aristóteles.

Os autores românticos principiaram o combate ao clássico com o banimento das *unidades*, o que por si só já foi suficiente para quebrar a organicidade das peças dramáticas. Trataremos das unidades oportunamente, mas



adiantamos, para maior compreensão, que a *unidade de ação clássica* refere-se à ausência de enredos plurais, de modo que tudo o que se expõe seja convergente e necessário, dentro do sistema dramático. A *unidade de tempo*, mencionada na *Poética* de maneira factual, determina que a tragédia deve se concentrar dentro de um período de um dia ou pouco excedê-lo e a *unidade de espaço*, também apenas inferida da obra de Aristóteles, recomenda que não se representem situações simultâneas, ocorridas em uma diversidade de lugares.

As regras de moderação e da não colocação em cena de ações e fatos chocantes também foram desprezadas, e os palcos se tornaram cenário para assustadores derramamentos de sangue.

A variação espacial e a duração do *enredo* estavam condicionadas apenas à livre imaginação do artista. Desfilaram pelos teatros cenas caóticas de toda ordem. Em poucas horas de espetáculo, passavam-se vidas inteiras da infância à senilidade. O fio do *enredo* era confuso, dificultando a visibilidade uns dos acontecimentos, às vezes passados em diversos locais, o que confundia o público ainda mais.

Fidelino de Figueiredo reconhece que a maior adversidade enfrentada pelos dramaturgos era imposta pelo próprio gosto romântico, inclinado para o extremo e para as grandiloquências. Observa-se uma deficiência por falta de sobriedade na composição, exagero nos atos, gestos, sentimentos e opiniões, características dessa estética marcada pela exageração. Os assuntos prediletos do teatro dessa fase eram as aberrações, o sinistro e o horrível decorridos em noites



de assustadoras tempestades, assim como bondades inverossímeis e sacrifícios desproporcionais.

Ainda, segundo Fidelino de Figueiredo, o teatro romântico que aparecera em substituição ao clássico não cumpriu a contento seu mister, deixando muito a desejar. Os românticos, segundo o autor, não sabiam criar personagens. Ou os concebiam “paladinos do Bem” ou “campeões do Mal”, ambos artificiais, incapazes de causar adoração ou revolta de modo a dividi-lo em “extremo bem” e “extremo mal”, igualmente falsos (Figueiredo, 1946, p. 69).

Joaquim Ferreira, analisando a produção dramática do Romantismo português, sublinha o fascínio que o teatro exercia sobre os escritores, os quais supunham-se suficientemente capazes para mimetizarem, nos palcos, os fatos sociais. Contudo, reconhece que resvalavam em peças ingenuamente fantasiosas, artificialmente inseridas em linhas esquemáticas primevas do teatro (Ferreira, s.d., p. 909). Acrescente-se, ainda, segundo o autor que, no teatro romântico, “escreviam-se diálogos mais ou menos pomposos, maquinavam-se conflitos mais ou menos emocionantes sem, contudo, latejar a vida naquelas vãs personagens —uns títeres movidos pelo autor, desprovidos de índole própria” (Ferreira, s.d., p. 910).

Portanto, em Portugal, muito se produziu, principalmente na esteira da reedição das obras de Gil Vicente (1837), esquecidas desde a Inquisição. Todavia, somente prevaleceram as peças de vocação clássica que repetiam, de algum modo, a estética cultivada pela tradição (Figueiredo, 1966, p. 371). Almeida Garrett encontrou, em meio a esse panorama desalentador, um



caminho dramático eficaz, porque soube conservar a atitude clássica necessária para a eficácia da composição.

1.3. Influência de Garrett no teatro português.

Segundo Luís Francisco Rebello, a história do teatro português é recente (data de 1870), e conta com poucos estudos. O desinteresse pelo assunto é atribuído, por parte da crítica, à suposta inexistência de um teatro português legítimo. Mas, conforme Rebello, essa idéia não é correta, pois existe um teatro português, pelo menos como tendência procurada, embora não se possa negar uma influência estrangeira importante. A estrutura sócio-econômica portuguesa, ao longo de oito séculos, nem sempre foi propícia ao desenvolvimento da arte dramática, que é um fenômeno também comunitário, vinculado aos momentos históricos, sociais e políticos, tendo-se em vista que o teatro reflete a estrutura de uma sociedade (Rebello, 1967, p. 9 e ss.).

Assim, ainda segundo Rebello, a dramaturgia portuguesa, observada de modo global, não carecia tanto de talentos, mas de atmosfera. O teatro, diferentemente do romance, ganha muito com a presença efetiva do público, pois este é “metade de um autor dramático” (Rebello, 1967, p. 12).

Garrett, no prefácio de *Um Auto de Gil Vicente*, procura discernir as causas da esterilidade dramática portuguesa e conclui: “O teatro é um grande meio de civilização mas não prospera onde a não há. Não têm procura os



seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade” (idem, *ibid*).

Percebendo que o teatro não acontece sem a integração com o público, Almeida Garrett captou sensivelmente os anseios populares e, notadamente com o *Frei Luís de Sousa*, despertou no povo português o fascínio da dramaturgia, valendo-se de um assunto que revolia a fundo a alma nacional.

As inovações da dramaturgia garrettiana, segundo escreveu Fidelino de Figueiredo, em sua obra *História Literária de Portugal*, estão calcadas em três elementos fundamentais: “autores, atores e público” (Figueiredo, 1966, p. 369). A afirmativa é pertinente, pois Garrett compôs uma significativa obra dramática, além de incentivar, com prêmios, novos talentos. Contribuiu para a criação de uma escola de artes dramáticas, e encabeçou um movimento para a valorização profissional do ator. Com melhores atores e melhores peças, o terceiro elemento, o público, veio naturalmente a integrar a tríade, essencial à fecundidade da arte dramática.

Fidelino de Figueiredo chega a identificar no teatro garrettiano “uma tentativa pessoal servindo um grande intuito” (Figueiredo, 1956, p. 77). Justifica-se a proposição pelo fato de Garrett ter sido considerado um regenerador do teatro português. Após a revolução de 1836, estando no poder Passos Manuel, o escritor é incumbido de planejar um modo de estruturar e impulsionar a dramaturgia em Portugal. Recebe a missão de criar um repertório de peças que retratassem valores portugueses e estimulassem no público o gosto pelo teatro. Assim é que Garrett promove, em 1836, a Inspeção Geral dos Teatros e



Espectáculos Nacionais e reforma o Conservatório de Música, agregando-se-lhe uma Escola de Arte Dramática. Funda o Teatro de D. Maria II, inicialmente chamado de Teatro Nacional, em 1846.

Sua produção teatral compõe-se de obras que pretendiam fugir da imitação e da tradução do teatro estrangeiro a que se resumia o teatro português da época. Havia um intuito de conferir identidade nacional às criações lusas, por meio de uma temática inspirada nos assuntos nacionais. Defendeu as fontes genuinamente portuguesas, explorando os momentos históricos, sem, contudo, fechar as portas ao tráfego de influências advindo da ebulição cultural européia.

As peças de Shakespeare influenciaram sobremaneira Garrett na criação de uma obra que afirma a possibilidade de coexistência entre o erudito e o popular, o estrangeiro e o nacional, a tradição e a renovação.

O *Frei Luís de Sousa* é um bom exemplar dessa engenhosidade, corroborando a tese garrettiana segundo a qual “a literatura culta não deve perder o contato com a poesia popular e as formas populares de expressão” (Lopes & Saraiva, 1966, p. 685). Diante da funcionalidade da obra de arte, ou seja, do fato de ela ser reconhecida ou não como algo adequado a algum fim, o *Frei Luís de Sousa* afirma o meio-termo entre o engajamento de uma arte determinante de relações morais, sociais e políticas e a arte pura, ou de efeito exclusivamente estético.

O drama, na plena maturidade do Romantismo, foi proclamado pela crítica a obra-prima do teatro português. Garrett compôs a obra regressando, de modo aparentemente anacrônico, e por isso mesmo corajoso, às normas do



teatro clássico grego, o qual, no século XIX, era moda esquecer, juntamente com tudo o mais que aludisse à inflexível fisionomia clássica.

Segundo Jacinto do Prado Coelho, no *Dicionário de Literatura* (1983, p. 366), a doutrina estética que Garrett professou não era propriamente a do romantismo escolar, melodramático e piegas. Legou à literatura posterior, fundamentalmente, uma amostra de equilíbrio, semeado em sua atuação artística pelo emprego da dose justa dos ingredientes. Nesse passo, transparecem as impressões que o espírito clássico lhe causou com a prevalência, em seus textos, da racionalidade apolínea sobre os arroubos dionisiacos cultivados no pleno Romantismo.

Em síntese, Garrett não encontrou uma diferença radical entre os românticos e os árcades, como observaram A. Saraiva & O. Lopes (Lopes & Saraiva, 1966, p. 681). Sua adesão maior aos postulados do movimento romântico verifica-se na afirmação da individualidade do homem e da coletividade nacional, manifestada em sua literatura pela exaltação do folclórico e do patriótico. O contato com o erudito e a formação arcádica que Garrett recebeu na Ilha Terceira contrastam com suas vivências no Porto, onde se envolveu com as tradições populares. Ambas as experiências determinaram sua intuição poética.

Garrett foi, pois, destinatário de uma série de correntes filosóficas e estéticas, cuja repercussão é evidente em sua dramaturgia. Fidelino de Figueiredo, sobre ele escreveu: “O fundo moral primário do clássico algumas vezes irrompeu até a superfície, coexistindo com o romântico” (Figueiredo, 1946, p.44). O próprio Garrett reconheceu não ser nem clássico, nem romântico (Braga,



s.d., p. 86). Seu caráter exprime um certo classicismo, marcado pelo estilo de construção, opção lexical e ainda moderação e decoro, tudo isso contraditório com impulsão romântico.

Sistematizar a personalidade artística de Garrett, como já se começa a intuir, é uma ação preliminar complexa, pois envolve o rastreamento do fluxo de duas correntes: a educação clássica indelével que se lhe imprimiu e a intervenção da atmosfera romântica em que procurou inserir-se. Mas, o esforço justifica-se, porque, para se traçar as linhas paralelas entre o texto teórico de Aristóteles e a obra de Garrett, importa visualizar, em *Frei Luís de Sousa*, a junção bem sucedida da fórmula clássica, atualizada e revestida com o ideário romântico.

Embora criticasse os modelos pré-constituídos, a obra garrettiana (e especialmente o *Frei Luís de Sousa*) contradiz os seus protestos. Sobre o esqueleto dramático inaugurado nas tragédias gregas germinais, Garrett fez incidir uma temática coetânea ao movimento do século XIX, viva a ponto de tornar *Frei Luís de Sousa* convincente e atemporal, proclamando, reflexamente, o fôlego do texto aristotélico e a imprescindibilidade de sua manipulação para a crítica moderna.

Na análise do *Frei Luís de Sousa*, a consulta detalhada à obra *Poética* de Aristóteles não é apenas pertinente, mas fulcral. Embora séculos separem uma obra da outra, e sejam elas frutos de movimentos animados por um antagonismo visceral, Garrett ameniza essa dicotomia secular ao construir uma tragédia romântica adequada aos moldes aristotélicos.



Frei Luís de Sousa, então, viabiliza a harmonia entre o fixo e o flexível, a razão e a emoção, tanto quanto podem coexistir no espírito humano, e faz ver como as características do drama antigo, descritas nas teorias de Aristóteles, sobrevivem à guisa de modismos peremptórios. Por força dessa criação, no Romantismo em Portugal, apenas a figura de Garrett avultou dramaturgicamente, sem seguidores de talento comparável. Outros dramaturgos tentaram imitá-lo, criando, todavia, um teatro de curto alcance, como salienta Moisés (Moisés, 1960, p. 123). Entre eles estão Mendes Leal, ao introduzir o dramalhão histórico de origem francesa e peças com o propósito de suscitar terror; Ernesto Biester, João de Andrade Corvo e ainda Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis. Segundo Moisés, o teatro português reergue-se “graças ao admirável esforço despendido por Garrett, a tal ponto que falar do teatro romântico significa quase tão-somente mencioná-lo, analisá-lo e interpretá-lo” (Moisés, 1960, p. 122). Fialho de Almeida, citado por Rebello, chegou a afirmar, exageradamente, em 1871 que “O português não tinha o gênio dramático; nunca o teve” e concluía: “a nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*” (Rebello, 1967, p. 11).

Preparando o estudo dessa obra, que veio à luz em 1843, analisaremos, panoramicamente, a situação do teatro garrettiano no Romantismo português, com o fito de descrever a trajetória de maturação do autor, quanto ao emprego dos recursos dramáticos, até o seu ápice, em *Frei Luís de Sousa*.



2. Peças garrettianas: tragédias e dramas históricos.

A afirmação difundida por parte da crítica de que Garrett criou o teatro nacional português é imprecisa, como bem salientou Figueiredo (Figueiredo, 1946, p. 76). O teatro nacional é a “representação estética de um povo, idealização de suas tradições e crenças, expressão de seu sentimento nacional” (idem, p. 77). Portanto, não pode ser criado por um único autor. Sua eclosão depende de um movimento artístico plural em que estejam envolvidos espectadores engajados e dramaturgos sensíveis às transformações históricas, presos aos traços distintivos que determinam as peculiaridades de um povo.

Garrett merece, porém, o destaque de ter sido o iniciador do teatro romântico português pela contribuição que lhe prestou, compondo dramas históricos obedientes ao novo gosto, orquestrando uma agitação cultural relacionada à dramaturgia e atuando, acertadamente, como crítico dramático.

O teatro de Garrett está, assim como sua poesia, dividido em duas fases: a clássica e a romântica. Na primeira, estão as tragédias *Catão* (1822) e *Méroe* (1841). As demais peças seriam inseridas na fase romântica, denominadas “dramas históricos”. Essa classificação é muito vaga e imprecisa, considerando-se a ambigüidade do termo “drama”, e o fato de *Frei Luís de Sousa* ser mais precisamente uma tragédia, conforme demonstraremos.

Catão (1822) e *Méroe* (1841) são considerados pela crítica exercícios por meio dos quais Garrett vai tateando o seu caminho dramático. As duas peças imitam os modelos clássicos greco-latinos e renascentistas.



Marco Pórcio Catão (Roma? 234-149 a C.) foi o herói que inspirou Garrett nessa primeira tragédia. Catão foi um dos grandes vultos da antigüidade. Era um homem de força de espírito e caráter impressionantes. Tornou-se um guerreiro corajoso, comandando o exército romano em várias batalhas memoráveis. Era um defensor eloqüente das leis, as quais conhecia profundamente e se tornou censor, o mais alto degrau da carreira política. Sua figura era o símbolo de uma época tumultuada por transformações políticas, econômicas, sociais e culturais. Catão foi, para a Roma de seu tempo, a imagem da luta e da dedicação obstinada à pátria.

Joaquim Ferreira afirma que o teatro clássico conseguiu reviver através de peças como *Catão*, as quais, de certo modo, ressuscitaram a problemática política inaugurada em Roma. O *Catão* de Garrett não era um exemplar isolado desses procedimentos. Desde Corneille e Racine até Voltaire, Mafei e Alfieri, foram trazidas à cena personagens tiradas da história de Roma (Ferreira, s. d., p. 757).

O *Catão* de Garrett, inspirado no *Catão* de Joseph Addison, 1713, caracterizou-se pela dicotomia “liberdade ou morte”. Seu objetivo claro era glorificar a liberdade. A pouca originalidade da peça decorre do fato de ela ter sido decalcada de Alfieri (*Bruto Secondo*) nas idéias, situações e tom. Além dessa circunstância, a peça de Garrett apresenta trechos que são apenas a tradução do *Catão* do escritor inglês Addison.

Para Fidelino de Figueiredo, *Catão* desconsidera as personagens femininas para melhor imitar a sociedade romana que colocava as mulheres em



segundo plano. Compõe-se de cinco atos, em decassílabos soltos, que antecedem a morte previsível de Catão. A peça é extensa demais para a ação reduzida, prejudicada pela ausência de um conflito central (Figueiredo, 1946, p. 60 e ss).

As personagens principais são Catão, o censor, – que aparece apenas no segundo ato, após terem sido proclamadas sua coragem e heroísmo pelas falas dos demais, – Marco Bruto e Mânlio. Moralmente, não há diferença fundamental entre Bruto, Mânlio, Catão e seu filho Pórcio. Assim, ao conferir a Catão uma supremacia com relação às demais personagens, Garrett procedeu de modo forçado e artificial, pois as outras personagens envolvidas na trama eram equivalentes em virtude e coragem ao herói. A complicação inicia-se com a chegada dos emissários de César, o qual pretende tomar a cidade e é o pretexto para que as personagens discurssem sobre a liberdade. Seguem-se a preparação e a defesa de Roma contra o tirano, a morte de Pórcio e o suicídio de Catão.

Embora apresentasse inúmeras falhas, como personagens mal construídas, sobre as quais a ação pesa artificialmente, sem a observância das regras necessárias de *coerência*, *semelhança* e *necessidade*, e tivesse muitos momentos incoerentes, como é o caso do suicídio de Catão, que ao se matar convence os companheiros a se salvarem para continuarem a luta, a peça foi bem avaliada na época e chegou a ser considerada a melhor representação do gênero com preocupações políticas em Portugal.

Sua celebridade deve-se à adequação ao espírito da juventude liberal portuguesa de 1820. Catão representava a primazia da lei (forma jurídica da razão) sobre o poder pessoal representado por César. Catão é moralmente



superior ao tirano César, e também ao povo que ele lidera. Não se formulava, portanto, a concepção de soberania popular, mas uma outra forma de poder aristocrático, de cunho clássico que ressurgirá mais tarde na figura do nobre português, Manuel, em *Frei Luís de Sousa*.

O *Catão* de Garrett, escrito sob a impressão da Revolução do Porto de 1820, tinha uma finalidade específica: pretendia glorificar a grandeza moral de Manuel Fernandes Tomás, soldado português chefe do combate, homem que atualizava, em Portugal, as virtudes de Catão. Nessa identidade, entre os dois momentos históricos (o da invasão romana e o da revolução em Portugal) e entre as duas personalidades (Catão e Manuel Fernandes Tomás), reside a alma dessa tragédia. Catão encarna o amor à liberdade, a lutar contra o despotismo de César. O que Garrett pretendeu foi encenar, disfarçadamente, a luta de Fernandes Tomás contra Beresford e o absolutismo.

Já anuncia essa tragédia o heroísmo, que vai ser a marca da dramaturgia de Almeida Garrett. É possível visualizar uma analogia entre o herói de *Catão*, o precursor e o Manuel do *Frei Luís de Sousa* pelo sentido patriótico que os domina, ambos combativos, tão fortes que podem renunciar a bens e interesses pessoais em prol de uma causa cívica. O episódio do incêndio do palácio, em *Frei Luís de Sousa*, em que Manuel queima, propositadamente, todos os seus pertences em sinal de protesto pela possibilidade de ter de vir a hospedar os portugueses traidores, inimigos da pátria, representantes de Filipe II da Espanha, é um exemplo dessa identidade entre os dois heróis garrettianos.



A tragédia *Catão* apresenta, ainda, traços de um sentimentalismo pessimista que irá se consolidar em *Frei Luís de Sousa*, especialmente, na personagem Madalena, sempre a temer por um futuro terrível.

Lia Raitt, analisando *Catão*, reconhece nele o exemplo do comportamento patriótico, do moralismo, do auto-sacrifício, da obediência à lei e da responsabilidade cívica prevalecente sobre o individualismo:

Like Cato. Garrett's play is a didactic, moralising work, teaching by the illustration of exemplary behaviour. The message they share is that true patriotism must be regulated by the dictates of reason and by the interest of the res publica: obedience to the law and civic responsibility must prevail over individualistic reactions and feelings. (RAITT, 1983, p. 16)

O pendor patriótico da peça pode ser notado no prólogo:

Mas da pátria infeliz o negro opróbrio,

Catão não o há de ver, - morre primeiro.

Ve-lo-eis, esse homem, o maior dos homens,

D'homem, de pai, de cidadão deveres

Desempenhar romano, - e morrer homem [...] (Garrett, 1877, p. 62)

As virtudes morais, presentes nessa peça, ressurgirão maturadas em *Frei Luís de Sousa*, embora em um contexto muito diverso. Em *Catão*, a rejeição da dor pessoal em prol do bem coletivo tem seu cume na renúncia à própria vida, encenada com o suicídio do herói. Em *Frei Luís de Sousa*, a

renúncia não chega a ponto da morte física, mas Manuel, ao queimar a própria casa, afirma a primazia da pátria sobre interesses particulares. Em *Catão*, prevalece o moralismo político e, em *Frei Luís de Sousa*, o moralismo religioso. Manuel e Madalena renunciam à felicidade numa espécie de suicídio moral. A situação vivida lhes parece inaceitável perante os valores morais que lhes são característicos. Ingressam na vida religiosa, pois não suportariam viver em desacordo com os ditames de suas consciências. Não se trata de um gesto revoltado ou de índole contestatória aos postulados morais e religiosos da sociedade, atitude típica do realismo, pelo contrário. Manuel e Madalena estão de tal modo concordes com as leis morais que não podem compreender a continuidade da união. Os dois adúlteros, massacrados pelos acontecimentos, estabelecem a própria sanção: entregam-se à vida celibatária, pois encaram o sacrifício do amor como o único bálsamo capaz de restaurar-lhes a dignidade perdida. Desde a idade média, nenhuma outra estética tinha colocado em destaque a religiosidade com tal força. Tanto em *Catão* como em *Frei Luís de Sousa*, o dever da consciência, forjado numa implacável rigidez moral, é que determina as soluções terríveis adotadas pelos personagens no desfecho.

Méroe (1841) é a segunda peça de Garrett, considerada pela crítica como tragédia autêntica. O *enredo*, passado na Grécia, envolve as preocupações de Méroe, com relação à vida de seu filho Egisto, herdeiro do trono. Polifonte, o tirano, executara uma matança e dela não se sabia se o jovem havia ou não escapado. Méroe casa-se com Polifonte com intenções dúbias: não se sabe se para garantir a vida de seu filho ou se para arquitetar uma vingança. A

família destronada é reintegrada e o tirano sofre merecida sanção. Segundo Figueiredo, o desfecho está mais para o melodrama, em que se explora o sentimentalismo exagerado, desembocando para o patético e o cômico, do que para o trágico nessa peça de ação indefinida (Figueiredo, 1946, p. 60).

Mérove, escrita aos dezoito anos de Garrett, manteve o esquema das *unidades de lugar e de tempo*, pois os cinco atos, bem curtos, se passam junto ao túmulo de Cresfonte e o autor faz caber toda a ação no espaço de um dia. Mesmo assim, a peça é diluída por falha na colocação das ações. Figueiredo afirma que as personagens não possuem vigor e são levadas, automaticamente, pelo enredo artificial. Nem os lances essencialmente dramáticos escapam da apatia (Figueiredo, 1946, p. 59).

Após essa análise das duas autênticas tragédias garrettianas, investigaremos, brevemente, *Um Auto de Gil Vicente* (1838), *D. Filipa de Vilhena* (1840), *O Alfageme de Santarém* (1841), peças representativas da fase dramática, consideradas dramas históricos. Nestas peças, palpita um patriotismo ferrenho, ilustrado pela ação fundada em fatos relevantes da história. Essas três peças foram escritas, pretensamente, sob as normas do drama romântico. Drama, à época considerada, era o novo gênero teatral que atenuava as fronteiras entre a tragédia e a comédia. O modelo, renunciado por Diderot no século XVIII, afrontava as *unidades aristotélicas*, propugnando pela colocação em cena, de uma pluralidade espacial e alongamento do tempo, conferindo à ação uma ampla liberdade, buscando a cor local e a variedade de tipos humanos representados.



Com a peça *Um Auto de Gil Vicente*, Garrett encontrou a matéria-prima para o drama que abriu caminho para o novo teatro português, associando a reforma dramática ao nome do fundador do novo teatro português.

Um Auto de Gil Vicente, escrito e representado em 1838 e editado em 1841, reproduz a época esplendorosa do início do século XVI, quando andava no espírito de todos o orgulho da empresa da Índia. *Um Auto de Gil Vicente*, segundo Joaquim Ferreira, assinala um passo que se pode dizer definitivo na dramaturgia nacional portuguesa. Garrett quis demonstrar a possibilidade dum teatro independente da produção estrangeira, um teatro de raízes fincadas nos tesouros da história pátria.

Garrett disse, na introdução a essa peça, que: “O que eu tinha no coração e na cabeça – a restauração do nosso teatro – seu fundador Gil Vicente – seu primeiro protetor el-rei D. Manuel – aquela grande época, aquela grande glória – de tudo isto se fez o drama”. Joaquim Ferreira, analisando essa experiência dramática, considerou-a plenamente triunfal pois, tanto o público quanto os literatos, reconheceram, por meio dela, o talento de Almeida Garrett (Ferreira, s.d., p.766).

O assunto de *Um auto de Gil Vicente*, desenvolvido em três atos, gira em torno do amor de Bernardim Ribeiro pela infanta D. Beatriz, filha do rei D. Manuel. Segundo Lopes e Saraiva, Bernardim Ribeiro, Garcia de Resende, Gil Vicente e o rei, D. Manuel, vêm à ribalta, para evocar um passado de grandezas (Lopes & Saraiva, 1966, p. 686).



No *enredo*, a infanta D. Beatriz casa-se com um príncipe italiano. Na comemoração de sua partida para Sabóia, representou-se a peça as *Cortes de Júpiter* de Gil Vicente. D. Manuel, a infanta D. Beatriz, os emissários do duque (vindos para conduzir a noiva a Sabóia) e toda a corte a assistem. Bernardim Ribeiro, que ama a princesa, entra no auto, disfarçado de mouro, e aproveita-se da circunstância para restituir à princesa um anel, que dela recebera. Desesperado diante do casamento de D. Beatriz, incluindo-se na peça, declama à princesa versos apaixonados, numa atitude extremamente romântica, embora inconvincente pela ingenuidade. Diante da impossibilidade do amor do protagonista, no 3º ato, passado a bordo do galeão que transportaria D. Beatriz e a comitiva, Bernardim introduz-se na câmara da infanta, para vê-la. Com a chegada do rei, Bernardim despede-se e se atira no mar.

A peça tem merecido críticas favoráveis, especialmente por seu caráter precursor. Apresenta distorções históricas, pois o dramaturgo sacrificava, à verdade dramática, a veracidade das datas. Além disso, frisa um suposto antagonismo entre Bernardim Ribeiro e Gil Vicente o que não reflete exatamente as divergências reais entre os dois poetas. Desse modo, o registro histórico que se pretendia perfeito, revela-se forçado e distante da tradição viva. Por outro lado, a intriga amorosa apresentada é frágil e chorosa, o que também colabora para o enfraquecimento do drama que, segundo Lopes e Saraiva, é pouco movimentado e prejudicado pelos protagonistas de psicologia elementar (Lopes & Saraiva, 1966, p. 686).



Para se compreenderem tais lapsos, deve-se considerar que a idealização do drama pauta-se no prisma romântico, por si só determinante de um exagero, próprio do tempo em que foi escrito. Conclui-se, então, que *Um Auto de Gil Vicente*, mesmo com os defeitos que lhe possa imputar a crítica moderna, tem o merecimento incontestável de ter criado o drama na literatura nacional portuguesa. Na sua autobiografia, publicada em 1843, no *Universo Pitoresco*, Almeida Garrett, referindo-se a esse drama, o declarou “primeiro e verdadeiro restaurador do nosso teatro”.

A partir da representação do *Auto de Gil Vicente*, está inaugurada em Portugal uma nova dramaturgia. É um marco que separa o teatro antigo do início da sua restauração.

Filipa de Vilhena (1840), representada com o título *Amor e Pátria*, é uma comédia que retrata o Portugal de 1640, durante a restauração. Dona Filipa, condessa de Atouguia, faz cavaleiros os dois filhos, D. Jerônimo e D. Francisco, na véspera da revolução de 1640, incitando-os à defesa da pátria contra os castelhanos. O país livra-se do jugo espanhol e a jovem Leonor apaixona-se por D. Jerônimo, jovem revolucionário. Segundo Massaud Moisés, D. Filipa de Vilhena é o símbolo da obstinação de todas as mães portuguesas que, em favor da pátria, oferecem a vida dos filhos em sacrifício (Moisés, s. d., p. 41). Estruturado em torno de lugares comuns, o drama obedece aos esquemas usuais na época. Joaquim Ferreira critica as personagens por não possuírem nenhuma naturalidade ou individualidade. São figuras artificialmente boas e más, manipuladas como bonecos nas mãos do autor (Ferreira, s. d., p. 769).



A peça *O Alfageme de Santarém* ou *A espada do Condestável* (1841) é baseada na *Crônica de D. João I* de Fernão Lopes. Segundo Teófilo Braga, Garrett trabalhava na coordenação do *Romanceiro*, quando conheceu a *Crônica do Condestabre*, escrita no século XV, e reconheceu o valor estético das tradições e da lenda. Garrett sentiu a poesia dessa grande época em que pulsavam as reivindicações de independência social e política, e na qual as tradições se fortificavam. A síntese desse momento histórico complexo é a figura de Nuno Álvares Pereira, o “Santo Condestável”.

A ação dessa peça, de caráter popular, gira em torno do vulto de Fernão Vaz, o alfageme, e seus amores. A peça apresenta algumas sementes que florescerão, dois anos depois, no *Frei Luís de Sousa*.

O Alfageme de Santarém propõe o levantamento nacional contra as pretensões de João I de Castela ao trono português e dramatiza a luta de três classes: burguesia (representada pelo alfageme), que tem como candidato ao trono o infante D. João, o povo, que segue o mestre de Avis e a nobreza, dividida entre o mestre de Avis e o rei de Castela. O alfageme termina por aderir ao mestre de Avis. A obra tem um significado político e social permeado por uma intriga sentimental que ocupa lugar secundário. A bela infanta Alda, filha de um serviçal, cresce no solar Flor-da-Rosa com a nobre família de Nuno Álvares, a quem ama. É pretendida por Nuno e por outros dois homens: o primo, Mendo Pais e Fernão Vaz, o alfageme. Crê na sinceridade de Nuno, mas reconhece a diferença social que os afasta e prefere o plebeu alfageme, representante da burguesia, mais compatível socialmente consigo. O alfageme simboliza o povo



português num momento de insatisfação, e é pintado com traços simpáticos por Garrett.

Segundo Joaquim Ferreira, o *Alfageme* liga-se ao tema do patriotismo, recorrente na obra garrettiana, aproveitando a crise da nação, posterior à morte do rei D. Fernando. As facções debatem-se: parte da nobreza por Castela, a outra parte pelo mestre de Avis, o povo contra os intrusos e a favor do rei português. Nuno Álvares, o condestável, e Fernão Vaz, o alfageme, são as duas figuras principais na simbologia patriótica desse drama (Ferreira, s. d., p. 769) e são correspondentes precários do Manuel de Sousa, que levará ao *Frei Luís de Sousa* um patriotismo mais sutilmente elaborado. Ambas as peças flagram momentos históricos críticos de Portugal e repudiam a idéia de dominação numa franca apologia à liberdade, trazida à ribalta pela atuação convicta de patriotas.

Na opinião da crítica dominante, falta, nos cinco atos, sucessão lógica. A situação da obra, convencional, é piorada pela ausência de uma divisão dramática clara, cujo resultado é um amontoado de ações episódicas distribuídas irregularmente, sem fio condutor. Tem-se apontado, ainda, como defeito da peça, o diálogo constrangido e a precariedade nas feições das personagens, as quais não são mais que meras silhuetas de comportamento ingênuo e inconvincente. Teófilo Braga, o crítico mais entusiasta da obra, por outro lado, discorda, identificando na peça muitas qualidades, entre elas “a beleza do diálogo, singeleza do estilo e propriedade da linguagem em que o drama está escrito” (Braga, 1905, p. 295), pois, segundo o referido crítico, Garrett conhecia intimamente as revoluções, por



ter tomado parte direta em algumas delas. Em razão disto, existiria maior verdade em suas reflexões, transformadas em diálogos.

Para Teófilo Braga, o espírito que inspira esse drama é o sentimento da nacionalidade, exaltado por um patriotismo vibrante e lampejos ultra-românticos que se elevarão em *Frei Luís de Sousa*, quando, então, Garrett conseguirá o efeito dramático máximo com um mínimo de recursos, ou nas palavras de Braga: “a intensidade da emoção fulgurando na simplicidade da situação, a naturalidade tornada sublime pela flagrante verdade” (idem, p. 296).

Algumas semelhanças entre as duas peças merecem ser anotadas. O clero, em *Alfageme de Santarém*, aparece de modo ideal, na figura do bondoso e apaziguador Froilão, bem ao gosto romântico, como acontecerá em *Frei Luís de Sousa* pela atuação do religioso Frei Jorge. Outra semelhança entre o *Frei Luís de Sousa* e o *Alfageme de Santarém* é a mescla de assuntos aristocráticos e populares. O *Alfageme* traz à cena representantes das três classes sociais e retrata o envolvimento entre elas. Já, a inserção do escudeiro Telmo Pais em *Frei Luís de Sousa* é, como perceberam Óscar Lopes e Antônio Saraiva, uma superação da aristocracia pura, inerente às tragédias gregas, pois Telmo é um empregado, um representante da plebe. Contudo, por sua conduta decente e nobre, cintila, ao lado das personagens principais, gente de estirpe, com as quais tem uma relação íntima, quase familiar.

Outra semelhança entre o *Frei Luís de Sousa* e o *Alfageme* reside na inserção do coro que, no primeiro drama, intensifica os efeitos dramáticos por si só já robustos, enquanto, no *alfageme*, apenas desvia a atenção



do público do drama, que é, irremediavelmente, inconsistente e diluído, talvez porque o *Alfageme*, ainda que obedeça rigorosamente à *unidade de lugar*, deixa a *de tempo* prejudicada.

Quanto à participação das personagens femininas, notamos que Alda é uma figura ideal de mulher, semelhante à de Madalena, do *Frei Luís de Sousa*. Ambas são amadas por dois homens: Madalena por Manuel e D. João, e Alda pelo Condestável e pelo Alfageme. Mas, a identidade entre ambas vai além disso. Segundo Teófilo Braga, em Alda está o amor puro e sem vaidade, raro, ideal, repetido, mais tarde, na impecável atuação de Madalena, mulher amorosa, que traz ao *Frei Luís de Sousa* uma feminilidade doce e frágil.

O que no *Alfageme* é considerado um caráter heróico exagerado e artificial progride para, em *Frei Luís de Sousa*, avultar em uma natural simplicidade no revestimento das situações morais. Tal salto de consciência atribui Teófilo Braga à influência de Goethe a quem, segundo o crítico, deve-se o melhor cunho das composições posteriores, valorizadas pela maior transcendência e profundidade, e pelo pensamento mais vigoroso e original. De Herder, Garrett absorverá o conhecimento do valor artístico e filosófico dos cantos populares e das tradições nacionais. Tudo isso acumulado em seu espírito resultará em *Frei Luís de Sousa*.

Como características gerais desses três dramas históricos, podemos apontar aquelas comuns aos dramas do Romantismo, como a abolição das *unidades aristotélicas*, a mistura confusa dos gêneros, a simplicidade psicológica e o predomínio do dramático. No afã de rechaçar a tragédia clássica,



terminaram por, em vez de excluí-la por completo, usar, precariamente, seus recursos, nada propondo de perdurável em substituição a ela.

Depois de *Frei Luís de Sousa*, foram escritas quatro comédias de um ato: *O Tio Simplicio*, *Falar a Verdade a Mentir*, *As Profecias do Bandarra* e *O Noivado do Dafundo* e uma em três atos: *A Sobrinha do Marquês*.

Passaremos ao estudo do *Frei Luís de Sousa*, esclarecendo que muitas têm sido as análises críticas que se referem à obra. Cada qual tem a sua pertinência, e não se excluem reciprocamente. São estudos que importam, preliminarmente, à medida que fixam a ideologia subjacente à obra e contextualizam-na. Mas, do ponto de vista literário, são abordagens subjacentes, pois o maior valor do *Frei Luís de Sousa* não decorre do caráter informativo, nem da temática lusitana, embora essa tenha favorecido a boa recepção da obra. Tanto é assim, que o êxito do drama garrettiano estendeu-se para muito além de Portugal. Seu valor como documento, como mosaico que retrata a maneira de ser, os temores e virtudes do povo português é rico, porém accidental, do ponto de vista literário. A questão fulcral é esmiuçar seu valor enquanto autêntica tragédia em língua portuguesa, avaliando-se a estrutura trágica.

Partindo de uma *fábula*, a qual, segundo o próprio Garrett escreveu, tinha toda a simplicidade de uma *fábula* trágica antiga, o escritor português aplicou tanto quanto possível seus conhecimentos clássicos e criou uma obra artisticamente elaborada e impecável, muito conforme aos postulados aristotélicos estabelecidos na *Poética*. A envergadura do *Frei Luís de Sousa*, peça concisa, una, empolgante, deve-se à aplicação consciente das regras da



tragédia grega clássica. Mesmo com desvios românticos, substancialmente, todo o germe do trágico primicial, toda a condensação necessária para a garantia da força cênica estão nela. Estes recursos e o uso que Garrett fez deles é que nos propomos demonstrar.



Capítulo III - O *Frei Luís de Sousa*.

1. O universo da peça.

O *Frei Luís de Sousa*, peça considerada a obra-prima do teatro romântico português, é uma peça em três atos, editada pela primeira vez em 1844. Escrita em prosa, em março e abril de 1843, a obra foi representada pela primeira vez em 4 de julho do mesmo ano, no teatro particular da Quinta do Pinheiro, por amadores da melhor sociedade. O próprio Garrett atuou, desempenhando o papel de Telmo Pais.

O ato primeiro é composto de 12 cenas, o ato segundo de 15 cenas e o ato terceiro de outras 12 cenas. Onze personagens atuam, além do Coro de Frades de São Domingos, que passa a funcionar a partir da cena IX do terceiro ato. O lugar da cena é Almada, em Portugal. Os fatos decorrem em nove dias. A *fábula* é ambientada no século XVII e tem como fonte de inspiração fatos, lendas e personagens da história de Portugal.

São personagens: Manuel de Sousa, Dona Madalena de Vilhena, Dona Maria de Noronha, Frei Jorge Coutinho, o romeiro, Telmo Pais, o Prior de Benfica, O Irmão Converso, Miranda, O Arcebispo de Lisboa, Dorotéia, o Coro de Frades de São Domingos, Clérigos do Arcebispo, frades, criados, etc.

2. *Mimese*: relações entre história e ficção.



Analisaremos, neste capítulo, o conceito de *mimese* estabelecido por Aristóteles, relacionando-o com o *enredo* do *Frei Luís de Sousa*. Para tanto, discutiremos os aspectos lendários e fontes históricas em que se inspirou Garrett para compor o *Frei Luís de Sousa*, apontando para as diferenças entre poesia e história.

Aristóteles, no capítulo IX da *Poética*, aponta as diferenças entre a atividade do poeta e a do historiador:

Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu, mas sim o de representar o que poderia acontecer, ou seja, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. O poeta e o historiador não se diferem por escrever em verso ou prosa, mas sim, por um dizer a realidade e o outro dizer o que poderia ser real.

E a diferença entre poesia e história:

A poesia se refere¹ ao universal e a história ao particular. Referir-se ao universal é atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza. Ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcebiades ou o que lhe aconteceu. (idem, *ibid.*)

¹ Em outras importantes traduções da *Poética*, neste trecho, em vez de “se refere” aparece, com maior acerto, a palavra “tende”, como é o caso da tradução inglesa de Butcher e da italiana de Albeggiani. (Carvalho, 1998, p. 159-160)



Assim, a diferença entre o poeta e o historiador é que o primeiro diz as coisas conforme poderiam suceder e o segundo, conforme sucederam realmente, de modo que a poesia eleva-se diante da história por envolver reflexões filosóficas e referir-se ao universal.

Friederich Schiller, em sua *Teoria da Tragédia*, diz que a força poética pouco depende da realidade histórica. Salienta que “é na verdade poética e não na verdade histórica que se funda todo efeito estético”. Verdade poética, segundo ele, “não consiste em algo que tenha realmente acontecido, mas em que algo poderia acontecer, ou seja, na possibilidade intrínseca da coisa”, de modo que a força estética existe já na coisa meramente imaginada. Mesmo quando se reproduz artisticamente acontecimentos reais, com pessoas históricas, o poético não é a existência, mas a potencialidade manifestada graças à sua existência. (Schiller, 1964, p. 129).

Por outro lado, os fatos reais podem servir de arcabouço para a realização poética, e essa circunstância pode até aumentar o prazer estético daquele que aprecia uma obra. O teatro grego deve seu êxito, em parte, à possibilidade de retratar, pela arte literária, os assuntos nacionais que por meio dela se eternizavam. Mas, ainda citando Schiller, a poesia não deve “abrir o seu caminho através da fria região da memória” (idem, *ibid.*).

Na obra *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett baseia-se em fatos historicamente atestados. Contudo, trata-se de obra poética e não histórica, pois envolve uma ação de fabulador desenvolvida pelo poeta. Desse modo, *Frei Luís de Sousa* valeu-se da lenda criada em torno do prosador português Manuel de



Sousa Coutinho, do desaparecimento de D. Sebastião e de D. João de Portugal, mas sem segui-la à risca. Pode-se afirmar que a tragédia foi extraída dos fatos, mas não lhes dedicou fidelidade, envolvendo criação ficcional, ou seja, a invenção.

Carvalho, comentando a *mimese* aristotélica, afirma que “*mimese* é imitação, porém, não no sentido de reprodução servil da realidade” (Carvalho, 1998, p. 24). Trata-se da “feitura” de algo ligado à realidade, que de algum modo é sua representação, mas que com ela não se identifica.

Aristóteles considera que o dever maior do poeta reside em fazer algo novo por si próprio e adverte que não prejudica à poeticidade o fato de se usarem “sucessos reais”, pois, mesmo imitando coisas verossímeis e possíveis, o poeta pode conseguir recriá-las artisticamente.

Comenta, ainda, a possibilidade de o poeta manter nomes reais em suas obras: “Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes”, todavia, sucede também que “em algumas tragédias, são conhecidos os nomes de uma ou duas personagens, sendo os outros inventados; em outras tragédias, nenhum nome é conhecido”(Poética, cap. IX).

É o que ocorre no caso da obra analisada. Embora envolva nomes reais, como Madalena de Vilhena, Manuel de Sousa Coutinho e D. João, Garrett acrescentou outros imaginários, como Maria (esse nome é contestado por Francisco de Santa Maria, para quem seu nome verdadeiro seria Ana) (Garrett, s.d., p. 59). É verdade que alguns dos acontecimentos retratados em *Frei Luís de Sousa* ocorreram historicamente, mas Garrett os “faz” acrescentando um grau de

ficcionalidade tamanho que, mesmo os fatos ocorridos, parecem ter sido inventados.

O acontecimento histórico em que Garrett baseia-se para compor sua peça data do século XVII. Manuel de Sousa Coutinho, nascido em Santarém, em 1555, e falecido em 1632, fora um grande prosador da língua portuguesa. D. Madalena de Vilhena, [segundo notas do próprio Garrett ao *Frei Luís de Sousa*, (s.d., p. 58)] era filha de Francisco Lopes Tavares, capitão-mor do mar da Índia. Casou-se, realmente, com D. João de Portugal, neto do primeiro conde de Vimioso e filho do célebre D. Manuel de Portugal, imortalizado nos versos de Camões. D. João desaparecera em combate na batalha de Alcácer Quebir deixando Madalena supostamente viúva. Do primeiro casamento, Madalena teve três filhos, um moço e duas moças. Após o desaparecimento do primeiro marido, casou-se com Manuel de Sousa e teve uma filha, morta em 1613, segundo consta, de tuberculose. Depois disso, Manuel e Madalena vão para um convento, fato que, embora não fosse incomum na época, gerou algumas suspeitas.

Especula-se que a origem da lenda pode ter sido a biografia que Frei Antônio da Encarnação fizera de Manuel de Sousa Coutinho, no prefácio da segunda edição da *História de São Domingos*, escrita por este último, já com o nome de Frei Luís de Sousa. Neste prefácio, os biógrafos, valendo-se das versões do fato que circulavam, divulgaram uma delas, pouco verossímil, segundo a qual um peregrino, que seria o próprio D. João, desaparecido, na verdade, havia 35 anos, traz a notícia de que este estaria vivo na Terra Santa. A existência dessa

versão é confirmada por Teófilo Braga, que aponta ainda como partidários dela, além de Frei Antônio da Encarnação, Frei Lucas de Santa Catarina e Frei José da Natividade, entre outros. Uma segunda versão para os fatos, mais coerente, citada ainda por Teófilo Braga, explicaria o divórcio santo de Manuel e Madalena pelo fato de Maria ter morrido quando o pai estava ausente, o que levou a mãe a uma explosão mística e ao refúgio no claustro (Braga, 1905, p. 300 e ss.).

De acordo com o verbete de Jacinto do Prado Coelho, na obra por ele dirigida, *Dicionário de Literatura*, o incêndio que Garrett inseriu na peça tem um fundo histórico, colocado no drama como gesto cívico. Faz parecer que a ação de D. Manuel é um exemplo de virilidade, incendiando o palácio com todos os seus bens para não servir de abrigo aos opressores da pátria (*Dicionário de Literatura*, 1983, p. 352).¹

Teófilo Braga, na obra *Garrett e os dramas românticos*, sustenta que Garrett idealizou alguns dados: tornou o Frei Luís de Sousa (Manuel) mais político do que realmente era, Madalena mais apaixonada e identificou o peregrino com o próprio D. João (Braga, 1905, p. 398).

Outra diferença entre a história e a ficção é que Garrett estabelece um lapso de tempo diferente do da história verídica. Aproveitando a mística em torno de números simbólicos, presságios e intuitividade, estabelece uma atmosfera de tensão, na qual o homem confronta-se com os enigmas do

¹ A verdadeira história de Manuel de Sousa está na monografia de Sousa Viterbo: Manuel de Sousa Coutinho (*Frei Luís de Sousa*) e a família de sua mulher, D. Madalena Tavares de Vilhena, insertas em *História e Memórias da academia*, 2º classe, Tomo IX, parte I, 1902.



destino, representados por coincidências inexplicáveis. Na história, existe um misticismo envolvendo números: sete anos após o desaparecimento do marido, Madalena se casa. Quatorze anos depois do casamento (2x7) o peregrino retorna. Essa simbologia, com relação ao número sete, será analisada posteriormente. Neste momento, porém, é relevante considerar a manipulação dos fatos a que o autor procede para adequá-los a seu projeto narrativo trágico já que, historicamente, o tempo decorrido entre o desaparecimento de D. João e a morte de Maria de Noronha fora de 35 anos.

O poeta, na concepção de Aristóteles, não cria com base no nada, mas sempre se reporta a algo que existe. Segundo Gerald Else, o poeta não é um criador irresponsável que cria partindo de uma sensibilidade desregulada (Else, 1963, p. 320). A atividade criadora compreende um momento receptivo da realidade e isto não denigre a originalidade da criação, ao contrário, pode enriquecê-la.

O *Frei Luís de Sousa* é, portanto, autêntica criação poética, não só pelas divergências apontadas entre os fatos descritos em fontes históricas e a *fábula* mas, fundamentalmente, pela elaboração artística que a faz sobrepor-se à realidade factual. Vale lembrar que, segundo Aristóteles, o objeto da imitação artística não são os fatos, mas os seres humanos em ação. Nestas ações, compreendem-se não apenas atos mas, essencialmente, a agitação íntima das personagens que sustenta o interesse pela peça. Tal concepção é semelhante à de Hegel, segundo o qual, o centro da representação dramática é a “natureza íntima do indivíduo” (Hegel, 1964, p. 378). A ação dramática é aquela voltada para a

realização efetiva de “intenções e de fins”, fixados na subjetividade (idem, p. 379). Desse modo, quando se fala em *mimese*, o serem ou não verdadeiros os fatos não é o mais importante, pois a imitação dos fatos não é a questão central no drama.

Ainda segundo Hegel, no drama, as situações só têm sentido e valor pela ação das personagens, pelos fins que estas perseguem, e pelos caracteres que assim revelam. Dessa forma, “o indivíduo dramático recolhe os frutos dos próprios atos” (idem, *ibid.*). Essa afirmação ligar-se-á a outra, segundo a qual, na tragédia, é necessário que os atos dos caracteres sejam manifestações de uma vontade livre, como veremos adiante.

Disto resulta que a manipulação artística do real, que importa ser analisada em *Frei Luís de Sousa*, é a que se percebe na invenção das falas, na total suposição dos sentimentos das personagens, na introdução de uma acentuada carga mística em suas personalidades, tudo conseqüente e necessário, planejado com o fim claro de suscitar o terror e a piedade.

Tais atitudes poéticas afirmam a condição de “feitor”, da qual Garrett se investiu ao compor a peça. Maiores informações sobre a *verossimilhança* como requisito na tragédia serão dadas no capítulo relativo às características do herói trágico.

3. Resumo da fábula.



D. João de Portugal é dado como morto na batalha de Alcácer – Quebir. Sua mulher, D. Madalena de Vilhena, após sete anos de espera e de buscas, desposou D. Manuel de Sousa Coutinho, que sempre amara, mesmo em vida de D. João. Da união, nasce D. Maria de Noronha, jovem de treze anos, sensível e doente. Telmo Pais, o criado, tem esperanças de que D. João, seu antigo patrão, retorne, e é fiel a sua memória.

Um dia, na ausência de Manuel, aparece umromeiro, vindo da Terra Santa: é D. João de Portugal. A família, constituída no pressuposto da morte do primeiro marido, torna-se ilegítima. Maria, a filha bastarda, morre de vergonha na cerimônia em que D. Manuel e Madalena, reconhecendo o erro cometido, recebem os escapulários, ingressando na vida religiosa.

4. Resumo da peça por atos.

Resumiremos a peça, neste item, cena a cena, visando a apreensibilidade concentrada do conjunto. Destacaremos, assim, os pontos estratégicos da *fábula* e articulação dos lances dramáticos no curso do *enredo*.

Ato primeiro

Cena I

Madalena lê versos de *Os Lusíadas* e comenta com Telmo um mau presságio.

Cena II



Telmo e Madalena conversam sobre Maria, revela-se sua idade (treze anos) e a amizade entre o criado e a menina. Madalena pede a Telmo, que não se esquece do patrão D. João, para não falar mais com Maria sobre o desaparecimento de D. Sebastião e de D. João, pois a menina é muito frágil e preocupada. Telmo diz que irá acatar o pedido e que não mais mencionará presságios sobre a volta de D. João.

Madalena revela a Telmo que não tivera forças para evitar o envolvimento amoroso com Manuel. Esclarece ter esperado sete anos para iniciar o novo relacionamento, após todos os esforços terem sido empreendidos para que D. João fosse encontrado, sem êxito.

Revela-se a fidalguia de D. Manuel, que não era uma pessoa comum, mas um homem importante, filho de um escritor respeitado em Portugal.

Telmo refere-se a uma carta escrita por D. João, na véspera da batalha:

Telmo

Vivo ou morto – rezava ela “vivo ou morto...” Não me esqueceu uma letra daquelas palavras; e eu sei que homem era meu amo para as escrever em vão: - Vivo ou morto, Madalena, Hei de ver-vos pelo menos mais uma vez neste mundo. (Garrett, s.d., p. 63)

O comentário deixa Madalena aterrada.¹

Madalena pede novamente a Telmo que não volte a falar no desaparecimento de D. Sebastião e de D. João, pois Maria, muito frágil, anda impressionada com tais fatos:

E és tu que andas, continuamente, quase por acinte, a sustentar essa quimera, a levantar esse fantasma, cuja sombra, a mais remota, bastaria para enodoar a pureza daquela inocente, para condenar à eterna desonra mãe e filha.....(Garrett, s.d., p. 66)

Telmo diz que acatará e não mais falará em D. Sebastião, para o bem de Maria.

Cena III

Maria comenta com sua mãe e Telmo o desejo de ler o romance que conta a história da ilha encoberta em que viveria D. Sebastião.

Madalena pede a Maria que se ocupe de coisas menos graves, mais próprias de sua idade de donzela.

Cena IV

¹ O uso do recurso da repetição por três vezes da expressão “vivo ou morto” acentua a importância da carta no contexto da obra. A insistência do autor nesta passagem anuncia a tragédia e deflagra, no receptor, a tensão dramática. Se D. João não aparecera morto em forma de fantasma, a expectativa que se cria é a de que apareceria vivo.



Maria diz à mãe que os cuidados que ela lhe tem são exagerados. Revela-se a intuitividade da jovem que conta ter sonhos estranhos, para desespero de Madalena:

Maria

(...) quero-a dormir de um sono, não quero sonhar, que me faz ver coisas...lindas às vezes, mas tão extraordinárias e confusas... (Garrett, s.d., p. 72)

Maria menciona o retrato do pai, Manuel, o Cavaleiro de Malta, e se mostra orgulhosa.

Cena V

Frei Jorge, irmão de Manuel, aparece e diz a Madalena que soube que os governantes residentes em Lisboa, por causa da peste, desejam se mudar para Almada e que alguns pretendem ocupar-lhes a casa. Madalena fica nervosa com a idéia.

Maria pressente a chegada do pai.

Cena VI

O criado Miranda anuncia a chegada de Manuel.

Cena VII

Manuel determina à família que saia de casa imediatamente, pois pretende dar uma lição aos futuros visitantes para que não se hospedem em

sua casa. Manuel ordena que partam para a primeira moradia de D. Madalena, o palácio que fora de D. João.

Cena VIII

Madalena concorda com a atitude heróica do marido, mas lhe diz temer a mudança para a casa que fora de D. João. Manuel retruca, alegando não haver fundamento para tais receios.

Madalena insiste, dizendo que se sentirá muito mal voltando para a antiga casa, pois imagina o ressurgimento de D. João.

Manuel zomba de seus maus agouros, salientando que o único temor justo é o temor a Deus.

Cena IX

A comitiva de governantes chega antes da hora prevista.

Cena X

Manuel ordena a retirada dos últimos objetos da propriedade e a saída imediata de todos.

Cena XI

Manuel discursa sobre a coragem e a honra do português, lembrando-se de seu pai, que morreu sobre a própria espada. Com duas tochas, corre à porta e as atira dentro da casa, provocando um incêndio.



Cena XII

Madalena apavora-se.

Manuel, ironicamente, responde que “ilumina a casa” para receber os “mui excelentes governadores”. O retrato de Manuel queima-se, para o desespero de Madalena. Todos fogem com medo das labaredas.

Ato segundo

Cena I

(Já instalados na residência que fora de D. João, oito dias depois da mudança.)

É a fala de Maria que revela a passagem desse tempo: “Há oito dias que aqui estamos nesta casa” (Garrett, s.d., p. 86).

Maria comenta com Telmo que Madalena está inconsolável com a queima do retrato de Manuel, pois lhe parece ser um presságio de desgraça. Maria diz a Telmo que prevê desgraças para sua família.

Maria:

Creio, oh se creio! Que são avisos que Deus nos manda para nos preparar. E há...oh! há grande desgraça a cair sobre meu pai...decerto! e sobre minha mãe também, que é o mesmo. (Garrett, s. d., p. 86)

Telmo procura aliviar os temores de Maria e lhe diz que sua admiração por Manuel crescera após o gesto de incendiar a casa.

Manuel estava escondido depois do episódio do incêndio, pois temia represálias dos governantes.

Maria reafirma sua preocupação com os maus presságios e pergunta a Telmo sobre o retrato de D. João, que está na parede.

Telmo desconversa e Maria lhe conta que, na noite em que chegaram, Madalena olhara para o retrato e dera um grito de pavor.

Telmo fala a Maria sobre o retrato de Camões e exalta o escritor. Maria torna a perguntar quem é o homem do retrato. Antes que Telmo lhe responda, inicia-se a cena II.

Cena II

Manuel retorna ao lar, entra na sala e diz a Maria que o retrato é de D. João de Portugal.

Manuel, conversando com Maria, nota que ela tem febre. Manuel pede à filha que procure gozar mais a vida, sem se preocupar tanto. Maria diz a Manuel que já intuía que o retrato era de D. João.

Cena III

Manuel se diz contente com a mudança e expressa admiração por D. João.

Cena IV

Jorge chama Manuel para ir a Lisboa para que juntos acompanhem o Arcebispo na viagem de volta para Almada

Cena V

Madalena acorda e vem falar com Manuel e Jorge.

É sexta-feira. Manuel diz a Madalena que pretende ir a Lisboa e levar Maria para visitar uma tia. Madalena não quer ficar só, então, Frei Jorge desiste da viagem e fica com ela.

Cena VI

Manuel comenta que a viagem fará bem a Maria. Madalena não quer que Telmo fique na casa, porque teme seus maus agouros. Pede que ele vá com Maria na viagem.

Cena VII

Madalena verifica as coisas de Maria para a partida e recomenda a Dorotéia (a criada) que a observe sempre.

Cena VIII

Madalena chora na despedida. Manuel considera seu pranto exagerado, já que voltarão no mesmo dia.

Madalena e Jorge comentam o destino da condessa de Vimioso, Joana de Castro, e de seu marido, os quais se recolheram num convento, separando-se.

Cena IX

Jorge comenta (sozinho) o estado de maus presságios em que a família se encontra.

Cena X

Madalena diz a Jorge porque está tão temerosa:

Hoje...hoje! Pois hoje é o dia da minha vida que mais tenho receado... que ainda temo que não acabe sem muito grande desgraça....É um dia fatal para mim: faz hoje anos que... que casei a primeira vez, faz anos que se perdeu El – rei D. Sebastião, e faz anos também que ... vi pela primeira vez Manuel de Sousa. (Garrett, s.d, p. 106)

Madalena fala a Jorge que amou Manuel desde a primeira vez que o viu e, por isso, sentia-se pecadora.

Cena XI

O criado Miranda diz a Madalena que um romeiro quer lhe falar.

Madalena manda o criado trazer o tal homem.

Cena XII

Jorge adverte Madalena para que tenha cuidado com o romeiro.

Cena XIII

O romeiro entra na sala da casa onde estão Madalena e Frei Jorge.

Cena XIV

Jorge pergunta ao romeiro sobre sua nacionalidade e de onde vem.

O romeiro diz ser português e ter vivido por 20 anos na Terra Santa. Diz estar só, desamparado pela família, que conta com sua morte, e não ter um amigo sequer.

Madalena oferece ajuda e ele se recusa.

O romeiro diz trazer notícias do marido de Madalena (D. João) que ainda vive.

Madalena, apavorada, pede que ele aponte D. João no retrato. O romeiro aponta sem hesitar.

Madalena desespera-se, pois prevê desgraça na vida de sua filha e sai gritando.

Cena XV

Jorge pergunta ao romeiro quem ele é. Apontando para o retrato de D. João de Portugal, o homem responde: ninguém.¹

Ato terceiro

Cena I

Retornando da viagem, Manuel comenta com Jorge sua desgraça. Encara os fatos como um castigo terrível: “é o castigo terrível do meu erro”.

Manuel assevera que seu sofrimento é ainda maior por perceber que desgraçou a vida de Madalena e de Maria, que será marcada pela desonra.

Jorge tenta confortá-lo, em vão, dizendo que o romeiro é, ainda, mais infeliz do que todos.

Manuel discorda, lembrando que tem uma filha inocente a sofrer por sua culpa.

Jorge consola-o, dizendo que Deus levará em conta todas as amarguras que está sentindo. Sugere que Manuel deixe “o mundo e suas vaidades” (Garrett, s.d., p. 117).

Maria piora de sua doença e lança sangue pela boca. Manuel implora a Deus pela saúde da filha e pede que toda a desgraça a ela destinada recaia sobre si.

¹ Desta cena se infere que o romeiro é D. João de Portugal, que está de volta.



Jorge diz a Manuel que a solução é entregar o coração a Deus, entregando-se ao celibato.

Manuel decide amortilhar-se, considerando a vida religiosa a única saída para sua vida pecaminosa.

Jorge se dispõe a providenciar tudo.

Madalena sabe apenas que o marido está vivo, mas não o reconhece no romeiro. Apenas Jorge e Manuel, até então, conhecem a identidade do romeiro.

O romeiro quer falar com Telmo.

Maria não sabe de nada, exceto que a mãe estava desesperada, por algum motivo, quando retornaram de Lisboa no dia anterior.

Cena II

Telmo avisa que Maria acordou e vai falar com Jorge e Manuel.

Cena III

Telmo aguarda para falar com o romeiro.

Cena IV



Telmo, em monólogo, reflete sobre seus sentimentos com relação ao antigo amo. Descobre, com surpresa, que preferia que ele estivesse morto. Pensa no quanto está infeliz com a sorte de Maria e pede a Deus por sua recuperação.

Cena V

O romeiro entra em cena após ouvir a fala de Telmo. Amargurado, percebe que nem o criado, que ele julgava ser seu único amigo, está contente com sua volta. Telmo reconhece nele D. João e diz que todos se esforçaram para encontrá-lo, que Madalena é honrada e que tem uma filha.

O romeiro, renunciando a sua própria felicidade, ordena, então, a Telmo que divulgue a todos que é um impostor. Diz que desaparecerá para preservar a honra e a felicidade de Madalena.

Cena VI

Madalena vai até o lugar em que Telmo e o romeiro conversam e chama pelo marido. O romeiro empolga-se, pensando que ela lhe chamava, mas era por Manuel. Decepcionado, o romeiro sai.

Cena VII



Madalena pede a Jorge para ver Manuel. Conversa com o marido, tenta desacreditar o romeiro, mas Manuel lhe diz que o caso não tem solução.

Telmo conta a Jorge que o romeiro pediu-lhe para declará-lo um impostor. Jorge impede o criado de consumir o plano, repugnando a idéia da mentira e da permanência do casal em pecado. Jorge diz: “É impossível, já agora...sempre o devia ser” (Garrett, s.d., p. 133).

Telmo retira-se, sob as ordens de Jorge, contrariado por não poder resolver a situação da família.

Cena VIII

Manuel fala a Madalena sobre a gravidade da situação:

Até ontem, a nossa desculpa, para com Deus e para com os homens, estava na boa fé e seguridade de nossas consciências. Essas acabaram. Para *nós* já não há senão estas mortalhas (tomando os hábitos de cima da banca) e a sepultura de claustro. (Garrett, s. d., p. 134)

Dito isto, Manuel sai.

Cena IX

O Coro de frades entra.

Madalena pede a Manuel que a escute só um minuto (toca o órgão dentro).

O Coro atua, recitando um verseto do ato penitencial.

Madalena abraça-se à cruz .

O Coro atua novamente (dentro)

Jorge chama Madalena para a cerimônia religiosa.

Cena X

O Cenário muda – igreja de São Paulo

Manuel e Madalena estão vestidos com o hábito

O Coro intercede novamente.

Madalena vem para receber também os escapulários.

Cena XI

Maria entra. Em estado de alienação, discursa sobre a fatalidade de sua situação e diz que morrerá também, como seus pais, que estão prestes a abdicar da vida familiar.

Cena XII

O romeiro, presenciando os fatos, repete a Telmo que vá e tente dizer que ele era um impostor, mas é tarde demais Maria, apontando para ele, cai morta no chão.

Manuel e Madalena prostram-se ao pé do cadáver da filha.

Manuel levanta-se e, de joelhos, pede a Madalena que rezem e encomendem suas almas ao anjo que Deus levou para si.

O Prior encerra a peça dizendo:

Meus irmãos, Deus aflige neste mundo aqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no Céu. (Garrett, s. d., p. 138)

5. O Gênero da peça e o seu estilo.

5.1. Tragédia ou drama?

Quanto ao gênero, o *Frei Luís de Sousa* tem sido classificado como drama e como tragédia.

Dentre os que o consideram um drama está o próprio Garrett,¹ para quem, embora o assunto fosse suficiente para imprimir uma atmosfera trágica, não se tratava de tragédia. Preferiu referir-se à própria obra como drama, até porque, escrito em prosa, divergia da linguagem própria da tragédia antiga, cultivada só em verso. Na *Memória ao Conservatório Real*, disse:

Contento-me para a minha obra com o título modesto de Drama; só peço que não a julguem pelas leis que regem, ou devem reger essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico. (Garrett, s. d., p. 41)

¹ Conforme escrito do professor João de Almeida Lucas em nota ao *Frei Luís de Sousa*, edição da Livraria popular de Francisco Franco de Lisboa (Garrett, s.d, p. XXVII)



O parágrafo sugere três observações:

A primeira, que se infere da palavra “contento-me”, é a de que, para Garrett, o drama é categoria inferior à tragédia. Por isso, ele diz contentar-se com o título “modesto” de drama. Mas, na seqüência, Garrett estabelece um contra-senso ao afirmar que, embora aceite o nome de drama, a obra não deve ser julgada como tal.

A segunda observação, então, é que, em decorrência da primeira, parece lógico que Garrett, de fato, não reconhecia o *Frei Luís de Sousa* como drama.

Quanto à terceira observação que se infere do texto, permitimo-nos fazer uma ressalva às palavras de Garrett. Segundo avaliou, na forma, *Frei Luís de Sousa* desmerece a categoria de tragédia, mas, pela “índole”, a afirma. O autor, a nosso ver, está ligeiramente equivocado, pois é na forma que a obra mais se aproxima da tragédia. Como veremos, o *Frei Luís de Sousa* é a encenação de grande parte do que Aristóteles identificou como elementos trágicos. Notamos, nessa obra, como demonstraremos caso a caso, a identidade com a definição aristotélica de tragédia, a obediência às *unidades de ação, tempo e espaço*; a divisão do *enredo* em *complicação* e *desenlace* com *agnição, peripecia* e *cena do sofrimento (catástrofe)*, a adequação de Manuel de Sousa ao perfil do herói trágico e o resultado de terror e compaixão no receptor, caracterizando a *catarse*.

Os únicos pontos importantes e observáveis de distanciamento estrutural decorrem da forma em prosa dos diálogos e da inserção do coro na obra



garrettiana que, diferentemente da tragédia grega primitiva, acontece apenas no final da peça, de modo que a divisão em prólogo, episódio, êxodo, canto coral, condicionada à realização do canto coral, fica prejudicada, como analisaremos no capítulo referente ao coro. Mesmo assim, a nosso ver, as alterações estruturais que separam a peça da tragédia autêntica são o produto de uma evolução natural, acarretada pelo longo decurso de tempo que separa as criações. Mas, na essência, a semelhança formal verifica-se. Já com relação ao conteúdo, ou “índole” é que nos parece que a peça se distancia, embora não totalmente, da tragédia, por força de inserções de temas e visão de mundo românticos.

Garrett compreendia o espírito cristão de sua obra como contrário ao tom pagão característico dos cânones gregos, sendo esse um argumento para a separação de seu drama, marcado pela melancolia e mal-estar moral, do drama clássico da antigüidade. As diferenças, embora sejam significativas, não são tantas, nem desvirtuam essencialmente *Frei Luís de Sousa* do traçado trágico. São o resultado de uma acomodação do gênero antigo às exigências de uma nova concepção de moral.

João de Almeida Lucas, na mesma nota citada (notas de Teófilo Braga, à edição do *Frei Luís de Sousa* da Lello e Irmãos Editores, de Lisboa), diz que o drama de Garrett representa, pois, uma tentativa de conciliação com a antiga tragédia, não na aceitação incondicional de todos os seus princípios literários, mas numa demarcada tendência para o caminho do equilíbrio e simplicidade clássicos (Garrett, s.d., p. XV).



Outros críticos consideram *Frei Luís de Sousa* tragédia, como Lopes e Saraiva¹, Fidelino de Figueiredo², Massaud Moisés,³ Luís Francisco Rebello⁴ e Wolfgang Kayser⁵.

Além dessas classificações, nas análises da obra, os estudiosos alternam outras designações, nomeando o *Frei Luís de Sousa* como drama histórico, drama de destino, drama de ação e drama de caráter.

A dificuldade em conceituar precisamente a obra justifica-se, em primeiro lugar, pela multiplicidade de significados atribuídos à palavra “drama”. Por outro lado, o *Frei Luís de Sousa* não é puramente drama romântico, ou tragédia, do mesmo modo que não é totalmente filiado ao movimento romântico ou ao clássico. Há, na obra, um hibridismo quanto ao gênero e quanto ao movimento literário, a dificultar uma classificação absoluta. Para solucionar o impasse, procuraremos analisar cada uma das classificações que têm sido atribuídas à obra para finalmente concluir que, na peça garrettiana, prevalecem os elementos estruturais da tragédia, embora exista uma confluência de tendências a justificar as disparidades de denominação, as quais serão analisadas.

5.2. Drama : variedade de significados.

A palavra “drama” é dotada de uma variedade de significados e pode ser considerada de modo genérico ou específico.

¹ (Lopes e Saraiva, sd. p. 689)

² (Figueiredo, sd., p. 331)

³ (Moisés, 1994, p. 42)

⁴ (Rebello, 1958, p. 75)



No primeiro caso, pode ser compreendida como a modalidade literária criada para ser posta em cena, apresentada através dos diálogos das personagens, as quais se encontram agindo no palco, dispensando a mediação do narrador, ou seja, pode ser encarada como o gênero que, ao lado do épico e do lírico, compõe o universo literário. Nesse sentido, drama é sinônimo de gênero dramático em geral.

Num sentido mais estrito, drama pode ser compreendido como uma modalidade séria dentro do gênero dramático em geral, quando então figura ao lado da tragédia, da comédia, e das formas mistas. A partir de então, começa a complicação conceitual por força das diversas teorias que se formaram, partindo todas elas, ainda que para discordar, dos postulados aristotélicos.

Hegel, em sua *Estética* – poesia, tratando da ação dramática, reconhece que o conflito está na base do drama e que a finalidade de uma ação só é dramática se nela houver a colisão de interesses ou paixões. Assim, em seu entender, para que haja o caráter de drama é preciso que existam vontades opostas. Nesse sentido, a obra *Frei Luís de Sousa* é dotada de ação dramática, pois existe nela uma colisão de vontades entre os protagonistas. Um dos conflitos da peça sustenta-se pela oposição entre a vontade dos integrantes da família, de permanecer na situação vigente, ou seja, de permanecer como tal e a vontade do romeiro, de retomar sua vida, tal qual a deixara anos atrás.

Por outro lado, o mesmo Hegel, tratando do drama, agora em sentido estrito, como gênero intermediário entre a tragédia e a comédia, considera

⁵ (Kayser, p. 287)



que o tema é que está em sua base. O drama, segundo tal concepção, pretende comover mediante “temas hauridos quer na vida burguesa e familiar, quer na cavalaria (....) enfim, de coisas cujo espetáculo se nos oferece quotidianamente” (Hegel, 1964, p.p. 406,497). Esclarece, ainda, que nestas peças prepondera sempre a tendência moralizadora, de modo que a virtude sempre sai vitoriosa e o vício estigmatizado, quando não há o arrependimento (idem, *ibid.*).

Ferdinand Brunetière (1849-1906), o qual aproveitou muito os estudos de Hegel, em seu *La loi du théâtre*, citado por Renata Pallottini (Palottini, 1988, p. 19), estabeleceu que é a vontade das personagens voltada para um objetivo que conduz à ação no drama. Essa vontade deve ser consciente dos meios que emprega e deve defrontar-se com obstáculos. Se o obstáculo é de difícil transposição, estamos diante do drama em sentido estrito. Isto ocorre quando o obstáculo é um preconceito superável ou a vontade de outros homens, os quais o herói poderá combater. Se à vontade do herói se opõe um obstáculo de transposição menos difícil, que com ela se equilibra, teremos a comédia. Se o obstáculo que se opõe à vontade é intransponível, estaremos diante da tragédia.

São intransponíveis os obstáculos como o destino, a vontade divina, as leis da natureza. Estes obstáculos, ao se interporem diante dos protagonistas, criam os chamados *conflitos com o abstrato*, os quais estudaremos no capítulo reservado aos conflitos.

Acolhendo a essa teoria, o *Frei Luís de Sousa*, embora possua genericamente o caráter dramático (por ser conflituoso), pende, numa abordagem



mais específica, para a tragédia, uma vez que o obstáculo que se interpõe entre o herói e seu objetivo é intransponível.

Etienne Souriau considera que não existe uma situação tipicamente trágica. Segundo ele, as ações são sempre dramáticas, sendo o trágico condicionado à atmosfera engendrada. Caracteriza o trágico, ainda, a maior aderência das personagens ao entorno cósmico dado por essa atmosfera. Assim, para se fixar a essência do trágico, devemos ter em mira não a situação, mas a ação. Configura o trágico a “ação em que o encadeamento das situações apresenta a marcha fatal do microcosmo central para seu próprio aniquilamento” (Souriau, 1993, p. 38).

O que vai caracterizar o trágico não é, portanto, a gravidade da situação. Pode-se até, num exemplo extremo, aceitar o suicídio com naturalidade dependendo da atmosfera teatral criada. Ocorrerá a tragédia apenas quando a destruição for inevitável e a ação desde o começo já apresentar o germe letal, o que precisamente ocorre em *Frei Luís de Sousa*.

Segundo Hegel, quando os interesses enfrentados são de tal modo que não valem o sacrifício das personagens, visto que estas poderiam alcançar os fins conciliando-se entre si, não ocorrerá o *desenlace* trágico. Tal só está indicado nos casos em que deve prevalecer uma concepção mais elevada, já que a ausência de tal necessidade em nada justifica a desgraça (Hegel, 1964, p. 46).



Se o massacre das personagens for evitável, arbitrário ou aceitável, não estaremos diante do trágico, mas apenas do dramático. A questão de ser a situação aceitável merece ser analisada mais detidamente.

É verdade que Manuel e Madalena poderiam fazer prevalecer suas vontades, mantendo a união, ignorando a vontade do romeiro, soltando, simplesmente, o peso da culpa. Neste caso, estariam afirmando a unilateralidade de seus caracteres, colocando a paixão acima de tudo, atitude que seria dramática e não trágica, pois não seria hábil a despertar a piedade. Mas, o problema proposto pela peça não é simplesmente enfrentar uma sociedade intransigente. O dilema das personagens é mais profundo. Dois vetores equivalentes e contrários atuam na psique de Manuel e Madalena. O duelo que se trava é entre o direito natural (sentimento amoroso familiar) e as convicções cristãs e morais das personagens, altamente arraigadas em suas naturezas nobres.

O sentido trágico nasce, justamente, desta *colisão* entre duas paixões no palco: o amor a outrem *versus* as verdades morais e religiosas intimamente determinadas. Manuel, o herói, assimila a problemática de modo mais inflexível (mais clássico), enquanto Madalena, embora também padeça com a contradição moral, não aparece tão determinada quanto Manuel, como veremos ao analisar cada um dos caracteres individualmente, no capítulo VI.

Visto por esse prisma, estabelece-se o conflito, que se dá na intimidade da personagem, reconhecido por Hegel, e que Pallottini convencionou chamar de *conflito interno* (Pallottini, 1989, p. 77). Por outro lado, um segundo elemento atua como força oponente. É a força da sanção divina, equiparada ao



destino dos gregos. Garrett personifica o castigo, este “inimigo imaterial” na figura do romeiro que volta da Terra Santa para justicar os pecadores. Com essa técnica, Garrett traz para o palco o que Renata Pallottini convencionou chamar *conflito com o abstrato* (idem, p. 83).

Adverta-se, porém, que o romeiro, analisando objetivamente seus atos, também heróicos, não é um vilão maldoso. Se o *enredo* fosse outro, ele poderia ser o verdadeiro herói. Mas Garrett cria uma aproximação tal entre o público e a nova família, encabeçada por Manuel, que o romeiro passa a ser compreendido como o antagonista. Encarna, quase que como num disfarce, o castigo divino, estabelecendo o choque das personagens com uma potência maior e imponderável, a qual tem a função de restaurar o equilíbrio moral rompido pelo “abuso” das personagens adúlteras.

Como ocorria entre os gregos, que lidavam com deuses, D. João é o revestimento concreto, a imagem palpável dada às forças abstratas (divinas) para a melhor percepção do choque entre o homem e os poderes supremos.

Para Manuel, o obstáculo que se interpõe entre ele e o objeto de seu desejo - sua família - é intransponível porque se lhe afigura um decreto incontestável da Providência, soando como uma pena pelos prazeres que desfrutou ao lado de Madalena, no leito de D. João, os quais, agora, percebe ilegítimos.

O medo da censura social resulta mais da preocupação com a difamação de Maria do que com a rejeição pessoal. Manuel e Madalena temem que a filha sofra um mal, o de ser considerada ilegítima. Mas, a problemática da aceitação social não era o obstáculo maior. Tanto que, com a morte da jovem, a

questão do preconceito é superada. Mesmo assim, Madalena e Manuel insistem na idéia da autoflagelação e aceitam os escapulários.

A mola da ação final, portanto, como já foi ressaltado, é a própria consciência do herói, a qual rejeita o pecado cometido e aceita a penalidade. A dimensão da problemática existencial representada na peça deve ser observada considerando-se o tempo e o contexto em que estavam inseridas as personagens. No século XVII, o fato acontecido afigurava-se terrível, e não havia, nos heróis, a flexibilidade moral adequada para superar o obstáculo. Sob esse prisma, concluímos, pois, que *o Frei Luís de Sousa* se avizinha mais da tragédia do que do drama.

Num terceiro sentido, drama é uma forma mista, resultante da fusão entre a tragédia e a comédia, que proliferou no século XVIII. Os românticos usaram a palavra para designar uma peça mais livre na forma, e que se opunha à tragédia clássica. Massaud Moisés diz que a palavra “drama” aponta genericamente para as peças em que o trágico e o cômico se misturam (Moisés 1979, p. 269).

Realmente, a partir do Romantismo e da oposição veemente às regras clássicas de produção literária, a mistura de gêneros é proposta e passa ser defendida pelos escritores. O manifesto de Vitor Hugo, no “Prefácio” de *Cromwell*, de 1827, apresenta o drama romântico como fruto da mistura entre tragédia e comédia, entre grotesco e sublime.

Segundo a concepção romântica, *Frei Luís de Sousa* não seria propriamente drama, pois, embora, tematicamente, haja nuances do Romantismo,



formalmente, a composição alia-se às regras clássicas. Além do mais, não há, no texto, traços de comicidade. Embora a conversa de Maria dê ao texto graciosidade, o tom predominante é tenso e melancólico e em nenhum momento resvala no risível. A peça é séria e move-se numa sucessão de suspensões crescentes, as quais prenunciam o conflito.

Importa, aqui, distinguir drama, em sentido romântico e em sentido geral, do chamado drama de ação enunciado por Kayser (Kayser, 1958, p. 281), gênero que, ao lado do drama de espaço e do drama de personagem, compõe uma espécie de subdivisão do gênero dramático. O conceito de drama de ação nos importará, neste momento, pois se aproxima do conceito do trágico.

“Drama de ação” é, segundo Wolfgang Kayser, aquele em que o evento se torna portador da estrutura. O evento cria a tensão temporal e é o “senhor de todo o mundo dramático” (Kayser, 1958, p. 280). Assim, o evento condensa-se em ação. No drama de ação, não há espaço para ações acessórias ou episódios isolados. É o que mais o compatibiliza com a teoria de Aristóteles e, nesse sentido, não é errado classificar desse modo o *Frei Luís de Sousa*.

Aristóteles dá à tragédia a seguinte definição: “é uma ação moralmente séria, fechada em si mesma e de certa extensão”.

Kayser aplica-a ao drama (Kayser, 1958, p. 280), de modo que a ação fica acima dos caracteres. As cenas correm quase que verticalmente para o acontecimento. Esse gênero é o que mais tem a tendência para as três *unidades aristotélicas*: de ação, explicitamente mencionada na *Poética*; de tempo, mencionada de maneira factual, não prescritiva, como se nota na afirmação de que



“a tragédia procura tanto quanto possível limitar-se a uma única revolução do sol, ou apenas levemente exceder esse limite” (Sousa, 1966, p. 73); e de espaço, esta apenas inferida na obra do filósofo, segundo o qual a tragédia não pode representar ações que acontecem simultaneamente em diversos lugares.

Ainda, segundo Kayser, o drama de ação, que tem a vocação para as *unidades*, tem também uma tendência para absorver em si o trágico e para se converter em tragédia. Nesse ponto, distingue o trágico como fenômeno vital da tragédia, como forma da arte dramática. Trágica, no primeiro sentido, é a situação catastrófica e incompreensível que nos atinge e tem desfecho absurdo.

A poesia, ainda segundo Kayser, procura dar forma e sentido à *catástrofe*, ou dar sentido ao que não tem sentido ou ainda à situação que oculta um sentido. Assim, no segundo sentido, a tragédia é o ato artístico que se apodera do trágico (entendido no primeiro sentido), de tal modo “que ele se converte no ponto central da organização”, potencializando o absurdo da *catástrofe*.

A obra *Frei Luís de Sousa* vem sendo, ainda, usualmente, classificada pela crítica, que a aparenta aos demais dramas garrettianos, como “drama histórico”, afirmação passível de discussão, já que o fato de haver na peça a menção de um assunto histórico a que se prende a ação é insuficiente para classificá-la como tal. É certo que, no drama, Portugal é flagrado em plena crise, após a invasão espanhola que culminou num momento de desencanto popular. A essa circunstância soma-se o tom patriótico que transparece na atuação de Manuel de Sousa, resistindo aos invasores. O sentimento de independência está presente no repúdio à intervenção antidemocrática de ingleses e espanhóis na

política de Portugal. Acrescenta-se, ainda, a alusão ao passado, corporificada pela homenagem a Camões e pela menção ao *mito* do sebastianismo.

A palavra *mito* é dotada de diversos significados, o que torna seu emprego, muitas vezes, equívoco. Aristóteles já empregara tal palavra na *Poética*, como veremos, significando, indistintamente: a organização poética da *fábula*, vocábulo hoje, com acerto, substituído por *enredo*; e a própria *fábula* (*lenda*) em que se baseia o *enredo*.

Na análise das obras trágicas, mencionadas neste trabalho, a palavra *mito* aparecerá, umas vezes, com sentido de *fábula*, outras, como sinônimo de *enredo*, por fidelidade às fontes consultadas, já que Aristóteles e os comentadores da *Poética* que citam seu discurso não distinguem os sentidos. Mas, esclareceremos, em cada caso, se a expressão equivale à *fábula* ou ao *enredo*.

Vulgarmente, *mito* significa lenda, encadeando-se ao sentido do sagrado e do religioso. Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, *mito* pode significar, do ponto de vista histórico: uma forma inferior ou atenuada da intelectualidade; uma forma autônoma de pensamento ou de vida, justificada apenas do ponto de vista poético e que admite o fantástico; um instrumento de controle social, cuja função nas sociedades humanas é reforçar a tradição e dar continuidade à cultura (Abbagnano, 1982, p. 645).

O *mito*, segundo Mircea Eliade, tem tanto o sentido de ficção, ilusão, como o de “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar”, nesses últimos casos, usado sobretudo por etnólogos, sociólogos e historiadores de religião (Eliade, 1994, p. 8). Eliade diz que o *mito* é uma realidade cultural



“extremamente complexa que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (idem, p. 11). Com o sentido sagrado, o *mito* pode ser o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial ou pode narrar as façanhas de entes sobrenaturais das quais resulta a criação de alguma coisa. Esses *mitos* revelam sempre uma atividade criadora, consistindo numa irrupção do sobrenatural que serve de fundamento para o mundo. Tais são os *mitos* da mitologia grega, povoada por deuses que representam as virtudes e os vícios humanos. São narrativas primordiais (que neste trabalho chamaremos de *fábula*), protagonizadas por divindades e mortais, cujas performances são conhecidas popularmente e aproveitadas pelos poetas na criação de suas peças. É o arcabouço de onde se extrai material temático para o *enredo* ou, de outro modo, as histórias fabulosas que, primitivamente, serviram para explicar as origens dos fenômenos naturais e dos comportamentos humanos. Utilizaremos, ainda, nesse sentido, a palavra *mito* significando a “crença sebastica” presente em *Frei Luís de Sousa*. Esse *mito* português tem relação com o *mito* (*fábula*) constituinte do *enredo* nas tragédias gregas, porém, há entre o sebastianismo e as *fábulas* da mitologia grega uma diferença.

O desaparecimento do rei de Portugal, fato histórico, e a crença em seu retorno, produzida no espírito popular, dão origem a uma *lenda*, mas não a uma *fábula* completa, pois não há no sebastianismo um substrato narrativo fixo, o que ocorre na mitologia grega. A ressurreição do rei serve de subsídio poético (inspirando a idéia do ressurgimento glorioso de Portugal), e vários poetas, nas mais diversas épocas literárias, aproveitaram essa crença em suas composições



(*Dicionário de literatura*, 1983, p.1010 e s.s.). Há, assim, uma estreita relação entre a “esperança messiânica” portuguesa e as fábulas da mitologia grega, ambas provenientes de um tempo sagrado, mas no primeiro caso, trata-se de uma “fé visionária” e não de uma história com um contorno narrativo definido, previamente conhecido do público, como é o caso dos *mitos* (*fábulas*) de Édipo, de Antígona ou de Medéia. O sebastianismo é uma crença nebulosa, uma expectativa indefinida no retorno do rei, morto na batalha de Alcácer Quebir, em 1578, quando, então, a nação caiu sob o domínio castelhano. D. Sebastião, segundo a lenda, voltaria gloriosamente, envolto em uma nuvem de neblina.

Longe de ser uma fabulação vã ou simples subsídio para a fantasia artística, tem em Portugal a função relevante de enaltecer e codificar uma crença vital para aquela civilização, salvaguardando as esperanças populares. Funcionou como instrumento de controle social, tal qual descreveu Abbagnano, reforçando a tradição e dando continuidade à cultura (Abbagnano, 1982, p. 645). A esse sonho heróico impossível, Garrett, por meio da ação do velho criado Telmo, alude. A “crença sebástica”, assim considerada, aproxima-se da definição de *mito* dada por Cassirer, segundo a qual ele não é um substrato de pensamento, mas de sentimento. O *mito* assim compreendido é, para Cassirer, privado da razão, mas possui uma certa coerência que se assenta “mais de uma unidade sentimental do que de regras lógicas” (Abbagnano, 1982, p. 645). Compreendemos, aproveitando a explicação de Nicola Abbagnano, que o mito não é exatamente produto da irracionalidade, mas que se afirma acima do mundo racional e não tem como substrato regras lógicas, mas sentimentos populares



fincados na lembrança de acontecimentos passados, ligados à tradição. Isso não significa que o mito seja algo totalmente privado de razão, algo incoerente, insensato ou que tenha uma validade secundária, subordinada ao conhecimento racional. Apenas a coerência do *mito* afirma-se em um plano diferente. Embora não tenha assentamento histórico, o *mito*, compreendido em seu caráter poético, transmitido pela memória do povo, possui uma verdade autêntica, apesar de não intelectual, que interfere concretamente na realização da história, encaminhando os destinos populares. Abbagnano reconhece que o romantismo tomou como seu este conceito de mito (Abbagnano, 1982, p. 645), o qual consideramos ser plenamente aplicável à crença sebastica descrita em *Frei Luís de Sousa*.

O aproveitamento do mito do sebastianismo em *Frei Luís de Sousa*, somado à introdução da problemática política vivida pela nação, leva a crer que se trata de um drama “histórico”, como muitas vezes a obra foi considerada. Todavia, o primeiro ponto a ser destacado é que os fatos apresentados na peça, conquanto tenham um fundo verídico, não se tornaram definitivos. Assentam-se mais na lenda que surgiu em torno da suposta volta de D. João do que em fatos comprovados historicamente. Só por aí, a designação de drama histórico já resultaria equivocada. Por outro lado, estes episódios históricos são acidentais na peça, já que o centro do drama é a problemática familiar, de foro íntimo.

Em *Frei Luís de Sousa*, o espectador, diferentemente do que ocorre no *Alfageme de Santarém* ou em *Um Auto de Gil Vicente*, não percebe o fato histórico como ponto central do drama.



Deve-se, pois, classificar o *Frei Luís de Sousa* como uma autêntica tragédia, como reconheceram Lopes & Saraiva, (Lopes & Saraiva, 1966, p. 688) e Moisés, na sua *A literatura Portuguesa*, o qual, após considerá-lo um drama, retifica dizendo: “mais rigorosamente uma tragédia” e adiante “a rigor não é um drama (mistura de tragédia e comédia), mas uma tragédia de sabor clássico: a força inexorável do *fatum*, arrastando as personagens a um beco sem saída” (Moisés, 1995, p. 133). A linguagem solene e cuidada e a estrutura, em que o *desenlace* não suprime a *catástrofe* anunciada, o vinculam intimamente aos postulados da tragédia grega, como veremos em detalhes no capítulo destinado à análise da obra à luz da *Poética*, de Aristóteles.

Importa, a esta altura, já que concluímos que *Frei Luís de Sousa* aparenta-se à tragédia, caracterizar esse gênero, evidenciando sua essência.

Preliminarmente, é preciso reconhecer que dificulta a classificação em gêneros o fato de muitas peças, especialmente no Romantismo, apresentarem mistura de traços, pois tragédia e comédia são duas faces da mesma moeda, dependendo a classificação do ponto de vista do espectador ao focalizar a situação. A fusão dos gêneros, antes de ser uma simples imposição romântica, muitas vezes ocorre por exigência da impossibilidade natural de separar nitidamente o traço trágico do cômico. Portanto, algumas obras são claramente cômicas, outras pertencem a uma categoria intermediária em que ocorre apenas predomínio da tensão trágica ou da atmosfera cômica em graus variados e outras são claramente trágicas, como é o caso do *Frei Luís de Sousa*.



5.3. A tragédia segundo a concepção aristotélica e hegeliana.

A tragédia é uma forma dramática surgida no século V a.C. e é, na Grécia, produto de uma visão de mundo tensa, em que predomina um conflito irresolúvel. Albin Lesky afirma que o universo trágico é aquele em que o ato humano entra em articulação com o divino, resultando no conflito entre o pensamento racional e o mítico (Lesky, 1976, p. 9). O gênero trágico, embora antiqüíssimo, tem se manifestado ao longo dos séculos, repetida e inesgotavelmente, sempre que uma crise de valores ocorre, reabrindo esta questão.

Aristóteles, no capítulo VI da *Poética*, segundo a tradução de Eudoro de Sousa, assim define a tragédia:

É pois a tragédia imitação de ações caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos. (*Poética*, cap. VI)

Analisemos, pois, um a um, os elementos dessa definição na obra *Frei Luís de Sousa*.



Trata-se de uma obra de imitação de uma ação de caráter elevado. Envolve questões sérias, como a honra e o patriotismo, distanciando-se completamente da comédia.

A linguagem é “ornamentada”. Nota-se o embelezamento na preocupação com a sonoridade, com o ritmo e com o uso de figuras de linguagem. Enfim, é esteticamente elaborada já que o texto todo revela o cuidado com o uso da língua.

Apenas para exemplificar, citaremos a fala do romeiro, referindo-se às esperanças que tinha de que Madalena ainda o amasse:

Ah!... E eu tão cego que já tomava para mim!... Céu e Inferno! abra-se esta porta... (Investe para a porta com ímpeto; mas pára de repente.) Não: o que é dito é dito. (Garrett, s. d., p. 131)

Observa-se, nesse fragmento, a presença do ritmo e da sonoridade, decorrentes do uso de assonâncias (repetição do *a* em “já tomava para”) e de aliteração (repetição do *r* em “inferno! abra-se esta porta”). Percebe-se, ainda, a utilização de frases curtas e exclamativas e o uso do imperativo afirmativo, conferindo ao discurso o efeito de concisão e intensidade. Também, a utilização abundante de figuras de linguagem como metáfora (cego), antítese (céu x inferno) e repetição (o que é dito é dito) intensifica o caráter dramático sugerido pelo conteúdo.

Esse exemplo é uma amostra dos discursos ornamentados que compõem o *Frei Luís de Sousa*, todos eles lapidados quanto à linguagem. Os



seres ficcionais apresentam-se reais, dotados de um discurso conciso, colorido e imagístico, dadas as metáforas e comparações espontâneas. A retórica que Garrett utiliza dá expressão aos caracteres, que aparecem transbordantes de vida e de sentimentos reais, revelando-se intimamente por meio de umas falas altamente elaboradas sem, contudo, esbarrarem no pedantismo e na artificialidade.

Embora a estilística seja um rico campo para o estudo do drama, não nos ocuparemos mais desse aspecto da obra, porque, enveredando por tal caminho, nos afastaríamos dos fins propostos. Continuaremos, pois, analisando os outros elementos da definição aristotélica da tragédia, os quais nos interessam mais diretamente.

A ação é apresentada “diretamente” pela fala das personagens, sem mediação de narrador, e é dividida em cenas e atos, efetuando, através do terror e da piedade, a aguda purgação dessas emoções.

O herói e as demais personagens fazem parte da aristocracia portuguesa, bem aos moldes da tragédia grega. Manuel é citado por Telmo como “fidalgo de tanto primor e de tão boa linhagem como os que têm de melhor neste reino” (Garrett, s.d., p. 61), como “acabado escolar” (idem, p. 55) e como “guapo cavalheiro” e “honrado fidalgo, bom português” (idem, p. 65). D. João é adjetivado como “espelho de cavalaria e gentileza, aquela flor dos bons” (idem, *ibid.*), nobre como seu pai, qualificado como “ilustre” e “nobre Conde de Vimioso”. Madalena também descende da nobreza de Portugal.

Ainda à luz da definição aristotélica da tragédia, observamos que uma consequência dela é suscitar o terror e a piedade, a fim de que haja a

purificação emotiva da platéia. Trata-se da chamada *catarse*, efeito conseqüente da ação e que se relaciona com os aspectos morais da tragédia.

Segundo Lucrécia Ferrara, em sua obra *A estratégia dos signos*, a idéia da *catarse* relacionava-se com a “concepção mimética de que o prazer, dor ou compaixão derivavam, precisamente, da capacidade de imitação e do exercício do nosso espírito ao identificar a semelhança” (idem, p. 42). Ainda, conforme comenta Ferrara, o temor e a compaixão eram sentimentos que a tragédia explorava com “fim terapêutico”, de modo que “a didática da *catarse* aristotélica supunha um espectador que se submetia à ação teatral para tirar dela benefícios para seu bem-estar pessoal” (idem, *ibid.*).

Acrescentamos, porém, que a finalidade da arte não se limita à *catarse*, já que, em qualquer hipótese, o efeito estético é o escopo principal.

O estudo da *catarse* envolve, pois, o exame das relações entre a cena e a platéia, referindo-se, modernamente, à recepção da obra de arte, procurando compreender de que modo o espectador se apodera dos processos representados.

Como se constata na *Poética* de Aristóteles, o que o espectador vive no teatro é, indiretamente, um ato de identificação. As questões concernentes à *catarse*, conseqüência genuína da tragédia, ligam-se à afirmação de que a arte tem uma função que se revela quando o espetáculo exerce uma influência benéfica no ânimo do espectador e também do leitor, ou seja, daquele que Aristóteles identificou como o que “recebe”. Dessa forma, por meio da tragédia, há uma captação do todo no particular e um entrelaçamento entre o sujeito (receptor) e o



universo artístico, uma vez que o homem (sujeito) é o eixo da representação. A ocorrência da *catarse* em *Frei Luís de Sousa* será analisada no capítulo que a ela se refere.

Ao lado da definição aristotélica de tragédia, importa verificar as idéias de Hegel sobre o assunto.

Em sua *Estética*, no volume destinado à *Poesia*, esclarece que o verdadeiro conteúdo da ação trágica e dos fins perseguidos pelos autores destas ações “é fornecido pelas forças universais que regem a vontade humana e se justificam por si mesmas: o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e, conseqüentemente, o direito natural; depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo dos cidadãos, a autoridade dos reis: a vida religiosa” (Hegel, 1964, p. 435).

Nota-se que tais são as “ações de caráter elevado” citadas por Aristóteles. Até este ponto, a definição hegeliana encontra perfeita adequação aos conteúdos suscitados na obra de Garrett. Inclusive, a ordem dos temas colocados na definição do filósofo parece ter sido observada por Garrett na tecitura dos conteúdos do *Frei Luís de Sousa*. A problemática da obra abarca o amor carnal de Madalena e Manuel, origem das complicações, o amor deles pela filha e da filha por eles. A questão do patriotismo é suscitada pelas atitudes resistentes de Manuel à opressão da pátria e pela interferência de Telmo, o “bom português”. Toda a ação é permeada por uma densa tensão religiosa que avulta no final da peça.



Um ponto de divergência entre o pensamento de Hegel e a obra de Garrett é notado ao analisarmos a observação do primeiro, segundo o qual, a vida religiosa, na tragédia, não é colocada sob a forma de misticismo resignado que renuncia à ação ou como obediência passiva à vontade de Deus, mas se dá mediante a intervenção ativa e a busca dos interesses (Hegel, 1964, p. 435).

Em *Frei Luís de Sousa*, não se percebe esse vigor e essa atividade já que, na solução do conflito, predominam a passividade e a resignação. Mas isso não significa que o herói não mobilize forças extraordinárias, sem o que não seria um herói trágico. Manuel não investe contra o que se lhe opõe, caso em que poderia, na luta com o obstáculo, esfacular-se enquanto personagem, por perder a razão e se equiparar a um homem vil e pernicioso. Revelando uma força talvez mais impressionante que a do herói ativo, comum no Romantismo, que se impele suicidamente contra o obstáculo, e que pode facilmente se perder de seus princípios, Manuel abandona todas as vaidades e paixões, de modo coerente com sua vida pregressa. No primeiro momento, no calor dos acontecimentos, o herói revolta-se contra o oponente, mas, passados alguns instantes, reconhece seu erro e decide separar-se de Madalena. O mesmo ocorre com D. João que, após indignar-se com o casamento de sua esposa, reconhece o quão inoportuna fora sua volta:

Romeiro

Fui imprudente, fui injusto, fui duro e cruel. D João de Portugal morreu no dia em que sua mulher disse que ele morreria. (Garrett, s. d., p. 130)



Esse desfecho, que afirma a renúncia por amor como valor máximo, talvez tenha sede no influxo das ideologias românticas às quais o autor de *Frei Luís de Sousa* foi sensível, por ser uma conduta idealizada, mas não nega o caráter geral de tragédia, patente na estrutura da obra, principalmente por ser a negação da individualidade ou da unilateralidade da vontade (atitude que também tem algo de clássica) e por conservar estritamente a *adequação* e a *coerência* com relação ao caráter das personagens, identificadas na tragédia antiga por Aristóteles (v. capítulo VI).

Hegel prossegue sua análise afirmando que o verdadeiro tema da tragédia primitiva era o divino, não como idolatria religiosa, mas o divino que se presentifica no elemento *moral* contido no homem, moral essa que é a substância da vontade e da ação humana. Hegel compreende a moralidade como “o divino na sua realidade profana”, e reconhece ser ela o móbil da atividade humana (Hegel, 1964, p. 436).

Ocorre que:

com a particularização a que está submetido tudo quanto se desenvolve na realidade objetiva, as forças morais, tal como os caracteres das personagens, são diferentes tanto quanto ao conteúdo como às manifestações individuais. (Hegel, 1964, p. 436)

A tragédia é a encenação do confronto dos vetores opostos ensejados por estas diferenças.

Assim, o trágico hegeliano consiste:



em que as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu caráter como uma negação do fim e do caráter adversos e os combate, o que as torna igualmente culpadas. (Hegel, 1964, p. 437 e 438)

Outra não é a idéia de Schiller, segundo o qual o que causa prazer nos objetos trágicos é o surgimento, a cada emoção trágica, de um contra-senso ou inadequação. Ainda segundo ele, “para ser enlevante, a emoção conduz sempre à representação de uma adequação final mais elevada” (Schiller, 1964, p. 84).

Para os dois teóricos, portanto, a contradição determina os conflitos que orientam a ação trágica. É o caso do *Frei Luís de Sousa*, em que o herói e o adversário se julgam, no primeiro momento, após o impacto do conhecimento dos fatos, estarem, cada um, investido de razão, como se fosse possível haver duas verdades. Manuel, por ter agido de boa fé, julga o romeiro vilão. D. João, por seu turno, atribui a Manuel a ruína de suas esperanças de felicidade conjugal. E o público/leitor, percebendo o impasse, reconhece a tragicidade da situação.

Comprova-se a afirmação pela reprodução do diálogo de Manuel com Jorge, referindo-se ao romeiro:

Manuel:

Pois este homem quer ter a crueldade de rasgar, freva a freva, os pedaços daquele coração já partido? [de Madalena] não tem entranhas esse homem: sempre assim foi, duro, desapiedado como a sua espada. (Garrett, s. d., p. 121)

Após esse rompante de egoísmo, no desfecho, aceitando os conselhos do irmão Jorge, Manuel reconhece seu erro e opta pelo retorno ao seu próprio eixo moral. Dessa forma há, na conclusão, uma “tomada de consciência” que transcende o desejo individual.

Nesse sentido é a definição de Massaud Moisés, o qual diz que a diversão cômica difere da trágica porque a primeira visa à fuga, enquanto a segunda, pelo contrário, alcança uma tomada de consciência. Ambas têm em comum uma finalidade: a distração (Moisés, 1979, p. 278).

Ainda segundo Moisés¹ (idem, p. 277), há uma diferença básica com relação ao estilo, de modo que, a tensão trágica consegue se sustentar apenas com o texto, sem a representação pelo impacto da poeticidade que lhe é inerente. Sendo assim, a empatia pode ocorrer apenas pela leitura do texto uma vez que a poesia chama a atenção sobre si mesma. Aristóteles, na *Poética*, também se refere a isso, quando afirma que o “espetáculo cênico” é a parte menos importante da tragédia, pois é menos emocionante, menos artístico e menos próprio da poesia, (do que o *enredo*) e que, “mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (*Poética*, cap. VI).

O efeito do texto trágico é sempre de empatia e aproximação. Desse modo, na tragédia há uma aproximação substancial com a poesia e, desse grau de poeticidade elevado, notado no sincretismo dos diálogos, emana a emoção trágica que irá culminar na *catarse*. Já o texto cômico tem sua melhor exploração



com a representação, dependendo mais da presença física das personagens e do impacto dos cenários, pois a poeticidade é reduzida em favor do *enredo*. Nesse caso, a ausência ou a redução da poeticidade atrai a imaginação para a atuação do ator no palco e promove um maior distanciamento, de modo que o teatro cômico depende mais da atualização no palco que o trágico, pois este pode ser lido sem grandes perdas.

Reafirma-se, então, também nesse aspecto, o caráter trágico do texto do Garrett, pois, estilisticamente, é altamente elaborado, alcançando a poeticidade inerente ao texto trágico. Além disso, a empatia do receptor se dá por via da tomada de consciência, e não pela fuga da realidade.

Voltando à definição de Lesky (Lesky, 1976, p. 9) de que a tragédia é a forma dramática que ocorre quando o que se imita são situações de choque entre forças místicas e racionais, também se confirma a tese de que *Frei Luís de Sousa* é tragédia. Há nele a ambigüidade resultante do choque entre o caráter do herói (*ethos*) e o gênio mau, ou o destino (*dáimon*) que subordina as forças daquele. A essa força do destino, Manuel chama “incompreensíveis mistérios de Deus!” (Garrett, s. d., p. 134).

Maria, visionária, funciona evocando a existência de um plano metafísico. Suas falas permitem ao espectador espionar, ainda que de relance, o universo misterioso no qual se guardam as surpresas fatais do destino.

A movimentação das personagens se dá num mundo em que

¹ PIERRE- AIMÉ Touchard, citado por Moisés, (Moisés, 1979, p. 278) (*Dionysos de l'Amateur de Théâtre*, Paris, Seuil, 1968, p. 119



ocorre uma tensão entre os valores morais fundantes dos caracteres, inseridos numa sociedade que privilegia o casamento, e os fatos vivenciados pela família, que atentam contra esse sacramento. A opressão maior do herói decorre da força moral íntima, determinada por sua própria razão, embora haja, subsidiariamente uma questão religiosa envolvida no drama. Hegel diz que “o que o homem deve realmente temer, não é a força superior e a opressão que ela exerce, mas a força moral que é uma determinação da própria razão livre” (Hegel, 1964, p. 439).

Adiante, estudaremos os conflitos que atuam em *Frei Luís de Sousa*, e perceberemos que, além do *conflito interno*, ou seja, do dilema psíquico travado na consciência das personagens, e do externo, concretizado na presença física do romeiro, atua na peça o *conflito com o abstrato*.

Esse tipo de conflito é o que se estabelece entre as personagens e as forças abstratas, como as naturais, coletivas, destino, fatalidade, ou divindade. Tal conflito, em *Frei Luís de Sousa*, adapta-se perfeitamente ao conflito enunciado nas tragédias gregas, pois Garrett faz incidir na peça a concepção trágica do mundo, apresentando seres humanos que sucumbem diante de um destino implacável. A existência vai se afigurando sem razão, uma vez que a família é impelida a uma fatalidade injusta, fato que aumenta a piedade. Mas a injustiça da fatalidade não é total, pois é provocada pela ação livre dos agentes, e não por uma desgraça imotivada, motivo pelo qual, sobre a primeira impressão, de que a existência é um processo sem razão, avulta uma segunda noção, que supera a primeira, de que os acontecimentos catastróficos decorrem de uma



racionalidade maior, de um destino que “pensa”, que está motivado e que visa recompor o equilíbrio das forças universais rompidas pelo erro dos protagonistas.

O cristianismo, de que Jorge é o arauto, mistura-se com naturalidade ao elemento profético, algo pagão, materializado por Maria. O misticismo que contorna essa personagem contrasta na oposição com a figura de Manuel, encarnação da racionalidade, de modo que pai e filha figurativizam, respectivamente, os pólos da dualidade trágica essencial entre o elemento místico e o racional.

Compreendemos, então, que ao se considerar o *Frei Luís de Sousa* drama, os críticos o fazem imprecisamente, pois a peça está mais próxima da estrutura e do espírito trágicos. Trata-se, nos moldes aristotélicos, de uma imitação da ação de caráter elevado de um homem (herói) que possui força moral e psique mais elevada que a da maioria dos mortais e cujo destino vem a suscitar o terror e a piedade promovendo a liberação dessas emoções (*catarse*).

Portanto, a designação que melhor emoldura a peça garrettiana é a de tragédia, embora as demais designações sejam cabíveis, desde que o analista as conceba de modo genérico.



Capítulo IV – Coexistência entre o clássico e o romântico em *Frei Luís de Sousa*: tradição e ruptura.

Se reconhecermos o *Frei Luís de Sousa* como uma autêntica tragédia, não podemos classificá-lo como obra de arte estritamente romântica. Contudo, mesmo sendo tragédia, não se lhe pode negar influências do movimento romântico, no qual se insere. Essa é a questão que analisaremos neste capítulo, procurando demonstrar como podem coexistir harmonicamente, num mesmo objeto artístico, as rivalidades entre os veios clássico e romântico.

Os escritores do Romantismo, como vimos, não admitiam, em qualquer hipótese, a cadeia das regras e das *unidades* clássicas. Antônio Soares Amora deu a essa qualidade do Romantismo o nome de “desunidade dramática”, tratando da rejeição às *unidades de tempo, espaço e ação* dramáticas (Amora, s.d., p.162).

O movimento, ideologicamente fincado na oposição às regras da sociedade convencional e do absolutismo, não iria se render facilmente às inflexibilidades da poética clássica. Desse modo, o tratamento livre de espaço e de tempo é proclamado. Mas, a cultuada liberdade romântica não era absoluta. Ao lado da liberdade formal, impuseram-se, nas criações desse tempo, o espírito local, o apego a fatos históricos, o que, romanticamente, é um meio de exaltar e conservar as tradições populares, personagens idealmente integradas ao momento histórico, o cenário rico e variado, o teatro em prosa, para se aproximar



da vida real e da linguagem comum, condenando-se o artificialismo da linguagem poética do teatro clássico e medieval.

Tais exigências resultaram numa aproximação do dramático com o épico, ao passo que as aventuras e lutas representadas precisavam ser encenadas fragmentariamente, por meio de cenas soltas e ampla diversidade de lugares e tempos.

O romântico propugnava, ainda, pela mistura dos gêneros acreditando que, se o assunto fosse interessante, poder-se-ia combinar tragédia e comédia, encontrando valor artístico na fusão.

É após o impacto destas torrentes ideológicas e estéticas que Garrett, aproveitando o ócio forçado por uma doença que o acometera, em 1843, escreve o *Frei Luís de Sousa*. Considerada a obra-prima do teatro português romântico, a peça, segundo Teófilo Braga, desenha-se com um vigor tal que só mais tarde, em países remotos, outros dramaturgos encontrariam semelhante fórmula.

Para penetrarmos no universo dessa tragédia, em alguns pontos romanticamente construída, e tecermos relações entre ela e a *Poética*, é proveitoso identificar as forças estéticas que nela interagem.

O clássico e o romântico são atitudes convencionalmente opostas que vêm se revezando historicamente nos modos de apreensão artística do real. No confronto entre ambos, há de se compreender, inicialmente, que existe uma distinção entre o romântico e o clássico, entendidos como eterno estado de



alma a permear, muitas vezes, concomitantemente, o pensamento humano e os movimentos literários batizados de Classicismo e Romantismo.

Esclarecemos que, quando nos referirmos ao romantismo e ao classicismo, não estaremos tratando estritamente dos movimentos literários que levam esses nomes, mas de duas das três idades da arte, as quais figuram ao lado da arte simbólica, conforme a concepção hegeliana.

Os termos classicismo e romantismo serão, portanto, empregados significando, respectivamente, a arte grega, e seus ressurgimentos, no Classicismo e no Arcadismo e a que se desenhou mais claramente a partir da idade média, englobando a arte gótica, o Romantismo, movimento literário propriamente dito e também, essencialmente, toda a arte dita cristã.

Procuraremos identificar o *Frei Luís de Sousa* com o arcabouço temático e estético amplo das duas formas de arte, as quais, apenas didaticamente, distinguiremos segundo as características preponderantes, em dois grupos.

Dentre as características clássicas que se apresentam em *Frei Luís de Sousa*, podemos apontar:

- a) O objetivismo na representação do mundo, com grau de *verossimilhança* elevado, lucidez e sobriedade na composição.
- b) Valorização da superioridade social, à medida que Garrett segue os padrões artísticos preestabelecidos na antigüidade clássica, o que se nota em especial na tecitura do herói, Manuel, homem de estirpe e nobre, o qual encarna o



aristocratismo clássico e propugna pela defesa dos mais altos valores morais e sociais.

- c) Observância à regra das *unidades aristotélicas* de ação, tempo e espaço.
- d) Quanto à linguagem, prepondera o culto da forma, o rigor técnico, a propriedade e sobriedade dos termos, assim como o equilíbrio e a logicidade no desenvolvimento da ação.
- e) Quanto à temática, a peça mistura a cosmovisão dos gêneros clássico e romântico, mas, inclina-se, num certo aspecto, ao decoro no trato dos assuntos mais delicados e é marcado pela valorização da ética do bem e da verdade, pendendo, quanto a isto, para o clássico.
- f) Culto à razão, que impera sobre o sentimento. Embora o autor leve as personagens ao limite emocional, em situações que beiram o melodrama, como ocorre na cena da morte de Maria, no desfecho, prevalece a solução equilibrada. A racionalidade triunfa sobre a volúpia dos sentidos, já que os atores agem sensatamente, optando pela vida religiosa, solução moderada, se comparada às demais alternativas (suicídio ou fuga, por exemplo).
- g) Predomínio da forma.

Com relação às características românticas, verificamos em *Frei*

Luís de Sousa os seguintes pontos:



- a) subjetivismo: ao lado da objetividade clássica mencionada, transparece, na fala das personagens, o detalhamento dos estado de ânimo, com a representação das realidades interiores e a valorização da consciência como motivadora das ações.
- b) A liberdade, considerada não com relação à forma da composição, mas como tema, aparece iconizada na figura do heróico Manuel, um arauto da independência ao repudiar a dominação estrangeira. Nota-se o cunho reformista dessa personagem, ligada aos movimentos libertários, e devoção a grandes personalidades militares e políticas concentradas na figura de D. Sebastião. Nesse aspecto, o *Frei Luís de Sousa* entra em comunhão com o passado, projetando para o futuro um mundo de sonho, calcado em símbolos e *mitos* (o *mito* do sebastianismo). Ressalte-se, porém, que a alusão ao *mito* (aqui considerado no sentido de crença popular) também é constante na tragédia clássica, a qual se apóia, tematicamente, nos *mitos (fábulas)*, elementos da mitologia grega, sempre usados como matéria-prima das tragédias.
- c) Culto ao amor idealizado e incontrolável, encarnado por Madalena e Manuel, os quais não puderam, apesar de seus escrúpulos, resistir aos apelos da paixão.

- d) Idealização das personagens, especialmente Maria, comparada a um anjo de perfeição. Presença do platonismo, com relação a essa personagem, considerada pura demais para este mundo sórdido. Segundo concebem Manuel, Telmo e Madalena, Maria estava neste mundo só de passagem. O lugar apropriado para sua figura imaculada era no além.
- e) Retorno a épocas remotas e culto à idéia do paraíso perdido no passado. Observam-se a inadequação e a revolta das personagens quanto à situação de Portugal daquele tempo e a alusão aos tempos de glória. O abatimento coletivo motivado pelo desaparecimento de D. Sebastião teria sido um dos dados reais a impulsionar o tom nostálgico da obra, bem como a adoração a Camões, representando os áureos tempos.
- f) Exaltação da dor, culminando na pacificação moral e na superação. O pessimismo e a melancolia estão presentes na atmosfera negativa, angustiada e tensa, desde os primeiros atos, e pela aparente impossibilidade das personagens de superarem as contradições existenciais, até o desfecho em que se afirma a pacificação moral.
- g) Intuição: o ilogismo e o sobrenatural são materializados nas visões de Maria de Noronha, nas vozes assustadoras e nas



premonições de Telmo. As duas personagens têm acesso ao mundo do inconsciente e do misterioso, valorizando as faculdades místicas e afirmando a possibilidade de aproximação homem com a divindade.

- h) Cenário assombrado (castelo abandonado de decoração suntuosa e assustadora), no qual ocorrem incidentes sobrenaturais.
- i) Escapismo: a saída encontrada é o exílio das personagens no convento, uma espécie de fuga.
- j) Religiosidade intensa, fé capaz de reformar o mundo. O cristianismo está presente, embora em antagonismo com o tom pagão, corporificado nas visões místicas de Maria e na referência ao fado. O clero aparece idealizado na figura de Frei Jorge. Referências constantes aos poderes supremos de Deus e aos sofrimentos de Cristo, inclusive na alusão à Terra Santa, de onde volta o romeiro. A ideologia que resulta do *desenlace* da ação reforça e aprova os valores morais e religiosos, contemporâneos ao Romantismo de meados de 1840.
- k) Personagens encarados em sua natureza complexa. Apresentação íntima e misturada das coisas e estados de alma opostos. Fusão da realidade e da fantasia, análise e invenção.

Explica-se a confluência de características dos dois movimentos literários pela formação intelectual de Garrett. De um lado, absorveu as doutrinas do século XVIII, apoiando sua visão artística sobre os conceitos arcádicos. Nesse século, tanto na França quanto em Portugal, já existe um esforço de retorno ao mundo grego. Segismundo Spina (1967, p.96) cita Correia Garção, o qual, em 1757, proclama o regresso à imitação dos antigos dizendo: “os gregos e latinos que dia e noite não devemos largar das mãos, estes soberbos originais, são a única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epopéias”¹ Ideologicamente, verga-se ao Iluminismo, o que se nota em sua dramaturgia em duas frentes principais.

Francisco José Calazans Falcon, em sua obra *Iluminismo*, diz que Iluminismo tanto pode significar a doutrina dos que acreditam na “iluminação interior”, ou mística, o que poderia se confundir com uma manifestação irracionalista, quanto, o oposto, ou seja, sinônimo de século das luzes, ou melhor “iluminação racional”. O sentido primeiro, místico ou religioso, foi o ponto de partida para o segundo. Com a evolução, “luzes” passou a ser sinônimo de iluminação racional, substituindo a original idéia de iluminação mística dos “alumbrados”. O certo é que há uma relação dialética e histórica entre os dois sentidos que coexistem, prevalecendo, em todo caso, a idéia de processo de esclarecimento do homem, do poder de pensar por si mesmo (Falcon, 1986, p. 19).

¹ GARÇÃO, C. . *Obras Completas*, texto fixado , pref. e notas por Antônio José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa, 1953, 2º ed. dissertação III, p. 132



Em *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett recepcionou bem as duas faces do Iluminismo. De um lado, pela criação de Maria, uma personagem mística e vocacionada para o sobrenatural. A jovem, reconhecida pela crítica como a personagem mais romântica do *Frei Luís de Sousa* foi construída segundo uma visão de mundo que aceita a atuação de forças sobrenaturais sobre as pessoas ou, conforme a denominação usada no Iluminismo, a crença em “iluminados”.

Por outro lado, o *Frei Luís de Sousa* liga-se ao Iluminismo por seu cunho historiográfico, comumente evocado nas peças garrettianas. Mas, o fato histórico, que para o iluminista era o “problema” (Falcon, 1986, p. 51), e que é o ponto de partida na ficção romântica, é encarado por Garrett de modo peculiar.

No caso de *Frei Luís de Sousa*, temos mimetizados fatos da história portuguesa, donde se lhe atribui o historicismo, característica do drama romântico por excelência. Mas a palavra historicismo, nesse caso, relaciona-se mais com a concepção romântica de história do que com a iluminista. Nicola Abbagnano esclarece que, ao contrário da visão iluminista, que opunha a tradição (com seus preconceitos, violências e fraudes) à verdade histórica, de modo crítico, especulativo e racional, a visão romântica era exaltativa e conservadora. O romântico valorizava a tradição de modo incondicional, vislumbrava heróis perfeitos e considerava que o legado de uma geração para outra não podia ser esquecido ou questionado. A história, do ponto de vista romântico, vincula-se, pois, ao nacionalismo e ao tradicionalismo pela exaltação da raça, da língua, da religião e dos costumes de um povo e questioná-la pode constituir desrespeito ou

traição (Abbagnano, 1982, p. 828). Garrett adota em *Frei Luís de Sousa*, essa espécie de visão histórica no que se refere à valorização do passado e do rei, herói nacional, D. Sebastião. Exalta, unilateralmente e sem questionamentos, os elementos da tradição portuguesa, imputando aos invasores e seus adeptos a culpa por todas as desgraças portuguesas.

Por outro lado, o mundo histórico que Garrett mimetizou não é um mundo simplesmente fotografado. O escritor fez incidir nele uma carga de ideologia, uma motivação, atitude festejada pelos esforços intelectuais dos iluministas, os quais, segundo Cassirer¹, citado por Falcon, eficazmente, trouxeram para a pauta a autêntica questão filosófica da história (Falcon, 1986, p. 54).

Garrett, valendo-se de sua erudição, esculpiu em sua dramaturgia um historicismo refletido, inclinado a vangloriar a tradição e a liberdade, procurando, ao mesmo tempo, despertar a consciência histórica. Os chamados dramas históricos garrettianos, como vimos, tinham como fundo um patriotismo autêntico, incluindo uma lição cívica. Garrett incentivava uma espécie de amor pela pátria próprio dos homens livres, apelando para o heroísmo, para a abnegação e para a beneficência. Essa sua preocupação era fruto de um apurado sentido de civilização que tinha sua fonte no ideário iluminista.

Por outro lado, Almeida Garrett, tido como um dos precursores do Romantismo, ícone de seu primeiro momento, não repele de sua arte atitudes clássicas, inscritas em sua alma poética desde a formação. Na verdade, essa

¹ CASSIRER, Ernest. *Filosofia de la Ilustración*. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 221.



conduta não parece ser uma teimosia ou anacronismo. O que Garrett percebera era que a antinomia entre Romantismo e Classicismo não era absoluta, e a partir daí, trilhou um caminho enriquecido para seu teatro.

Especialmente em *Frei Luís de Sousa*, desconsiderou os modismos sem qualquer pudor e reabilitou o que havia de indispensável na tradição para uma construção teatral sólida. Em nota ao *Frei Luís de Sousa*, escreveu Garrett:

A escola romântica foi tão manifesta reação contra os vícios e abusos dos ultraclassicos, tal e tão perfeita como a do liberalismo contra a corrupta monarquia feudal. Ambas caíram na anarquia pelo forte impulso que traziam, ambas destruíram muito porque podiam e edificaram pouco porque não sabiam: ambas têm de oscilar ainda muito antes que se ache o verdadeiro equilíbrio das coisas. (Garrett, s. d., p. 43)

Além de arrolar os caracteres distintivos da concepção clássica e romântica na literatura em geral, importa especificar as diferenças entre a tragédia antiga e a romântica, a fim de analisá-las no *Frei Luís de Souza*.

1. Distinção hegeliana entre a tragédia antiga e a tragédia moderna.

Hegel, analisando as principais fases da evolução da poesia dramática, estabelece distinções entre a tragédia antiga e a que chama de “moderna”, ou seja, a tragédia romântica de seu tempo. Na primeira, estudada



por Aristóteles, o objeto principal era o direito da “consciência no cumprimento de uma ação determinada e a justificação do ato como tal” (Hegel, 1964, p.p. 452, 453). O espectador presenciava a luta entre as “potências divinas que existem na alma humana” (idem, *ibid.*). Já na tragédia “moderna” (romântica), o principal objeto passa a ser “a paixão pessoal, cuja satisfação equivale à de um fim subjetivo” (idem, *ibid.*).

O amor, a ambição e o crime são os principais motivos encenados no palco romântico. Daí se infere que o conflito no palco grego era diferente do conflito no palco romântico. No primeiro, restrita era a subjetividade manifestada pela personagem. No segundo, pelo contrário, surgem os *conflitos internos*, com a revelação das perturbações que agitam o universo interior das personagens. Desse ponto de vista, os conflitos românticos são mais complexos que os clássicos.

O *Frei Luís de Sousa*, pela explicitação de conflitos internos que empreende, conforme demonstraremos no capítulo VI, se avizinha da tragédia romântica, preservando, contudo, o duelo de potências divinas a interagir no caráter, o que garante sua ligação com a tragédia clássica. Na verdade, a obra de Garrett, ao colocar em cena a questão grega da luta entre o homem moral e seu destino, supera o modelo em que se inspira, porque destrinça o mundo subjetivo das personagens e, portanto, liga-se também à tragédia romântica.

O romântico não era adepto das *unidades aristotélicas*. Em consequência disto, havia uma maior riqueza de complicações e tais se



afiguravam mais inesperadas, com acontecimentos imprevistos que se opõem frontalmente ao caráter simples e substancial do drama trágico clássico.

Nesse aspecto, afirmamos que o *Frei Luís de Sousa*, pela *unidade da ação* que ostenta, distingue-se da generalidade das tragédias de seu tempo (vide cap. IV).

Ainda com relação ao herói, importa ressaltar que o personagem trágico clássico era colocado numa situação tal que, quando decidia agir de acordo com o princípio moral orientador de sua natureza, entrava em colisão com outra força moral legítima e oposta. Já o herói da tragédia romântica encontrava-se, desde o início, cercado de uma variedade de possibilidades que lhe permitia ter opções de agir.

O conflito romântico, produzido pelas circunstâncias, então, “depende essencialmente do caráter a que o indivíduo obedece na sua paixão, não porque procure uma justificação moral, mas unicamente porque quer permanecer fiel a si mesmo” (Hegel, 1964, p. 485). Ressalte-se que, o herói grego também agia de acordo com sua individualidade, mas, neste caso, a individualidade se confundia com o princípio moral que o orientava. Já no herói romântico, o caráter persegue seus fins obstinadamente, quer sejam fins legítimos, quer sejam ilegítimos.

Hegel cita como exemplo os heróis shakespearianos Macbeth, com sua ambição e Otelo com seus ciúmes, esclarecendo que, mesmo quando movidos por paixões baixas e pessoais, os heróis românticos de Shakespeare revelavam-se dramaticamente eficazes. Eram mais humanos que os da tragédia



grega, porém não perdiam a solidez. Mantinham-se individuais e passionais e, mesmo assim, alcançavam poeticidade. Em outras palavras, a personagem da tragédia romântica, mesmo com sua eventual vileza, poderia ensinar uma obra de arte esplêndida, do ponto de vista objetivo. Embora pudessem ser “personagens maus”, eram “bons personagens”. Essa questão está intimamente relacionada com o conceito aristotélico de personagem *bom*, sobre o qual recaem inúmeras discussões, conforme será analisado no capítulo VI (Hegel, 1964, p. 488).

Nesse aspecto, Manuel aparenta-se ao herói grego, decidindo-se segundo sua força moral. Já Madalena, mais romanticamente tecida, mantém-se passional e não se questiona quanto à legitimidade de seus fins, preocupando-se mais com a fidelidade a si própria.

Outra diferença relevante entre a personagem trágica clássica e a romântica se dá quanto à rigidez. O herói romântico é “flexível e hesitante”, sempre dividido entre duas paixões, como é o caso de Telmo, o que será demonstrado em detalhes no capítulo VI. Já o herói clássico se nos apresenta firme, conseqüente e decidido quanto à consecução dos fins morais que estão em sua gênese. É esse o caso de Manuel.

Hegel destaca que, em qualquer caso, o resultado poético trágico demanda a presença do abstrato, ou seja, é necessário que se trave uma luta em cena entre as personagens e uma potência divina, um ente supremo, enfim, com o imponderável, tal como ocorre na obra (idem, p. 453).

Embora haja esse ponto comum entre o trágico antigo e o moderno, no *desenlace* eles diferem.



Na tragédia grega, a justiça eterna obriga a um acordo entre a substância moral e as forças particulares, as quais tendem a se separar. Desse modo, diante do perecimento do caráter transgressor, o qual é sancionado e reinserido nos limites da moralidade, ocorre uma conciliação.

É esse o caso do herói garrettiano que, agredido por uma potência contra a qual não pode se precipitar, pois sua noção moral o impede, “acomoda-se na dor”, por paradoxal que isto possa parecer. Vejamos as falas finais de Manuel:

a resolução que tomamos é a única possível; e já não há que se voltar atrás (....)
ânimo e ponhamos os olhos naquela cruz! (Garrett, s. d, p. 134)

Já a tragédia romântica, movimentada por fins particulares, e encenada por caracteres que desejam se afirmar diante do obstáculo, termina, quase sempre com o afundamento do herói, destruído pela força contra a qual se insurgiu, impelido pela paixão unilateral que o anima. Dada a maior subjetividade da tragédia romântica, a personagem deve terminar reconciliada com o destino individual (Hegel, 1964, p. 496), ainda que aos olhos do mundo pereça. Tal procedimento prejudica a *catarse*, pois a admiração e a piedade serão maiores sempre que a atitude do herói for mais grandiosa e impessoal.

O *Frei Luís de Sousa* se aproxima, então, da tragédia antiga, com relação à unidade da intriga, fundida numa única problemática e principalmente com relação à esquematização do herói, Manuel, tecido nos moldes aristotélicos, o qual, no *desenlace*, realiza uma conciliação com o

absoluto, restaurando o equilíbrio moral. O herói abandona firmemente sua paixão. Por um lado, o gesto da renúncia dolorosa é atitude tipicamente romântica, mas a rigidez do caráter na condução da cena é de uma plasticidade clássica.

Focalizando-se as demais personagens e a subjetividade com que enfrentam os conflitos, nota-se que se emparelham às da tragédia romântica por serem mais falíveis, confusas e por afirmarem a paixão individual e a unilateralidade até o desfecho. O exemplo mais típico dessa afirmação observa-se no desfecho de Maria. Referindo-se à volta de D. João, a menina diz, antes de morrer:

Que Deus é esse que está nesse altar, e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? Vos quem sois, espectros fatais...? [...] Que me importa a mim com o outro? Que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos, que se fique na cova ou ressuscite agora para me matar?... (Garrett, s.d. p. 137)

Esse seu inconformismo contrasta com a determinação do herói, que encerra a peça mais conformado, sugerindo a Madalena que encomende a alma a “este anjo que Deus levou para o céu” (Garrett, s.d. p. 138).

Além da ideologia afirmada no desfecho de uma composição, que acabamos de analisar, uma tragédia pode ser orientada por diversas espécies de conflito, os quais também aproximam a obra do clássico ou do romântico.

Segundo Albin Lesky, o dramaturgo pode fazer duelar, num palco, deuses entre si, deuses e homens, homens e homens ou, o que foi preferido

por Garrett, confrontar paixões dilacerantes que se antagonizam no peito de um só homem (Lesky, 1976, p. 31).

Tais distinções relacionam-se com as afirmações de Hegel sobre os conflitos que orientam a ação dramática, os quais podem ser internos (travados no “peito de um só homem”) ou externos (travados entre homens ou entre homens e situações objetivas). Hegel esclarece que, a despeito do *conflito interno* e externo, o conjunto dramático deve tornar visível a presença de um ente supremo, providência ou destino que rege os acontecimentos deste mundo (Hegel, 1964, p. 455). Renata Pallottini, analisando a obra de Hegel, denomina tal circunstância de *conflito com o abstrato* (o mesmo que Lesky supôs ocorrer quando o duelo se dá entre homens e deuses) e que, no dizer da referida crítica, se dá no confronto entre homens e as forças naturais, o destino, o preconceito ou Deus (Pallottini, 1989, p. 83). Os conflitos mencionados serão analisados posteriormente no capítulo VIII.

Notamos, pois, que a opção pelo *conflito interno em Frei Luís de Sousa* é a mais adequada aos pressupostos da tragédia romântica, dada a subjetividade que essa opção evoca, mas, por outro lado, existe uma atmosfera trágica clássica associada: Manuel e Madalena sentem a crescente ameaça a tudo o que é sublime e feliz, até a eclosão da crise, com o retorno do romeiro. Vê-se, então, a derrota das forças humanas ante o poderio do destino (atualizado como o castigo divino) que os precipita numa desgraça total. Com essa exploração da vulnerabilidade humana face ao destino ou ao divino, Garrett instaura o *conflito com o abstrato* e reedita em Portugal a mais aristotélica das ações trágicas.



Se, conforme Joaquim Ferreira, no Romantismo, a imaginação do artista deve ser absolutamente livre, sem condicionamentos, se é permitido ir ao infinito das concepções fantásticas, se não se devem cercear ao escritor nem a obediência às regras gerais, nem o temor da ousadia no mundo moral, nem a seleção dos tipos humanos, perceberemos o quão impróprio é afirmar categoricamente o romantismo de *Frei Luís de Sousa* (Ferreira, s.d., p. 901).

Com relação às diferenças entre as personagens das tragédias românticas e clássicas, cabe analisar a distinção que Hegel faz:

Os heróis da tragédia antiga estão colocados ante tais circunstâncias que, quando se decidem a agir em conformidade com o único princípio moral que convém a sua natureza, entram necessariamente em conflito com uma força moral oposta, igualmente legítima. Os caracteres românticos, pelo contrário, encontram-se, desde o começo, no meio de uma grande variedade de circunstâncias e condições fortuitas que lhes permitem agir de uma maneira ou de outra, de modo que o conflito, para o qual as circunstâncias bem podem fornecer o pretexto, depende essencialmente do caráter a que o indivíduo obedece na sua paixão, não porque procure uma justificativa moral, mas unicamente porque quer permanecer fiel a si mesmo (Hegel, 1964, p. 48).

Diante dessa distinção, notamos que as personagens da tragédia romântica dividem-se em inocentes e culpadas, enquanto as da tragédia grega eram sempre inocentes que o dramaturgo fazia duelar, cada qual investida de sua razão, ambas legítimas.



Hegel cita como exemplo da ação romântica o *Hamlet* de Shakespeare. Nele, o assassino do rei, Cláudio, que assume o trono, é um criminoso vil, que nada tem de honroso. Já o herói, Hamlet, tem a subjetividade exposta, sucumbe diante das próprias incertezas em face das complicações criadas pelas circunstâncias exteriores. Bem aos moldes românticos, é incerto, hesitante e reflexivo (Hegel, 1964, p. 485).

Em *Frei Luís de Sousa*, alguns caracteres assemelham-se mais aos da tragédia grega e outros ao da dramaturgia romântica. O herói, que luta todo o tempo para fazer prevalecerem os princípios morais que são inerentes à sua natureza, emparelha-se mais com o herói clássico. Garrett coloca seu caráter pessoal em segundo plano e o faz porque deseja criar um homem determinado e irredutível que boicota sua interioridade em nome de um bem maior. Na verdade, o caráter do herói está diretamente relacionado à espécie de conflito pretendida. Como o conflito em *Frei Luís de Sousa* é trágico, o caráter principal, Manuel, mesmo insuflado até o limite, mantendo a coerência, também o é. Por outro lado, revestindo o esquema trágico, Garrett carregou para sua tragédia personagens influenciados pela ideologia romântica, como Madalena, Telmo, Jorge e a idealizada Maria.

Em suma, o que Garrett fez foi conjugar harmoniosamente o clássico e o romântico, dando à estrutura dramática da tragédia aristotélica a coloração romântica do século XIX.

2. Relações entre o teatro de Shakespeare e o *Frei Luís de Sousa*.



Shakespeare (1564-1616) é importante para este trabalho sobretudo pela intertextualidade que se nota entre sua dramaturgia e a garrettiana. Fidelino de Figueiredo, percebendo a importância da influência do autor de língua inglesa na obra do escritor português, dedicou um pequeno livro às relações que vislumbrou entre eles, denominado *Shakespeare e Garrett*.

Garrett, notório leitor de Shakespeare, foi, no Romantismo português, seu redescobridor. Aproveitou muito do universo do gênio inglês, atualizando em suas peças alguns dos lances por ele utilizados. Como vimos, o escritor português só transpôs as circunstâncias adversas, ou seja, só se libertou da confusão que o Romantismo propunha levando ao palco o *Frei Luís de Sousa*, obra que erigiu o teatro português a uma altitude inédita. Tal sucesso decorre da incrementação das regras clássicas, revitalizadas pelas influências shakespearianas.

Anatol Rosenfeld esclarece que a luta contra os cânones clássicos da dramaturgia surgiu no século XVIII, no pré-romantismo alemão, quando os escritores se insurgiram, sobretudo, contra a tragédia francesa opondo a ela a obra de Shakespeare como modelo supremo (Rosenfeld, 1965, p. 53).

Shakespeare, segundo Fidelino de Figueiredo, criou o antimodelo, tendo sido um dos “mestres da rebeldia” (Figueiredo, 1970, p. 10). É um dos responsáveis pela evolução geral da arte literária, manifestando em suas peças ao mesmo tempo a concepção romântica da vida, sem excluir o que podia sobreviver de clássico (idem, p. 10). Shakespeare, genialmente, não precisou se



ater completamente às regras, fazendo confluir vários gêneros numa mesma peça, tornando, assim, indiferente à classificação pura de uma obra dramática.

Mas, o êxito shakespeariano só foi tamanho porque em suas obras conservou-se o essencial num drama bem estruturado. Contrabalançou a *unidade de ação* com os elementos episódicos, apresentando um mundo ficcional verossimilhante, com começo meio e fim. Impôs um rigoroso encadeamento causal entre as cenas de sua criação, fazendo com que o mecanismo dramático se movesse sozinho.

A abundância de acontecimentos por si só não significa ação no sentido dramático, podendo ser, no máximo, caracterizadora do gênero melodramático. Ação não se confunde com movimentação. Como disse Etienne Souriau, não basta mover personagens, fazê-los ir de um lado para o outro, pô-los em duelos, equívocos, confusões, fazer no palco batalhas, erupções vulcânicas, epidemias, inundações ou até mesmo cataclismos. É preciso, para que haja ação dramática eficaz, que se responda à questão: “o que acontece em seguida?” E que a resposta resulte forçosamente da situação e do dinamismo interior da peça (Souriau, 1993, p. 32).

Essa relação de consequência entre as cenas e entre a ação e situação dramática é clara em Shakespeare e também em *Frei Luís de Sousa*. Portanto, obedecendo a Aristóteles em certos aspectos, tanto Garrett, em *Frei Luís de Sousa*, quanto Shakespeare construíram em seu teatro um todo orgânico em que todas as partes são determinadas pela idéia do todo e este todo aparece constituído pela interação dinâmica das partes.



Shakespeare fragmentou tempo e espaço, mas percebeu que qualquer elemento não motivado é nocivo. Seu sistema não era absolutamente aberto. Caso fosse, dificilmente alcançaria a *verossimilhança*, e não propiciaria a descarga das emoções, fim último da tragédia. E ele a consegue, mesmo quando insere o mágico e o místico, comprovando que, no que é essencial, Aristóteles estava certo.

O dramaturgo inglês subverteu as regras, criando maior proximidade entre atores e espectadores, o que feriu mortalmente a chamada “ilusão” a que aspirava o teatro rigoroso. Acentuou a multiplicidade de lugares e estendeu o tempo. Trouxe para o palco o mágico, o irracional por meio de elementos sobrenaturais, pondo em cena aparições fantásticas, como se comprova na visão do fantasma do rei que inicia *Hamlet* ou nas feiticeiras de *Macbeth*. A natureza passa a ser influente, abandonando seu sentido puramente metafórico (Rosenfeld, 1965, p. 64).

A coincidência mais evidente entre as obras garrettianas e shakespearianas se encontra no poema *Camões*, do escritor português, com o aparecimento do espectro de D. João I, à semelhança da aparição do rei morto em *Hamlet*. A personagem Maria, do *Frei Luís de Sousa*, com suas premonições, é também um claro resquício das impressões que as leituras shakespearianas deixaram em Garrett.

Fidelino de Figueiredo aponta, ainda, uma semelhança temática entre Shakespeare e Garrett reconhecendo que ambos privilegiam o historicismo e apresentam um laivo do folclórico (idem, p. 20). Em *Frei Luís de Sousa*, a



proximidade entre esses dois escritores, que em outros momentos era apenas notada pelo estilo da composição, passa a ser medular, na medida em que se pode reconhecer uma identidade de visão de mundo, um “espírito” comum.

Para Fidelino, esse drama garrettiano “não é um drama ortodoxamente romântico, é uma tragédia; mas também não é uma tragédia clássica, porque é uma tragédia shakespeariana” (idem, p. 41). Tal afirmação é, sem dúvida, exagerada, porque as características clássicas do *Frei Luís de Sousa* são evidentes, como temos demonstrado. Por outro lado, tal fato não nega a aproximação da obra de Garrett com a de Shakespeare.

A semelhança entre os dois escritores só não é maior porque o teatro de Garrett, mais preocupado com a documentação e engajamento no tempo e no espaço, não alcança a poeticidade do teatro shakespeariano, mais lírico e filosófico. Garrett, com o *Frei Luís de Sousa*, fez uma peça imortal, porém retratando certa época. Shakespeare, por seu turno, buscava o eterno do homem, divergindo, nesse ponto, do historicismo romântico, relativo e circunstancial. Em decorrência dessa diversidade, as personagens de Shakespeare, tanto as das tragédias quanto as das comédias, são mais universais que as de Garrett, formando um mundo com a visão total do homem.

Algumas vezes, a crítica nivela cenas de Garrett com as do mestre inglês. Exemplo dessa intertextualidade é a cena final do ato segundo do *Frei Luís de Sousa*. Nela, a concentração de força emotiva, a sobriedade e a economia perfeita foram reconhecidas como expressões do verdadeiro sentido trágico dos antigos, porém de modo mais humanizado, tal qual a concepção de



Shakespeare. Vejamos como a concentração trágica atinge o seu clímax na cena final do ato segundo:

Jorge – Romeiro, romeiro! Quem és tu?

Romeiro – (Apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal)-

Ninguém. (Garrett, s. d., p. 42)

A concisão e a concentração de sentido desse “ninguém”, como notou Fidelino de Figueiredo, têm sido reconhecidas pela crítica como marca indelével do estilo de Shakespeare, dado que esse escritor fora mestre no emprego das exclamações univerais ou monossilábicas contestando frontalmente o espírito retórico do Romantismo.

O “ninguém” é o ponto de convergência dos terrores e incertezas reafirmados pelas adivinhações da sensitiva Maria de Noronha, e colabora na criação do ambiente pesado que antecede o desfecho doloroso.

Segundo Figueiredo, a cena do “ninguém” é o ápice de uma tensão que se anuncia no diálogo inicial de Madalena de Vilhena “...este medo, estes contínuos terrores...”. O terror emana da própria consciência culpada de Madalena. O sentimento profundo da justiça interior é, ainda segundo Figueiredo, “prioridade gloriosa de Shakespeare, que para o expressar antecipou de séculos, alguns expedientes do supra-realismo” (idem, p. 42). Acrescente-se, nesse ponto, que o realismo em *Frei Luís de Sousa* é mais brutal que nas tragédias gregas, as quais não exibiam no palco diretamente a *cena do sofrimento*. Garrett faz isto,

mostrando diretamente a morte de Maria. Contudo, o realismo garrettiano não chega a ser tão brutal quanto o explicitado no mundo shakespeariano.

Algumas coincidências são apontadas entre *Frei Luís de Sousa* e peças de Shakespeare. Como exemplo, cita-se a cena em que a mulher de César, Calpúrnia, o insta a desistir de comparecer no senado, parecida com a cena em que Madalena implora a Manuel de Sousa que a não leve para a antiga casa do primeiro marido (*Julius Caesar*, ato II, cena II e *Frei Luís de Sousa*, ato I, cena VIII) (idem, p. 43).

A personagem oculta, presente tanto em Garrett quanto em Shakespeare, é a consciência, elemento atuante em *Frei Luís de Sousa*, responsável pelos conflitos internos apresentados na obra, os quais serão posteriormente analisados. A noção íntima da conduta reprovável é que vai aprisionar o homem, agora moldado pelos cânones da fé cristã. O destino, que era colocado nas mãos dos deuses, passa a ser de competência de um só Deus. A permuta acrescentou à arte novos conflitos, frutos da consciência humana impelida a negar o pecado. Desse modo, a posição de oponente ganhou novo titular, a consciência moral. Mas essa alteração não fez os homens mais livres, apenas lhes modificou o jugo.

Dentre as diferenças entre Shakespeare e Garrett apontadas por Fidelino, está a preferência do segundo pela *unidade de lugar*.

Garrett, que nos prefácios demonstrou uma elevada consciência crítica, não aproveitou o genial exemplo de Shakespeare, com suas peças decompostas em quadros mínimos, “numa vertigem mecânica muito



cinematografável, ao gosto moderno; pelo contrário, sempre que pôde, nas suas peças principais tendeu para a *unidade de lugar*, pelo menos para a sua redução ou concentração dos cenários” (Figueiredo, 1950, p. 57).

Em *Frei Luís de Sousa*, a variação espacial é mínima. Restringe-se ao ambiente caseiro da família de D. Madalena de Vilhena, uma senhora do século XVI, que pouco saía de casa. A ação se passa em Almada e nas adjacências do mosteiro dos frades dominicanos. A modificação de cenários ocorre duas vezes: após o incêndio do palácio, no fim do 1º ato e na ordenação de Madalena e Manuel no fim do 3º. Tais mudanças representam variações espaciais mínimas, apenas de um palácio para outro, dentro da mesma vila. O efeito desse recurso é a interiorização do drama, pela concentração espacial, atitude alheia ao projeto do Romantismo, segundo o qual a ação poderia ocorrer em diversos espaços. Garrett, segundo Figueiredo, conhecido como o iniciador do Romantismo, ao limitar os cenários à intimidade do lar, afasta-se de uma das propostas inovadoras do movimento (Figueiredo, 1950 p. 58).

Ainda com relação ao espaço, na cena do “ninguém”, podemos observar a intencionalidade do cenário em que se movem as personagens. Os objetos estão carregados de um potencial simbólico. Os retratos espalhados pela casa, descritos no início do ato segundo, são funcionais uma vez que vão simbolizar as pessoas neles retratadas. O retrato de Manuel se queima no incêndio que antecede a mudança, anunciando a desgraça próxima. O de D. João permanece em sua altivez, assim como permanece vivo o próprio D. João. O de Camões ao lado do Rei Sebastião também não é casual. Contemplando-os, as

personagens rememoram as glórias perdidas no passado. O espectador, por seu turno, vislumbra uma semelhança entre o declínio da nação portuguesa e o triste fado da família, outrora próspera, metáfora dos dias gloriosos do povo, perdidos no passado. Existe uma alusão ao *mito* da felicidade perdida, simbolizada pelos retratos de Camões e o Rei Sebastião. Desse modo, os cenários atuam relevantemente, favorecendo a implantação da atmosfera trágica e a configuração dos nexos de sentido na peça.

Na verdade, todas as inversões e inovações operadas por Shakespeare funcionaram porque ele, em geral, manteve o apego à regra aristotélica incontestável da *unidade de ação*. A estrita motivação interna foi preservada. Tudo o que ocorre em cena é necessário, é um rebento lógico da cena anterior, é vinculado ao sentido total da obra. Então, a repulsa às regras não foi total, pelo contrário, Shakespeare avançou inovando, exatamente, até onde poderia ir. Tanto que o resultado da obra dramática conservou-se inalterado: conseguiu inspirar emoções intensas e obteve o efeito catártico assinalado por Aristóteles.

Passaremos agora ao objeto central do trabalho com a análise das características do *enredo* em *Frei Luís de Sousa* à luz da *Poética* de Aristóteles.



Capítulo V - O enredo em *Frei Luís de Sousa*

As partes constitutivas da tragédia, segundo Aristóteles, são seis: *enredo, caracteres, pensamento, elocução, música e espetáculo cênico*.

Caracteres, na terminologia de Aristóteles, são as personagens que serão estudadas posteriormente.

Pensamento (ou *diánoia*), segundo Aristóteles, “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a este convém. (...) Pensamento é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral” (*Poética*, p. 75, cap. VI).

A idéia de *pensamento* liga-se à *retórica*, entendida como faculdade de descobrir os meios de persuasão em determinado assunto. Trata-se da capacidade de uma personagem influenciar e convencer a outra através da linguagem, despertando as paixões, demonstrando ou refutando teses. Carvalho, citando Roman Ingarden¹, diz que, atualmente, deve-se considerar na expressão “*diánoia*” os “fatos psíquicos conscientes que ocorrem nos personagens, sob a influência daquilo que acontece ou é dito na tragédia” (Carvalho, 1998, p. 52).

Damos como exemplo de funcionamento do *pensamento* em *Frei Luís de Sousa* o “convencimento” de Manuel, após ouvir Jorge (seu *pensamento*, “*diánoia*”), o qual lhe aconselha a abraçar a vida religiosa. Também são exemplos de persuasão as falas de Telmo que vão alarmando paulatinamente Madalena.

¹ Ingarden, Roman, “A Marginal Commentary on Aristotle’s Poetics”, *Aesthetics and Art Criticism*, Part II, Spring 1962, I, p. 167.



O quarto elemento da tragédia é a *elocução*. Segundo Aristóteles, é “o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este, que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa” (*Poética*, cap. VI, p. 76). Trata-se dos modos de expressão falada, que se verifica na dicção das personagens, na entonação. É o que diferencia uma ordem de um pedido, uma pergunta de uma afirmação, uma ameaça de um simples aviso, e assim por diante. Para a verificação desse aspecto, é necessário que se analise a obra representada, já que o “tom” de uma fala não pode ser inferido somente pela leitura da obra, razão pela qual não nos alongaremos neste tópico.

Quanto ao *espetáculo cênico*, refere-se à encenação e a seus elementos como cenário, músicas, enfim, de tudo quanto constitui o aparato cênico. Segundo Aristóteles, dentre eles, a *melopéia* (canto) é a mais importante.

Vejamos o texto da *Poética*:

Quanto ao *espetáculo cênico*, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (*Poética*, cap. VI)

Vistas as partes constitutivas da tragédia, passaremos à análise do *mito* que, a partir deste ponto, chamaremos de *enredo*.

O *enredo* é considerado por Aristóteles a parte mais importante da tragédia:



Porém o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações da vida (....). (*Poética*, cap. VI)

Portanto o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. (idem, *ibid.*)

O que acima chamamos de *enredo* é o que Aristóteles chamou de “*mythos*” ou, na tradução de Eudoro de Sousa, *mito*.

A palavra *mito* ou “*mythos*” (da *Poética*) aparece em diversas traduções como *fábula*, entre elas a de Pinto de Carvalho e a de Augusto Rostagni.

Antes de prosseguirmos, é imperioso que se desfça uma confusão terminológica que freqüentemente embota o entendimento daqueles que enveredam inadvertidamente pela *Poética*.

A obra foi objeto de diversas traduções e algumas expressões fixaram-se de modo diferente em cada uma delas. Além desse fato, que já é por si só um complicador para o analista, a expressão *fábula* tornou-se ambígua, especialmente a partir do formalismo russo. O que Aristóteles chama de *mito* (organização artística da estória) e que foi traduzido por *fábula* nas principais versões da *Poética*, na *Temática* de Tomachevski (Eikhenbaun. et al., 1973, p. 173), traduziu-se, com mais propriedade, *trama* (organização artística da estória). *Trama* é o mesmo que a crítica contemporânea chama de *enredo* e significa organização artística da estória. Por outro lado, a *fábula*, que tem sido usada como tradução de *mito* aristotélico, na designação dos Formalistas “é o conjunto



de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra". Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e casual dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra e a sequência de informações que se nos destinam (idem, *ibid.*).

Vê-se, pois, que a *fábula*, usada em lugar do *mito aristotélico* (organização artística da estória), é semanticamente oposta à *fábula* segundo a denominação dos Formalistas (conotação específica vizinha de "estória"), e não como forma de alusão ao arranjo artístico da estória. Tomachevski, em nota, diz que "na realidade a *fábula* é o que passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dela" e mais, "a *fábula* opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam" (idem, *ibid.*).

Assim sendo, chegamos a algumas conclusões:

a) Considerando a conjuntura crítica atual, vê-se que o uso da palavra *fábula* para traduzir "*mythos*", é inadequada:

pois aí Aristóteles se refere aos fatos não como teriam ocorrido ou poderiam ocorrer, ou se diz que tivessem ocorrido, mas sim à sua organização, à estrutura que lhe dá o autor, à sua composição, ao *poiéin*, à factura mimética. (Carvalho, 1998, p. 49)

b) Não se deve usar *fábula* como sinônimo de *mito*, também porque *fábula* tem caráter polissêmico, podendo caracterizar narrativa curta, apólogo, parábola, além de composição dos atos ou a *intriga*.



c) Não se deve usar a palavra *mito* por gerar ambigüidade, conforme ressaltado.

Portanto, para designar o *mito* aristotélico, podemos usar *enredo* ou *trama*, como o próprio filósofo sugere, segundo a tradução de Eudoro de Sousa: “mito ou trama dos fatos” (*Poética*, p. 75, cap. VI). Contudo, em vez de usar *trama* preferimos *enredo*, ao nos referirmos à estória artisticamente elaborada (do modo como se apresenta na superfície, com as variações, retrocessos, saltos e rupturas temporais), por nos parecer mais inequívoca e atual.

Para designar a história contada em sua ordem natural ou cronológica, ou a “lenda” em que se baseia o enredo, ou a história da mitologia grega decalcada na obra, devemos preferir *fábula*. Essa é a idéia de Humphry House ao distinguir “*story*” e “*plot*”: “*The plot is something that the poet makes; but, as for the history, it is immaterial whether he makes it or not*” (House, 1966, p. 44). O *enredo*, é, pois, segundo tal concepção, algo que o poeta faz, mas, quanto à *fábula*, não importa que ele a faça ou não.

Estamos, portanto, servindo-nos da designação dos Formalistas Russos, ao considerar a *fábula* como esquema fundamental da narração no curso dos acontecimentos ordenados temporalmente.

Exemplificando, ao falar em *mythos*, Aristóteles tem em vista, não a história mítica de Édipo, a “lenda”, a *fábula* que todos conhecem, mas a maneira pela qual Sófocles a apresenta, a sua “feitura”, a *mimese*, ou seja, o “arranjo dos incidentes” (*Poética*, cap. VI).

Feitas tais ressalvas, prosseguiremos na análise do *enredo*.



O ordenamento estrutural dos incidentes na história (*enredo*) é a questão central para a realização de uma tragédia bem construída.

Se por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, nem por isso haverá logrado o efeito trágico; muito melhor o conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos fatos. (*Poética*, cap. VI, p. 75)

Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. (*idem*, *ibid.*)

Vimos, então, que o *enredo* ou a composição dos atos, no caso da tragédia, é a parte constituinte primeira e principal da tragédia, e deve merecer, portanto, maior atenção do poeta e do analista.

Ainda segundo Aristóteles, as características básicas do enredo são a extensão e a *unidade* (*Poética*, p. 76, cap. VII). A extensão, de que depende a beleza da obra, refere-se ao tamanho e à divisão da tragédia em partes. Quanto à extensão, não pode ser excessivamente grande. Todos os fatos representados devem ser captados pela memória. É o que Aristóteles chamou de “apreensibilidade do conjunto, do princípio ao fim da composição” (*Poética*, p. 97, cap. XXIV). Quanto à divisão, a tragédia deve ter “começo, meio e fim”.

O *Frei Luís de Sousa* é uma tragédia de extensão apropriada e organicamente elaborada, de modo que, seu início não é aleatório, mas definido



com vistas às exigências da ação. O ponto de partida, ou seja, o começo da ação dramática é distinto da ordenação natural das coisas na realidade empírica, na qual as ações são sucessivas, dificultando a identificação do ponto exato em que têm início os conflitos. Assim, o início da peça, o ponto de partida para o poeta, será dado pela situação necessária para o desenvolvimento ulterior do conflito, ainda que esse ponto de início não coincida com o momento de desencadeamento dele. A mesma “necessidade interna” do drama deve ser obedecida na realização do “meio” e do “fim”, conforme analisaremos ao tratarmos do *nó* e do *desenlace*.

A segunda característica é a organicidade do conjunto, resultante da *unidade*.

1. As unidades aristotélicas em Frei Luís de Sousa.

Em *Frei Luís de Sousa*, Garrett acata alguns dos pressupostos da tragédia reconhecidos na *Poética* de Aristotéles, não apenas em sua essência, mas na sua aceitação das “três unidades”, concentrando o *enredo* uno em um curto lapso temporal e em poucas variações de cenário.

Vale ressaltar que a recomendação das *unidades* na obra dramática (que pressupõe a arrumação dos conteúdos em limites “mais estreitos” de tempo, espaço e ação) é analisada em oposição à maior extensão da obra épica, a qual admite uma pluralidade de ações desenroladas em diversos espaços, num lapso temporal mais amplo.



A obra épica focaliza aspectos múltiplos da realidade e admite um grande número de episódios independentes. No drama, ao contrário, tudo tem de ser condensado ao máximo e deve obedecer a uma coesão mais firme (Hegel, 1964, p. 384).

1.1. As *unidades de tempo e de espaço* em *Frei Luís de Sousa*.

Embora as *unidades de tempo e lugar* não tenham sido claramente prescritas por Aristóteles e a expressão “três *unidades aristotélicas*” seja, por isso, um abuso terminológico muitas vezes cometido, é fora de dúvida que a obediência à concentração de tempo e espaço contribui para a concentração do efeito dramático por ele desejada.

A *unidade de tempo* foi mencionada por Aristóteles de maneira factual, não prescritiva:

(...) a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem limite de tempo, - e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse limitada no tempo, como os poemas épicos. (*Poética*, Cap. V)

Veja-se que usa a palavra “procura” e não “deve”.

Benedito Nunes, analisando a *Poética*, esclarece que, com relação às *unidades*, Aristóteles refere-se uma única vez ao tempo, justamente para reforçar as distinções entre epopéia e tragédia, apontando para a duração

ilimitada daquela. O critério utilizado por Aristóteles para compartimentar o tempo é o astronômico: “uma revolução solar”. A duração desejável fixada em um dia para a ação dramática foi a base para a estruturação do drama no Classicismo (Nunes, 1995, p. 6).

Estes aspectos temporais, que Aristóteles observou, não são prescrições rígidas, mas apenas observações que, para terem sentido completo, devem ser analisadas em conjunto com a *unidade de ação* (essa sim, amplamente proclamada por Aristóteles) e a de espaço, apenas inferida, pois, no dramático, o encadeamento do tempo depende da localização dos acontecimentos que o preenchem, ou melhor, está vinculado à fluidez da ação. Devemos considerar, ainda, que a *unidade de tempo* é um fator que contribui para a *unidade de ação*.

Estando enunciado o primeiro princípio das *unidades aristotélicas*, iniciaremos a aplicação da teoria ao estudo do *Frei Luís de Sousa*.

O tempo na obra garrettiana não se aglutina estritamente em “uma revolução de sol”. Todavia, é relativamente curto. Tudo se passa no espaço de nove dias, mas, a rigor, a ação, se concentrada, não ocupa tempo muito maior do que um dia. O ato primeiro decorre todo num só dia. O ato segundo e terceiro em outros dois dias. Os oito dias que se passam entre o ato primeiro e o ato segundo, após a mudança do palácio incendiado para o palácio de D. João, são apenas inferidos pela fala de Maria, referindo-se à mãe:

Maria

Há oito dias que aqui estamos nesta casa, e é a primeira noite que dorme com sossego. (Garrett, s. d., p. 86)



Portanto, os acontecimentos dessa semana não são encenados, mas apenas sugeridos pela fala da personagem, razão pela qual, pode-se considerar que Garrett, com uma pequena variação, acata a *unidade* temporal da tragédia grega.

Aristóteles não se refere expressamente à *unidade de espaço*, que passou a ser exigida pela escola neoclássica, segundo observou Carvalho. No capítulo XXVI da *Poética*, contudo, diz que “na tragédia, não é possível representar muitas das ações que se desenvolvem no mesmo tempo”, donde se infere a necessidade de uma *unidade* espacial.

Ross, comentando essa passagem da *Poética*, diz:

La referència a la “unidad de lugar” es igualmente rápida; se limita a decir que la tragedia no puede representar acciones que ocurren simultáneamente en lugares diferentes. (Ross, 1957, p. 399)

A afirmação de Ross é contestada por outros críticos, os quais entendem que Aristóteles absolutamente não se refere à *unidade de lugar*. Dentre eles, Carvalho cita H.D.F. Kito, para quem “sobre a *unidade de lugar* ele [Aristóteles] nada diz”¹ e Garcia Yebra para quem Aristóteles se limita a dizer que a tragédia só pode representar “*los hechos que os actores pueden imitar en la escena*”² (Carvalho, 1998, pp. 126-27).

¹ (Kito, 1951, p. 35).

² (Garcia Yebra, 1974, pp. 323-24).

Hegel diz, quanto a isto, que os próprios poetas antigos não observavam essa *unidade* no sentido estrito que os franceses lhe atribuem, dada a mudança de cenário tanto em Ésquilo como em Sófocles. Salienta que este “jugo da invariabilidade de lugar” aplica-se ainda menos à poesia dramática romântica. Conclui, corretamente, que “a mudança incessante, sem razão aparente, de um lugar para outro, é tão inoportuna como o processo oposto, quando devida a uma simples determinação” (Hegel, 1964, p. 385).

1.2. A unidade de ação em Frei Luís de Sousa.

Aristóteles estabelece o princípio da economia artística, no capítulo VIII da *Poética*, ao dizer que “algo cuja presença ou ausência não cause diferença visível não é parte orgânica do todo” e que os episódios devem ser “relevantes para a ação”. O sucesso de uma peça, então, está relacionado à coesão interna ou “organicidade”. A condição necessária para a organicidade é a *unidade de ação*, pois, uma obra que apresente múltiplas ações terá o liame lógico e necessário entre as partes (cenas e atos), na seqüência da ação, enfraquecido. Para que uma tragédia seja “una”, portanto, deve-se evitar enredos plurais (*Poética*, cap. XVIII), episódicos e obedecer à seqüência “provável e necessária” (*Poética*, cap. IX).

Aristóteles, em diversos momentos da *Poética*, refere-se à *unidade de ação*:



Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una. (*Poética*, cap. VIII)

Porém, Homero, (...) ao compor *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo o de ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação una a *Odisséia*, de modo semelhante à *Iliada*. (*Poética*, cap. VIII)

o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo, o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (*Poética* cap. XIII)

Dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. É “episódico” o mito em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil. Tais são os mitos de maus poetas, por [imperícia] deles e às vezes de bons poetas, por [condescendência] com os atores. É que, para compor as partes declamatórias, chegam a forçar a fábula para além dos próprios limites e a romper o nexo da ação. (*Poética*, Cap. IX)



É pois evidente que também os *desenlaces* devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*. (*Poética*, cap. XV, p. 85)

Depreendemos das afirmações de Aristóteles, que o poeta deve imitar ações que sejam unas e completas e que sucedam em uma ordem rigorosa e com tal conexão lógica que não possam ser de outra forma apresentadas. Ele condena as ações episódicas (em que falta a conexão entre as partes), porque a introdução delas numa obra acarreta a ruptura da ação, o que é desaconselhável. Do mesmo modo, os *desenlaces* não podem decorrer do *deus ex machina*. O interesse provocado por histórias cujo *desenlace* decorre de uma desgraça, motivada por acidentes exteriores, injustiças ou infortúnio inexplicável é limitado. O final trágico não deve ser o “efeito cego do destino” (Hegel, 1964, p. 468), ou de uma fatalidade incompreensível. O *desenlace* ideal é aquele em que a moral violada restitui-se por meio de uma força suprema lógica, que pune todos os que avançam sobre os limites de suas atribuições. O fim último da tragédia não será, então, provocar um sentimento de indignação em face de uma violência irracional imerecida, caso em que não ocorreria o apaziguamento moral.

A ação trágica, portanto, tem de ser preparada no interior da ação pelas próprias personagens. Não pode ser aleatória, imotivada, ou acidental. A desventura deve decorrer de um ato de vontade livre dos agentes, a fim de que estes possam sentir-se culpados. O sofrimento trágico vincula-se às personagens como “consequência dos próprios atos” a um só tempo legítimos e culpados (Hegel, 1964, p. 440).



Essa espécie de sofrimento enfrentam as personagens do *Frei Luís de Sousa*, nobres pessoas cuja ação voluntária de casarem-se com alguma dúvida sobre a legitimidade do ato, os faz arremessarem-se contra os limites morais. Todo o conflito deriva de uma única problemática, na qual se concentra toda a ação.

Hegel considera essa concentração necessária para a eficácia dramática:

O efeito dramático provém da ação como tal, e não da exposição dos caracteres por si mesmos, independentemente dos fins determinados e da sua realização. Num poema épico, os caracteres, circunstâncias, incidentes e acontecimentos devem ser, por assim dizer, expostos em extensão, ao passo que o efeito produzido pelo drama é tanto mais profundo quanto maior é a concentração e quanto mais centralizada está num determinado conflito". (Hegel, 1964, p. 408)

Ainda, segundo Hegel, toda ação no drama tem um fim determinado que colide com o fim de outra, estabelecendo o conflito. O fato de essas ações conjuntamente caminharem para um fim determina a *unidade de ação*. Daí se infere que a progressão da ação até o final será determinada pelos conflitos colocados dinamicamente na peça:

A progressão verdadeiramente dramática consiste na precipitação irresistível para a *catástrofe* final. Isto explica-se muito simplesmente pelo papel capital que o conflito nela desempenha. Por um lado tudo tende para a explosão deste conflito e, por outro lado, o desacordo e a contradição entre maneiras de

pensar, fins e atividades contrárias exigem uma solução, de modo que tudo converge para este resultado. (Hegel, 1964, p. 392)

Os conflitos serão analisados detalhadamente no capítulo VI.

Segundo Anatol Rosenfeld, numa peça, que é um organismo, todas as partes devem ser determinadas pela idéia do todo, já que é constituída pela interação dinâmica das partes. Portanto, qualquer elemento dispensável é anorgânico. O ideal é que o autor realize uma seleção dramática, de modo que o mecanismo, uma vez posto em movimento, dispense intervenção externa. Cada episódio deve brotar de si mesmo e qualquer fato fora desse padrão é nocivo. Daí advém a noção da motivação. No sistema fechado do drama, tudo motiva tudo em prol da *verossimilhança* necessária para o resultado catártico, desejável na tragédia (Rosenfeld, 1965, p. 22). Em outras palavras, voltando à citação de Aristóteles, os *desenlaces* devem resultar da estrutura do *enredo*.

Schiller, embora não tenha baseado sua teoria sobre a tragédia na obra de Aristóteles, esclarece que a tragédia é imitação “de uma ação completa”. Segundo ele, um acontecimento por trágico que seja, se estiver isolado, não produz tragédia. Para que haja a concordância das coisas encenadas com a alma humana, para que se reconheça a verdade de uma ação é preciso que “se unam adequadamente num todo, vários acontecimentos mutuamente ligados pelo nexos de causalidade” (Schiller, 1964, p. 97).

Qualquer espécie de dispersão que suspenda a rigorosa causalidade e a unidade deve ser evitada. Desse modo, numa ação dramática, deve ser excluído tudo que pressuponha a presença de um narrador (como saltos



espaciais e temporais), e também as cenas episódicas que, sendo desnecessárias, interrompem a *unidade da ação*.

Um elemento importante para a organicidade de uma obra é a sequência dos diálogos, que deve ser lógica. Como salientou Aristóteles:

tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar a verossimilhança e a necessidade, por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade. (*Poética*, cap. XV, p. 85)

Rosenfeld diz que “O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque de intenções” (Rosenfeld, 1965, p. 24). É através das falas que as concepções das personagens e suas intenções se revelam e instauram-se os conflitos.

Outro aspecto relevante com relação ao diálogo, e que se liga à questão da unidade da obra, diz respeito à função lingüística das falas, que é apelativa. Desse modo, pelo discurso das personagens, as vontades influenciam-se mutuamente, e uma liga-se à outra por um nexo de adequação aos fins predeterminados. No dizer aristotélico, as falas devem “justificar-se por sua necessidade” determinando progressiva e logicamente a ação. Se o que um personagem diz não é consequência da fala anterior, ou se embora seja consequência o dito não é necessário, dizemos que o *enredo* sofre um lapso quanto à *unidade de ação* e, dada essa ruptura, a peça falhará.

Hegel salienta que “a única lei verdadeiramente inviolável é a *unidade de ação*”. Segundo ele, toda a ação deve ter “um fim determinado, predeterminado, em vista do qual se efetua, pois o homem, desde que atua, intervém na realidade concreta na qual o mais geral se reduz e se delimita para se transformar em manifestação particular”. Dessa forma, o conflito deve “encontrar sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz” (Hegel, 1964, p. 388).

Hegel, analisando os meios exteriores de que a poesia dramática dispõe para atingir seus fins, trata do diálogo:

As personagens hão de falar e dizer o que interessa, para definir seus caracteres, suas paixões, sentimentos, atitudes, conflitos e reconciliações, tanto no comportamento geral como no libertar-se da própria luta e no sujeitar-se ao destino fatal. (Hegel, 1964, p. 394)

Com isto, afirma-se também, a importância do nexo, do rigor e da economia das falas, das quais dependerá a *unidade*.

Em *Frei Luís de Sousa*, Garrett obedece estritamente ao princípio da *unidade de ação*, centralizando todas as atenções numa única questão, preparada desde o primeiro ato para eclodir. Coloca todas as personagens discutindo sobre esse único fato, cada qual segundo uma determinada ótica, todas elas consistentemente. Faz incidir de modo convergente sobre a questão central diversas opiniões, umas racionais, outras emocionais, cada qual decorrente de um dos sistemas ideológicos mobilizados no drama. A esposa adúltera, Madalena, o

padre Jorge, o empregado Telmo e o herói Manuel, esmiuçam, cada um por seu turno e consoante sua maneira de ver, o retorno sinistro do marido desaparecido. O efeito desse expediente é a abordagem do assunto em todos os tons possíveis, resultando na verticalização da problemática e no alcance de uma profundidade reflexiva.

Os diálogos são arquitetados ligando-se as falas pelo liame da causalidade. Esse efeito só é possível porque, no projeto da obra, Garrett acatou a *unidade de ação*. Todas as peças que a desprezaram perderam-se na superficialidade, justamente porque a pluralidade de feitos encenados pelo herói (a grande quantidade de ações) obsta ao aprofundamento, o que é prejudicial ao drama em termos qualitativos.

Outro fato a ser considerado é que na obra garrettiana não há ruptura da ação, nem ocorrência de motivos episódicos.

2. O Frei Luís de Sousa: Uma tragédia complexa.

Aristóteles, no capítulo X da *Poética*, distingue os *mitos* (enredos) em simples e complexos:

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam.

Chamo ação simples aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem *peripecia* ou *reconhecimento*,

ação complexa denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela *peripecia*¹, ou por ambos conjuntamente.

É porém necessário que a *peripecia* e o *reconhecimento* surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra.

Em *Frei Luís de Sousa*, notamos a ocorrência do “mito complexo”.

O herói se vê conduzido inconscientemente a um desequilíbrio em consequência de um erro, ou falha, a *hamartía*, reconhecida por Aristóteles, e acaba participando ou ocasionando um acontecimento aterrorizante. Por ter ocorrido esse erro, advém a *peripecia* e o *reconhecimento* – ou *agnição* – e seguir-se-á a *catástrofe*.

Analisaremos cada um desses mecanismos trágicos, começando pelo *erro trágico* ou *hamartia*.

2.1. *Hamartía*.

Aristóteles, no capítulo XIII da *Poética*, afirma que, num *enredo* bem construído, a passagem da dita para a desdita, que é o ideal na

¹ a palavra *peripecia* não deve ser acentuada. A tradução de Eudoro incorre numa confusão de prosódia comum, apontada por Carvalho, pois se opõe à raiz grega (Ramiz Galvão, 1909, p. 465,



tragédia, deve se dar não por malvadez, mas por algum “erro” de um personagem, personagem esse que, como dissemos, antes propenda para o bem do que para o mal. Trata-se do chamado “erro trágico” ou *hamartía*, aspecto da obra aristotélica amplamente discutido pelos teóricos.

Carvalho esclarece que os comentadores atuais da *Poética* dividem suas opiniões. Para uns, a *hamartía* é simplesmente um erro de julgamento, para outros, uma mescla de erro com falha moral (Carvalho, 1998, p. 140).

Carvalho arrola as opiniões de Valgimigli, Ross, Lucas, Gallavotti, Albeggiani, entre outros (idem, *ibid.*, p.p.141,142).

Rostagni interpreta *hamartía* como “*errore proveniente da inconsapevolezza, da ignoranza di qualche fatto o di qualche circostanza: colpa involontária, quale appunto ocorre per indurci al perdono e alla pietá*” (Rostagni, 1945, p. 71). Assim, o erro trágico é o que decorre da desinformação, da ignorância de qualquer fato ou circunstância gerando a culpa involuntária necessária para levar-nos ao perdão e à piedade.

Para Valgimigli, a *hamartía* é o erro de julgamento derivado da ignorância de qualquer “fato ou circunstância material” (Carvalho, p. 141). Ross afirma que a palavra é usada por Aristóteles, em outras obras, com o sentido de “erro intelectual” e também com referência a “defeitos de caráter” (idem, *ibid.*). Lucas considera o erro como “passo em falso”, sustentando que pode se tratar de crime ou de erro de cálculo: “*Aristotle’s ideal form of tragedy is simply this – one*

apud Carvalho, 1998, p, 57)



in which the destruction of hero or heroine is caused by some false step taken in blindness" (Lucas, 1965, p. 101).

Com relação ao assunto, a definição que mais nos interessa é a de Albeggiani, pois é a que se encaixa no caso do *Frei Luís de Sousa*. Ressalta ele que, embora *hamartía* seja uma falha "antes intelectual que moral", enquanto negligência e cegueira, "esflora o campo moral": *L'hamartia è difetto intellettuale più che morale, tuttavia, in quanto negligenza, cecità, sfiora il campo morale* (Albeggiani, 1974, p. 91).

A posição de Albeggiani é contestada por Albin Lesky. Para este, "falha" é a "incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura" (Lesky, 1996, p. 29). Lesky surpreende-se com o que considera ser uma deturpação arbitrária da inequívoca afirmação de Aristóteles. Segundo sua maneira de ver, a reviravolta trágica que transforma a fortuna em desgraça, não deve produzir-se "com base em uma deficiência moral" (Lesky, 1996, p. 43), como se têm interpretado. Tal concepção seria inadmissível diante do fato de que, como repete Aristóteles com insistência, o herói trágico deve ser mesmo "um pouco melhor do que somos em média" (Lesky, 1996, p. 43).

O conceito de *hamartía* ou "falha" está, segundo Lesky, intimamente associado à concepção do herói trágico aristotélico, conforme analisamos. O homem acima da média, que contudo tem nossos traços, cai em desgraça por erro e não pela prática de um ato imoral, pois, se o fizesse, não despertaria nossa compaixão. Vejamos o fragmento em que Lesky associa o "erro



trágico” ou a “falha” com o efeito da compaixão, evidenciando a impossibilidade de o herói ser um transgressor das leis morais:

De modo algum encontra lugar, nesta ordem de idéias, o cômputo da cultura e da expiação moral e, nesse sentido, Aristóteles diz, com toda clareza, que nossa compaixão só pode surgir quando somos testemunhas de uma desgraça imerecida. (Lesky, 1996, p. 44)

A desgraça é imerecida, no caso do herói garrettiano, porque é desproporcional à leveza da falha cometida.

Entendemos, pois, que o herói do *Frei Luís de Sousa* é um exemplo da possibilidade de conciliação entre a posição de Lesky e a de Albergiani. Afirmando-se a tese de Lesky, o herói Manuel de Sousa é um exemplo de ser humano que tem relação com nosso próprio ser, mas é melhor do que somos em média, porém não perfeito.

Seu ato (casamento), subjetivamente não foi imoral, pois, no momento da realização, o resultado (volta do marido) era imprevisível, embora não fosse imprevisível. Aliás, se fosse imprevisível não se poderia falar em erro, mas fatalidade. Dessa forma, a sua desgraça causa no espectador/leitor a compaixão. Por outro lado, afirmando-se a tese de Albergiani, objetivamente, o resultado da conduta do herói ofende o campo moral.

O próprio Albergiani, ao esclarecer que o “esfloramento” do campo moral ocorre por negligência ou cegueira, exclui o dolo ou a intencionalidade. Essa sim poderia afastar a compaixão, mas a negligência não.

trágico” ou a “falha” com o efeito da compaixão, evidenciando a impossibilidade de o herói ser um transgressor das leis morais:

De modo algum encontra lugar, nesta ordem de idéias, o cômputo da cultura e da expiação moral e, nesse sentido, Aristóteles diz, com toda clareza, que nossa compaixão só pode surgir quando somos testemunhas de uma desgraça imerecida. (Lesky, 1996, p. 44)

A desgraça é imerecida, no caso do herói garrettiano, porque é desproporcional à leveza da falha cometida.

Entendemos, pois, que o herói do *Frei Luís de Sousa* é um exemplo da possibilidade de conciliação entre a posição de Lesky e a de Albeggiani. Afirmando-se a tese de Lesky, o herói Manuel de Sousa é um exemplo de ser humano que tem relação com nosso próprio ser, mas é melhor do que somos em média, porém não perfeito.

Seu ato (casamento), subjetivamente não foi imoral, pois, no momento da realização, o resultado (volta do marido) era imprevisto, embora não fosse imprevisível. Aliás, se fosse imprevisível não se poderia falar em erro, mas fatalidade. Dessa forma, a sua desgraça causa no espectador/leitor a compaixão. Por outro lado, afirmando-se a tese de Albeggiani, objetivamente, o resultado da conduta do herói ofende o campo moral.

O próprio Albeggiani, ao esclarecer que o “esfloramento” do campo moral ocorre por negligência ou cegueira, exclui o dolo ou a intencionalidade. Essa sim poderia afastar a compaixão, mas a negligência não.



Por esse motivo, a nosso ver, não colidem as posições de Lesky e as de Albeggiani; pelo contrário, são complementares.

O erro é provocado por uma apreciação falsa ou precipitada dos acontecimentos, mas na sua gênese não havia a intenção imoral. Por outro lado, o fato de D. João não ter sido encontrado vivo, após as buscas, não é suficiente para afirmar objetivamente sua morte. Portanto, havia uma possibilidade razoável de que tivesse sobrevivido ao combate, mas o herói não contava com ela. Prova disso é que quando a verdade vem à tona, Manuel imediatamente abandona Madalena, demonstrando inequivocamente que não visou em nenhum momento transgredir as leis morais. A mente do herói, embotada pela paixão, apreciou equivocadamente os fatos, mas ao desposar Madalena, Manuel não assumiu subjetivamente o risco do adultério, embora o praticasse objetivamente.

Em três momentos do diálogo das personagens, o autor diz que todas as medidas foram tomadas a fim de que D. João fosse encontrado. Estas falas são estratégias para a caracterização do erro sobre o qual se assentou a conduta do herói, e evidenciam a inocorrência de más intenções ou de dolo. A primeira fala que esclarece a questão é a de Madalena com Telmo, já no primeiro ato, quando ela enumera todas as providências tomadas para que D. João fosse encontrado:

Madalena

Cabedais e valimentos, tudo se empregou; gastaram-se grossas quantias; os embaixadores de Portugal e Castela tiveram ordens apertadas de o buscar por toda a parte; aos padres da Redenção, a quanto religioso ou mercador podia penetrar

naquelas terras, a todos se encomendava o seguir a pista do mais leve indício que pudesse desmentir, pôr em dúvida ao menos aquela notícia que viera com as primeiras novas da batalha de Alcácer. Tudo foi inútil; e a ninguém mais ficou resto de dúvida... (Garrett, s. d., p.p. 62,63)

Outro diálogo que caracteriza a involuntariedade do erro cometido pelos protagonistas é o que se dá entre Telmo e o romeiro:

Romeiro

é verdade que por toda a parte me procuraram, que por toda a parte...ela mandou mensageiros, dinheiro?

Telmo

Como é certo estar Deus no Céu, como é verdade ser aquela a mais honrada e virtuosa dama que tem Portugal. (Garrett, s. d., p. 128)

Ainda, o diálogo entre Manuel e Jorge reafirma a intenção garrettiana de caracterizar o “erro trágico”:

Manuel:

É o castigo terrível do meu erro... se foi erro...crime sei que não foi. E sabe-o Deus, Jorge e castigou-me assim, meu irmão. (Garrett, s. d., p 115)

Conclui-se, pois, que o herói cometeu um erro no julgamento da situação, acabando por praticar uma imoralidade, casando-se com uma mulher casada, fato que, citando as palavras de Albergiani, “esflora o campo moral”.

Carvalho conclui a análise, endossando a posição de Gerald Else, segundo o qual a *hamartía* está relacionada intimamente com a *anagnórisis* (termo grego para designar *agnição*), ou seja, o melhor “erro” para os fins trágicos é aquele que se liga à *agnição* ou *reconhecimento* e diz respeito à descoberta da identidade de alguém relacionado ao herói. No caso de *Frei Luís de Sousa*, o *reconhecimento* (*agnição*) inicia-se com a cena do retrato, quando Jorge pergunta ao romeiro se poderia reconhecer D. João. O romeiro responde: “como se visse a mim mesmo num espelho” (Garrett, s.d., p. 114). Na sequência, o romeiro aponta para o retrato de D. João, levando Madalena ao desespero. Na cena seguinte, após a saída de Madalena, quando Jorge pergunta: “Romeiro, romeiro, quem és tu” (Garrett, s.d., p. 114) e o romeiro responde “ninguém” (idem, *ibid.*), Jorge cai prostrado no chão, consumando o *reconhecimento* de D. João.

Neste momento, principia-se o *desenlace*, ou início da mudança de fortuna, pois Jorge e, posteriormente, as demais personagens, reconhecendo no romeiro o homem que julgavam morto, têm a certeza do equívoco que causará a complicação da trama.

Para finalizar, resta destacar que Schiller que, pelo que consta, não leu Aristóteles, senão tardiamente, escreve em sua *Teoria da tragédia*:

Vemos enfraquecer-se a nossa participação sempre que o infeliz, do qual nos devíamos compadecer, se lançou à ruína por sua própria e imperdoável culpa. (Schiller, 1964, p. 85)



Então, a culpa deve ser perdoável para que haja maior adesão do receptor ao infortúnio do herói. Schiller não leu Aristóteles, mas chegou à mesma conclusão que ele, pois “culpa perdoável” é o mesmo que “erro”.

2.2. O nó e o desenlace aristotélicos.

Hegel, em sua *Estética*, Poesia, analisa os modos de organização e desenvolvimento do drama e aproveita a afirmação de Aristóteles, segundo o qual:

Um todo deve ter começo meio e fim (*Poética*, cap. VII). Começo é o que, necessário em si mesmo, não deriva de outra coisa, mas donde outras coisas derivam; o fim, pelo contrário, é aquilo que deriva necessariamente, ou na maior parte das vezes, de outra coisa, mas que não é seguido de qualquer efeito, quanto ao meio, é simultaneamente o efeito do começo e a causa do fim. (Hegel, 1964, p.p. 392,33)

As etapas de desenvolvimento, no drama (começo, meio e fim), devem ser preenchidas levando-se em consideração o fato de que a ação dramática não se limita à simples progressão para um fim determinado, mas decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, de modo que a ação fica sujeita “às circunstâncias, paixões e caracteres que se opõem” (Hegel, 1964, p. 375).

Portanto, o começo de uma peça, que é distinto da ordem natural das coisas tal qual ocorre na realidade factual, não é arbitrário, mas determinado pelas exigências internas da obra. Segundo Hegel:

não é, pois no começo empírico que se deve iniciar uma ação, mas é preciso apreender as circunstâncias que sulcaram a alma do indivíduo e lhe revelaram as suas próprias exigências, que provocaram a colisão em que se acha empenhado e cuja solução procura, pois isso constitui a ação propriamente dita. (Hegel, 2000, p. 224).

Geralmente, como salienta Souriau, uma situação inicial retrata um estado de coisas que já existe há algum tempo sem mudanças e suscetível de permanecer como está. Mas, deve conter, desde o início, o germe da crise que deverá evoluir num crescendo (Souriau, 1993, p. 32). Este é o caso do *Frei Luís de Sousa*. Inicia-se numa situação de aparente equilíbrio. Não há problemas externos visíveis, porém, já nos primeiros momentos, a ação é tensionada pelas falas premonitórias de Telmo Pais, as quais aterrorizam Madalena.

O ponto de partida é estruturado *in media res*, mas é dada ao leitor ocasião para a evocação do passado. O problema que dará origem aos acontecimentos (casamento ilegítimo dos protagonistas) ocorrera num passado remoto, muito distante dos fatos encenados. Garrett, partindo de um momento próximo à eclosão do conflito, apresentará as consequências do ato passado, intensificando progressivamente a tensão, até o ponto máximo, com o reconhecimento do erro.



No momento inicial da composição dramática, portanto, o conflito já estava configurado, pode-se dizer, que em estado latente, o que se infere pelos medos de Madalena. Nesse caso, o fato problemático ocorrera antes do início da encenação, e esta será, então, uma demonstração analítica do ocorrido. Renata Pallottini classifica os dramas que evocam acontecimentos passados como dramas analíticos, ou seja, dramas em que “a ação consiste, quase na totalidade, em demonstrar no decurso de atos presentes o que aconteceu no passado” (Pallottini, 1989, p. 85), a exemplo do que ocorre no *Édipo Rei*, de Sófocles na qual, no início da peça, Édipo já matou o pai e desposou a mãe.

Em *Frei Luís de Sousa*, Madalena entrará em conflito desde o primeiro ato, sobretudo consigo mesma, em razão do medo de encontrar-se com uma possível verdade. Dessa forma, vê-se que o conflito originado no passado não cessou. É presentificado a todo instante, está ativo e intensificar-se-á crescentemente, até eclodir e resolver-se.

A inquietação e a culpa de Madalena manifestam-se em suas conversas com Telmo e, a partir desses diálogos, emergem os entrechoques de vontades. Madalena choca-se com Telmo, pedindo-lhe que sepulte o passado. Mas de suas falas já se infere que ela também se choca consigo mesma, sendo, talvez, essa colisão mais importante do que a primeira, no enredar da tensão dramática. Assim, introduzidas as oposições no drama, sucedem-se as ações e reações, todas estritamente motivadas e, portanto, obedecendo à necessidade do *enredo*, as quais culminam com a *catástrofe* e o apaziguamento, no *desenlace* (*Poética*, cap. XVIII).



A ação, no drama, não é, pois, apenas física, mas, abarca processos mentais, depreendidos das ações verbais, ou seja, dos diálogos das personagens, pois, por meio das falas, infere-se a agitação íntima dos caracteres (pensamentos e sentimentos).

O primeiro ato decorre até a mudança de casa, após o incêndio, condição necessária para o advento do “reconhecimento” (agnição).

Após o “início”, que podemos identificar com o primeiro ato, advém o “meio”, em que se dará a luta dos fins opostos.

No capítulo XVIII da *Poética*, Aristóteles diz que, em toda tragédia, há o *nó* ou complicação e o *desenlace*. *Nó* “é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna” (*Poética*, cap. XVIII).

No caso do *Frei Luís de Sousa*, o *nó* vai do início até o final do segundo ato, quando então, com o *reconhecimento* (agnição), muda a sorte dos caracteres e principia o *desenlace*.

Vejamos o texto aristotélico:

Em toda a tragédia há o *nó* e o *desenlace*. O *nó* é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o *desenlace*. O *nó* é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o *desenlace* é a mudança que vai da mudança até o fim. (*Poética*, cap. XVIII)



Hegel, por seu turno, certamente aproveitando-se da teoria de Aristóteles, dividia a estrutura do drama em três partes, compreendendo que cada parte se desenvolveria em um ato, exatamente como ocorre em *Frei Luís de Sousa*. Como vimos, no primeiro ato surge (para o leitor/espectador) o conflito (ou o *nó* aristotélico), no segundo, acontece o choque, a luta de interesses e a complicação (momento máximo do *nó*) e, no terceiro, decorre o paroxismo ou desfecho natural, alcançado quando a “solução definitiva e completa do desacordo e das complicações” entre as partes se cumpre em todos os aspectos (Hegel, 1964, p. 393).

Em *Frei Luís de Sousa*, os conflitos progridem dramaticamente, precipitando o herói para a *catástrofe* final. Tudo converge para a explosão do *conflito externo*. As contradições, já anunciadas no início, encorpam-se com a introdução de fins contrários, de modo que, as ações projetam-se para o *desenlace*.

Não notamos cenas episódicas a retardar o desenvolvimento do drama. Mesmo o episódio do incêndio do palácio, o qual já foi apontado pela crítica como “cego” ou sem decorrência, é importante, pois, de um lado, caracteriza a *peripecia* aristotélica e, de outro, precipita a ida da família para a nova residência, condição para a ocorrência do reencontro com o romeiro e para o *reconhecimento* pelo retrato (“agnição”).

2.3. A *peripecia* e o “*reconhecimento*” (*agnição*) da tragédia grega como deflagradores da *catástrofe*:



Examinamos a ocorrência da *peripecia*, analisada por Aristóteles no capítulo XI da *Poética*, definida como “a súbita mudança dos sucessos no contrário”. Todavia, notamos que a simples mudança de sucessos no contrário não é suficiente para constituí-la.

Para compreendermos completamente o que Aristóteles afirmou quanto à *peripecia*, é importante retomar o capítulo X da *Poética*, atentando para a distinção (que já detalhamos) entre *enredo simples e complexo*: a ação é simples quando a mudança de fortuna ocorre sem ou *reconhecimento (agnição)*; a ação é complexa quando a mudança se faz pelo *reconhecimento (agnição)* ou *peripecia*, ou por ambas conjuntamente. Portanto, nem toda mudança de fortuna constitui *peripecia*, já que pode ocorrer mudança de fortuna sem *peripecia*, quando o *enredo é simples*.

Os críticos, analisando a questão, não têm chegado a um consenso. Para alguns deles, *peripecia* é uma “reversão de intenção”, do ponto de vista do agente (personagem), posição defendida por Vahlen e House¹ (apud Carvalho, 1998, p. 129). Já do ponto de vista do espectador ou leitor, ocorre uma mudança de direção da ação. F.L. Lucas confirma a opinião de Vahlen dizendo que *peripecia* é o trabalho praticado por alguém, em cegueira, para a sua própria derrota: “*The peripeteia, in short, is the working in blindness to one's own defeat*” (Lucas, 1965, p. 99).

Gerald Else acredita que a essência da *peripecia* é a subitaneidade. No caso do *Frei Luís de Sousa*, aplica-se a teoria de Lucas: ao

¹ HOUSE, H., *Aristotle's Poetics*, London: Rupert Hart-Davis, 1966, p. 96.



queimar a própria casa, Manuel, que tinha a intenção de ensoberbecer-se, trabalha para a destruição da própria honra. Portanto, há reversão de suas intenções e, por parte do leitor/espectador, a inversão da expectativa, que resulta na surpresa. Dessa forma, a *peripezia* é uma *mutação especial* que ocorre quando a mudança de sucesso decorre da inversão de intenções do agente, ou seja, quando suas expectativas são contraditadas por força do seu trabalho, do qual decorre a própria derrota.

Após a ocorrência de *peripezia*, o *nó* da intriga alcança seu ponto máximo, com o *reconhecimento* ou *agnição*. Humphry House denomina este momento da tragédia de “*discovery*”, ou seja, o momento em que se dá “*a change from ignorance to knowledge*” (House, 1966, p. 98).

Segundo se infere do capítulo XI da *Poética*, trata-se da “passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade dos personagens que estão destinados à dita ou à desdita”.

No caso do *Frei Luís de Sousa*, o *reconhecimento* (*agnição*) ocorre, pois as personagens, que ignoravam a sobrevivência de D. João de Portugal, passam a conhecer o fato, a partir do reconhecimento de sua pessoa no romeiro. Nesta passagem, do ignorar para o conhecer, surge a contradição de vontades entre Manuel e o romeiro, deflagrando-se, daí em diante, seus destinos desditosos.

Aristóteles identifica, no capítulo XVI da *Poética*, cinco espécies de “*reconhecimento*”, advertindo que os melhores são os que “derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural”.



Em *Frei Luís de Sousa*, ocorre o “reconhecimento” (agnição) do terceiro tipo:

A terceira espécie de *reconhecimento* efetua-se pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista, como nos Cipriotas de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto; ou na narrativa a Alcíno, em que Ulisses, ouvindo a citarista, recorda e chora, e assim o reconhecem. (Aristóteles, *Poética*, cap. XVI, p. 86)

Jorge e, posteriormente, Telmo reconhecem D. João na figura do romeiro por meio da cena do retrato. Diante dele, da vaga semelhança do romeiro com o desaparecido D. João e de suas palavras, apontando para o retrato e dizendo ser “ninguém”, efetua-se o “despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista”, tal qual Aristóteles escreveu.

Ainda citando Aristóteles, a mais bela forma de “*reconhecimento*” (agnição) é a que se dá “juntamente com a *peripecia*”, pois suscita maior terror ou piedade, sendo, portanto, ideal para a tragédia.

Esse é o caso do *Frei Luís de Sousa*. Manuel imagina que com o gesto heróico de queimar a sua casa estava afirmando sua honra. Na verdade, como consequência de tal atitude, ao mudar-se de residência, experimenta a maior de todas as desonras, pois é surpreendido pelo verdadeiro dono do palácio. O *reconhecimento* (agnição) só ocorre porque D. João, após anos de desaparecimento, volta para sua casa, planejando reassumir o que é seu, de modo



que o resultado da *peripecia* é a própria *agnição* que desencadeia a *catástrofe*, exatamente como prescreveu Aristóteles, no caso dos *enredos complexos*.

A desonra de Manuel resulta de ele estar em lugar que não lhe pertencia, vivendo com a mulher de outrem. Assim, o que era, a princípio, a afirmação de sua honra, termina por ser a negação dela, por ter havido a passagem do desconhecimento para o conhecimento da sobrevivência do romeiro.

A *peripecia*, nesse caso, decorre da estrutura interna da *fábula* e vinha sendo preparada precocemente pelas intuições e presságios das personagens, de modo que, o retorno do romeiro, a princípio improvável, revestisse de total *verossimilhança* e atende à lei da *necessidade*, estando coerente com a finalidade dramática projetada.

Com relação ao *reconhecimento* (*agnição*), Aristóteles diz que pode ocorrer de duas formas: certos casos há em que apenas uma pessoa reconhece a outra e, em outros, as pessoas se reconhecem reciprocamente. Em *Frei Luís de Sousa*, o *reconhecimento* (*agnição*) que ocorre inicialmente é o do primeiro tipo, pois o romeiro reconhece Madalena, mas ela não o reconhece. Depois ocorre o reconhecimento do segundo tipo, pois Telmo e as demais personagens, exceto Madalena, reconhecem, no romeiro, D. João.

Vimos, então, que o agravamento do conflito se dá com o retorno do romeiro que é o ponto máximo do *nó* aristotélico ou o “choque” hegeliano e conduz a uma situação extrema, a partir da qual a solução do impasse se impõe nos moldes do *desenlace* aristotélico ou do *desfecho natural* hegeliano.



Após o *meio* da ação, que coincide com o segundo ato, o drama prossegue, obedecendo ao preceito de Hegel, para quem o conflito central deve encontrar o apaziguamento no momento da conclusão (Hegel, 1964, p. 390). A peça de teatro, nessa ordem de idéias, tem como último objetivo restaurar a paz no universo ficcional e é necessário que o conflito se resolva no interior da própria peça, pelo menos segundo a dramaturgia tradicional, que afirma a necessidade do restabelecimento da paz no espectador.

Em *Frei Luís de Sousa*, ainda que à primeira vista desafortunadamente, o conflito se resolve.

Essa divisão canônica da peça, em três atos (nascimento do conflito, choque e desfecho natural), segundo Hegel, é bastante conforme com a estrutura do drama clássico, embora não fosse taxativa (Hegel, 1964, p. 393) e foi bem aproveitada por Garrett.

A cena final é uma atualização da *cena do sofrimento* ou *catástrofe* anunciada por Aristóteles como uma “ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (*Poética*, cap. XI). Vale destacar que *Frei Luís de Sousa*, colocando em cena a morte de Maria, se afasta da tragédia grega em que os acontecimentos funestos eram dados a conhecer ao público por meio de um mensageiro que os narrava, como é o caso de *Édipo Rei*, no qual o suicídio de Jocasta é apenas contado e não encenado. As tragédias shakesperianas, pelo contrário, já traziam para o palco as cenas horrendas tal como fez Garrett.

2.3.1. A indistinção entre a subjetividade formal da consciência e o fato

objetivo como molas da *catástrofe*.

No palco grego, encontram-se sofrimentos semelhantes ao que Garrett estabeleceu. O mais comum nessas peças é a *catástrofe* decorrente do crime cometido pelo herói, em razão de erro, ou sem o saber, como suicídio, regicídio, parricídio e incesto, os dois últimos, por exemplo, praticados por Édipo.

O adultério, praticado culposamente pelo herói, em *Frei Luís de Sousa*, tem a mesma natureza de tais crimes. Embora o erro fosse involuntário, a noção do pecado, inserida na obra, revela que Manuel e Madalena estavam preocupados com a possível imoralidade de seu ato.

Hegel, analisando o *Édipo Rei*, diz que nossa consciência moderna não reconheceria crime no ato de Édipo ter desposado a mãe, visto que o fato era estranho ao conhecimento e à vontade do autor. Mas, segundo o filósofo, o grego, “no seu caráter plástico”, assume a responsabilidade do que realizou como indivíduo, sem fazer distinção entre a subjetividade formal da consciência e o fato objetivo. Essa orientação, que não encontra respaldo modernamente, considera que o resultado de uma conduta se sobrepõe à intencionalidade ou premeditação do agente. Mesmo agindo com levíssima culpa, responsabilizar-se-á o infrator da regra como se agisse com dolo.

A concepção de culpabilidade manifestada em *Frei Luís de Sousa* aproxima-se, então, mais da objetividade da visão grega do que da



subjetividade moderna. A sanção divina pelo erro não tardaria e a morte de Maria deve ser suportada pelo herói, pois era ela o produto da conduta reprovável. A idéia do castigo de Deus está claramente expressa na fala da cena I do terceiro ato, quando Manuel, conversando com Jorge, diz:

Manuel

...Separou-nos o arcanjo das desgraças, o ministro das iras do senhor, que derramou sobre mim o vaso cheio de lágrimas, e a taça rasa das amarguras ardentes de sua cólera. (Garrett, s.d. p. 119) (grifo nosso)

E também em:

Manuel

É o castigo terrível de meu erro. Se foi erro...crime sei que não foi. E sabe-o Deus, Jorge, e castigou-me assim, meu irmão (Garrett, s.d., p. 115).

Pierre-Aimé Touchard, citado por Moisés (1979, p. 278), conceitua tragédia, dizendo: “tragédia é um espetáculo já a meio caminho entre o teatro e o ritual religioso”. Em suas origens, a tragédia é inseparável da religiosidade, já que originariamente surgiu do cortejo ao deus Dioniso. Essa característica, embora tenha sofrido ao longo do tempo uma série de mudanças, conservou-se de uma ou de outra maneira, quer pela permanência do místico, quer pela preferência pelas falas oraculares e emblemáticas, quer pela manutenção das forças divinas e sobrenaturais contra as quais o homem nada pode.

É precisamente o que se vê em *Frei Luís de Sousa*, com a intensidade na evocação religiosa e com a presença da fatalidade anunciada, a qual as personagens assimilam com resignação e passividade própria daqueles que aceitam, por terríveis que sejam, os desígnios divinos, sem revolta.

Essa cosmovisão é semelhante à que imperava no mundo grego, no qual a harmonia interior só se restabelecia na supressão dos conflitos, na conciliação das forças que dirigiam as ações (Hegel, 1964, p. 468). O fim da tragédia não é, então, o sofrimento, nem o castigo para o crime, mas a “satisfação do espírito” e a restauração do equilíbrio. Nesse sentido, ainda citando Hegel, na obra *Estética. A arte clássica e a arte romântica* “o conteúdo das representações de arte romântica é a subjetividade absoluta, a união do espírito com a sua essência, a pacificação da alma, a conciliação de Deus com o mundo e, portanto, consigo mesmo” (Hegel, 1964, p. 189).

O problema da culpa e da sanção em *Frei Luís de Sousa* recebe, então, tratamento clássico e romântico, simultaneamente. Clássico, pois a responsabilidade dos protagonistas se afirma independentemente da demonstração da culpa (vontade ou conhecimento dos fatos). Romântico, por condicionar a pacificação da alma à reconciliação com Deus. Madalena é o ícone da dívida humana para com o Criador, e seu drama dá-se desde o início da peça, substancialmente, na órbita da subjetividade, numa profusão de conflitos internos e hesitações, conforme será demonstrado. Suas ações são débeis, de modo que, seu caráter e sua vontade não se apresentam unificados. Já Manuel, manifestando menos a subjetividade, emparelha com o herói clássico, determinado e irreduzível.

Assume seu erro e age para redimi-lo, como convém a um herói aristotélico, em tudo superior à personagem feminina.

Segundo W.H. Auden, para os gregos, o sofrimento e a infelicidade que incidiam sobre os mortais eram sinais da insatisfação dos deuses e deviam, portanto, ser aceitos pelo homem como algo misteriosamente justo. (Auden, 1993, p. 138). A afirmação cabe no caso do drama em análise, pois o castigo (volta de D. João e morte de Maria) é encarado como um meio de conciliação pelo herói.

Sobre o assunto, Hegel, comentando a “conciliação trágica” como fim último da tragédia grega, esclarece que:

O *desenlace* não é já um efeito cego do destino de uma fatalidade irracional e incompreendida, que muitos qualificam de antiga, mas pelo contrário, a racionalidade do destino, embora {para os gregos} não se manifeste ainda sob o aspecto de uma Providência consciente, reside no fato de a potência suprema, senhora dos deuses e dos homens, não poder tolerar forças que, tendo transposto os limites das suas atribuições, se imobilizaram numa independência relativa e que os conflitos que delas resultam se perpetuem e eternizem. (Hegel, 1964, p.p. 468,469)

O acontecimento sinistro (aparecimento do romeiro), nessa ordem de coisas, faz reentrarem as personagens nos seus limites, (especialmente com a morte de Maria, que, obedecendo-se estritamente à ordem moral, não deveria existir). Tais limites não poderiam ter sido extrapolados, senão com o risco da perdição.

A solução dos heróis de se exilarem no convento, despedindo-se do mundo, é aparentada ao exílio do herói grego.

Manuel (para Madalena)

Para nós já não há senão estas mortalhas e a sepultura de um claustro. A resolução que tomamos é a única possível. (Garrett, s. d., p. 134)

A diferença é que agora há uma motivação religiosa. O desfecho comporta uma esperança na Providência, coisa que não acontecia com o herói grego, (até porque no tempo destes não havia a noção da Providência), o qual, diante da sanção dos deuses, desesperava-se completamente.

A explicação para a alteração talvez esteja na própria diferença entre as religiões. O Deus cristão é piedoso. Os arrependidos de última hora crêem na plenitude de sua misericórdia. Muito diferentes são os deuses pagãos, vaidosos e implacáveis.

Pierre-Aimé Touchard diz que a substituição dos *mitos* da antigüidade pagã pelo dogma cristão corresponde a um progresso na concepção da situação do homem no universo. O herói na antigüidade submetia-se às provações involuntariamente. Já o moderno, influenciado pelo Deus cristão que se faz homem por vontade própria, submete-se às provações voluntariamente. O crente deve acatar livremente à vontade de Deus. Aquilo que no herói grego de Sófocles e Eurípedes era apenas sabedoria desesperada, “no herói cristão torna-se ato de confiança total, ato de amor” (Touchard, 1970, p. 47).



A atitude de Manuel e de Madalena pode ser entendida como um martírio, através do qual superam a indignidade de seus atos. Dentro da concepção Cristã, o celibato como forma de conversão espiritual, após uma desgraça pessoal, de certa forma, reproduz a entrega de Cristo no calvário. Liga-se alusivamente a esse sentido o fato de o romeiro, portador do castigo, ter regressado da Terra Santa, lugar dos sofrimentos de Cristo, redentor da humanidade. Com o gesto de tomarem os escapulários, os protagonistas se igualam ao mártir, suportando estoicamente o sofrimento. Renunciam a tudo a fim de assegurar o triunfo do espírito. O recurso ao martírio, segundo Hegel é recorrente na arte romântica, e é entendido como uma forma de manifestação do espírito de Deus no homem (Hegel, 1972, p. 216, v. IV).

Como efeito, após comentarmos a *cena do sofrimento* ou a *catástrofe*, resta analisar os efeitos dela no público, ou seja, verificar de que modo se dá a *catarse*.

3. *Catarse*.

Na tradução de Eudoro de Sousa, a “purificação das emoções” é consequência da tragédia (*Poética*, cap. VI). Preferimos a palavra *catarse* em lugar de “purificação”, por ser é mais próxima do original em grego e também porque a palavra “purificação” já implica uma interpretação da idéia aristotélica.



Segundo Aristóteles, a tragédia deve “imitar casos que suscitam o terror e a piedade (por que tal é o próprio fim dessa imitação)” (*Poética* cap. XIII).

Consiste, pois, a *catarse* num dos efeitos produzido nas pessoas pela imitação trágica. Já enunciada no capítulo VI da *Poética*, na definição da tragédia, é detalhada no capítulo XIV.

Gallavotti define a *catarse* como:

sentimenti, o moti dell'animo, emozioni (páthe), che si provano quando si assiste a determinate sciagure o pene o lutti di altre persone; sono i sentimenti che prova chi legge una tragédia o assiste allo spettacolo. (Gallavotti, 1974, p. 136)

O assunto tem despertado muita polêmica. Segismundo Spina esclarece que 150 posições diferentes sobre a *catarse* foram apontadas por Cooper e Gudeman, na obra *A bibliography of Aristotle* (1928) (Spina, 1967, p. 7). Segundo Ross, “*todo lo que se ha escrito sobre esta famosa doctrina llenaría una biblioteca*” (Ross, 1957, p. 401). Para ele, a principal oposição crítica se dá entre a teoria que toma a palavra *catarse* por uma metáfora da purificação ritual, para a qual a tragédia tem um objeto moral e a que concebe a palavra como uma “*metáfora sacada de la purgación de los humores corporales malignos, y vem en el objeto asignado a la tragedia un objeto no moral*”.

A primeira teoria, segundo ele, tem como defensor, entre outros, Lessing. A segunda, teria sido difundida principalmente por Bernays (Ross, 1957, p. 401). Carvalho, comentando a questão, cita três teorias sobre a origem da



palavra *catarse*. Refere-se, como Ross, a Lessing, no século XVIII, a Bernays, no século XIX, e acrescenta Leon Golden, entre os que recentemente estudaram a questão. Detalhando o que fora mencionado por Ross, diz que, segundo Lessing, *catarse* é uma metáfora religiosa, pois, mediante um ritual religioso, as pessoas purificavam-se, assim como ocorreria com a apreciação de uma tragédia.

Ainda segundo Carvalho, Bernays vê na *catarse* uma metáfora ligada à medicina. Através dela, na tragédia, seriam eliminados os excessos nocivos, atingindo-se o equilíbrio. Uma terceira teoria, estabelecida por Leon Golden, associa *catarse* à *mimese*. Segundo ele, se para Aristóteles a “*mimese* implica uma experiência de saber”, e o principal prazer daí derivado é o “prazer de aprender”, a “tragédia deve trazer um conhecimento a respeito da piedade e do medo”, de modo que, segundo tal acepção, com a tragédia o público tenha uma “visão ou inferência esclarecedora” do medo e da piedade, associada com o ato de aprender (Carvalho, 1998, p. 177). Carvalho pondera que as teorias devem ser associadas para que se tenha uma idéia correta sobre a *catarse*. Ele afirma que por meio do “aprendizado” ou melhor, do conhecimento sobre a piedade e o medo se dá o “saudável alívio do excesso de uma determinada emoção, sem excluir outras razões de alívio” (idem, *ibid.*).

Pierre-Aimé Touchard, comentando a *catarse* aristotélica, diz que quando uma pessoa teme por si, ou tem piedade de si, não pode daí tirar proveito. Mas, se teme e se apieda de outrem, ocorre um sentimento de “libertação” em relação às próprias paixões, que são esquecidas por um momento. Se tais sentimentos dizem respeito a personagens de ficção, maior será

o efeito catártico, pois nada liga o espectador a eles. Assim, a liberdade em face deles é total. Portanto, os sentimentos experimentados, em relação às personagens ficcionais, são de uma “pureza perfeita, de uma gratuidade absoluta” (Touchard, 1970, p. 36).

Dessa forma, quem assiste a uma tragédia está em situação de conforto e segurança diante do que se apresenta no palco. Não assiste para ver sofrer como quem assiste a uma tourada em que o personagem é real. O ente ficcional em uma tragédia provoca prazer justamente por ser irreal e por podermos nos identificar com ele, com seu poder, com sua liberdade. Tal situação satisfaz nossos instintos mais recônditos, socialmente intoleráveis (Touchard, 1970, p. 37).

Há uma passagem de Touchard sobre o assunto que merece ser citada:

Não assisto à tragédia para ver sofrer; assisto à tragédia para sofrer. Trata-se porém, de um sofrimento especial, pois, por mais perfeita que seja a minha identificação com o herói, sei que ele não existe. Em outros termos, eu não sofro, finjo que sofro – como a criança que brincando de professor e aluno com seu irmão se vê mandada de castigo para o canto, finge que tem medo dele e que chora, e, completamente segura, de que nada tem a temer, descobre um prazer sutil em sentir medo. Trata-se aqui de experimentar o medo não mais misturado a um sentimento de fraqueza, mas, pelo contrário, associado a um sentimento de força. (Touchard, 1970, p. 37)

Lucrécia Ferrara, em sua obra *A estratégia dos signos*, diz que a *catarse* refere-se a uma capacidade, especificamente da tragédia, de “purificar o

espírito do espectador de emoções dolorosas e doentias; a partir de uma interpretação religiosa e metafórica, a idéia foi suscetível de uma sublimação para significar purificação e/ ou exaltação das emoções” (Ferrara, 1986, p. 41).

Antes de iniciarmos aplicação da *catarse* ao *Frei Luís de Sousa*, sublinharemos que, segundo alguns críticos da *Poética*, as emoções decorrentes da tragédia (as quais ela visa purgar) não seriam apenas o terror e a piedade, mas também outras. Vale salientar que a tragédia não é a única arte capaz de suscitar a *catarse*. Pelo contrário, todas as artes o são, de modo que uma música e uma pintura podem causar sentimento de entusiasmo e excitação. F.L. Lucas, citado por Alfredo de Carvalho, analisando os efeitos da tragédia, enumera sentimentos que, a seu ver, podem suscitar uma tragédia: simpatia e repugnância, prazer e indignação, admiração e desprezo. Compreende, então, que a expressão “tais emoções” usada por Aristóteles, admite outras além do terror e da piedade (Carvalho, 1998, p. 169).

Carvalho, analisando a questão, após mencionar o ponto de vista de diversos analistas, e de verificar comparativamente a *Política* de Aristóteles, conclui que ele admite a purgação de outras emoções além do terror e da piedade, mas que não se sabe ao certo se isto pode ocorrer na tragédia. A nosso ver, com relação à tragédia, pelo menos para os fins deste trabalho, é suficiente nos atermos ao terror e à piedade, sem menosprezar a importância de outras análises sobre o assunto, até porque, Aristóteles, diversas vezes na *Poética*, afirma que a piedade e o terror são as emoções trágicas características e necessárias.



Se sua intenção não foi excluir as demais emoções, pelo menos deixou claro que considera estas como essenciais.

Em *Frei Luís de Sousa*, a *catarse* ocorre de modo compatível com os postulados aristotélicos. A emoção de terror e piedade decorre do fato de boas pessoas sofrerem um mal imerecido. Mas não se trata de pessoas absolutamente boas, caso em que o efeito poderia ser de revolta e não de terror. É o que se depreende do capítulo XIII da *Poética*:

Nem devem introduzir-se homens muito bons, que passem de boa para má fortuna,- caso que não suscita nem terror nem piedade, mas repugnância- nem também homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna,- pois não há coisa menos trágica, porque lhe faltam todos os requisitos para tal efeito, não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade.

A situação ideal para despertar o terror e a piedade, é, portanto, ainda segundo se vê no capítulo XIII da *Poética* a do “homem que não se distingue particularmente muito pela virtude e justiça.”, mas deve gozar de “reputação e fortuna”. Por outro lado, não pode ser vil ou malvado.

O efeito da tragédia e especialmente dos conflitos encerrados em *Frei Luís de Sousa* é levar o público/leitor à sensação de emoções perturbadoras. É importante notar que o fato de o herói incidir em erro e não em ato intencional repercute nos sentimentos suscitados no público/leitor. Como as personagens se desgraçam por força de um equívoco perdoável e não por vilania, o receptor da obra sente-se ainda mais aflito ao detectar a injustiça do desfecho.



Resumindo, a personagem ideal para provocar no público/leitor a piedade é aquele que “propenda mais para o melhor do que para o pior”. O fato de os personagens não serem ícones da bondade nem da maldade os aproxima do público e permite a empatia. Cada um consegue colocar-se no acontecimento, de modo a ter compaixão, pela má sorte da personagem, mas também por temer ao reconhecer a possibilidade de ver sua própria vida revirar-se num lance do destino. Se as pessoas que sofrem o mal são semelhantes a nós isto favorece a compaixão. Carlo Gallavotti, diz que “*la pietà si prova quando uno è sventurato senza sua colpa, la paura quando lo sventurato è comparabile con noi stessi*” (Gallavotti, 1974, p. 136).

David Ross, comentando o terror e a piedade, baseando-se na *Retórica*, considera possível, mas “*poco verosímil que el espectador ordinario tema para él la suerte, por ejemplo, del héroe típico de Aristóteles, Edipo*” (Ross, 1957, p. 52). Segundo ele, o objeto imediato da tragédia é “*provocar la piedad y el temor; la piedad por los sufrimientos pasados y presentes del héroe, el temor por aquellos que lo amenazan*” (Ross, 1957, p. 402).

No caso do *Frei Luís de Sousa*, o desfecho do casal adúltero não representa ameaça hábil para suscitar o medo na maioria das pessoas, uma vez que a situação encenada não é passível de acontecer com elas. Todavia, a inserção da doença de Maria, na tragédia, traz para o drama o que Ross chamou de “temor participante” [“*sympathetic fear*”]. Para que tenha sentido o medo que o público sente, de que lhe advenha o mesmo destino do herói, necessário se torna que ele seja “*semejante a nosotros mismos pero es porque, sin cierto grado de semejanza*”



entre el y nosotros, no podemos sentir um temor simpatico por él” (Ross, 1957, p.402).

Pierre-Aimé Touchard esclarece que o medo nasce no momento em que o agente toma consciência de que uma determinada situação é irreversível. Assim, segundo ele, o medo nasce com o sentimento do “irreparável”. E a morte é o acontecimento, dentre todos, mais irreparável. A expectativa pela iminência da morte de uma personagem se confunde, dessa forma, com o prazer experimentado pelo espectador no teatro, pois ao temer pelo herói ou pelas personagens, de certa forma conseguimos desafiar a morte, o que é catártico. O teatro e, mais ainda, a tragédia colocam essa problemática com intensidade para nos libertar dessa angústia, provocada pelo perigo diante do qual permanecemos impotentes (Touchard, 1970, p. 37).

Maria comove e purifica tanto pela piedade como pelo terror que todos sentem em perder os entes queridos, de modo que essa situação é tornada presente na mente do espectador que se identifica pessoalmente com a *catástrofe*. O medo participante é especificamente mencionado por Aristóteles ao considerar que quando o homem vivencia o terror no teatro intensamente, este tende a diminuir na vida real. Portanto, vimos que Garrett estabeleceu em sua obra tanto a piedade quanto o terror com a finalidade purificadora..

No capítulo destinado à análise do herói (cap. VI), trataremos do caráter ideal para despertar a compaixão. Carvalho, baseado na tradução da *Retórica* de Pinto de Carvalho¹ diz que são imunes à piedade do espectador tanto

¹ PINTO DE CARVALHO, A. *Aristóteles: arte poética e arte retórica*. Trad. de, São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964, p. 125.



os totalmente perdidos, pois nada lhes resta a padecer, como os sumamente felizes, os quais não acreditam que nada de mal lhes possa advir (Carvalho, 1998, p. 172).

É o caso de Manuel de Sousa, homem bom, mas não eminentemente bom, que vivia com Madalena uma vida digna, mas não sem sustos, notadamente pelo temor remoto mas constante da sobrevivência de D. João. Desse modo, a família, se não é completamente infeliz, também não é eminentemente feliz. O herói é um bom português, patriota de estirpe respeitada, mas que tem seus defeitos. Nota-se seu temperamento explosivo especialmente em dois momentos: ao colocar fogo na própria casa para repudiar os inimigos e no episódio da volta do romeiro. Mesmo sendo D. João o legítimo marido de Madalena e, portanto, a maior vítima da situação, Manuel revolta-se ferozmente contra ele, revelando seu temperamento irascível.

Hegel diz que a piedade autêntica (a que simpatiza com a justiça de uma causa e com a nobreza de caráter de quem sofre) não pode ser inspirada por miseráveis, escravos ou pessoas vulgares. Para que possamos acreditar na poderosa força da moral violada e para que nos apiedemos de uma figura trágica, é preciso que algo desperte em *nós* a simpatia pela sua desgraça. Para tanto, “é necessário que seja em si mesmo de forte caráter e que possua um verdadeiro conteúdo. Só um conteúdo substancial se pode dirigir às almas nobres e comovê-las intimamente” (Hegel, 1964, p. 440).



Lembramos que esse modo de ver, compartilhado por Hegel e pelos tragediógrafos gregos, modificou-se contemporaneamente com o aparecimento de heróis populares, assemelhados ao homem comum, pessoas vulgares, empregados, incomparáveis com os nobres caracteres da tragédia antiga. Desse modo, algumas tragédias contemporâneas negam, nesse aspecto, os postulados hegelianos, os quais, contudo, permanecem pertinentes em relação à tragédia em análise.

A definição do sofrimento verdadeiramente trágico dada por Hegel merece ser transcrita por se adequar perfeitamente às situações encenadas em *Frei Luís de Sousa*:

O sofrimento verdadeiramente trágico é o que se vincula às personagens como consequência dos atos simultaneamente legítimos e culpados por causa dos conflitos que ocasionam, atos a que os indivíduos se não podem subtrair, impelidos como são pela totalidade do próprio eu. (Hegel, 1964, p. 440)

É exatamente esse o caso do *Frei Luís de Sousa*. Como salientou o próprio Garrett em sua *Memória ao Conservatório Real*, a fábula gira em torno de uma família e de um peregrino “tudo gente honesta e temente a Deus - sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém” (Garrett, p. 42). Os protagonistas Manuel e Madalena são súcubos da paixão, à primeira vista legítima, e que só posteriormente se revelará impossível. Não poderiam evitar essa união, pois estavam impelidos por uma vontade maior, alheia à razão. É o



que se nota na fala de Madalena, quando Telmo afirma saber que ela jamais sentira amor por D. João, ao que ela responde:

Madalena

Não está em *nós* dá-lo, nem quitá-lo, amigo. (Garrett, s. d., p. 65)

Do mesmo modo, o romeiro também está investido de direitos autênticos, ou seja, seus desejos e sua conduta, ao retornar, são igualmente legítimos.

A piedade e o terror que o público/leitor sente aumenta pelo fato de ser Maria, a jovem idealizada, a que mais pena com a tragédia familiar, a ponto de morrer de vergonha. O sofrimento do herói, Manuel, é maior ao ver a filha sofrer com seu erro.

Ross, citando Aristóteles, diz que:

El personaje que concibe o realiza la acción trágica debe ser un amigo o un pariente de quien la sufre (o debe sufrirla), y no un enemigo o un indiferente” Segundo Ross, este é “*el género de situación más próprio para inspirar la piedad o el temor*.” (Ross, 1957, p. 409)

Esse expediente de Garrett é compatível com a idéia de Aristóteles, enunciada na *Retórica*, segundo a qual o sofrimento de um ente amado é, dentre todos, o mais pavoroso. Carvalho, analisando a questão, salienta que, segundo Aristóteles, se os que sofrem são nossos parentes próximos, o que sentimos é pavoroso demais para que tenhamos simplesmente compaixão. “Por

isso”, diz ele, “Amasis, segundo se diz, não derramou uma lágrima quando viu seu filho ser levado ao suplício, mas derramou-as ao ver um de seus amigos que lhe pedia esmola; este espetáculo era lastimável, aquele pavoroso” (Carvalho, 1998 p. 173).

De acordo com Touchard, a capacidade de suscitar a *catarse* é o cerne da obra dramática:

O que faz grandeza e a força das obras-primas, é o que no início do século chamávamos “a sua magia”, e que agora definiríamos como o seu poder permanente de libertação de nossos impulsos inconscientes, libertação sem a qual não poderíamos experimentar este prazer que é a condição do desabrochamento e mesmo da sobrevivência da arte do teatro como de todas as outras artes. (Touchard, 1970, p. 46)



Capítulo VI – Análise dos caracteres em *Frei Luís de Sousa*.

Neste capítulo, analisaremos a construção, o funcionamento e o significado da ação das personagens na formação de sentido, para, posteriormente, confrontarmos o herói garrettiano com o herói aristotélico.

No teatro, segundo Décio de Almeida Prado, as personagens “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (Cândido et al., 1968, p. 84). Essa é uma forma de negar a diegese no drama, evidenciando que, como nele não existe narrador, as personagens são o que são em virtude de suas ações e não que as ações sejam o que são por serem provenientes dessa personagem. Essa é a concepção aristotélica expressa no capítulo VI da *Poética*:

A tragédia é imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento. (*Poética*, cap. VI)

Na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações. (*Poética*, cap. VI)

A ação dramática, movimento interno da peça teatral, sustenta-se, pois, pela ação das personagens, as quais orientam o fluxo contínuo dos

acontecimentos, caminhando para um alvo, sempre obstado ou dificultado por acidentes. Tais são os obstáculos e conflitos que precisam ser transpostos para que os actantes entrem em consonância com os valores perseguidos.

A ação vai, justamente, emanar do conflito entre as forças opostas, colocadas na peça pela imaginação do autor. Cada uma destas posições será defendida pela ação de um ator ou personagem, ou seja, pelas falas, atos, emoções evidenciadas, por meio das quais delinea-se seu caráter.

Na tragédia, cada personagem é, ao mesmo tempo, agente e paciente, já que uns atuam sobre os outros, interagindo e entrando em conflito. São, ao mesmo tempo, heróis e vítimas de uma fatalidade, e heróis e vilões uns para os outros. A verdade do personagem trágico assentar-se-á na síntese dessa duplicidade, afirmando-lhe um caráter dialético. A personagem tem um relativo poder de decisão (se não o tivesse, não haveria ação), mas, enquanto ser trágico, decide e atua, desde o início, impelida por uma *determinação* maior, que não identifica.

Estudaremos a atuação dos caracteres em *Frei Luís de Sousa*, as quais, no dizer de Fidelino de Figueiredo são “encarnação das dores” e “preciosos reagentes para um grande choque” (Figueiredo, 1946, p. 74), verificando de que modo eles preenchem as chamadas funções dramáticas, reconhecendo a adesão delas a um esquema preestabelecido pelo dramaturgo para dar um conjunto à encenação. Subsidiariamente, analisaremos os traços ideológicos e estéticos subjacentes às ações de cada actante, relacionando-os com as estéticas clássica e romântica.



Finalmente, analisaremos as qualidades dos caracteres e do herói, de acordo com a concepção de Aristóteles, expressa na *Poética*, verificando a relação dessa teoria com as personagens do *Frei Luís de Sousa*.

Abstratamente consideradas, as personagens podem ser portadoras de várias funções, encarnando, concretamente, esses papéis de uma ou outra maneira, conforme a idealização do autor. No caso do *Frei Luís de Sousa*, a família, vista como um todo, já foi considerada como uma “personagem coletiva”, dada a unidade de vontades nela aglutinada e o fato de que o obstáculo que se interpõe a cada um de seus membros, individualmente, é idêntico ao que se interpõe à somatória deles, vistos no conjunto, enquanto instituição familiar. Não discordamos dessa posição, bastante lógica. Contudo, parece ser mais proveitoso observar individualmente os interesses (valores) e obstáculos, pois, embora as vontades sejam, por vezes, idênticas, a gravidade e os temores variam de personagem para personagem, e isto precisa ser explorado, caso a caso, consoante as particularidades de cada papel.

Papel é a função assumida pelo caráter, ou seja, a personagem no sistema total do drama. *Motivos* são as forças que intervêm na realização das ações. Utilizaremos a designação de Etienne Souriau, filósofo francês que em 1950 publica a obra *As duzentas mil situações dramáticas*, na qual define as principais situações dramáticas, com base nas funções dramatúrgicas. Partindo dessa teoria, analisaremos o funcionamento das personagens na evolução da ação, indicando o portador de cada uma das funções. Os conflitos suscitados com a progressão da ação e a pacificação deles no desfecho são resultados da



movimentação de vetores. Cada um é representado por um personagem cuja vontade é atuante no universo ficcional. Tais forças estão em progressivo enfrentamento até o ponto máximo, na eclosão do desfecho. Estabelece-se, assim, um jogo dialético que culmina numa síntese.

É justamente no aspecto do caráter que ligaremos as funções descritas pelo filósofo francês à teoria aristotélica enunciada na *Poética*, e à hegeliana. No capítulo destinado aos conflitos, trataremos em detalhes destas relações, mas, desde já, esclarecemos que a inclusão da teoria de Souriau neste trabalho é justificada, pois, ao se abordarem os caracteres segundo esse ponto de vista, estar-se-ão desdobrando as premissas aristotélicas que identificam os predicados necessários para a eficácia de um caráter trágico. Dizer, como disse Aristóteles, que um personagem deve ser *bom, conveniente, semelhante e coerente* foi um primeiro e grande contributo. Contudo, é frutífero discriminar o impacto que o funcionamento de cada um desses seres ficcionais, elaborados nos termos aristotélicos, têm sobre os demais actantes, pois o interesse de uma obra literária, seja ela qual for, só se sustenta na presença de um *conflito*, e o *conflito* pressupõe interação (conflitiva) das partes atuantes.

Renata Pallottini diz que o sistema de forças mostrado por Souriau é importante tendo em vista que nos dá situações dramáticas variadas, cuja validade é indiscutível para a análise de peças dramáticas. O estudo das situações propostas por Souriau permite um entendimento amplo e profundo das intenções de um texto dramático, sendo um caminho rico e atual para o estudo estrutural do caráter da personagem (Pallottini, 1989, p. 145). Cada situação



dramática é resultado das combinações variáveis das funções dramatúrgicas, os papéis.

Procuraremos ligar, organicamente, estes papéis, verificando como eles definiram a *unidade da ação*, considerando diversas variações possíveis. Em certos momentos, o mesmo papel aparece dividido entre as personagens, ou vários papéis podem aparecer concentrados em apenas um, ou podem alternar-se os mesmos papéis entre as diferentes personagens, no mesmo ou em diversos momentos da ação.

1. Maria de Noronha – marcas do Iluminismo na obra garrettiana.

O relevo funcional de Maria de Noronha, a jovem filha de Manuel e Madalena, é duplo. Desde o início, leva o espectador a inferir um *desenlace* trágico, por sua saúde debilitada e por suas visões fatalistas que preparam a descoberta de uma verdade terrível. Maria, nesse sentido, funciona como o oráculo em *Édipo Rei*, de Sófocles, já que suas intuições é que preparam o espectador para o castigo iminente que recairia sobre sua família como sanção por um acontecimento passado.

O mesmo misticismo das denúncias oraculares em *Édipo Rei* se vê nas falas de Maria:

Mãe, mãe, eu bem o sabia...nunca to disse, mas sabia-o: tinha-mo dito aquele anjo terrível que me aparecia todas as noites para me não deixar dormir... (Garrett, s. d, p. 137)

O casamento de Manuel e Madalena decorre da negligência de ambos, com relação à morte do D. João. A idéia do erro por negligência, denunciada pelo “anjo” assustador, nas visões para Maria, também está presente na peça de Sófocles, denunciada pelo oráculo, que determina, em nome de Apolo, que se procure a verdade sobre a morte de Laio, identificando seus assassinos.

Vejamos as falas em *Édipo Rei*:

Édipo

Como reencontrar nesta hora o vestígio incerto de um crime tão antigo?

Creonte:

O deus diz que estão neste país. O que se procura se encontra; é o que se negligencia que se deixa escapar. (Sófocles, 2000, p. 10)

Só com a restauração da verdade é que se poderia “limpar a imundice que corrompe este país, e não deixá-la crescer até que se torne inextirpável” (Sófocles, 2000, p. 9).

Por outro lado, aplicando a classificação de Souriau, Maria é o obtentor virtual do bem desejado pelo herói, Manuel, por Madalena e por Telmo. A partir da revelação da volta do romeiro, o papel de receptora do bem desejado recai quase que exclusivamente sobre ela. O bem, nesse caso, consiste na subsistência da família e conseqüente manutenção da honra da jovem. Pode-se



abordar a questão sob outro prisma, ou seja, pela ótica negativa, pelo temor ao acontecimento malévolos à personagem receptora. Nesse caso, o medo é de que ocorra o indesejado, (destruição da família e ilegitimidade de seu nascimento em adultério). Todas as personagens, inclusive o romeiro, no final, desejam que o mal previsto não aconteça.

A classificação de Souriau será relacionada com a concepção aristotélica, segundo a qual, o mal de outrem, a quem se ama, é ainda mais apavorante que o mal próprio, como vimos ao analisar a *catarse*. O fato de o mal recair sobre a jovem inocente contribui para a majoração da piedade e do terror, produtores da *catarse*. O pavor que se estabelece com a proximidade do *desenlace* é, pois, maior, porque os pais percebem que Maria é quem mais sofrerá as conseqüências da destruição familiar.

A classificação de Souriau, vale dizer, cria um estatuto dramático variável segundo o foco. Dependendo do ângulo de que se observa o microcosmo cênico, haverá uma variação na atribuição dos papéis às personagens.

Assim é que, além de Maria, verificamos que os demais protagonistas, Manuel e Madalena, também dividem a posição de destinatários do “bem” desejado. Manuel deseja um bem (ou teme um mal) para Madalena. Ela, então, dessa perspectiva, divide com Maria o papel de destinatária do bem desejado. Por seu turno, Madalena também teme que o mal previsto atinja Manuel, o qual, por este ângulo, também divide com Maria o papel de receptor do objeto de desejo. Já Maria teme por prever o mal que recairá sobre os pais, os



quais, segundo sua ótica, dividem o papel de destinatários do bem desejado, que, predominantemente, é seu. Para Telmo, a família toda é a destinatária do bem desejado. Frei Jorge, igualmente, desejava um bem para todos. Mas o “bem”, para ele, recebe outro revestimento concreto. O que desejava como “bem” para Manuel e Madalena não é a felicidade familiar, mas a adequação das condutas aos preceitos religiosos, ou seja, a salvação de suas almas. É em busca desse objeto de desejo que orienta sua ação e que cria a situação culminante no desfecho da peça, instigando o casal a ir para o convento.

Considere-se, ainda, que, neste papel, Maria não tem uma ação muito dinâmica, pelo contrário, nos momentos finais da peça, torna-se quase passiva, aliás, como estão todos os personagens a esta altura, exceto Jorge, que se mostra ativo na preparação da cerimônia religiosa.

Nota-se que é sobre Maria que recai toda a simpatia do leitor, justamente por força de ser ela a “eleita” do autor para ser amada por todos. Telmo, Madalena e Manuel preocupam-se mais com ela do que com si mesmos. Isto faz com que receemos por ela e desejemos o seu bem, de modo que, pelo uso desse recurso, Garrett angaria para Maria o apoio total, decorrente do amor do espectador/leitor. Assim agindo, o dramaturgo assegura que o *desenlace* fatal provoque uma emoção ainda mais impactante.

Ideologicamente, Maria de Noronha é a personagem que explicita a permanência dos resquícios do Iluminismo no romantismo garrettiano.

Sobre a jovem filha do casal, muitas teorias se firmaram. Wolfgang Kayser, analisando Maria, escreveu que parte da crítica a encara como



verdadeiro centro do drama. Para alguns, ela é o símbolo da idade de ouro agonizante, relacionando-se com o estado de degradação em que estava imerso Portugal. Foi considerada também uma duplicação do próprio Manuel de Sousa, que se tornaria um célebre escritor, sendo entendida como a encarnação de seu espírito poético (Kayser, 1958, p. 286).

A personagem Maria, ainda, segundo outros críticos, identificar-se-ia com a filha que Garrett tivera com Adelaide Deville, sua amante. A mulher legítima de Garrett ainda estava viva e o escritor previa o sofrimento da filha, sempre frágil e enfermiça, pela mácula de seu nascimento espúrio, em razão do qual a sociedade a iria repudiar. Maria, segundo estes críticos, estaria na gênese do drama, uma vez que o impulso para a criação da obra teria sido a ansiedade de Garrett com relação a sua própria filha ilegítima (Kayser, 1958, p.286). Teófilo Braga escreveu sobre esse fato: “era uma situação delicada, objetiva, que só ele [Garrett] podia exteriorizar e a ele dar o colorido natural da verdade” (Braga, 1905, p. 309).

Embora essa questão seja interessante para uma análise psicológica do texto, os motivos de Garrett, ao criar uma personagem ficcional à semelhança de sua filha, são irrelevantes para as pretensões deste trabalho. Mais importante do que revolver a vida íntima do autor e suas fontes de inspiração na criação de Maria, é compreender a perspectiva ideológica e estética que foi mobilizada em sua tecitura e verificar seu funcionamento diante da constelação de personagens na ação.

A afirmação, corroborada por parte dos críticos, incluindo Massaud Moisés (Moisés, 1995, p. 133), segundo a qual a jovem é a mais romântica das personagens, merece reflexão. É indiscutível que Maria de Noronha é altamente idealizada, satisfazendo plenamente o gosto romântico. O desfecho que Garrett lhe reserva (morte por motivo de vergonha) é altamente melodramático e também está em harmonia com o ideário do Romantismo. Todavia, há nela vestígios da cosmovisão iluminista, afeiçoada ao espírito clássico, reabilitado no Arcadismo.

Conforme Antônio Saraiva e Óscar Lopes, influenciaram a personalidade literária garrettiana o cristianismo sentimental, assimilado de Chateaubriand e o relativismo histórico, teorizado por M.me de Staël, interagidos numa concepção de vida e arte basicamente iluminista (Lopes & Saraiva, 1966, p.679). Esta posição, em que se vislumbram influências do ideário iluminista em Garrett, deve ser admitida levando-se em consideração, por um lado, a amplitude significativa que a expressão admite, e de outro, o fato de o próprio Romantismo ser, de certa forma, produto do legado iluminista.

É associado à expressão “romance”, de onde emana Romantismo, o fascínio pelo misterioso, pelo sobrenatural, pela fantasia e pelo exótico. Mas, estas temáticas são também cultivadas no Iluminismo. Na medida em que a expressão “Iluminismo” é compreendida além do sentido de racionalismo, ou seja, quando se lhe reconhece o significado de doutrina religiosa, de iluminação sobrenatural, pode-se afirmar uma interseção com o movimento romântico. No *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, de Caudas



Aulete, Iluminismo é definido como “seita ou doutrina religiosa ou filosófica do século XVIII que se fundava na crença de uma inspiração sobrenatural”. Este significante, “Iluminismo”, é dotado de polissemia, pois significa “luzes” lançadas sobre o racional ou sobre o irracional, abrindo, assim, possibilidades para a crença no místico.

Falcon, sintetizando a questão, escreveu sobre a religiosidade na visão iluminista:

no plano do pensamento religioso a tendência foi a conciliação entre a luz natural da razão e a luz sobrenatural da revelação histórica. A luz natural também é a palavra divina. (Falcon, 1986, p. 35)

Segundo a *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, o termo Iluminismo, além do sentido tradicional, pode ser compreendido como doutrina baseada na crença numa inspiração mística, sobrenatural, alimentada por diversas seitas religiosas. (*Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, s.d., p. 522). No *Benet's Reader's Encyclopedia* iluminismo é definido como:

A pseudoscientific movement of mystics and visionaries in the 18 th which influenced literature in the 19 th century. (...) They also, however, believed in spiritism, magnetism, alchemy, and magic and professed to invoke the invisible and the arcane (*Benet's reader's encyclopedia*, 1996, p. 502).

Assim, parece-nos que Garrett, no Romantismo, aceitou o aparato filosófico do Iluminismo, justamente naquilo que ele havia legado ao



Romantismo, com o que veio a negar, de certo modo, a contradição entre este movimento filosófico e a referida escola literária.

O arcabouço ideológico do Iluminismo pode ser notado em *Frei Luís de Sousa*, em especial, no trato dado à religiosidade e à iluminação sobrenatural.

A personagem Maria, “anjo de tal formosura e bondade” (Garrett, s.d., p. 59), idealizada romanticamente, possui uma contradição. Suas premonições são tipicamente pagãs, próximas da mundividência do teatro grego e atentam contra a visão cristã, predominante na obra. Vejamos o diálogo entre Maria e Madalena que comprova essa afirmação:

Maria

Não é isso, não é isso; é que vos tenho lido nos olhos... Oh, que eu leio nos olhos, leio, leio!... e nas estrelas do céu também, e sei coisas...

Madalena

Que estás a dizer filha, que estás a dizer? Que desvarios! Uma menina do teu juízo, temente a Deus... não te quero ouvir falar assim. (Garrett, s. d, p. 71)

Maria tem, pois, acesso extraordinário ao mundo sobrenatural e aproxima-se da divindade ao estabelecer com ela uma espécie de comunicação anormal. Mas, a idéia do destino, intensamente trazida à cena por ela, não afasta a noção cristã do pecado e da culpa, pois não se trata de um destino aleatório, mas de uma resposta racional aos atos criminosos cometidos pelas personagens. Desse modo, persiste, ao lado do fado, a noção do crime e do castigo, em aliança clara com o entendimento de que o homem é pecador e responsável.

Quanto à religiosidade, o Iluminismo oferecia mais dúvidas do que certezas. Para alguns filósofos, a conclusão lógica do materialismo era a inexistência da divindade, tal qual concebida nos moldes do catolicismo. Embora muitos aceitassem a existência de Deus, este seria indiferente aos problemas da existência humana, não se podendo esperar sua intervenção nos assuntos mortais (Falcon, 1986, p. 47).

Essa concepção aproxima-se do sentimento trágico, o qual concebe um fundo escuro para a vida e prevê a constante ameaça do que é sublime, destacando a vulnerabilidade do homem.

É o que vemos dramatizado em *Frei Luís de Sousa*. Embora, romanticamente, haja um forte apelo ao cristianismo, na cena final, quando os protagonistas, após o sofrimento indizível que suportaram, ainda encontram fé suficiente para se entregarem à vida religiosa, o sentido trágico prevalece. Temos um Deus soberano, ao qual se dirige uma fé inabalável e contra o qual não há revolta ou questionamento. O desfecho propicia uma espécie de harmonização interior para as consciências culpadas, porém o sofrimento das personagens não se reduz por isso. Aceitam a vontade Deus, pois se reconhecem culpados. Mas este Deus não socorre os filhos oprimidos por uma pena desproporcional que, na visão das personagens, é o castigo divino. Vejamos a fala de Manuel a Jorge, referindo-se ao aparecimento do romeiro:

Manuel

É o castigo terrível do meu erro...se foi erro...E sabe-o Deus, Jorge, e castigou-me assim, meu irmão. (Garrett, s. d., p. 115)



Num primeiro momento, pode parecer antagônico que em *Frei Luís de Sousa* haja uma religiosidade intensa e uma concepção idealizada do clero, tipicamente romântica. Quem a corporifica é o benevolente Frei Jorge, um clérigo exemplar, que intervém com sua fé inabalável, mantendo ativo o fervor religioso na família devastada. Mas, essa religiosidade romântica não antagoniza os postulados iluministas e o veio trágico. O anticlericalismo, típico das “Luzes” francesas, não pode ser entendido como regra. A iluminação racional, como se considerou por todo o resto da Europa, não é oposta à iluminação religiosa, mas contígua. Conforme esclarece Francisco José Calazans Falcon, o racionalismo “moderno” não rejeita o cristianismo, muito pelo contrário, é um seu alargamento (Falcon, 1986, p. 34).

Henri Peyre reconhece que nenhuma outra época tinha sido tão influenciada pela religiosidade, desde a Idade Média, quanto o Romantismo, legatário da renascença religiosa. O termo “místico”, que envolve inúmeros estados de alma e a busca da imaterialidade, tornou-se uma das mais influentes aspirações românticas. Psicólogos e filósofos, pela exploração dos sonhos e do inconsciente, exacerbam o interesse, já inerente ao homem, por crenças místicas e esotéricas. A atração pelos seres “iluminados” e por anjos, freqüentes nas obras dos poetas franceses, satisfazem plenamente o gosto popular. O romântico sente-se arrebatado pela idéia do transcendente, do supra-humano. Peyre, comentando o momento romântico, escreve:



“Do subumano ao sobre-humano” podia ser o título desta dupla aspiração humana: para o caos e as confusas profundezas interiores do ser ou para as heróicas quimeras de um Ícaro e as alturas, perigosas em mais de um sentido, da epopéia. (Peyer, s. d., p. 157)

Sob a égide dessa efervescência filosófica e religiosa, Garrett talhou a jovem Maria, sempre febril, de faces vermelhas, e atormentada pelos pressentimentos, trazendo para a ribalta um universo místico, de sensações inexplicáveis.

Fidelino de Figueiredo identificou na jovem Maria uma fidelidade à visão psicológica e ética do Classicismo, pois, assim como Madalena e Manuel, é uma “estátua inteiriça a lutar inutilmente contra o destino” (Figueiredo, 1946, p. 76). Mas, de outro ângulo, a faceta “iluminada” da adolescente, um anjo por suas feições e pureza, atormentada por premonições, é condizente com o fascínio romântico pelo etéreo, pela possibilidade de um só ser desdobrável em dois, pela possibilidade de haver algo de angelical e demoníaco simultaneamente em cada criatura. Por outro lado, também pode ser compreendida como um resquício das convicções iluministas.

Maria, então, é predominantemente, uma criatura esculpida nos moldes românticos. Essa afirmação se confirma quando analisamos a concepção de beleza clássica em confronto com a romântica. Para Hegel, “a beleza grega apresenta a qualidade intrínseca da individualidade espiritual na forma puramente corpórea” (Hegel, 197, p. 191, v. IV), de modo que o “dentro” e o “fora” são unidos e inseparáveis, à medida que o “dentro” está exprimido de forma total no



“fora”. A beleza romântica, por seu turno, se dá de modo diferente. Embora se manifeste num aspecto corpóreo, o simples exterior (ou o “fora”) não a esgota. A beleza “não será, portanto, uma idealização da forma objetiva, será a beleza da alma, a expressão do que ela tem de mais íntimo” (Hegel, 1972, p. 191, v. IV). Essa segunda espécie de beleza é a de Maria. Ao descrevê-la, Garrett economiza adjetivos relativos ao aspecto físico, desprezando a forma externa da personagem para carregar nas características interiores. Descreve-a, pela boca das demais personagens, como “anjo de tal formosura e de bondade” (Garrett, p. 59), “anjo que veio do céu” (Garrett, s.d., p. 119).

Além de idealizada romanticamente, Maria recebe também investimentos místicos, que lhe dão um certo tom shakespeariano, na medida que suas visões evocam o ambiente de misticismo criado pelas feiticeiras em *Macbeth*, e pelo aparecimento do espectro do rei em *Hamlet*.

Na fala de Manuel, notamos o quanto a personagem foi idealizada e construída para dar ao texto contornos místicos:

Manuel.

Mas minha filha não era do mundo... não era, Jorge; tu bem sabes que não era; foi um anjo que veio do céu para me acompanhar na peregrinação da terra e que me apontava a cada passo da vida, para a eterna pousada donde viera e onde me conduzia...(Garrett, s. d., p. 119)

A própria Maria reafirma este caráter místico ao dizer:



Mãe, mãe, eu bem, o sabia...nunca to disse, mas sabia-o: tinha-mo dito aquele anjo terrível que me aparecia todas as noites para me não deixar dormir... (Garrett, s. d., p. 137)

Concentra-se nela toda a força trágica. Segundo Costa & Remédios, a tragédia é o resultado de um mundo que se apresenta como o choque entre forças opostas, numa articulação entre Deus e o homem. Na tragédia, comprova-se o conflito entre o pensamento racional e as forças místicas, o que demonstra que o domínio da tragédia se localiza onde os atos humanos e divinos se articulam (Costa & Remédios, 1988, p. 9). Maria é o elemento ficcional concebido para ocupar exatamente esse *locus*.

2. Madalena: o caráter feminino *conveniente* submetido à problematização romântica.

Manuel de Sousa Coutinho, personagem que, segundo o nosso modo de ver, é o herói da peça, será analisado no capítulo seguinte, quando se fará uma aplicação da teoria aristotélica no que concerne aos caracteres. Neste momento, contudo, iremos observar aspectos de seu funcionamento na interação com a personagem Madalena.

Aristóteles refere-se às qualidades da mulher como personagem trágica no capítulo XV, ao tratar das características de *verossimilhança* e *necessidade* dos caracteres. A segunda qualidade do caráter, segundo ele, é a *conveniência*. Afirma, pois, que não convém à mulher ser viril ou terrível. Ao

compor tal descrição, Aristóteles, aparentemente, estaria excluindo algumas personagens femininas, como a Antígona de Sófocles e a Medéia de Eurípedes. A filha de Édipo, dona de uma determinação ativa e coragem anormal, abala sozinha a tirania de uma sociedade, exclusivamente masculina, ao dar sepultura ao irmão Polínice, ato que lhe custou a vida. Afigura-se excelente, no sentido positivo que a palavra aceita (*deinós*). Sua virtude, embora acentuada, não a torna *inconveniente*, porque a coragem que a orienta é moral e não física, como a de Ájax. É uma personagem excelente por seus altos pensamentos, lealdade e dignidade, mas não é imprópria, pois seus gestos são compatíveis com a feminilidade. Já a feiticeira Medéia, na peça de Eurípedes, orientada por seus ciúmes, ao matar os próprios filhos para se vingar do marido Jasão, revela-se excelente em sua crueldade furiosa, até mais do que a generalidade das personagens masculinas. É terrível, no sentido negativo, no crime e na fúria vingativa. Mas, sua índole, ainda assim é extremamente feminina. Orienta-se por sentimentos próprios da mulher, e emprega estratégias incompatíveis com a intempestividade e robustez masculina.

Acatando totalmente à determinação aristotélica, a Madalena de Garrett é frágil e inerte, dotada de bondade e temores tipicamente femininos. Cheia de sustos, atormenta-se com presságios, que são a forma objetivada de suas próprias suspeitas. Em sua inatividade, assiste, em pânico, emoldurada por suave bondade, os atos do herói que idolatra. Não tem uma postura ativa. Não grita, não impõe sua vontade, não age. Sua “ação”, do ponto de vista dramático, é mínima. Aliás, poder-se-ia dizer que tem mais reações do que ações. Está



paralisada pelo terror. Funciona mais como paciente do que como agente. No desfecho trágico, embora discorde de Manuel, adere a sua decisão. Está bem de acordo com o que disse Aristóteles, no mesmo capítulo citado, ao frisar que há uma *bondade* de carácter de mulher, se bem que este seja inferior.

Assim, de um lado Madalena é a encarnação da personagem feminina *conveniente* (do ponto de vista aristotélico). Mas, sua natureza não é tão simples quanto possa parecer, pois há nela um forte elemento cristão que lhe dará nuances românticas.

Antes de analisar Madalena, individualmente, confrontaremos algumas características do clássico e do romântico relevantes para as conclusões a que chegaremos.

Garrett, na Memória ao Conservatório Real, lida no Conservatório Real de Lisboa em maio de 1843, referindo-se ao *Frei Luís de Sousa* disse que:

Nessa história, digo, há toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípedes, enérgica e natural como as de Sófocles. Tem, demais do que essoutras, aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ânsias num pagão, acendendo até nas últimas trevas da morte, a vela da esperança que não se apaga com a vida. (Garrett, s. d., p.39)



A inserção do cristianismo, e a colocação da fé como uma das molas da ação nos momentos finais, distancia *Frei Luís de Sousa* das tragédias gregas, pagãs, porém, não o suficiente para descaracterizá-la enquanto tal.

Algumas discordâncias ideológicas com o Classicismo, especialmente no modo de administração da crise principal pelas personagens Madalena e Manuel, devem ser consideradas.

Nas tragédias gregas típicas, a *catástrofe* dava-se por envenenamentos insidiosos, punhaladas cruéis, suicídios, autoflagelação ou exílio. Tais desfechos são compatíveis com a visão grega de mundo, objetiva, em que os heróis eram movidos por paixões, tinham contornos precisos e sentimentos mais exatos.

Em *Frei Luís de Sousa*, a *catástrofe* se dá após o retorno do romeiro, quando Manuel e Madalena, perdendo Maria, recebem os escapulários. Vestem a alma com duas mortalhas, o que é uma revisitação da idéia de suicídio. Convertem-se em cadáveres vivos, resignados com a separação eterna imposta pela adesão à vida celibatária. A ida para o convento é uma forma de exílio, uma fuga do mundo em que se estabeleceu a problemática insuperável.

O exílio dos protagonistas em *Frei Luís de Sousa*, portanto, não difere substancialmente do final de Édipo, no *Édipo Rei* de Sófocles, o qual, após a *catástrofe*, procura refúgio em um lugar distante.

No momento em que as personagens tomam consciência de que praticam adultério, confrontam-se com uma situação intolerável. Não podem adaptar-se a ela, vivê-la, passivamente. A gravidade do momento exige uma ação

proporcional. A tal ponto a situação é difícil que, para romper com ela, a ação deve ser extrema. É o que fazem, optando por uma ação tão radical quanto a situação. Desse modo, há uma coerência entre a seriedade da situação e da ação inerente a ela, conferindo *verossimilhança* ao texto. Diante da situação de pecado capital cometido, a ação das personagens (exílio no celibato) é uma contrição justificada.

Hegel, comparando o espírito clássico e o romântico, esclarece que a alma religiosa, suscitada nas novelas de cavalaria da Idade Média e retomada no Romantismo, “procura destruir o que há de natural no homem e tem de exaltar as virtudes da humildade, da renúncia à liberdade e à segurança em si” (Hegel, 1972, p. 235, v. IV). Assim, perante a visão cristã, a liberdade do indivíduo depende da negação de qualquer impulso profano e de tudo aquilo que ele tem de humano. Para o cristianismo, a renúncia seria uma fase necessária para que o homem alcançasse uma liberdade mais alta e uma reconciliação consigo mesmo, sentimento esse que os gregos, em função da religião que adotavam, não conheceram.

Segundo Hegel, a subjetividade romântica manifesta-se em três sentimentos: *a honra, o amor e a lealdade*, e o heroísmo romântico consiste na defesa incondicional de cada um deles. O problema é que, em *Frei Luís de Sousa*, os três sentimentos entrarão em conflito, fato que orientará a ação para o seu fim trágico.

Quanto à *honra*, Hegel diz que, na visão grega, manifestada nas peças clássicas, ela se apresenta mais grosseira, incidindo quase sempre no ultraje

a algo real, a algum bem concreto, como na ofensa a um dom, o não reconhecimento da glória de um herói, ou o vilipêndio de sua coragem. Contudo, o ultraje não atinge as camadas mais profundas da subjetividade, como ocorre em *Frei Luís de Sousa*. A retificação, no caso da honra ferida, do ponto de vista clássico, não era tão complexa como o era para o herói romântico, de modo que uma transação concreta e vantajosa para o ofendido poderia pôr fim ao desconforto.

Já para o espírito romântico, e aqui Hegel trata, especialmente, do herói das novelas de cavalaria, as quais estabeleceram a ideologia romântica posteriormente acatada, a honra estava vinculada à personalidade do homem como tal, e é tão subjetiva quanto o indivíduo. Desse modo, a honra passa a ser o reflexo da subjetividade em si, ganha infinitude e a ofensa a ela se torna de difícil reparação (Hegel, 1972, p. 239, v. IV).

A questão da honra, que avassalará Madalena e Manuel foi tratada romanticamente por Garrett. Nenhum plano ou paliativo seriam suficientes para restituí-la. Uma vez que incidiram em erro e praticaram terrível adultério, não podiam remediar a situação. Não importava se a volta do romeiro fosse divulgada, ou seja, não importavam os efeitos concretos da desonra. Madalena, de certo modo, está dividida entre seus interesses pessoais e sua noção moral. Num primeiro momento, tenta negar a sobrevivência do marido, julgando que o romeiro pudesse ser um “vagabundo...um homem enfim que ninguém conhece? ...” (Garrett, s.d., p. 132). Num segundo momento, já admite a entrega à vida religiosa como saída para a sua situação:



Cruz do meu redentor, ó cruz preciosa, refúgio dos infelizes, ampara-me tu, que me abandonaram todos neste mundo, e já não posso com as minhas desgraças... (idem, p. 135).

Por outro lado, na alma de Manuel, a noção do erro torna-se clara desde o início, pois ele não duvida que romeiro seja D. João, embora se revolte contra ele. Reconhece a obrigatoriedade de uma reparação radical de seu ato e o faz firmemente. Isto é esclarecido quando Manuel diz à esposa: “ainda ontem, a nossa desculpa, para com Deus e para com os homens, estava na boa fé e seguridade de nossas consciências. Essa acabou” (Garrett, s.d, p. 134).

O herói romântico não questiona se o que lhe ocorrera fora justo ou injusto, merecido ou não. Aliás, o desfecho em *Frei Luís de Sousa* pode parecer injusto, pois a sobrevivência do marido era razoavelmente imprevista, mas, diante da visão de mundo adotada pelo autor, essa questão é desprezível, e, além do mais, se o desfecho não fosse injusto, não seria trágico.

Hegel, analisando o homem de honra, romanticamente compreendido, diz que ele: “pensa sempre, e primeiro que tudo, em si mesmo, interrogando-se, não sobre se isto ou aquilo é ou não justo, mas sobre se é digno da sua honra fazer isto ou aquilo ou não o fazer” (Hegel, 1972, p. 240, v. IV).

É esse tipo de problema que Garrett dramatiza, com um grau de complexidade compatível com a problematização romântica, pois o herói contrai para consigo mesmo a obrigação da reparação, ligando à própria consciência a

noção do justo, expressando uma subjetividade abstrata. Os desdobramentos dessa concepção serão detalhados no capítulo referente aos conflitos.

Depois da honra, Hegel reconhece que o *amor* desempenha um papel predominante na arte romântica. Segundo o filósofo, o amor romântico é constituído pelo abandono do sujeito a um indivíduo do outro sexo, pela renúncia à sua consciência independente (Hegel, 1972, p. 247, v. IV). O sujeito compromete, na relação amorosa, sua interioridade com a fusão entre a consciência própria e a do amante. Ainda, segundo Hegel, na mulher romanticamente concebida, o amor aparece em toda a sua beleza, porque, para ela, a abnegação é a mais alta expressão do caráter. As mulheres que não encontram um amor nestes moldes para se entregarem, não se estabilizam e “apagam-se como uma luz ao vento” (Hegel, 1972, p. 248, v. IV).

Um amor com tal densidade não é conhecido da arte clássica, na qual se confunde com o prazer carnal e tem sempre papel secundário, importante, apenas, enquanto assunto da representação teatral. Para o grego, a mulher servia para o casamento, possuía algumas virtudes morais, e só.

Portanto, o amor tem para o espírito clássico menor profundidade que para o romântico. É visto como fonte de alegrias imediatas, e não supõe uma escolha definitiva, ou a ligação eterna a uma determinada pessoa. Jamais é assimilado como uma fixação irrevogável de sentimentos.

Segundo Hegel, Ésquilo e Sófocles, por exemplo, os clássicos, não dão prevalência à paixão amorosa em suas tragédias, como fazem os românticos. O que move as personagens de seus dramas é mais a força das



circunstâncias objetivas e dos interesses imediatos do que os sentimentos subjetivos. Como corolário dessa cosmovisão, o amor clássico é mais plástico, mais vinculado à beleza física, à fogueira, ou seja, centrado na matéria, o que o difere do amor romântico, substancialmente, tendo em vista que este se assenta mais nos aspectos da interioridade e da alma.

Em *Frei Luís de Sousa*, Madalena é a expressão do sentimento amoroso romanticamente concebido. O amor ali manifestado é de qualidade superior, não se resume a desejos sensuais. Apresenta-se rico, nobre e intenso. Madalena, sempre pronta aos sacrifícios, enfrenta seu medo ao se mudar para o palácio que fora de D. João. Apóia e idolatra o marido em todas as situações. São ressaltadas suas características morais de esposa devotada. Não vemos alusões enfáticas aos encantos físicos das personagens, prevalecendo nos diálogos a descrição do seu mundo psíquico.

Manuel é o único e verdadeiro amor de Madalena, um amor fixo e imutável: “amei-o assim que o vi...” (Garrett, s. d., p.106). Refere-se a ele como “adorado”, julga-o superior a todos os outros homens (Garrett, s.d, p. 78) e o chama de “marido de minha alma”, manifestando a pureza do sentimento que nutre por ele (Garrett, p. 81).

Todavia, a força desse amor é ainda pouca para preservá-lo. No capítulo destinado aos conflitos, notaremos que a *honra*, mais valorizada do que o *amor*, segundo a concepção romântica, opor-se-á a ele e será o seu limite, estabelecendo a dramaticidade do conflito em *Frei Luís de Sousa*. Mesmo tendo força, o amor romântico não é infinito. Por ser um sentimento pessoal e

individual, é subalterno aos interesses gerais e eternos como os deveres religiosos e familiares.

No caso da peça analisada, a *honra* prevalecerá sobre o *amor*, decretando o seu sacrifício. Aliás, Madalena, mesmo estando casada com D. João, já amava Manuel, e permaneceu com seu esposo até sua suposta morte, sem manifestar o sentimento adúltero, reafirmando a primazia da honra sobre o amor.

Dramaticamente, o recurso ao sentimento da *honra* é mais efetivo ao suscitar emoções do que o recurso ao sentimento amoroso, talvez por ser mais nobre ou mais raro. Hegel, referindo-se ao destino dos protagonistas nas produções literárias, diz que “se o destino que os vence nos comove, não é porque seja um destino infeliz, mas porque constitui uma infelicidade que honra” (Hegel, 1972, p. 256, v. IV).

O terceiro e mais importante elemento da subjetividade romântica também está presente em *Frei Luís de Sousa*, qual seja, a lealdade. Contudo, a lealdade a que Hegel se refere não é a lealdade entre iguais ou entre amigos, mas a que ocorre entre patrões e empregados, reis e súditos, vassalos e imperadores. Em *Frei Luís de Sousa*, a lealdade desse tipo está concretizada na personagem de Telmo Pais.

Ainda com relação ao *desenlace*, um aspecto distingue o *Frei Luís de Sousa* das tragédias gregas: a concepção de mundo exteriorizada na obra portuguesa não nega totalmente a esperança, ao passo que, a peça grega antiga termina com o desespero total: suicídios, flagelos físicos, homicídios, ou melhor, com a negação de qualquer sentido à existência. No *Frei Luís de Sousa*, embora

as personagens sejam submetidas a uma situação trágica, não se dá o desequilíbrio total, pois, em meio à tragédia da morte da filha e da dor da separação conjugal, Manuel e Madalena ainda vão plantar-se aos pés de Deus. Se esse Deus não pode evitar que sobre eles recaia a desgraça, e se o destino lhes foi terrível, tanto quanto nas tragédias gregas se via, a absorção do impacto diverge. Não há revolta, só resignação.

Permitimo-nos, nesse passo, discordar do professor João de Almeida Lucas, o qual, em nota à edição da Livraria Popular de Lisboa do *Frei Luís de Sousa*, escreveu: “o drama além é mais do que um pedido de piedade ou comiseração ao ouvinte, é um brado de revolta contra a rigidez implacável da lei católica, muito de atentar, por ter partido do que em vida foi sempre um crente fervoroso.” A atitude das personagens não soa como grito de revolta, mas como um gesto de resignação religiosa. No final, Manuel encontra forças, em meio a toda desgraça, para rezar e pedir por suas almas. Romanticamente, permanece intacta a esperança em Deus:

Manuel :

Ânimo, e ponhamos os olhos naquela cruz! (Garrett, s. d., p. 134)

E mais, na cena final:

(depois de algum espaço, levanta-se de joelhos)



Minha irmã, rezemos por alma... encomendemos a nossa alma a este anjo que Deus levou para si. Padre Prior, podeis-me lançar aqui o escapulário? (Garrett, s. d., p. 138)

Segundo Kayser, parte da crítica considerava o cristianismo como a idéia verdadeiramente construtiva da obra. Reforçando a hipótese, estaria o desfecho do drama, quando as personagens principais se entregam ao claustro. Visualizavam, nesse gesto, um apelo ao leitor para que pensasse na salvação de sua alma (Kayser, 1958, p.286).

Na cena final, Garrett identifica uma fatalidade e um sofrimento equivalentes em dramaticidade aos epílogos mais horrendos das tragédias da antigüidade. Segundo escreveu em suas Memórias ao Conservatório Real, o sofrimento final de Manuel e Madalena, presenciado por toda uma igreja, equivale à resignação sublime de Prometeu, preso por cravos no Monte Cáucaso e exposto à curiosidade e pena de todos. Os remorsos de Édipo não são mais terríveis que os de Manuel, bom cristão, patriota honrado que sempre apreciou o heroísmo do desaparecido D. João. Os terrores de Jocasta não são mais arrepiantes que a dor e a vergonha de Madalena ao ver morrer sua única filha, sofrer seu amado, e extinguir-se sua família.

Mas, a saída para as personagens, o recolhimento no convento, embora terrível, se considerados seus efeitos para a sua intimidade, uma vez que se amam, têm uma propensão romântica inegável por ser a expressão de uma contrição cristã fervorosa que a tudo supera. Assim, a fé, impulso básico do romântico, e o escapismo estão caracterizados num só gesto de Manuel e



Madalena, ao se entregarem à vida religiosa, após a ocorrência de uma *catástrofe* em suas vidas pessoais.

Os expedientes de que Garrett lança mão, em seu teatro, não são cópias do modelo original de tragédia, mas inovações que partem dele. Uma diferença substancial de procedimento dramático pode ser vislumbrada, ainda com relação ao desfecho do *Frei Luís de Sousa*. O dramaturgo clássico, segundo Ferreira, repelia do palco qualquer aberração, evitava tanto as cóleras sinistras, como seres corroídos de instintos ferozes e cenas sangrentas (Ferreira, s. d., p. 902). Tanto é assim que Sófocles em *Édipo Rei* não apresenta diretamente a *cena do sofrimento*. O suicídio de Jocasta e o ato insano de Édipo, furando os próprios olhos, são trazidos ao público/leitor pela narração de uma personagem, o mensageiro, que a tudo presenciou. Esse procedimento, a rigor, é estranho às regras do drama puro, uma vez que instaura no palco uma instância emparelhada à diegética.

Originariamente, o drama deve ser a apresentação direta pela imitação das ações humanas, por meio da atuação das personagens. Assim, deve apresentar apenas o aqui e o agora, em contato direto com o espectador, fato que repele a mediação e, por conseguinte, as idas e voltas no tempo. Por outro lado, o recurso à “narrativa” da *cena do sofrimento* protege o público do contato visual com os acontecimentos terríveis, muitas vezes chocantes.

2.1. A *cena do sofrimento* em *Frei Luís de Sousa*: Divergência com a *catástrofe* da tragédia grega



Diferentemente do que ocorre no *Frei Luís de Sousa*, em que a *cena do sofrimento* é representada (Maria cai morta diante de todos no último ato) e não narrada, o clássico não encontrava beleza nas chagas da sociedade, ao contrário do romântico, que se regozijava na exploração cênica crua do chocante e do grotesco.

Garrett, em *Frei Luís de Sousa*, deixa saltar essa veia romântica em dois momentos principais, contrariando os postulados da tragédia grega antiga: traz para a cena um romeiro que parecia ter ressurgido das trevas, transtornado pela dor da decepção, desfigurado fisicamente pelos anos de cativo, quase um monstro, mais afeito ao gosto romântico para o grotesco do que para o equilíbrio clássico; leva o terror à platéia com a morte horrenda de Maria, diante dos pais agonizantes. Essa cena, que Aristóteles chama de *catástrofe*, segundo a tradução de Eudoro de Sousa, e que também foi traduzida por “acontecimento patético”, por A. Pinto de Carvalho, é a ação “perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena” (Sousa, 1966, p. 81), infringência ao que Horácio estabelece na *Arte Poética*, ao condenar a encenação da morte.

Outros traços românticos, como o temperamentalismo e a emotividade, estão presentes no gesto irado de Manuel de colocar fogo no palácio onde vivia. A liberdade de Portugal e a honra do português são os motivos do gesto extremo, pois Manuel objetivava impedir a hospedagem de portugueses, a seu ver, traidores da pátria, simpatizantes do invasor espanhol. A ação, nesse



sentido, incorpora a dualidade entre o indivíduo e a sociedade, tema, também, tipicamente romântico.

2.2. A permanência do misticismo grego no Romantismo garrettiano: a questão do número sete.

Com relação ao misticismo que entremeia o *Frei Luís de Sousa*, deve-se acrescentar que consiste numa insistente contradição com a atmosfera cristã. As duas concepções de mundo disputam o primeiro plano acirradamente, reafirmando a coexistência do elemento clássico com o romântico, ou, de outro modo, do politeísmo pagão e do cristianismo. O sentimento do destino, conforme nota de Jacinto do Prado Coelho, é uma das constantes da literatura portuguesa e aparece, às vezes em oposição, outras em aliança com o cristianismo, segundo o qual o homem é pecador e, portanto, responsável e culpado. (*Dicionário de literatura*, 1983, p.255)

Historicamente, o politeísmo inerente à arte clássica foi sendo substituído, aos poucos, pelo cristianismo. Segundo Hegel, a forma humana que se atribuía aos deuses no classicismo, foi substituída pela de um Deus feito no intelecto, compreendido como coisa pensada e fonte de suprema satisfação para o homem (Hegel, 1972, p. 147,v. IV).

No mundo grego, os deuses corporificados comunicavam-se com os mortais por meio dos oráculos. Eram eles a expressão do saber e do querer das entidades supremas e informavam os mortais sobre seus destinos. Na arte



grega, os deuses, na plenitude de seu saber, revelavam-se por intermédio de manifestações ambíguas, valendo-se dos fenômenos da natureza. Sinais como ventos e sons eram decisivos para os homens e os inspiravam em suas ações. Os oráculos funcionavam, na época antiga, como a consciência passou a funcionar, após a edificação dos postulados do cristianismo. Segundo Hegel, “aquilo que chamamos de boa ou má consciência ainda é desconhecido na época de que nos ocupamos” e os gregos se moviam de acordo com o *páthos* que lhes vinha por influência dos deuses. Quanto à paixão enviada pelos deuses, não lhes chegava diretamente, recorriam eles aos conselhos dos oráculos, aos quais obedeciam fielmente.

A divisão dos fatos importantes na vida de Madalena em ciclos exatos de sete anos pode ser emparelhada, em misticismo, com as mensagens oraculares, enviadas para alertar os humanos sobre situações graves e prepará-los para o destino iminente, do mesmo modo que a superstição envolvendo a sexta-feira, havida por dia nefasto e de mau agouro. Desse modo, nem mesmo Madalena fica livre do cerco místico empreendido por Garrett.

A inserção da mística do número sete é um recurso que vem somar-se aos maus presságios de Telmo e às visões de Maria, referendando a tensão sinistra da peça. Na cena em que pede a Telmo que não mencione mais o fato sombrio do desaparecimento de D. João, em nome do amor que ambos sentem por Maria, Garrett explicita a mística do número sete. Madalena tenta justificar o segundo casamento, descrevendo os esforços que ela empreendeu para se certificar de que D. João estava morto:



Madalena:

Tudo foi inútil e a ninguém mais ficou resto de dúvida.

Telmo:

Senão a mim.

Madalena:

Dúvida de fiel servidor, esperança de leal amigo, meu bom Telmo! Que diz com vosso coração, mas que tem atormentado o meu... E então sem nenhum fundamento, sem o mais leve indício...Pois disse-me em consciência, disse-mo de uma vez claro e desenganado: a que se apegas esta vossa credulidade de sete... e hoje mais quatorze...vinte e um anos? (grifo nosso)

Telmo:

(gravemente): Às palavras, às formosas palavras d'aquela carta escrita na própria madrugada do dia da batalha, e entregue a Frei Jorge que vo-la trouxe. *Vivo ou morto*, rezava ela, *vivo ou morto*...Não me esqueceu uma letra daquelas palavras; e eu sei que homem era meu amo para as escrever em vão: vivo ou morto, Madalena hei de ver-vos, pelo menos ainda uma vez neste mundo. Não era assim que dizia? (grifo meu) (Garrett, s.d., p. 63)

O impacto dessa cena, que Teófilo Braga considerou shakespeariana (Braga, 1905, p. 313), pelo apelo ao místico e ao sobrenatural, é importante no engate do *enredo* pois, com ela, Garrett precipita no espectador a intuição do terrível que se aproxima, prenunciando a ocorrência trágica. No *Otelo* de Shakespeare, na cena III, há uma alusão ao número sete:



Iago – Ah! Torpe criatura! Olho o mundo quatro vezes sete anos e desde que aprendi a distinguir entre um ato de caridade e uma injúria, jamais encontrei homem que soubesse como amar a si mesmo... (Shakespeare, p. 37)

Kayser, comentando o tempo no drama, encontra nesse ato uma peculiaridade especial. As datas, em *Frei Luís de Sousa*, não são inventadas ao sabor do acaso. Não são subdivisões aleatórias do tempo, mas têm uma função constitutiva, precipitando no público/leitor a intuição do terror e do acontecimento funesto. O tempo da *fábula* obedece a um ritmo, marcado por intervalos de sete anos (Kayser, 1958, p. 289).

O que Garrett faz é empregar o número sete, reconhecendo sua antiqüíssima carga mística negativa. Sete anos se passam entre a morte do primeiro marido e o casamento com o segundo. Na história verdadeira, eram dezoito anos, mas, na *fábula*, houve uma alteração proposital para estabelecer, bem ao gosto das tragédias gregas antigas, o sentido da hora fatal, o medo da tragédia anunciada. Quatorze anos passaram-se, desde então (sete mais sete), até o reaparecimento do romeiro.

O número sete é, dentre todos, o mais revestido de significados e sua simbologia é conhecida desde o culto a Apolo, que ocorria no sétimo dia do mês. Essa carga semântica acompanha o número desde a antigüidade, estendendo-se até os tempos atuais.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, sete indica o sentido de uma mudança, depois de um ciclo concluído, e aparece em inúmeras tradições e



lendas gregas. Representa a totalidade do espaço e do tempo, mas uma totalidade em movimento, em dinamismo total. Tem um sentido mítico e religioso. Sete são os dias da semana, sete acreditavam ser os planetas. O número sete está presente em inúmeras passagens bíblicas, sendo inclusive a chave do evangelho de São João. Deus descansa no sétimo dia. Sete também é conhecido como o número de Satanás. O Sete simboliza a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos. Encerra uma ansiedade, pois indica a passagem do conhecido ao desconhecido, a conclusão de um ciclo e a chegada de outro. Os derivados e múltiplos de sete também implicam uma idéia de totalidade (Chevalier & Gheerbrant, 1982. p. 326 e s.s.).

Por outro lado, somando-se à mística do número sete, os acontecimentos se dão numa sexta-feira, dia da semana cuja tradição popular considera sombrio. Esse é o dia do retorno fatídico. As datas, então, em *Frei Luís de Sousa*, não são elementos do acaso, nem dados históricos, mas estruturais. São estratégias com força expressiva própria, componentes simbólicas do projeto trágico.

3. Telmo Pais: A superação da aristocracia típica do palco grego.

Garrett, em notas ao *Frei Luís de Sousa*, esclarece que ao criar o velho aio Telmo Pais não inventou os argumentos, mas baseou-se em reminiscências de sua infância. Tendo passado os primeiros anos de sua vida entre duas quintas, teve uma vida feliz ao lado de uma parda velha, chamada Rosa de

Lima, a qual lhe contava história de bruxaria e de coisas de outro mundo. Com esse contato, assimilou a linguagem, o sentir e o pensar do povo português, que é, segundo ele, o mais poético da Europa. Garrett, na mesma nota, assegura que a poesia verdadeira é a que sai destas fontes genuínas e não de frases tiradas de gregos e latinos (Garrett, s.d., p. 64). Parece-nos, realmente, que Telmo Pais, que ficara “em lugar de pai” de Madalena, seja a personagem que mais nega a aristocracia clássica, típica da tragédia antiga. Todavia, suas superstições reafirmam o tom oracular e profético cultivado pelos dramaturgos da antigüidade (Garrett, s.d, p. 62).

Telmo, escudeiro da família, desempenha um papel importante, tanto do ponto de vista temático, quanto do estrutural.

A opção garrettiana pela *unidade de ação* e de tempo não afasta a possibilidade de retornar ao passado e trazer à cena, com isso, elementos da tradição, característica do teatro romântico, o que é feito, predominantemente, por meio da atuação de Telmo e de seus diálogos com Madalena. Garrett lança mão de um recurso: as digressões das personagens levam a platéia a revisitar episódios históricos temporalmente remotos. O uso de tal expediente contraria, de certo modo, a idéia de Fidelino de Figueiredo, segundo a qual:

A história, ao tornar-se objeto de teatro, já não fornece apenas motivos de todos os tempos, mas, constituindo o único fim procurado, torna ainda mais inobservável a regra da unidade de ação. (Figueiredo, 1966, p. 370)



O uso do retrocesso temporal é questionável, por parecer estranho à natureza da criação dramática, a qual repele a mediação da instância diegética do palco. Segundo Rosenfeld, como o texto dramático puro compõe-se em essência de diálogos, faltando-lhes a moldura narrativa, os atores assumem de certo modo as funções que na épica são do narrador, pois, como não há mediação, os acontecimentos futuros ou passados não podem ser suscitados, exceto pela evocação dialogada das personagens (Rosenfeld, 1965, p. 19).

No drama puro, não pode haver retrocesso nem avanço cênico, para que não se perceba a “mão” de um narrador manipulando a história. Portanto, o autor dramático deve selecionar mais rigorosamente as cenas do que o autor épico, o qual pode interferir, a qualquer tempo; esclarecendo dúvidas. O critério de seleção deve ser a necessidade da cena para compreensão da *fábula*. Aliás, a diferença essencial entre o poeta épico e o dramático está no fato de que o primeiro, em geral, descreve uma ação passada e o segundo representa-a como se acontecesse na atualidade. O autor precisa conservar a concentração e não pode sobrepor tempos diferentes, à revelia do encadeamento natural da ação, pois isto daria a impressão de uma montagem artificial, embotando a *verossimilhança*. O dramaturgo, então, deve eleger os procedimentos oportunos para levar ao receptor o conhecimento dos fatos passados relevantes, sem que este perceba a manobra.

Para a obra dramática pura, só importa o que possa ser traduzido em diálogo, sendo indesejada qualquer interferência. Cada cena deve mover a seguinte, e não deve haver retrocesso temporal. Para Hegel, o drama é a



representação que nos faz “assistir a uma ação circunscrita no seu desenvolvimento presente” (Hegel, 1964, p. 433).

O *flashback*, recurso tipicamente épico e também muito usado no cinema, é vedado no teatro. Anatol Rosenfeld diz que o passado só pode vir à tona, no drama puro, através dos diálogos das personagens (Rosenfeld, 1965, p. 18). Esse procedimento, muito comum na tragédia grega (em que os fatos ocorridos eram contados, geralmente, por mensageiros), não se confunde com o *flashback*, pois este pressupõe um retrocesso cênico ao passado e não apenas a menção dialogada a fatos remotos. Desse modo, a simples evocação a acontecimentos pretéritos, mediante as falas das personagens, não fere o princípio do aqui agora, elementar ao drama, no qual o tempo é sucessivo e linear.

Nesse ponto, permitimo-nos complementar a afirmação de Renata Pallottini, baseada na análise da obra citada de Rosenfeld, segundo a qual, o drama rigoroso “deve caminhar para a frente, não pode voltar no tempo (o *flashback* é épico), a ação dramática acontece aqui e agora” (Pallottini, 1988, p. 54). A nosso ver o “voltar no tempo” só não pode ocorrer de modo encenado, podendo, porém, acontecer por meio da evocação dialogada das personagens, o que não constitui *flashback*.

Em *Frei Luís de Sousa*, temos retrocessos temporais, manifestados nas falas de personagens, mas não retrocessos cênicos, de modo que se conservam as *unidades temporal e espacial*, conforme é desejado. Podemos afirmar que a constante evocação de fatos passados aproxima o *Frei Luís de Sousa* do drama analítico, em que a ação consiste “em mostrar no decurso dos atos

presentes o que aconteceu no passado” (Pallottini, 1989, p. 85). Mesmo nas peças rigorosamente dramáticas, aparecem traços épicos. No diálogo atuante, encenado no presente, os acontecimentos podem referir-se a uma temática essencialmente fincada em fatos pertencentes ao passado.

No caso de *Frei Luís de Sousa*, o uso desse mecanismo é relevante, pois interfere na recepção da obra pelo público/leitor. Por se basear a peça numa história conhecida, (os rumores sobre o possível retorno de D. João circularam em Portugal) os receptores já conheciam os fatos, os quais serão, em cena, revelados apenas às personagens. A ação, nestes casos, dá-se, aparentemente, no aqui e agora, mas o verdadeiro tema é a recordação. As personagens, ao recordarem o passado infeliz, dividem-se, aterrorizam-se, entram em conflito e reconhecem a dualidade de seus sentimentos, olhando para duas partes de si mesmas.

Telmo Pais, sobretudo em seus diálogos com Madalena, é a personagem que melhor desempenha a função remissiva, memorando o panorama histórico de um Portugal longínquo. A alusão aos fatos passados foge do *aqui e agora*, tipicamente dramático, porém, é imprescindível para a configuração do sentido e das intuições desejadas pelo autor, e são, portanto, motivadas.

É o que se nota na cena em que Telmo fala a Madalena sobre a morte de Camões:

Telmo



Oh! O meu Luís, coitado! Bem lho pagaram. Era um rapaz mais moço do que eu, muito mais... e quando o vi a última vez...foi no Alpendre de São Domingos em Lisboa (....) “Ruim terra te comerá cedo, corpo da maior alma que deitou Portugal! E dei-lhe um abraço...foi o último...” (Garrett, s. d., p. 90)

São os diálogos entre ele e Madalena que alimentam o leitor de informações sobre o que ocorrera com a família nos anos anteriores e dão conta do desaparecimento de D. João e do casamento entre os protagonistas, que será a origem do problema, cujas consequências serão enfrentadas em cena. O escudeiro é o elo principal entre o presente e o passado. É o que se infere da fala de Madalena, referindo-se a D. João e D. Sebastião:

Madalena

E és tu que andas, continuamente e quase por acinte, a sustentar essa quimera, a levantar esse fantasma, cuja sombra, a mais remota, bastaria para enodoar a pureza daquela inocente, para condenar a eterna desonra a mãe e a filha... (Telmo dá sinais de grande agitação). Ora diz: Já pensaste bem no mal que estás fazendo? Eu bem sei que a ninguém neste mundo, senão a mim, falas em tais coisas... falas assim como hoje temos falado...mas as tuas palavras misteriosas, as tuas alusões freqüentes a esse desgraçado rei D. Sebastião, que o seu mais desgraçado rei D. Sebastião, que o seu mais desgraçado povo ainda não quis acreditar que morresse, por quem ainda espera em sua leal incredulidade, esses contínuos agouros em que andas sempre de uma desgraça que está iminente sobre a nossa família... (Garrett, s. d, p. 66)



A narração de fatos passados por meio das falas de personagens é recorrente nas tragédias gregas. Garrett utiliza-se da personagem Telmo para aludir ao passado e também ao futuro, transformando-o numa espécie de eixo para a deflagração dos avanços e retrocessos temporais. Isto fica claro no diálogo entre Telmo e Madalena:

Madalena

Está bom, não entremos com os teus agouros e profecias de costume: são sempre de aterrar...Deixemo-nos de futuros.

Telmo

Deixemos que não são bons.

Madalena

E de passados também... (Garrett, s. d., p. 60)

A rememoração empreendida por Telmo incomodava Madalena, porque ele é a voz da própria consciência moral da esposa adúltera. Ela duvidava intimamente da morte de D. João. Então, justificava-se com Telmo, tentando convencer-se a si mesma de que não agira mal. Embora dissesse que tudo fizera para descobrir o primeiro marido com vida, desejava-o morto, porque havia muito tempo amava Manuel.

Telmo funciona como uma *nódoa* indelével da presença de D. João nas vidas dos protagonistas, numa espécie de materialização da consciência



carregada de Madalena.

Sua inserção na cena é um recurso teatral interessante pois, por meio do diálogo entre ele e a patroa, o público/leitor infere todas as nuances da alma de Madalena e compreende que a própria incerteza dela é que inibe sua felicidade, como escreveram Lopes & Saraiva (1966, p. 690).

Como no teatro falta a figura do narrador, o dramaturgo precisa lançar mão de recursos para evidenciar as zonas obscuras do ser, coisa que na narrativa, geralmente, ocorre pela onisciência do narrador. Podemos admitir que Telmo é um exemplo desse recurso, pois funciona como “confidente”. Décio de Almeida Prado considera fundamental a existência de tal elemento para que, no teatro, possa haver a prospecção interior. Enquanto desdobramento do herói (ou da heroína), no caso, é um *alter ego*. Telmo é um empregado, mas, muitas vezes, seu papel pode ser exercido por um amigo íntimo, diante do qual as defesas do herói desaparecem e ele confessa tudo, explicitando o seu universo íntimo (Cândido et al., 1968, p. 91).

Telmo, nesse caso, aproxima-se do que Hegel considera “caráter moderno” por ser instável e hesitante, embora o recurso à reflexão, o exame das razões que pleiteiam umas contra as outras, já existisse em algumas tragédias clássicas (Hegel, 1964, p. 489).

Segundo Fidelino de Figueiredo, Telmo Pais, que é reconhecido por parte da crítica pela semelhança com personagens shakespearianas de forte caráter e humanidade, assemelha-se, ainda que vaga e indiretamente, com Iago:



um Iago senil, cuja velhacaria sagaz se transpusesse em sebastianismo evasivo e reticente, mas sempre com algum conteúdo de traição para os seus novos senhores, porque lhes envenena dia a dia, a filha única e bem amada, com quimeras e suspeitas letais. (Figueiredo, 1950, p. 44)

Telmo, a nosso ver, entretanto, não se identifica ao Iago shakespeariano. É verdade que seus comentários sobre a volta de D. João são uma traça a roer a tranquilidade vigente no seio familiar, e, nesse aspecto, pode-se vislumbrar uma semelhança com o sorrateiro personagem shakespeariano, a envenenar Otelo com o fel terrível da dúvida.

Mas, há pontos de afastamento entre os dois personagens. A função de Telmo é de ajudante, ao passo que a de Iago é de vilão. Os sentimentos de Telmo são benevolentes, ao passo que os do personagem shakespeariano são malévolos. As insinuações do amo velho, na peça garrettiana, resultam de sensações autênticas que inquietavam a sua alma, são fruto da saudade verdadeira que sentia de um passado glorioso. Já Iago forjava seu discurso dolosamente com o fito previsto de plantar na mente do protagonista o ciúme enlouquecedor. Para tanto, dissimulado, inventava, trapaceava, armava situações de flagrante cuja inexatidão conhecia perfeitamente. A mola da ação, no caso de Iago, diferentemente da de Telmo, era vil. O que o impele é o desejo de vingar-se de Otelo, pois fora preterido por Cássio numa promoção profissional.

Se alguma traição ou sentimento negativo se pode vislumbrar na atuação de Telmo, será da ótica do romeiro. D. João se viu, após anos de cativo, rejeitado até por seu fiel criado, de quem esperava amizade leal.



Com relação a esse assunto, resta observar que, quanto à coexistência do clássico e do romântico em *Frei Luís de Sousa*, o sentimento de *lealdade* dos subalternos é relevante. Hegel salienta que a subjetividade romântica se assenta nos sentimentos de *honra*, de *amor* e de *lealdade*. Este último pode ser avaliado nas relações de um subalterno perante um superior (Hegel, 1972, p. 258, v. IV). Comparando a *lealdade* do empregado nas obras da antiguidade clássica e no Romantismo, Hegel dá como exemplo da primeira o porquero que desafia a tudo para auxiliar seu senhor, Ulisses, na *Odisséia*. Como exemplo da segunda espécie de *lealdade*, cita a personagem Kent, do *Rei Lear* de Shakespeare (Hegel, 1972, p. 258). Destaca que a *lealdade* do último servo difere da do primeiro por ser decorrência de um sentimento “puramente interior”.

O servo romântico possui uma autonomia e uma individualidade, ou melhor, uma “independência subjetiva em sua lealdade” (idem, p. 259), maior que o servo das obras clássicas. O fato de ser empregado, mas conservar a independência, torna essa espécie de lealdade mais comovente, e faz aumentar sua importância. A lealdade do empregado romântico não é a de um escravo para com o dono, mas de homem para com outro homem, frutificação de uma autêntica admiração íntima. A lealdade de Telmo identifica-se com a desse tipo.

Justamente por ser dotado de uma lealdade “livre” é que Telmo pode optar intimamente pela devoção à Maria, embora não traia em nenhum momento seu senhor. Sobre essa possibilidade de opção, Hegel afirma, escrevendo sobre a relação entre servos e senhores que: “O princípio fundamental

destas relações é o da livre escolha, tanto no que se refere ao sujeito dessa ligação quanto à duração dela” (Hegel, 1972, p. 260).

A lealdade, então, não é um dever a ser cumprido, mas está sujeita à vontade livre do sujeito. Telmo afasta-se, nesse aspecto, dos caracteres da tragédia grega e foi construído à semelhança do servo shakespeariano. A cena do *reconhecimento* (*agnição*) do amo, na qual o escudeiro reconhece D. João, também é semelhante a uma cena da obra *O Rei Lear*. Vejamos a cena em que D. João se revela a Telmo:

Telmo

Esta voz...esta voz! Romeiro, quem és tu?

Romeiro (tirando o chapéu e levantando o cabelo dos olhos)

Ninguém, Telmo; ninguém, se nem já tu me conheces

Telmo

Meu Amo, meu Senhor... sois vós? Sois, sois. D. João de Portugal, oh, sois vós, Senhor! (Garrett, s. d., p. 126)

Vejamos a Cena IV do ato I do Rei Lear:

Lear

E tu sabes quem sou, companheiro?

Kent



Não, meu senhor, mas há qualquer coisa em seu porte que me leva a querê-lo como amo e senhor. (Shakespeare, 1994, p. 27)

No drama analisado, o sentimento originário dos laços de amizade, gratidão e afeto entre o escudeiro e seu senhor, D. João, entrará em conflito com a lealdade de Telmo para com a segunda família, e será uma das molas da ação. Telmo sente-se dividido quando o romeiro lhe pede que desfaça a confusão criada com seu reaparecimento, divulgando a todos que era um impostor. Se assim agisse, Telmo salvaria a família da desgraça iminente. Para surpresa do leitor/espectador, Telmo, até aí fiel ao antigo amo, sente-se tentado a dar ao caso tal solução. Nesse momento percebe que seu desejo verdadeiro era que D. João estivesse mesmo morto. Garrett cria, pois, um Telmo sofredor, angustiado com o conflito interior, muito diferente do maligno Iago shakespeariano.

É interessante sublinhar que Telmo sofre um processo de auto-revelação, como disseram Lopes & Saraiva. Ele se julgava fiel a seu antigo amo e sempre se recusara a aceitar sua morte. Mas a situação se inverte completamente e, como se o destino lhe pregasse uma peça, sofre com a reaparição do antigo senhor. Já ama a nova família e especialmente a jovem Maria, fruto inocente da relação que se torna clandestina. É assim que descobre, quando D. João regressa, que ele próprio transformara-se psicologicamente, que seu apego era mais ao herói de guerra do que ao homem. É o que percebe na cena IV do terceiro ato, em que Telmo, só em cena, revela-nos o estado terrível em que

se encontra, dividido entre o amor ao “honrado amo” e o amor “destoutra filha” (Garrett, s.d., p. 125).

O receptor só tem acesso a essa complicação psíquica por meio do solilóquio ou monólogo. O solilóquio é, num certo sentido, o reconhecimento do público como verdadeiro interlocutor no teatro (e não as personagens). Segundo Décio de Almeida Prado, o uso desse mecanismo, em que a personagem está efetivamente sozinha em cena e conversa consigo mesma, ao lado das confidências, que já vimos, e do aparte, em que a personagem conversa diretamente com o público/leitor, permite a revelação do universo interior. Muito usado, principalmente nos séculos XVII e XVIII, o solilóquio existe desde o teatro clássico e ainda é utilizado.

Alguns teóricos puristas advertem que o uso desse expediente é anômalo ao teatro e admissível apenas em casos especiais, pois representa algo de artificial e estranho à norma do drama, já que foge da “ação”. O ideal dramático é que a psicologia da personagem seja fixada objetivamente pelo seu comportamento diante das situações, com diálogo, modulação do timbre de voz, olhar e expressão corporal (Cândido et al., 1968, p. 91). A inclusão de solilóquios, tão antiga quanto o teatro, segundo nosso entendimento, não torna a obra impura, desde que o autor saiba avaliar a necessidade e a conveniência do procedimento.

No aspecto temático, Telmo Pais desempenha uma função quase política. É a personagem que melhor encarna a raça lusitana com sua esperança tenaz, sua credulidade a toda prova, sua capacidade de absorver as dores sem desalento. Parte da crítica vê neste “retrato” do povo português a principal fonte



ideológica do *Frei Luís de Sousa*, o que alçaria a personagem de Telmo às mesmas alturas dos demais protagonistas. É um personagem tipicamente romântico, porque revolve um assunto nacional, qual seja, a crença messiânica particularizada na fé no retorno do Rei Sebastião.

Essa era a fé generalizada no povo português, o qual, com tal expectativa, aliviava-se das decepções, aguardando a intervenção de heróis salvadores.

Em meio ao desastre que fora a perda da autonomia nacional de Portugal, havia uma crença que vinculava a independência da pátria ao retorno do rei, D. Sebastião. Neste dia, Portugal viria a ser o Quinto Império do Mundo. O sebastianismo, embora insano, do ponto de vista intelectual – e nisto reside seu fundo romântico – era um grito de fé do povo português, oprimido por uma realidade desencantadora.

O fundo histórico, popular e patriótico, ramifica-se por todo o *Frei Luís de Sousa*, e é especialmente notável na cena em que Maria e seu amo idolatram o retrato do Rei D. Sebastião no ato segundo, cena I :

Maria:

....Que majestade! Que testa aquela tão austera, mesmo dum rei moço e sincero ainda, leal verdadeiro, que tomou ao sério o cargo de reinar, e jurou que há de engrandecer e cobrir de glória o seu reino! Ele ali está... E pensar que havia de morrer às mãos de mouros, no meio de um deserto, que numa hora se havia de apagar toda a ousadia refletida que está naqueles olhos rasgados, no apertar daquela boca... Não pode ser, não pode ser. Deus não poderia consentir em tal.



Telmo:

Que Deus te ouvisse, anjo do céu!

Maria:

Pois não há profecias que o dizem? Há e eu creio nelas.(...) (Garrett, p.89)

Telmo, portanto, adensa a cor local, pelo sebastianismo, tal qual seduzia o espírito dos românticos, e também pela evocação ao poeta Camões. Ambos os expedientes visam dar à peça uma nuance portuguesa. O camonianismo da atmosfera é patente: Telmo fora amigo do poeta, que conhecera numa luta, Madalena lê, em cena, versos da grande obra portuguesa *Os Lusíadas*, e Maria sonhava com Camões. Arrematando tudo, um recurso cenográfico: na sala havia um enorme retrato de Camões, ladeado pelo do rei e pelo de D. João de Portugal.

Há uma poesia latente nessa incredulidade popular na morte do rei, ligada às tradições populares mais ferrenhas, que por sua vez se ligam à obra camoniana. Garrett extrai dessa superstição nacional toda a emotividade possível, realçando a conjuntura política e social verídica com o colorido ficcional. Esta artimanha romântica do autor, consistente em aproveitar o assunto histórico e a comoção nacional, é centralizada na personagem do escudeiro. Garrett, com isso, dá a ele, um empregado, destaque semelhante ao dos demais membros da família.

Como salientou Garrett, em nota ao *Frei Luís de Sousa* (Garrett, s.d., p. 57), o hábito de haver escudeiros numa família era um resquício do patriarcalismo dos hábitos feudais. Nesse ponto, visualizamos a interseção que *Frei Luís de Sousa* representa da estética clássica com a romântica e com o teatro



shakespeariano, no qual, igualmente havia mordomos, escudeiros, amas e aias, sempre íntimos e cúmplices dos protagonistas

Aristóteles, no capítulo XV de sua *Poética*, diz que a *bondade* é “possível a toda categoria de pessoas; com efeito, há uma *bondade* de mulher e uma *bondade* de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravo] genericamente insignificante” (Sousa, 1966, p. 84).

É nesse ponto que Garrett transcende a regra aristotélica, ao criar um Telmo Pais cuja bondade não é de escravo, mas de ser humano livre, e cuja atuação no *enredo* é significativa, quase tanto quanto a de Manuel. Saraiva & Lopes, notando a novidade que Garrett introduz na fórmula clássica, escreveram sobre o *Frei Luís de Sousa*:

É interessante verificar como a peça supera um dos cânones da tragédia clássica (o seu aristocratismo social), conferindo nobreza ética a Telmo, um criado, que as personagens femininas veneram afetosamente e por isso nunca sabem como tratar. (Lopes & Saraiva, s.d., p. 691)

4. O romeiro: a instalação do conflito externo.

O romeiro (D. João) exerce na peça, funcionalmente, dois papéis. Num primeiro momento é o antagonista, pois seu retorno traz para o palco uma segunda vontade, em oposição às já estabelecidas, materializando o conflito, o qual, até então, estava restrito à consciência de Madalena e Manuel e mesmo de Telmo. Como diz Souriau, todo temor supõe um desejo contrário, assim como



todo desejo supõe um temor recíproco (Souriau, 1993, p. 61). D. João desejava Madalena, a qual temia pela realização desse desejo, pois desejava Manuel, que também a desejava. Madalena e Manuel, como pais, desejavam o bem a Maria e, portanto, temiam pelo desejo de D. João. Telmo é a personagem mais ambígua, pois desejava ao mesmo tempo duas coisas incompatíveis: que D. João voltasse e que a família permanecesse íntegra. Daí seu dilema ser terrível.

Por outro lado, o que, inicialmente, era desejo pode se converter em temor e vice-versa, dependendo da situação dramática arquitetada. Por esse ângulo, e compreendendo que toda situação dramática supõe uma força temática orientada, que se concentra num personagem, da qual outro é presa, temos que a força temática, no caso do romeiro, é o amor que sente por Madalena, que se torna, nesse passo, objeto de seu desejo.

Sua paixão é dinâmica, tendo em vista que ele superou a distância para retornar aos braços de sua amada. Essa paixão está no âmago da situação trágica, sobretudo por ser justa e legítima. Todavia, após seu reaparecimento, observando que o objeto de seu desejo, Madalena, não correspondia a suas expectativas, notando que ela ama a Manuel e não a ele, D. João, por amá-la profundamente, intenciona sacrificar seus próprios interesses, desistindo dela. Assim, modifica-se a situação, pois seu desejo, de reassumir a própria família, é suplantado pelo temor de destruir a família que se encontra erigida no pressuposto de sua morte.

É o que se observa na cena V do Ato Terceiro, na conversa que o romeiro tem com Telmo. Convencido de que Madalena ama Manuel e de que



ela agira decentemente, procurando por ele de todas as formas, abre mão de seu desejo, desiste de seu objetivo pessoal, a fim de que a amada alcance o seu objetivo. O romeiro demonstra um amor abnegado, tão legítimo e puro quanto o dos protagonistas, Madalena e Manuel, e revela um caráter ainda mais nobre que as demais personagens:

Romeiro

Basta: vai dizer-lhe que o peregrino era um impostor, que desapareceu, que ninguém mais houve novas dele; que tudo isso foi vil e grosseiro embuste dos inimigos de... dos inimigos desse homem que ela ama... E que sossegue, que seja feliz. Telmo, adeus. (Garrett, s.d, p. 128)

O romeiro assume, com essa ação, um segundo papel, o de árbitro, também analisado por Souriau, pois, deixando de ser o entrave, pode atribuir o mal e o bem, ou melhor, revelar a todos sua volta ou partir. Opta pela segunda alternativa, ao delegar a Telmo Pais a missão de dizer a todos que era um impostor. Nesse momento, D. João esgota sua função de árbitro, a qual transfere para Telmo, agora o responsável pela atribuição do bem ou do mal.

Mas, e isto é trágico, Telmo não executa o plano, pois é impedido por Jorge. O religioso, sabendo das intenções de Telmo, obsta o desmentido e impõe, de certo modo, a conversão do casal ao claustro por motivos morais e religiosos. Manuel, de qualquer modo o faria, pois, como já foi ressaltado, a mola que determina sua ação é a consciência. Isto fica claro quando diz:

Até ontem, a nossa desculpa para com Deus e para com os homens, estava na boa fé e seguridade de nossas consciências. Essa acabou. (Garrett, s.d., p. 134)

Todavia, Madalena queria acreditar que o romeiro fosse um impostor e seguir sua vida. Telmo poderia lhe dar o argumento em que se agarrar. Sua vontade, como convinha às personagens femininas, era mais frágil e seu caráter não era tão heróico quanto o do protagonista. Mas, de nada adiantaria Madalena acreditar na farsa, se Manuel já estava decidido. Jorge, então, impedindo Telmo de resolver a questão, assume a função de árbitro, que é atribuída, pela terceira vez, a um terceiro personagem, na mesma peça.

A decisão de Jorge é pela atribuição do bem, segundo sua visão de mundo, às personagens. A mola de Jorge é o temor do castigo divino, o qual, acredita que se abateria sobre o casal, caso permanecesse em pecado.

A boa intenção do romeiro foi desperdiçada, pois, para os protagonistas, era tarde demais. Na seqüência, já na cerimônia religiosa, Maria cai morta e os protagonistas recebem os escapulários.

Na arquitetura da peça, na verdade, as consciências foram de tal modo atingidas que de nada adiantaria que Telmo declarasse o romeiro impostor.

Enquanto oponente, o romeiro desempenha função essencial na concretização dramática, uma vez que sua simples existência estabelece o conflito irresolúvel. O que desejava era tão ou mais legítimo do que o que desejava a família. Por ser um homem bom, um herói de guerra, parece inaceitável que fique privado de sua felicidade. Do mesmo modo, é inaceitável que Manuel e Madalena,



gente boa e temente a Deus, abdicuem do sentimento que lhes une. Está, assim, criada a situação irresolúvel que caracteriza a tragédia.

5. Jorge: a personificação do clero ideal.

Resta comentar a atuação de Frei Jorge, irmão de Manuel, personagem cuja importância se intensifica nos momentos finais.

Verificamos que, funcionalmente, Jorge ocupa dois postos. Após o impacto da descoberta da sobrevivência de D. João, noticiada pelo romeiro, Jorge atuará corrigindo Manuel, que se julga, a essa altura, o mais infeliz dos homens:

Jorge

Tu chamas-te o homem mais infeliz da terra... Já te esqueceste, que ainda está vivo aquele...

Com essa fala, Jorge tensiona ainda mais a situação, estabelecendo a aporia. As palavras do Frei são funcionais, trazendo à baila as razões e sentimentos da perspectiva do opositor. São o meio artístico que Garrett mobilizou para trazer ao palco a defesa de D. João, personagem recém introduzido na trama, o qual o público/leitor tende a recepcionar antipaticamente.

Jorge, exercitando sua capacidade de empatia, coloca-se no lugar do antagonista, para restabelecer uma verdade, a qual, por força da maior identificação do público/leitor com a nova família, passava despercebida: Manuel

é, objetivamente, ainda que sem o saber, mais vilão que D. João, pois se apropriou de tudo que era do outro: esposa, moradia, empregado. Manuel viveu a vida que era destinada a João e desfrutou, por muitos anos, de prazeres que não lhe pertenciam por direito, ao passo que este, herói de guerra, sofria torturas no cativeiro em nome da pátria.

Por outro lado, Jorge, nas cenas finais - para aproveitar o arcabouço teórico de Souriau - ocupa a função de adjunto, ou cúmplice de Manuel e Madalena (Souriau, 1993, p. 73). Funciona como mediador, é um ponto de apoio para os protagonistas atordoados. Apazigua os ânimos, reafirmando os valores da fé cristã. Introduz, no drama, com uma força impressionante, o elemento religioso, romanticamente idealizado. É ele que encaminha as almas para a salvação, tomando as providências práticas necessárias para viabilizar a obtenção dos escapulários. Dele parte a idéia da entrega à vida religiosa como saída para resgatar a culpa:

Jorge:

Deixa o mundo e as suas vaidades.

Manuel:

Estão deixadas todas. Mas este coração é de carne.

Jorge

Deus, Deus será o pai de tua filha (Garrett, s.d., p. 117)



E adiante:

Jorge

Manuel, meu bom Manuel, Deus sabe melhor o que nos convém a todos. Põe nas tuas mãos esse pobre coração, põe-no resignado e contrito, meu irmão, e Ele fará o que em sua misericórdia sabe que é melhor. (Garrett, s. d., p. 119)

6. Manuel de Sousa: O herói aristotélico.

Aristóteles, no capítulo XVIII da *Poética*, ao analisar a situação trágica por excelência, refere-se ao herói, elencando as “situações que os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e a via pela qual alcançar-se-á o efeito próprio da tragédia”. Segundo o filósofo grego:

Não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. (*Poética*, cap. XVIII)

Resta a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres. (*Poética*, cap. XVIII)

É necessário que um mito bem estruturado, seja antes simples do que duplo; que nele não se passe da infelicidade para a felicidade, mas da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, antes propenda para melhor do que para pior. (Poética, cap. XVIII)

Albin Lesky, citando Aristóteles, esclarece que:

O homem que é vítima da queda trágica não pode ser, segundo Aristóteles, nem moralmente perfeito nem reprovável (é como se, de antemão, fossem rejeitados o herói virtuoso e o vilão do drama didático estoico), mas, ao contrário, precisa ter no essencial nossos traços, devendo mesmo ser um pouco melhor do que somos em média. (Lesky, 1996, p. 43)

Antes de prosseguirmos com o estudo do herói, abriremos um parêntesis para comentar o Capítulo XV da *Poética*, o qual está intimamente relacionado com a tecitura das personagens. Segundo Aristóteles, com relação às características das personagens, quatro pontos devem ser visados: os caracteres devem ser: a) *bons*; b) *convenientes*; c) *semelhantes*; d) *coerentes*. Renata Pallotini diz que, além da *coerência*, deve-se colocar uma quinta qualidade, que se infere do texto aristotélico, qual seja, a *necessidade*. Analisaremos agora cada uma delas, relacionando-as com o herói garrettiano (Pallottini, 1989, p. 16).

Todavia, preliminarmente, cumpre esclarecer dois fatos. Em primeiro lugar, não há consenso na crítica sobre o sentido exato de cada uma delas. Muito pelo contrário, alguns caracteres têm sido alvo de inúmeras teorias diferentes. Em segundo lugar, até por força das diferenças teóricas, as



divergências entre cada uma das características é sutil e dificulta a conceituação individual precisa no caso estudado. Tais ressalvas, contudo, não constituem óbice ao avanço do trabalho, pois, é a diferença crítica que fomenta e enriquece a discussão. Além do mais, analisar cada uma delas, separadamente, seria artificial, pois aparecem na personagem como uma totalidade, razão pela qual as relacionaremos, quando possível, entre si:

6.1. O caráter *bom*.

Aristóteles, sobre o caráter, diz:

Primeiro e mais importante é que devem ser eles bons. E se, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o caráter de mulher seja inferior e o de escravo genericamente insignificante. (Poética, Cap. XV)

No capítulo XVIII, afirma o filósofo que a personagem trágica ideal “é a que antes propenda para o melhor do que para o pior”.

No capítulo II da *Poética*, declara, ainda, que a tragédia imita homens “melhores do que eles ordinariamente são” (*Poética*, cap. II, p. 70).

À primeira vista, pode parecer, então, que a *bondade* que deve caracterizar a personagem na tragédia há de ser compreendida na relação que

guarda com essa afirmação e que, portanto, “bons” são os personagens eticamente melhores do que a maioria das pessoas.

Schiller, nesse sentido, embora não faça qualquer referência à Aristóteles em sua obra, esclarece que a personagem que mais granjeia o nosso apreço é a que cumpre um dever moral às custas das inclinações. Prossegue afirmando que o sentimento de compaixão é ocasionado quando o infortúnio atinge personagens dignos de respeito (Schiller, 1964, p. 87).

O problema de se compreender o que Aristóteles tinha em mente ao colocar na *Poética* o termo “bons” é antigo, amplamente debatido e, ainda, suscita divergências.

Há quem defenda que o filósofo, ao dizer “bons”, pretendeu referir-se a uma bondade ética. Outros, conforme arrola Carvalho (1998, p. 153), consideram que *bom* significa “magnífico” (Corneille), “good”, “noble”, “fine”, segundo F.L. Lucas (Lucas, 1965, p. 107).

Touchard esclarece que a tragédia, com relação ao herói, não se preocupa em dar-lhe existência material, ocupações, profissão, colocando-o em situação privilegiada, irreal, no sentido primitivo do termo, numa *utopia* (Touchard, 1970, p. 85).

Na verdade, sempre esteve associada ao herói da tragédia clássica uma certa invulgaridade social. Geralmente, eram imitadas ações de reis, príncipes, guerreiros, enfim, de pessoas socialmente destacadas, representantes de uma casta superior, os aristocratas.



Os dramaturgos clássicos procuravam retratar o sublime por meio das ações do homem superior, ao passo que o escritor romântico traz à cena seres comuns, homens regulares, como é o caso do criado Telmo. Manuel, o herói escolhido por Garrett, ambientado no século XVII, aproximava-se do que fora a aristocracia na antigüidade. Provinha de um veio familiar nobre, era um ser humano acima da média no quesito posição social. Seu perfil é traçado por Telmo Pais, no primeiro ato. O empregado diz que Manuel de Sousa Coutinho é um homem muito culto, que sabe latim, um “acabado escolar”, como fora seu pai antes dele.

Note-se que o Manuel de Sousa real, que inspirou Garrett na criação do personagem, era proveniente de família importante, descendente do Conde de Marialva, D. Gonçalo Coutinho. Manuel era filho de Lopo de Sousa Coutinho, homem amado e respeitado em Portugal, muito estimado do Rei D. João III, tendo sido escritor, poeta e intelectual português, cultor das letras, das ciências e da matemática. Mas, não entendemos que essa distinção social seja suficiente para qualificar um personagem como *bom*.

Schiller, embora não tenha se referido à Aristóteles em sua obra, diz que, quanto aos objetos de compaixão, não se sabe, exatamente, porque a dor exerce sobre *nós* a máxima atração, mas o certo é que o sofrer de uma alma fraca e a dor de um “malfeitor” não proporcionam um prazer tão intenso quanto o sofrimento de um “virtuoso batalhador”, pois este nos insta a sentir maior compaixão (Schiller, 1964, p. 82).



Carvalho, analisando o problema, arrola a opinião de diversos teóricos que optam ora pela interpretação de caracteres “bons” como eticamente bons, ora como “excelentes” em alguma coisa, o que não exclui a possibilidade de serem eticamente maus e portadores de vícios.

Quanto aos primeiros, citamos Cooper, para quem “ ‘Good’ means naturally kind and generous, as well as good for something” (Cooper, 1967, p. 48). Este ponto de vista, de que a *bondade* a que se refere Aristóteles é moral, ou seja, significa generosidade, fortalece-se quando observado em conjunto com a definição de herói trágico do capítulo XIII, que prescreve o herói como um homem bom, porém não eminentemente bom.

Esse entendimento deve ser acatado com restrições. Nada impede que o herói seja eticamente *bom*, pelo contrário, é até indicado. Mas o fato de ser *eticamente bom* não é suficiente para que seja *artisticamente bom*. Dessa forma, um personagem pode ser bom, sem ser um bom personagem. O que a tragédia solicita e Aristóteles, em outros momentos da mesma obra, reconheceu é que o caráter seja do segundo tipo.

Ferdinando Albeggiani diz:

Aristotele richiede essenzialmente dall'eroe tragico non tanto una superiorità sul livello comune, quale potrebbero possedere un Catilina o un Iago, quanto una elevatezza morale, una bontà consistente nel possesso di virtù quali il coraggio, la saggezza ecc., e conciliabile del resto con altri difetti. (Albeggiani, p.1974, p. 96)



Assim, conforme sintetizou Carvalho, o que se exige do herói trágico, essencialmente, *não é tanto* uma superioridade sobre o um homem comum, mas uma altura moral, consistente na posse de algumas virtudes, como a coragem e a sabedoria, as quais podem ser conciliadas com outros defeitos. (Carvalho, p. 1989, 151).

Carvalho, analisando a definição de Albeggiani, conclui que a *bondade* mencionada por Aristóteles, segundo o teórico não é *bondade* moral mas “grau de excelência, uma intensidade maior de determinado predicado” (Carvalho 1998, p. 151). Nesse sentido, devemos entender que até os vícios podem ser excelentes, desde que atinjam um grau de perfeição, do mesmo modo que o feio pode ser o motivo de uma bela obra de arte. Mesmo imitando defeitos, o poeta deve fazê-lo de modo que o personagem se torne notável. Spina, citando Castelvetro, diz que o poeta deve apresentar a personagem “o mais perfeitamente possível, ainda que ela cometa certas falhas” (Spina, 1967, p. 121). E essa definição se encaixa perfeitamente ao que Aristóteles acrescenta, no capítulo XV. Após repetir que a tragédia é imitação de homens melhores que *nós*, continua afirmando que:

o autor deve seguir o exemplo dos retratistas, os quais, ao reproduzir a forma dos modelos, embora respeitando suas formas naturais, os embelezam (*Poética*, cap. XV).

Portanto, aderimos às teorias que consideram a *bondade* também enquanto valor funcional da personagem no movimento dramático. Essa é

a posição que se aproxima da que foi adotada por Jean Chapelain, citado por Segismundo Spina (Spina, 1967, p 121), segundo o qual os quatro requisitos exigidos por Aristóteles se resumiriam em dois: a *coerência* que é a mesma coisa que *semelhança (conformidade)* e a *bondade* que se confunde com a propriedade (*conveniência*). Um caráter, segundo essa perspectiva, é *bom* quando convém consigo mesmo ou quando “se assenta bem na sua personagem” (idem, *ibid*). Chapelain afasta, dessa forma, ao interpretar o preceito aristotélico, as implicações de ordem ética.

Entendemos que o termo *bom* refere-se não simplesmente à benevolência do caráter, mas também à adequação dele aos fins dramáticos e envolve o fazer do poeta ao engendrará-lo. *Bom* será o personagem que funcionar convenientemente no mecanismo trágico e para tanto deve ter excelência em alguma coisa, ou seja, ser notável, ainda que pela maldade. Dessa forma, a tragédia não necessita excluir a tirania e a crueldade. Mesmo elas podem alcançar um grau tal que as faça notáveis.

Se Aristóteles se referisse à *bondade* apenas moral, e não ao grau de excelência, uma intensidade maior de determinada qualidade, teríamos de concluir que a tragédia aristotélica exclui a participação de personagens maldosos, o que constitui um absurdo total, pois ficariam fora do gênero várias peças reconhecidamente trágicas, cujos personagens são maus, como é o caso de Iago, em *Otelo*.

A comprovar essa dedução, está o capítulo XXV da *Poética* em que Aristóteles refere-se, expressamente, à possibilidade de personagens maus,



vetando apenas a inverossimilhança e a maldade desnecessária no contexto do *enredo*. No dizer de Eudoro de Sousa, o que Aristóteles condena é a falta de nexo orgânico entre as ações do *mito* (Sousa, 1966, p. 135).

Censuras por absurdo ou malvadez, só são justas quando o poeta, sem necessidade, usa do irracional, como Eurípedes na intervenção de Egeu, ou de maldade, como Menelau, no Orestes. (*Poética*, p. 101, cap. XXV)

Do que foi exposto, deduz-se que, para entender o conceito de “bons”, na acepção aristotélica, é necessário que se faça a leitura combinada de diversos capítulos da *Poética*, evitando precipitações.

Isso feito, conclui-se que “personagens bons” não são, necessariamente, eticamente bons, mas esteticamente bons. Devem funcionar de modo a integrarem o universo ficcional positivamente, favorecendo a realização do belo literário. Portanto, não se espera que todas as personagens de uma obra sejam afáveis e magnânimas. Algumas podem e até devem assim ser, mas não todas, e nem sempre.

Renata Pallottini esclarece a questão ao dizer que, quando Aristóteles fala em caracteres bons, “quer dizer que eles devem ter um bom arcabouço, um bom esqueleto; que devem ter uma boa direção de pensamento (*diánoia*, pensamento ou discurso), pelo qual dirão e deixarão manifesto aquilo que efetivamente pretendem fazer e farão, de acordo com seu caráter (*ethos*)” (Pallottini, p. 16).



A personagem que tem um caráter bem definido, que a leva a atingir seu fim, terá, então, um bom pensamento e será *boa*.

Para ser *bom*, seguindo-se um traçado lógico e coerente, não é necessário que a personagem tenha um só sentimento, nem que acesse o drama sem entrar em conflito. A personagem deve ter boa percepção da situação em que se encontra e suas ações devem ser *coerentes* com ela.

Resumindo a questão, do ponto de vista crítico, o caráter *bom* é que o se apresenta ideal em termos de funcionalidade. Daí que a interpretação de *bondade* como “grau de excelência” é a que mais satisfaz às necessidades da tragédia, ainda que essa não tenha sido a única intenção de Aristóteles. De qualquer modo, depreendeu-se de sua *Poética* que, para a análise da tragédia, é importante a verificação da *bondade* da personagem de acordo com esse conjunto de informações, de acordo com suas qualidades éticas e com o seu funcionamento no *enredo*.

6.2. O caráter *conveniente*.

Segundo Aristóteles:

Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível. (*Poética*, cap. XV, p. 84)



A *conveniência* é a segunda qualidade do caráter arrolada por Aristóteles. Hardison¹, citado por Carvalho, interpretando o fragmento, diz que um caráter é *conveniente* quando está de acordo com o sexo, idade, classe social, profissão e nacionalidade da personagem (Carvalho, 1998, p.157). Uma figura feminina, como vimos, ao analisar Madalena, não deve ter o valor ou coragem próprios do homem, nem uma “eloquência astuta”. Também não convém à mulher ser viril ou terrível. Do mesmo modo, há certas condutas que são convenientes a certo tipo de homem e que podem ser inconvenientes a outros.

Segismundo Spina vê nessa regra, importantíssima do formalismo clássico, um aspecto da *verossimilhança*. A palavra *conveniência* foi também traduzida como decoro, *bienséanse*, propriedade, igualdade, entre outros termos, causando enorme confusão. Spina pondera que o termo francês *bienséanse* deveria ser preferido, pois quer dizer “o que assenta bem” (Spina, 1967, p. 112). Exemplifica dizendo que seria inconveniente uma mulher estar à frente de negócios políticos, um velho falar como uma criança, um príncipe ter hábitos grosseiros e um escravo ser elegante (idem, 114). Do mesmo modo uma pessoa ignorante não deve invocar textos eruditos, e um herói não deve chorar como uma mulher. A propósito, o próprio Aristóteles condena Ulisses, que chora no ditirambo de Timóteo de Mileto. Spina esclarece que, nesse momento, o herói desrespeitou duplamente as regras, ferindo não apenas a *conveniência*, mas também a *semelhança* (idem, p. 116).

¹ GOLDEN, Leon e HARDISON, JR. B., *Aristotle's Poetics, a translation and commentary for students of literature*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 19668, p. 202.



No caso de Manuel, a *conveniência* advém do fato de ele ser um aristocrata, descendente de nobre família portuguesa, filho de um escritor reconhecido, um guerreiro que já lutara em prol da pátria, enfim, um caráter destacado por virtudes próprias, por nascimento e por posição social. Convém a ele, portanto, ser corajoso, enfrentar a dor, a ponto de despedir-se dos prazeres do mundo quando, em seus braços, vê o corpo morto da filha, sem desesperar. Revela-se sábio, assume o próprio erro e, acatando os conselhos de Jorge, decide pela vida religiosa, com a qual pretende afastar-se das vaidades e dos prazeres mundanos. Premedita livrar Madalena do pecado em que a lançou, por seu erro, resgatando, heroicamente, a alma da mulher que fez pecadora.

Seria inconveniente que Manuel se entregasse ao pranto, tentasse destruir D. João, desacreditasse de tudo, fugisse com Madalena, evitando a dor da separação ou negasse a verdade, que se lhe afigurava terrível. Ao superar a própria paixão, em nome da moralidade, afirma a superioridade do geral sobre o individual e é coerente com o ato anterior de queimar o próprio patrimônio em prol do país. Manuel faz o que se espera dele, por isso é um personagem *conveniente*.

Hegel, analisando o Romeu de Shakespeare, nos dá uma exemplificação que parece ser elucidativa para a compreensão da *conveniência* de uma personagem:

O amor é o principal sentimento patético que impele Romeu; no entanto, vemo-lo enfrentar as mais diversas situações: quer se trate dos pais, dos amigos, dos pajens, sempre ele se comporta à altura das circunstâncias (....) Em

todas as ocasiões e circunstâncias se mostra digno e nobre, revelando sempre uma profunda sensibilidade. (Hegel, 2000, p. 240)

Desse modo, a personagem *conveniente* é aquela que, em qualquer situação, mantém a fixidez de seu caráter e permanece vinculada ao sentimento que a caracteriza.

A *conveniência* de um caráter se liga à *unidade de ação*. O caráter trágico não pode ser uma “totalidade composta de elementos constitutivos variados” (Hegel, 1964, p. 435), mas deve ser animado por uma força única que se identifique com um dos conteúdos substanciais sob os quais se assenta a ação na tragédia. Se, como disse Aristóteles, a ação imitada deve ser de caráter elevado, os conteúdos que a orientam também o devem ser. Hegel exemplifica tal teoria quando afirma serem conteúdos trágicos os que se regem pelas forças universais, como amor carnal, paternal, patriotismo e vida religiosa, entre outros (Hegel, 1964, p. 435).

Manuel é movido por todas estas espécies de força, pois é a imitação de um ser humano complexo. Mas, há uma que avulta e se sobrepõe às demais, conforme se nota no desfecho, quando o herói resigna-se e aceita o obstáculo que se lhe opõe, abrindo mão de todas as outras inclinações. Ao renunciar à família, admite os postulados da religião, consolida-se como arauto da fé cristã, supera a individualidade imediata e compõe-se, pela força de seu caráter uno e coerente, com o ambiente religioso fomentado desde o início da ação.

Para finalizar, resta considerar uma afirmação de Aristóteles relacionada ao item *bondade*. Quando o filósofo se refere à “*bondade* da mulher



e do escravo”, no capítulo XV da *Poética*, trata mais da *conveniência* do comportamento desses caracteres do que propriamente da *bondade* que, como concebemos, está ligada ao funcionamento da personagem no *enredo*.

No caso da mulher e do escravo, a palavra *bondade* tem, pois, relação com a idéia do “decorum”, coincide com “excelência moral”. Liga-se, assim, à questão do comportamento esperado do indivíduo, representante de um dos sexos e uma das castas sociais, ou melhor, trata da categoria das personagens.

A *bondade* da mulher e do escravo deve ser limitada, respeitando certas peculiaridades inerentes ao sexo e classe a que pertencem. Em síntese, à mulher e ao escravo convém a inferioridade com relação ao homem (herói). Essa colocação, portanto, está mais adstrita ao conceito de *conveniência* do que de *bondade*, razão pela qual a discutiremos neste momento.

Segundo Aristóteles, “há uma *bondade* de mulher e uma *bondade* de escravo, se bem que [o caráter de mulher] seja inferior e o [de escravo], insignificante” (*Poética* cap. XV).

Em *Frei Luís de Sousa*, vemos Madalena comportar-se de modo corajoso, mas não tão corajoso quanto Manuel. Desde o primeiro ato, se mostra aterrorizada com os maus presságios de Maria e de Telmo, os quais Manuel despreza, considerando medos infundados de mulher. No *desenlace*, após a chegada do romeiro, Madalena tenta negar a situação. Duvida da autenticidade da informação do romeiro, segundo o qual D. João estaria vivo. Tenta convencer a todos de que ele, “um vagabundo, um homem enfim que ninguém conhece” (Garrett, s.d., p.132), é um impostor a quem não se deve dar crédito. Fugindo da

verdade, ao negar a sobrevivência de D. João, demonstra-se incapaz de encarar sua condição, ou seja, revela sua fraqueza, ao contrário do herói, que assume o erro.

No momento da *catástrofe*, com a morte de Maria, Madalena termina a peça prostrada no chão, ao pé do cadáver da filha, enquanto Manuel se ergue de joelhos, avulta sobre ela, superando a dor. Conserva sua eloquência ao aconselhá-la a rezar e pedir ao Prior que lhe entregue o escapulário. Mais uma vez, reafirma a primazia da virilidade, a superioridade de suas forças em relação às da mulher. Dessa forma, a “*bondade*” que Madalena ostenta é *conveniente* com o que se espera do sexo feminino, ou seja, ética e psiquicamente é inferior ao herói.

Quanto ao caráter do escravo, como já salientamos, Telmo Pais afasta-se da regra aristotélica, pois seu caráter não se apresenta insignificante. Nesse ponto, Garrett aproxima-se dos ideais românticos, criando um empregado relevante para o *enredo*, de caráter complexo e elevado.

6.3. O caráter *semelhante*.

A terceira característica do caráter, segundo Aristóteles, é a *semelhança*:

Terceira é a *semelhança*, qualidade distinta da *bondade* e da *conveniência*. (*Poética*, cap. XV, p. 84)



O conceito de *semelhança* também é bastante discutido. Segundo Carvalho, “o texto da *Poética* diz que os personagens devem ser *semelhantes*, mas não diz *semelhantes* a quê” (Carvalho, 1989, p. 161). Daí resulta uma grande controvérsia. Alguns acreditam que a *semelhança* deve ser com o *mito* (que convencionamos chamar de *fábula*), compreendido como a lenda original ou a história em que se baseia o poeta. Dentre os que entendem dessa forma, podemos citar Ross, segundo o qual os personagens devem ser: “*parecidos a los de la leyenda original*” (Ross, 1957, p. 410) e Valgimigli, para quem os caracteres devem ser conformes à tradição mítica ou histórica (Valgimigli, 1964, p. 128).

Segismundo Spina (1967, p. 116) diz que a *semelhança* surge com o acordo entre os costumes da personagem e o caráter que lhes dá a tradição mítica, histórica ou artística. Essa definição decorre dos postulados da *Poética* de Horácio, pois Aristóteles não detalha a questão.

Nessa ordem de idéias, a *semelhança* da personagem observar-se-ia não entre o comportamento de um caráter e o que é crível no mundo da ficção, mas entre o comportamento do caráter e o *mito* (*fábula*, figura de tradição lendária) que ele representa. Assim, Ulisses, mitologicamente astuto e implacável, não poderia chorar na obra de Homero, que o representa.

Além dessa idéia, de que a *semelhança* refere-se ao *mito* (*fábula*) ou a realidade, Carvalho cita uma segunda tese, adotada por outros analistas, entre eles Lane Cooper, para quem os caracteres devem ser *semelhantes* à vida: “they must be *true to life, which is something different from making them*



good or true to type" (Cooper, 1967, p. 48) e Gallavotti, para quem devem ser "naturais" (Carvalho, 1998, p. 161).

A palavra "natural", neste caso, deve ser compreendida com uma restrição. Aristóteles prescreve, como vimos, que os heróis na tragédia devem ser "superiores ao normal". Surge, então, um aparente paradoxo, pois tendemos a considerar que aquilo que é superior ao normal não pode ser, ao mesmo tempo, natural. Todavia, a superioridade do herói trágico, que é necessária, pois, sem ela não se configuraria o heroísmo, deve ser dosada, a fim de que não comprometa a "natureza" do caráter. Desse modo, o excesso de nobreza numa personagem é possível e desejado até o ponto em que não contrarie a sua natureza humana. Caso contrário, o caráter perderá sua *semelhança*.

Analisando as duas posições teóricas mencionadas, conclui-se que os que afirmam ser a *semelhança* a conformidade com a realidade ou com o *mito (fábula)*, restringem um pouco a criatividade do poeta, ao desconsiderarem a questão da alteração ficcional, para o "embelezamento artístico", através do qual a personagem pode distanciar-se do original, superando a criatura que o inspirou. É verdade que muitos dos heróis da tragédia antiga foram baseados em *mitos (fábulas)* pré-existentes e, à primeira vista, se o poeta lhes desse destino diferente daquele conhecido pelo público, incidiria numa incoerência. Mas, essa visão, que é compartilhada por muitos teóricos, não resolve a totalmente a questão da *semelhança*. Nada impede que um poeta queira criar personagens novas, sem vínculo com *mitos* vivos, ou mesmo mudar a fama de um *mito* pré-existente. Em tais casos, como ficaria a questão da *semelhança*?



Por esse motivo, a posição segundo a qual a personagem deve ser *semelhante* à natureza humana parece ser mais firme. É forçoso reconhecer que o herói trágico não pode se afastar muito da natureza do espectador, ainda que seja superior a ele. Deve, pois, conservar ao menos alguns traços do homem comum, ou seja, deve ser “natural”. Caso contrário, não havendo a identificação entre personagens e público, não se configurariam o terror e a piedade, essenciais à tragédia. Rostagni endossa esse posicionamento, dizendo que Aristóteles, ao afirmar em linhas seguintes a necessidade de serem “naturais” repara a possível ambigüidade gerada pela afirmação da *semelhança*:

Aristotele prevede una difficoltà, e la ripara dicendo ch'essi debbono anche essere naturali: ossia la loro superiorità non dev'essere a scapito della naturalezza: non deve lo schiavo per eccesso di nobiltà essere troppo poco schiavo, o simili. (Rostagni, 1945, p. 83)

Admissível, contudo, parece-nos ser a interpretação do texto aristotélico que aceita a possibilidade da síntese entre as posições. Assim, o herói deve aproximar-se sempre do homem “natural”, podendo ainda conformar-se com a tradição mítica ou histórica, desde que o poeta nela tenha se baseado, e desde que essa aproximação não negue a possibilidade da introdução de elementos ficcionais na obra.

O herói Manuel encaixa-se nesse perfil. Garrett baseou-se em dados históricos, como vimos no capítulo III, ao mencionarmos as fontes históricas que atestam a existência fática desse homem. Tais fontes referem-se



também à lenda criada em torno de seu vulto. Contudo, o autor acrescentou ficcionalidade, imaginando situações e falas que o apresentam mais patriota e mais heróico do que era, de acordo com o discurso histórico objetivo que a ele alude. Assim procedendo, criou um herói melhor que a média dos homens. Mas, embora fosse superior ao homem comum em patriotismo e rigidez moral, não era perfeito, sofria, sentia ciúmes, o que lhe assegura a “naturalidade” necessária para motivar a piedade do receptor.

Distanciou-se a personagem, então, do *mito (fábula)* que o inspirou, mas a ele se refere. Apresentou um caráter elevado, mas manteve atitudes naturalmente humanas. É um caráter *semelhante*, também porque as alterações ficcionais foram motivadas pelas necessidades do *enredo* e pela busca do embelezamento poético.

Resta, então, reafirmar que as regras de *semelhança* adotadas não impedem as alterações embelezadoras e a colocação de dados ficcionais na composição de um caráter.

A melhor idéia é, pois, aquela segundo a qual deve-se verificar a *semelhança* de um caráter comparando seus traços e suas ações com o que é crível no mundo da ficção e não na realidade. Daí se infere que a qualidade da peça será medida, não apenas pelos critérios de *semelhança*, acima discutidos, embora deles não se prescinda, mas também pela observação das ações no conjunto artístico, ou seja, pela avaliação da *verossimilhança* total do *enredo* (vide capítulo VII).

Aristóteles, ainda nesse capítulo, após referir-se à *semelhança* e às demais qualidades do herói trágico, trata de aspectos relacionados à *verossimilhança* (*Poética*, cap. XV). Por esse motivo, alguns críticos tendem a misturar os conceitos de *semelhança* (que, como vimos, refere-se apenas ao caráter da personagem) com a *verossimilhança* (que à *semelhança* se liga, mas constitui coisa diferente). Tal identificação é imprecisa, pois a *semelhança* do caráter é apenas um dos fatores, na complexidade do *enredo*, conducentes à *verossimilhança*.

Renata Pallottini, analisando a questão, não distingue claramente os conceitos de *semelhança* e de *verossimilhança*, e afirma que “os caracteres, segundo Aristóteles, devem ser *semelhantes*, ou seja, devem possuir *verossimilhança*” (Pallottini, 1989, p. 18). Com base nessa afirmação, pode-se, desavisadamente, inferir que *semelhança* seja sinônimo de *verossimilhança*. A confusão deve ser desfeita, pois a *semelhança* (caráter da personagem) é um dos elementos da *verossimilhança*. Assim sendo, o caráter *semelhante* colabora para a *verossimilhança* de uma obra, e se a personagem não é *semelhante*, a *verossimilhança* fica prejudicada. Contudo, uma obra dotada de personagens *semelhantes* pode não alcançar a *verossimilhança*, pois, nesse conceito maior, interferem outros elementos vinculados aos modos de organização da ação, ou seja, ao *enredo*, além da *semelhança* dos caracteres.

Carvalho, analisando o capítulo XV da *Poética*, esclarece que Aristóteles, após descrever os caracteres das personagens, desvia-se do assunto e passa a tratar de questões relacionadas ao *enredo* (Carvalho, p. 68).



Realmente, quando fala da *verossimilhança*, no capítulo XV, Aristóteles torna a se referir à questão da imitação poética, a qual já tratara anteriormente, nos capítulos iniciais, e, ao mesmo tempo, inicia uma outra discussão, que retomará em detalhes nos capítulos XXIV e XXV, quando discutirá questões como a necessária preferência do poeta pelas coisas possíveis, mas incríveis e a presença do elemento irracional na poesia trágica.

Dessa forma, assuntos relativos à *verossimilhança* devem ser estudados em capítulo autônomo, embora tal qualidade da tragédia esteja relacionada ao caráter *semelhante* da personagem.

6.4. O caráter *coerente*.

A quarta característica do caráter, segundo Aristóteles, é a *coerência*:

A *coerência* de uma personagem colabora para que ela seja também verossimilhante. Como vimos, ainda que a personagem não seja coerente em suas ações, é necessário, todavia, que no drama ela seja “incoerente coerentemente”. Uma coisa irreal pode ser convincente se, no sistema de convenções do drama, for coerentemente organizada, do mesmo modo que um acontecimento verdadeiro pode parecer inverossímil se não estiver bem encaixado no organismo da obra.

É por isso que, quando Aristóteles afirma que os caracteres devem ser *coerentes*, não nega possibilidade da incoerência do caráter, desde que

esse seja seu traço característico e permanente na obra. Em *Frei Luís de Sousa*, temos como exemplo de atitude incoerente os medos insanos de Madalena. Objetivamente falando, suas suspeitas e sobressaltos parecem exageradas e sem fundamento. É incoerente que não queira mudar-se de casa, que tema que o marido morra, sempre que este sai de casa, que chore a cada despedida, quando, aparentemente, está segura em seu mundo bem estruturado. Mas, dada a preparação e as indicações que fomentam uma atmosfera de terror e misticismo, criadas por Garrett, a incoerência que se afirma à primeira vista torna-se *coerente*.

Outro aspecto a ser ressaltado é que a *coerência* da personagem não exclui a possibilidade de evolução do caráter no desenrolar da trama. Uma personagem pode modificar-se, desde que os motivos da alteração sejam evidenciados e que a mola da mudança seja visível ao receptor.

Renata Pallottini (1989, p. 35) considera a qualidade da *coerência* tratada por Aristóteles semelhante aos conceitos de *unidade* e de “multiplicidade” hegelianos. O personagem *coerente* deve ser uma síntese do particular e do subjetivo, representar uma só pessoa mas, por meio dela, reportar-se ao universal. Concretizar uma individualidade livre (no sentido de poder escolher e agir de acordo com sua vontade), detentora de um “*pathos*” fixo e igual a si próprio, de modo que os elementos que compõem a sua multiplicidade não podem estar dispersos (Hegel, 2000, p. 241).

6.5. O caráter *necessário*.

Aristóteles, no início do capítulo XV, ao mencionar as quatro características dos caracteres na tragédia, não fala diretamente da “necessidade”. Mas, no mesmo capítulo, acaba por afirmar:

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação. (*Poética*, cap. XV)

Dessa forma, na organização do material de que dispõe o poeta, deve ele considerar que o evoluir da trama se regula pelas leis de causa e efeito. É verdade que a surpresa, que ocorre em muitas peças, é permitida muito mais hoje do que no teatro grego, até porque, nessa época, os *mitos* (*fábulas*) sobre os quais se assentava a representação já eram conhecidos.

A necessidade, que se poderia inferir da análise dos outros quatro caracteres, é uma consequência deles. *Necessário* é o que obedece à lógica, é o que ocorre em resposta natural à problemática proposta. Uma conduta (ação) que gera um resultado (conclusão) é necessária quando decorre da situação colocada, ou melhor, das premissas das quais partiu o autor. Renata Pallottini, analisando a questão, escreveu: “uma vez que o personagem seja posto em tal e



tal situação, e que seu caráter, seu *ethos*, pela *diánoia*, seja explicitado, torna-se *necessário* que tais coisas lhe aconteçam” (Pallottini, 1989, p. 20).

Em *Frei Luís de Sousa*, como já anotamos, há a obediência ao princípio da necessidade. A motivação interna foi preservada de modo que tudo o que ocorre em cena é desdobramento lógico da cena anterior, e todas as cenas são convergentes para a formação do sentido total da obra.

Se após toda a preparação da atmosfera de terror, nada de terrível acontecesse, diríamos que a preparação foi desnecessária com relação à solução da obra. Esse defeito de construção causa uma surpresa negativa no receptor, tornando a obra incoerente. Se, pelo contrário, os acontecimentos terríveis acontecessem sem nenhuma preparação, após uma introdução eufórica e arejada, o desfecho é que pareceria desnecessário.

Podemos citar, como exemplo da obediência às leis da necessidade, a cena da queima do retrato de Manuel. Se o futuro não reservasse para o herói uma triste sina, seria desnecessário que o incêndio queimasse seu retrato, sob o olhar desesperado de Madalena e que, posteriormente, ela comentasse, aterrada, o episódio. Dessa forma, a queima do retrato precipita o acontecimento. A pintura é metáfora do próprio Manuel, que será destruído em poucos momentos, com a mesma velocidade de sua figura.

O fato de a explosão dramática ocorrer tardiamente, apenas no terceiro ato, dá oportunidade ao dramaturgo de preparar intensamente o conflito. As febres de Maria, as visões, a alusão ao místico número sete, tudo obedecendo

ao critério de necessidade, imprime, vagarosamente, no espectador a ansiedade e a intuição do *desenlace* trágico.

Schiller trata da preparação, metaforicamente, dizendo que o escritor principiante desperdiça todas as “trovoadas do terror e do medo” de uma só vez, enquanto o autor experiente “alcança o alvo passo a passo por meio de uma sucessão de pancadelas, penetrando toda a alma precisamente por tocá-la só paulatina e gradualmente” (Schiller, 1964, p. 95).

Portanto, as preparações de Garrett são eficientes, pois insistentes, coerentes, conseqüentes umas às outras, e discretas, de maneira que preservam a *verossimilhança* e não desvendam ao espectador, precipitadamente, os caminhos da ação.

Wolfgang Kayser, analisando a peça, considerou o episódio do incêndio como um motivo cego ou expletivo, que corresponde à teoria dos motivos de Todorov, constante da obra *Teoria da Literatura-Formalistas Russos*. Segundo Kayser: “encontra-se um motivo cego no final do primeiro ato: Manuel de Sousa põe fogo à sua própria casa” (Kayser, 1963, p. 83).

E depois:

Estamos como espectadores à espera das conseqüências do desafio, mas as expectativas que desse ato derivam não chegam a realizar-se. Desaparece em absoluto o aspecto político; nem mais uma referência a tal facto. (idem, *ibid.*)

Não partilhamos dessa opinião. Embora a questão política desapareça da trama, como bem notou Kayser, compreendemos que, desde o início, era subsidiária. O episódio do incêndio não visava a estender essa polêmica. Pelo contrário, o momento político foi um mero pretexto para justificar o incêndio, essencial para a mudança da família, que deflagrará a *peripecia* aristotélica, conforme já salientado. Portanto, não é ação meramente expletiva, mas ato necessário, não só para ensejar a cena da queima do retrato, lance altamente significativo, mas também para fixar o temperamento irascível de Manuel, sua nobreza e seu desprendimento material, enfim, para caracterizá-lo como homem acima da média, como herói aristotélico.

7. O coro: elemento determinante na divisão da tragédia em partes.

Décio de Almeida Prado, tratando da atuação do coro, lembra que a tragédia teve sua origem no ditirambo, narrações orais e coletivas, de origem religiosa em honra de Dioniso. O teatro nasceu daí, mas se configurou apenas com o surgimento do diálogo, quando o corifeu, primeiro embrião da personagem, separou-se do quadro narrativo e adquiriu autonomia. Depois disso, as personagens multiplicaram-se, todavia o teatro não abandonou completamente suas origens. A sobrevivência do coro, nesse sentido, atesta a sobrevivência destas raízes na tragédia.

Por um lado, o coro funcionava como expressão de um conteúdo lírico, por outro, desempenhava funções semelhantes à diegética do

romance moderno, analisando as personagens, comentando ação e, principalmente, dando alcance moral e religioso aos acontecimentos, tornando-os universais (Candido, 1968, p. 86,87).

Anatol Rosenfeld, analisando o coro, considera curioso que Aristóteles tenha baseado sua teoria, que é o ponto de partida de toda a arte dramática rigorosa, na tragédia e na comédia grega, pois, segundo entende, tais produções não são modelo de pureza para o gênero. Para comprovar a afirmação, cita a interferência do coro nestas composições, salientando que, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, “prepondera um certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo)” (Rosenfeld, 1965, p. 29). Por meio dos comentários do coro, manifesta-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o fluxo da ação. Representa a *polis*, mas não lhe cabem, em regra, funções ativas, apenas contemplativas. Medeia o indivíduo e as forças cósmicas de modo que a participação dele “abre” a peça, torna-a mais permeável à amplitude do mundo e à metafísica.

Aristóteles, no capítulo XVIII da *Poética*, diz que :

O coro deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo e da ação, à maneira de Sófocles e não à de Eurípedes. Na maioria dos poetas, os corais tão pouco pertencem à tragédia em que se encontram, como a qualquer outra, e, por isso, é costume cantar interlúdios nas tragédias. (*Poética*, cap. XVIII)

Para a compreensão das funções do coro, é necessário observar que Aristóteles considera o “canto coral” (manifestação do coro) uma das partes da tragédia, segundo a divisão que estabeleceu no capítulo XII da *Poética*:

Segundo a extensão e as seções em que pode ser repartida, as partes da tragédia são: prólogo, episódio, êxodo, coral—dividido este em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias; peculiares a algumas são os “cantos da cena” e os *kommoi*.

Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo.

Notamos que, estruturalmente, *Frei Luís de Sousa* se afasta dessa fórmula. Não há prólogo nitidamente marcado, pois o coro só atua no final do último ato e é inconcebível que se compreenda toda ação anterior à entrada do coro como prólogo. Entre os atos, não existe a atuação do coro, donde não se pode falar em divisão em episódios. Quanto ao êxodo, como até o final do terceiro ato não existe a manifestação do coro, poder-se-ia afirmar que o primeiro e o segundo ato se aproximam de sua definição, mas, como não existem os episódios, a inclusão do êxodo também parece ser imprópria. Não podemos, ainda, dividir a atuação do coro em párodos, pois o párodo, no teatro grego, era caracterizado por uma intromissão do coro, já nos primeiros momentos da peça, como vemos

em *Antígona* e *Édipo Rei* de Sófocles. Se não identificamos na tragédia garrettiana o párodo, também não podemos falar em estásimo. Dessa forma, o coro, que aparece apenas nos momentos finais em *Frei Luís de Sousa*, embora constitua uma das partes da tragédia grega analisada por Aristóteles, recebe nesta obra um tratamento diferente.

Para Hegel, o coro desempenhava o papel de calma reflexão sobre o conjunto. As personagens, na busca de seus fins, recebiam do coro a apreciação de seu valor e das suas ações. O público encontrava no coro um representante objetivo dos seus próprios juízos sobre o espetáculo. Dessa forma, o coro encarnava a consciência substancial e superior, “adversa a falsos conflitos” e intentava “uma solução para a luta” (Hegel, 1964, p. 459).

Hegel adverte, ainda, que o coro não desempenha um papel exterior, como mero espectador. Mais do que isso, ele representa a “substância real da vida e da ação [sic] heróicas e morais” (Hegel, 1964, p. 460). Critica aqueles que consideram o coro uma inútil forma de sobrevivência do antigo drama grego, no qual ele funcionava como forma de honrar a Dioniso. Reconhece que a manutenção do coro se deve ao fato de que ele era necessário e essencial à ação dramática. Hegel vai além, atribuindo à decadência do coro, que terminou por ser apenas um mero acessório indiferente, o princípio da derrocada da tragédia.

Ainda segundo Hegel, o coro:

Não toma parte na ação, não exerce nenhum direito contra os heróis em luta, mas limita-se à expressão teórica dos seus juízos; adverte-os, compadece-



se dos seus destinos ou invoca as leis divinas e as forças interiores que a fantasia representa exteriormente como um círculo de divindades superiores. (Hegel, 1964, p. 460)

Salienta que o coro é, de certo modo, a “cena espiritual do teatro antigo”, esclarecendo que a tragédia de seu tempo não necessita de um fundo desse gênero. Na antigüidade grega, fase em que as leis políticas e os dogmas religiosos ainda não regiam completamente as relações morais, a função do canto do coro era a de estabelecer as normas da moralidade. Nessa época, segundo Hegel, a religião não servia para resolver os casos da consciência e a moralidade: “só se afirma na sua primitiva e direta espontaneidade, para manter o equilíbrio da vida contra as terríveis colisões provocadas pela colisão mútua das ações individuais” (Hegel, 1964, p. 460).

No tempo do *Frei Luís de Sousa*, diferentemente, as leis religiosas e morais já estavam consolidadas e fixadas na consciência das personagens e do próprio público. Talvez esse fato explique a diferença funcional que verificamos na atuação do coro.

Hegel diz que os coros não convinham às tragédias românticas, e mais, que a intervenção do coro seria a responsável pelo insucesso delas. O motivo é que os antigos mistérios, moralidades e farsas, que deram origem ao drama romântico, conduziam a uma espécie de ação diferente da ação no sentido grego da palavra e a intervenção do coro, nesse caso, causaria uma “rotura da consciência integral da vida e do divino” (Hegel, 1964, p.462).



A inserção do coro, na peça de Garrett, não prejudica, uma vez que, como já demonstramos, trata-se de uma tragédia, realizada durante o Romantismo, mas não de um drama romântico típico.

O coro atua, a partir da cena IX, entoando versetos do salmo penitencial cantado pelos frades:

De profundis clamavi ad te, Domine, Domine, exaudi vicem meam.

Fiant aures tuae intendentes; in vocem deprecationis meae.

Si iniquitates observaveris, Domine; Domine, quis sustinebit?

(Garrett, s.d., p. p. 134, 135, 136)

A opção pela língua latina, conforme justificou o próprio Garrett, em nota ao *Frei Luís de Sousa* (Garrett, s.d., p. 135), deve-se ao fato de que o latim aumenta a impressão de solenidade nas cerimônias religiosas. A intenção é de, com esse procedimento, aumentar a dramaticidade, reforçando o conteúdo religioso. Tal procedimento atua acrescentando ao terror e a piedade o sentimento do infinito incompreensível. O espectador/leitor, que a esta altura encontra-se em plena *catarse*, aterrorizado com a morte de Maria e compadecido com o abandono do casal à vida religiosa, defronta-se com a sensação do sublime que a evocação ao divino sugere.

Capítulo VII- *Verossimilhança*.

Aristóteles, no capítulo XV da *Poética*, escreve:

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade. (*Poética, cap. XV*)

Considerando o conjunto das características que Aristóteles atribui ao do herói trágico, ou seja, a *bondade*, a *conveniência*, a *semelhança* e a *coerência*, concluímos que elas interferem na *verossimilhança* da obra, o que justifica a inserção deste capítulo após a análise dos caracteres do herói.

A *verossimilhança* não se refere apenas à ação das personagens, mas envolve questões como a interveniência do “*deus ex machina*”, a existência de elementos irracionais em cena, a necessidade de o poeta ater-se ao que é *necessário* ou *provável* e a possibilidade de embelezamento dos *mitos* (*fábulas*).

Nesse ponto, é imperioso salientar que, no capítulo XXIV da *Poética*, Aristóteles volta a se referir à questão da *semelhança*, ao esclarecer que fatos podem ser objetos de uma imitação bem sucedida, diz:

De preferir às coisas possíveis mas incríveis, são as impossíveis mas críveis; contudo, não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais; preferível seria que nada houvesse de irracional, ou, pelo menos, que o



irracional apenas tivesse lugar fora da representação. (*Poética*, cap. XXIV, p. 98)
(grifo nosso)

E, referindo-se ao uso dos *mitos (fábulas)* irracionais, prossegue:

se um poeta os fizer de modo que pareçam razoáveis, esses serão admissíveis, ainda que absurdos. Na verdade, tudo quanto de irracional acontece no desembarque de Ulisses, inaceitável seria, em obra de mau poeta; os absurdos, porém, Homero os ocultou sob primores da beleza. (*Poética*, cap. XXIV, p. 99) (grifo nosso).

E mais:

Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade, ao possível que não persuade. (*Poética*, cap. XXV)

Ora, se o artista deve preferir coisas “impossíveis mas críveis” a coisas “possíveis mais incríveis” e se o poeta pode criar valendo-se de um *mito (fábula)* irracional desde que o “faça” de modo que “pareçam razoáveis” está claro que a *verossimilhança* depende pouco da realidade fática e muito do fazer poético.

Embora pareça paradoxal, é mais natural acreditarmos numa história sobrenatural, que verse sobre coisas que não compreendemos (das quais, portanto, não duvidamos completamente) do que numa história possível, mas que contradiga as coisas tais quais as conhecemos. A aparição de um espírito em

cena (que é a princípio impossível), pode gozar de maior credibilidade - desde que preparada - do que a conversão inesperada de um vilão em homem dócil e bondoso. Embora a segunda situação seja mais “possível” do que a primeira, é de todo “improvável”, e afigura-se contrária à compreensão que o receptor tem de tal personagem. Por esse motivo, o autor deve preferir a impossibilidade provável à possibilidade improvável.

Segismundo Spina diz que a *verossimilhança* é a regra básica da tragédia. De modo que, um fato histórico pode ser inverossímil, e um absurdo histórico pode ser verossímil. Verossímil é o que pode ser aceito poeticamente. Citando Aristóteles, divide as situações em quatro espécies: a) o possível verossímil, que é a categoria propriamente poética; b) o possível inverossímil, que é inaceitável poeticamente; c) o impossível verossímil, aceitável poeticamente; d) impossível inverossímil, inaceitável poeticamente. Conclui-se que, poeticamente, aceita-se o impossível, mas não o inverossímil (Spina, 1967, p. 105).

O desembarque de Ulisses, factualmente inverossímil, alcançou *verossimilhança* (tornou-se “aceitável”) quando o Homero ocultou os absurdos “sob os primores da beleza”. Daí se infere que uma afirmação inconvincente, à luz da realidade objetiva, dentro da obra de arte, pode se abrir para novas potencialidades de significação, relacionando-se com o contexto e se tornar convincente, pois ao serem postas lado a lado as situações se enriquecem de novos sentidos e ficam à margem da realidade empírica. O retorno do romeiro, em *Frei Luís de Sousa*, conquanto um pouco surpreendente, afigura-se possível e



verossímil. Possível, pois seu corpo não fora encontrado, razão pela qual, sua morte não estava confirmada. Verossímil, porque fora sobejamente “preparado”, no esquema da ação, de modo a tornar-se, mais do que verossímil, *necessário* para a afirmação da unidade no *desenlace*. Caso contrário, se D. João não retornasse, toda a preparação se afiguraria imotivada e se frustrariam as expectativas do receptor. Algo será, então, verossímil, desde que na própria ação assim se torne, por força de uma preparação psicológica conveniente (Spina, p.p. 105,106).

Voltando ao conceito *semelhança* da personagem, já tratado anteriormente, acrescentamos, pois que *semelhante*, nessa ordem de idéias, não serão as personagens que apenas emparelham com a realidade ou com o *mito* (*fábula primordial*), mas aquelas produzidas pelo labor de um bom poeta.

Portanto, de um lado, o herói deve, conforme já salientamos, aproximar-se da tradição mítica, sem se afastar do homem natural, caso contrário, a *semelhança* fica prejudicada. Mas deve também ser produto de um fazer poético coerente, a fim de que suas ações sejam plausíveis, bem preparadas e necessárias no universo do *enredo*. Caso contrário, embora seja *semelhante*, não será convincente, ou melhor não será “verossimilhante”.

Nesse sentido, julgamos procedentes as afirmações sobre a *verossimilhança* de Antônio Cândido e a aplicação que Renata Pallottini faz delas à dramaturgia e as analisaremos.

Pallottini salienta que personagem verossimilhante não é o mesmo que realista ou semelhante à verdade dos fatos e das coisas comuns.



Se Aristóteles desejasse apenas se referir à *semelhança* com a realidade, não poderia ter citado o herói Édipo como exemplo na *Poética*, pois os fatos descritos na peça não se afiguraram plausíveis. Também não se pode afirmar que Édipo fosse uma figura muito “natural”. Portanto, acreditamos que a exemplificação que Aristóteles faz, citando Édipo, autoriza algumas conclusões. Édipo, que nada tem de trivial, contudo, é um personagem verossimilhante. Nas palavras de Pallottini:

um herói que mata o seu pai, casa-se com a sua mãe, procura um assassino que é ele mesmo e, depois deste assassino encontrado, pune-se, cegando os próprios olhos, com as mãos e exilando-se para sempre, depois de assistir à morte da mãe e esposa, não seria verossimilhante! (Pallottini, 1989, p. 18)

Do mesmo modo, não se pode afirmar que os acontecimentos da peça sejam realistas. Portanto, se Édipo é um herói ideal, para que um personagem seja verossimilhante, não é necessário que seja, por suas ações, cópia fiel do real. Aliás, a arte reside justamente no embelezamento peculiar dos modelos. Uma vez selecionado o *mito* (fato lendário, tema do *enredo*), o poeta cria algo que, embora se relacione, não se identifica totalmente com ele.

Um caráter deixa de ser verossimilhante apenas quando seus atos não estão justificados no organismo do mundo ficcional.

Assim, um herói *semelhante* deve ter relação com aquilo que é próprio do ser humano (para que possamos nos relacionar simpaticamente com ele), caso contrário, ele não despertará em *nós* os sentimentos de terror e piedade.



Mas não é só isso. Para o sucesso da peça, além dos heróis serem *semelhantes*, os fatos encenados têm de ser *verossimilhantes*. E a *verossimilhança* está ligada não apenas à *semelhança*, mas às demais características das personagens como a *bondade*, a *conveniência* e a *coerência*, já que depende da total organização do material de que dispõe o poeta. Este, conhecendo seus objetivos, coloca os personagens numa trilha, de modo que a ação vise alcançar seus fins.

Então, o melhor conceito de *verossimilhança* é o que, sem negar a possibilidade de uma relação com o real, reconhece, prioritariamente, a necessidade da *coerência* interna dos elementos, os quais já foram, no ato da criação, separados da realidade de origem. A impressão da veracidade, que se persegue na tragédia, advém da possibilidade das situações ocorrerem, plausivelmente, no mundo ficcional e isso nem sempre está relacionado diretamente com a verdade empírica.

Para avaliar o êxito de uma peça deve-se, então, focalizar mais a composição do que a comparação com o mundo. A obra ficcional deve ser “pintura” e não “fotografia” da realidade. Caso contrário, será história e não arte.

No caso do *Frei Luís de Sousa*, embora a matéria encenada tenha fundo histórico, como amplamente demonstrado no capítulo “*Mimese - História x Ficção*”, a arte só apareceu à medida que Garrett deu nova organização aos fatos, manipulando-os, embelezando-os, recriando-os, numa estrutura coerente.

O fato de a obra se basear em acontecimentos históricos, por outro lado, não prejudica seu caráter. Nesse momento, convém analisar a



afirmação de Aristóteles, segundo a qual “é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível”. No caso do *Frei Luís de Sousa*, “possível incrível” pode ser até o fato que historicamente aconteceu. É possível que um casal se separe para viver religiosamente. No entanto, tendo em vista a harmonia em que viviam, era de se estranhar tal conduta - era, pois, incrível. Mas, o poeta, ao organizar o seu material, conseguiu fazer os fatos serem aceitos, de modo que tornou o “impossível crível” ou “verossímil”. Após toda a preparação para o *desenlace*, que se inicia já nas primeiras cenas, o espectador está à espera do acontecimento, à primeira vista “impossível”, de modo que aceita, ou melhor, espera pela fatalidade.

A morte de uma adolescente pode parecer, no primeiro momento, artificial. Mas, na estrutura da obra, a morte espreitava Maria desde o início e a perseguiu, sem descanso, por toda a ação, de modo que, pouco a pouco, foi se tornando nítido o que era apenas um esboço nebuloso de seu destino.

A preparação não se deu apenas pela inserção de sintomas de tosses e febres. Maria aparece-nos, desde a primeira cena, como um ser angélico, etéreo e atormentado, a quem a existência material parecia corromper. Nessa criatura platônica, contrastam a debilidade física e a superpotência espiritual, que a faz pressentir, insistentemente, o terror que se avizinha. É, desde o início, dotada de poderes inexplicáveis, perdida entre as circunstâncias atrozes que a rodeiam, e que só ela parece perceber. A existência material não lhe é apropriada. Desse modo, a morte parece “devolvê-la” para um além ideal, do qual aparenta ter sido arrancada para a infeliz experiência terrena.



Nesse aspecto, Maria se parece tanto com o atormentado Hamlet, espreitado pela morte desde o início da peça, cheio de dúvidas existenciais, e também vocacionado para um mundo ideal, quanto com Julieta, cujo amor por Romeu Hegel disse ser tal que “como uma rosa delicada no vale deste mundo de acidentes, é arrebatada pelos ventos e tempestades” (Hegel, 1964, p. 495).

A mesma preparação ocorre com relação ao retorno de D. João. O ambiente foi construído com indicações insistentes de que tal ocorreria. Quando advém a revelação da verdade o público/leitor aceita, com naturalidade, à volta de um homem, ao seu lar, após vinte e um anos de cativo. Embora, na verdade empírica, tal espécie de acontecimento pudesse causar espanto nas pessoas. Tanto assim, que muitas versões se espalharam em Portugal sobre a suposta volta de D. João. Alguns historiadores a negam, outros a afirmam, mas, de qualquer modo, persiste a incerteza. Já na peça, dada a coerência interna que projeta toda a ação no sentido do *desenlace*, ninguém questiona a possibilidade do acontecimento que, mais do que aceitável, já se afigurava previsível.

Concluindo, muito do que na vida pode ser considerado impossível, pode parecer possível na arte e muito do que se julga possível na vida, pode ser incoerente na arte, diante do insucesso da estruturação interna arquitetada pelo poeta.

Portanto, o conceito de *verossimilhança* vai se ligar, neste ponto, ao de personagem *bom*. Um personagem será *bom* quando suas ações forem respostas plausíveis à situação e quando suas reações às ações das demais



personagens obedecerem a um nexo de causalidade. Consideramos as personagens do *Frei Luís de Sousa* boas e semelhantes.

Diante de situações graves agiram gravemente. A personagem que, diante de uma situação extrema, age de modo brando não será *boa*, nem *semelhante*, pois lhe terá faltado sensibilidade para medir a intensidade do problema em que se envolveu. Se Manuel não agisse como agiu, se fugisse à responsabilidade de seu erro e se comportasse como um fraco não seria *bom*, nem *conveniente*, nem “verossímil” e, portanto, não seria um herói trágico.

Também Madalena é uma personagem verossimilhante, pois o fato de render-se aos impulsos de sua paixão se afigura plausível, já que este amor é caracterizado, na obra, como forte e inelutável, de modo que sua ação é verdadeira pela coerência entre seus sentimentos exteriorizados e suas ações.

A *verossimilhança*, então, é a qualidade intrínseca de uma criação ficcional que decorre da preparação prévia de situações, de modo a tornar convincentes as ações e reações dos caracteres. Para que a ação seja *verossimilhante* os caracteres também o devem ser.

É por ser a *verossimilhança* interna coisa distinta da *semelhança* com o real que podemos acreditar na aparição do fantasma em *Hamlet*, sentir medo diante das premonições de Maria, em *Frei Luís de Sousa* e, mais modernamente, sentirmos terror pela invasão de extraterrestres, ataques de monstros e toda série de investidas de seres provenientes da ficção científica.

É preciso salientar que um personagem mau (eticamente considerado), pode ser *bom* e “verossimilhante”. Pallottini dá o exemplo de Édipo



para comprovar isto: “Édipo desposou a própria mãe e matou o pai; mesmo que não soubesse que matava seu pai, matou um homem, por efeitos da cólera. É orgulhoso e soberbo; mas, em tudo isso, é grande, majestoso, sólido” (Pallottini, 1989, p. 17).

Manuel de Sousa, como Édipo, é *bom* enquanto personagem, mas nem tanto, eticamente falando. Seu temperamento, como já detalhamos, é, em alguns momentos, egoísta (revoltando-se contra a volta de D. João) soberbo, orgulhoso e irascível (queimando sua própria casa para afrontar os desafetos políticos), assemelhando-se, nesse aspecto, ao Édipo de Sófocles.

Mas é um bom personagem por ser sólido. O sofrimento não embota sua grandeza, antes a ressalta. Além disso, seu gesto, embora fruto da soberba, ao queimar o próprio patrimônio, é inegavelmente corajoso, assim como a solução de adotar a vida religiosa, despedindo-se do mundo. O fato de não se vergar diante do infortúnio, de não retroceder, de “cair de pé” faz com que ele se revele, embora adúltero, um bom personagem.

É interessante notar como os conceitos aristotélicos ainda hoje são fonte de estudos por parte da crítica e teoria literárias e se encontram ainda vigorosos.

Atualmente, Patrice Pavis¹, citado por Renata Pallotini (1989, p. 20) analisa a questão da verossimilhança à luz da recepção e conclui que não existe o verossimilhante absoluto, já que o espectador, por meio de sua ótica subjetiva é quem detecta a *verossimilhança*, de acordo com sua vivência, e até

¹ *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1984



com as circunstâncias. Desse modo, compreendemos que, segundo a idéia de Pavis, em *Frei Luís de Sousa*, um espectador poderia, em razão de sua cultura, momento histórico e convicções pré-existentes, estar predisposto a acreditar nas premonições de Maria, ao passo que outro poderia permanecer cético. Tal posicionamento, embora tenha alguma procedência, é impreciso. A admissão da subjetividade total redonda num relativismo absoluto com relação à *verossimilhança*, o que não é exato, pois, embora haja um certo subjetivismo atrelado a cada receptor, todos eles se convencerão se o poeta for hábil em “suspender a descrença” inicial do público, de modo que a *verossimilhança* depende mais do fazer poético, da articulação interna do enunciado do que das variações de percepção do espectador.

Embora Aristóteles não se referisse a esse aspecto, na caracterização do verossímil, limitando-se a descrevê-lo como resultado da atividade do poeta, já compreendia a importância da recepção da obra de arte, o que prova ao referir-se à *catarse*.

Contrariando, em termos, a influência da subjetividade do receptor na percepção da *verossimilhança*, Pallottini cita, ainda, uma passagem de Ph. Hamon, de 1973, para quem o verossímil consiste “num código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor”. Concluimos, portanto, que as teorias evoluem com a finalidade de aperfeiçoar a teoria aristotélica e tendem a reconhecer novos fatores como a importância de um entendimento prévio entre o emissor e o receptor, para que a obra possa gozar de credibilidade. De qualquer forma, subsiste o entendimento de que a *verossimilhança* decorre



mais do trabalho de preparação (interno à obra), do que de qualquer outro fator externo a ela.

Aliás, o que Aristóteles afirma, quando esclarece a possibilidade de ser crível no universo da ficção o que era incrível no mundo real, pode se explicar hoje com maior rigor. Heffner,¹ um dos autores de *Técnica teatral moderna* citado por Pallottini (1989, p. 21), faz isto, questionando em primeiro lugar a expressão “possível”. Fixa os limites para o “reino do possível dentro de um determinado contexto”. Desse modo, fixado num contexto, o que era impossível noutra situação pode se tornar não apenas possível, mas até mesmo provável.

Heffner, segundo uma linha que acatamos, de certo modo, nega a teoria de Pavis, uma vez que reduz a importância das convicções e da ideologia do receptor no reconhecimento da *verossimilhança*. Segundo ele, o mundo artificial da arte nada tem a ver com o mundo natural. Exemplifica com a aparição dos fantasmas em *Hamlet*, salientando que não é necessário que os espectadores creiam em fantasmas, mas que adentrem no universo da obra, no “contexto” em que o impossível se torna possível. Com a técnica do autor, ele consegue “trazer” o espectador para dentro da obra e fazê-lo crer em qualquer coisa, desde que convenientemente preparada. No caso da peça de Shakespeare, temos uma preparação: tudo se passa à meia-noite, num espaço cheio de sombras e vozes lúgubres. Depois que todas as indicações foram dadas, o fantasma já pode aparecer, pois a *verossimilhança* estará garantida.

¹ (Buenos Aires, Eudeba, 1968),



Transportando essa teoria para a peça de Garrett, pouco importa ser o receptor um espírita, um místico ou um materialista. Uma vez que se prostra diante do palco, está predisposto à ilusão e sabe que lá não irá encontrar a mesma vida que conhece e sobre a qual exerce um certo domínio. Portanto, para que as premonições de Maria sejam verossímeis e para que atemorizem, nenhuma ideologia pré-existente importa, pois o receptor, a esta altura, já está inserido num “contexto” deslocado do real, paralelo a ele, no qual as convicções são, momentaneamente, abandonadas. Basta que o autor prepare convenientemente o receptor, já entregue ao faz de conta do teatro e ele sentirá “como se” acreditasse em vozes místicas e sonhos premonitórios, embora possa não acreditar realmente.

A credibilidade, então, depende da manipulação do autor, do engenho, que fará germinar as crenças até mesmo em quem não as tenha, de modo que, no teatro, diferentemente do que ocorre na vida, o receptor não tem mais o arbítrio de acreditar no que quiser, mas, acabará por crer naquilo que o autor quiser.



Capítulo VIII - Os conflitos em *Frei Luís de Sousa*.

Pode-se inferir, após a análise das personagens, que a crítica, ao investigar os conflitos do *Frei Luís de Sousa*, não encontrou um denominador comum quanto à sua questão central. Seguindo diversas orientações, as tensões dominantes na obra podem ser divididas em três blocos. Para alguns, o cerne do drama estaria no cristianismo, reforçado pelo sentido do pecado e pelo desfecho da peça, com a entrega à vida religiosa como único meio para a salvação da alma. Uma segunda corrente reconhece o idealismo romântico de Maria como eixo da peça. Para outros analistas, a honra e o brio do povo português, concretizados em Telmo Pais, seriam a temática fulcral, representada no drama pela invocação do *mito* do sebastianismo, pela referência a fatos históricos e pela lição cívica dada por Manuel.

Todas estas análises são pertinentes, mas irrelevantes para a abordagem estrutural pretendida neste trabalho. Para finalizá-lo, analisaremos os conflitos segundo teorias mais contemporâneas, apontando, sempre que possível, para a evolução da teoria aristotélica, subjacente a estes estudos. Na comparação com a tragédia grega tradicional, notaremos aproximações, distanciamentos e relevantes inovações, com relação aos modelos da antiguidade.

Pierre-Aimé Touchard diz que os conflitos dramáticos pressupõem que um dos interlocutores diga sim e o outro não e tiveram seu berço na oposição entre os deuses bons e os deuses maus, os quais eram representados no início do teatro (Touchard, p. 1970, p. 9).



Para se falar em teoria dos conflitos, inicialmente, é necessário citar Hegel. Segundo ele, a finalidade de uma ação só será dramática se produzir outros interesses e paixões opostas. Renata Pallottini diz que toda a filosofia de Hegel se baseia no conflito:

uma ação, desencadeada por uma vontade, que têm em mira determinado objeto colide com: a) interesses, b) paixões; portanto vontades opostas. (...) E desta colisão algo nascerá. (Pallottini, 1988, p. 11)

Trata-se da aplicação da dialética à ação dramática, o que Hegel faz em grande parte de sua obra *Estética*. Marilena Chauí, analisando a questão, esclarece que a dialética é “a única maneira pela qual podemos alcançar a realidade e a verdade como movimento interno da contradição” (Chauí, 1997, p. 203).

Simplificando ao máximo a questão (que é complexa), concluímos que Hegel considera a situação dramática como a resultante do cruzamento de ações de *peessoas morais*, conforme resumiu Pallottini (1989, p. 27), ou seja, pessoas na plenitude de suas consciências, em posições antagônicas.

Tais personagens são contraditórias entre si (o que provocará os *conflitos externos*) e também, internamente, na luta com as forças da própria consciência (o que provocará o *conflito interno*). As personagens, na obra trágica, têm interesses que se excluem reciprocamente e chegarão, como resultado da movimentação dramática, a uma posição nova, que incorpora e supera a um só tempo as posições originais. Ainda citando Marilena Chauí, a contradição

dialética proposta por Hegel “nos revela um sujeito que surge, se manifesta e se transforma graças à contradição de seus predicados, tornando-se outro do que era pela negação interna de seus predicados” (Chauí, 1997, p. 203).

Exemplificando, as personagens no drama estão investidas cada qual de sua razão, tendo um determinado objeto de desejo. A primeira posição pode ser equiparada à tese e a segunda à antítese. No desfecho, ocorre a síntese com a interpenetração das razões. A contradição que a existência de um personagem suscita no outro não provoca a destruição do oponente, mas acarreta uma síntese ativa dos predicados opostos.

O choque destas razões é o que Hegel chamou de *colisão* de vontades em decorrência de paixões contrárias, falando de forma explícita pela primeira vez em “conflitos”. Mas, como vimos, Aristóteles já pressupunha os conflitos como cerne do drama, tanto que mencionou, em sua *Poética*, que o melhor caráter para a tragédia é o que espelha seres humanos acima da média, ou homens bons (portanto, cada qual investido de uma razão legítima) que sofreriam uma mudança de fortuna, ocorrida após o *nó*, no *desenlace*. Não explicitou, mas está claro que intuiu que o *nó* seria o momento de máxima complicação dos conflitos, a partir do qual, necessariamente, adviria uma transformação.

Portanto, a “mudança de fortuna” aristotélica é uma modificação de estado das personagens, as quais têm alterado seu *status quo* no evoluir do trama. O interessante é notar que tal mudança de estado assemelha-se à idéia de síntese, defendida por Hegel.



Nesse ponto, devemos evidenciar uma semelhança entre a obra de Hegel e a de Aristóteles. Após salientar que a ação dramática decorre do choque de interesses, Hegel explica que deve ter como conteúdo o amor, o direito natural e os interesses da vida civil, o patriotismo a religião (Hegel, 1964, p. 434) ou, em outras palavras, interesses gerais “ou pelo menos uma paixão que seja essencial e indispensável para o povo ao qual a criação do poeta se dirige” (Hegel, 1964, p. 404). Aristóteles, por seu turno, já definira tragédia como a imitação de ações de “caráter elevado”. Entendemos, então, que Hegel exemplificou em sua *Estética* o que Aristóteles havia teorizado em sua *Poética*.

Em linhas gerais, a teoria se ajusta perfeitamente ao *Frei Luís de Sousa*, em que o herói Manuel e o antagonista, romeiro, são “pessoas morais” na plenitude de seus relacionamentos com outros homens e com o mundo, munidos de suas crenças éticas e religião, mas também suscetíveis a falhas e dúvidas. Ambas as partes, dada a situação inicial do drama, estão dotadas de razão.

Hegel, sobre essa questão, afirma que:

o lado trágico consiste em que ambas as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu caráter como uma negação do fim e do caráter adversos e os combate, o que as torna igualmente culpadas. (Hegel, 1964, p. 437)

E mais:



embora os caracteres se proponham fins legítimos em si, não podem, no entanto, realizá-los senão violando os demais direitos que os excluem e contradizem. (Hegel, 1964, p. 436)

Cada qual, enquanto titular de uma razão, é um vetor de forças opostas e de igual intensidade, as quais, num momento de máximo enfrentamento, determinam a transformação (“mudança de fortuna” aristotélica ou “síntese” hegeliana).

Assim, no desfecho, surge uma solução para o impasse, consistente numa terceira situação. Com esse novo estado de coisas, o autor faz “reentrar o indivíduo (no caso o herói) nos seus limites os quais não pode nem deve transpor, senão com o risco de se perder” (Hegel, 1964, p.469). Com a adoção da vida celibatária pelo herói e com o novo exílio do romeiro, que desiste de retomar sua vida, alcança-se o “apaziguamento moral” pretendido por Hegel como fim da tragédia.

Sobre a questão, Hegel diz que o interesse poético que uma tragédia suscita advém da *conciliação* das contradições que assaltam as personagens:

Acima do terror e da simpatia trágica encontra-se o sentimento da conciliação que a tragédia nos ocasiona pela contemplação da eterna justiça, cujo poder absoluto impregna a justificação relativa dos fins e das paixões exclusivas (...). (Hegel, 1964, p. 441)

Nesse sentido, é o pensamento de Schiller:



Entretanto, no mais elevado e último escalão a que ascende o homem de formação moral e ao qual se pode alçar a arte comovente, também este *nó* se desfaz e com ele desaparece todo e qualquer vestígio de desprazer. Isso acontece quando desaparece mesmo essa insatisfação para com o destino [...] Ao nosso prazer na harmonia moral associa-se então a confortadora representação da mais perfeita organização finalista no todo grandioso da natureza, e sua aparente violação, que no caso isolado nos desperta sofrimento, torna-se apenas um aguilhão para a nossa razão, a fim de que procure em leis gerais uma justificação para esse caso excepcional e dissolva na grande harmonia o isolado acorde falso. (Schiller, 1964, p. 88)

Desse modo, a conclusão da tragédia está vinculada à harmonização. A solução (ou síntese) não é nem a consumação do desejo de Manuel (Madalena) nem do romeiro (Madalena também), mas uma terceira coisa que decorre do choque de interesses. Embora a conclusão não seja eufórica, é eficaz dramaticamente, à medida que restabelece o equilíbrio moral rompido pela ação dos agentes e harmoniza a obra.

Vejamos o que diz Hegel sobre o resultado da complicação trágica:

Portanto, o único resultado a que a complicação trágica pode chegar consiste em que as partes em luta, sem renunciarem à legitimidade dos respectivos direitos, eliminam o que havia de unilateral nas suas reivindicações, graças ao que se encontra restabelecida a harmonia interior, expressa pelo coro. (Hegel, 1964, p. 467)



A conversão espontânea à vida religiosa, segundo Hegel, é a espécie mais bela e menos artificial de *desenlace*, pois se opera mediante uma conciliação interior, “a qual se aproxima do gênero moderno pelo seu caráter subjetivo e pessoal” (Hegel, 1964, p. 473).

O exemplo mais perfeito desse tipo de solução, ainda segundo Hegel, se vê no *Édipo em Colono*. Édipo, que estava cego, no momento da morte, transfigura-se. Seus olhos passam, metaforicamente, a enxergar e seus ossos serão a proteção da cidade que o receberá exilado. A “transfiguração” pela morte, que se vê nessa obra, relaciona-se intimamente com o desfecho do *Frei Luís de Sousa*, pois representa a reconciliação com a própria individualidade. Tem-se pretendido ver, em tal passagem, a antecipação da idéia cristã, segundo a qual, Deus acolhe um pecador no seu seio e o apazigua com a morte (Hegel, 1964, p. 474).

A idéia se ajusta perfeitamente ao caso do *Frei Luís de Sousa*, quando consideramos que a adoção da vida celibatária é uma espécie de morte para os prazeres e vaidades mundanos. A solução para Manuel é, de certa forma, semelhante ao desfecho do Édipo, só que impregnada de um ferrenho cristianismo. O herói pecador entrega-se “ao seio de Deus” de onde lhe advém à transformação total:

Manuel (para Madalena)

Ânimo, e ponhamos os olhos naquela cruz! Pela última vez, Madalena...pela derradeira vez neste mundo, querida...(Garrett, s.d., p 134)

Dessa forma, o que se encontra destruído no conflito trágico, segundo disse Hegel, é :

unicamente a particularidade unilateral que, incapaz de se submeter a esta harmonia, se inclina demasiado até o abismo, ao trágico da ação, ou vê-se pelo menos forçada, na medida do possível, a renunciar aos seus fins. (Hegel, 1964, p.438)

Diante destas afirmações, considerando agora o efeito “conciliador” da tragédia, proposto por Hegel, temos que retomar o conceito de *catarse* aristotélica, já analisado, para acrescentar que a obra de arte não se atém simplesmente a suscitar, terapeuticamente, terror e piedade, mas, indo muito além disto, nos liberta em definitivo destas emoções. Tal coisa se processa à medida que o homem, compreendendo que tudo pode ser harmonizado numa síntese necessária, passa a não mais temer a onipotência do infinito, nem a se intimidar diante do absoluto. No lugar dessa espécie de medo, surge outro, mais terrível, porque é mais coerente com a evolução da razão humana, qual seja, o medo da própria força moral enquanto “determinação” da razão livre. Esta sim, imponderável, se volta contra o homem à mínima provocação (Hegel, 1964, p. 439).

1. Conflito interno, conflito externo e conflito com o abstrato.

O *Frei Luís de Sousa* apresenta uma constelação de conflitos. Segundo Pallottini, “o caminhar dos poderes morais, no seu embate com os

obstáculos exteriores, forma um acontecer, que se desenvolve quase que livremente, como se independesse do poeta” (Pallottini, 1989, p. 26).

No caso do *Frei Luís de Sousa*, o obstáculo exterior, que instaurará o *conflito externo* será chamado de central, pois a sua eclosão deflagra e intensifica respectivamente os *conflitos abstrato e interno*. Ao lado desses conflitos principais, atua um conflito subsidiário: o conflito político, mencionado na peça, que se estabelece entre Manuel e os governantes de Portugal, conflito este de cunho histórico.

Iniciaremos a análise pelos *conflitos internos*, pois são os primeiros a se manifestarem na obra.

Hegel esclarece que a ação trágica baseia-se em conflitos. Com o advento do Romantismo, como vimos, ocorrerá um desenvolvimento da subjetividade e a necessidade dramática da representação das particularidades do mundo interior, ao lado das que decorrem de situações exteriores. (Hegel, 1964, p. 454). Dessa forma, o *conflito interno* está enunciado como o “desacordo” que se dá no “seio de um só e mesmo indivíduo” (idem, p. 489). O *conflito interno* opõe-se ao conflito simples do teatro grego antigo e torna a personagem mais viva e singular. Ele pode ocorrer com personagens de dois tipos. Os primeiros são perturbados por “obscuridades de idéias e confusão do espírito”, imotivadamente confusos. Personagens desse tipo não são *convenientes*, pois têm naturezas duplas e não alcançam uma “individualidade firme e completa”. Há, por outro lado, personagens de caráter determinado, seguras de si, mas que, momentaneamente, se tornam hesitantes, diante de dois deveres igualmente sagrados.



Esse é o caso de Telmo Pais, conforme já ressaltamos, dividido entre duas fidelidades igualmente atuantes. Há, ainda, casos trágicos em que a alma “se extravía” por uma “paixão oposta a seu fim”. É o que se dá com Madalena, dividida entre o amor por Manuel e o remorso. Tal situação exige da personagem a escolha entre a alternativa de restabelecer o equilíbrio interior e exterior ou entregar-se ao desejo (Hegel, 1964, p. 490).

Dessa forma, segundo Pallottini, *conflito interno* é o que ocorre quando o obstáculo com que se depara a personagem está dentro de si próprio (Pallottini, 1989, p. 79). Trata-se de um confronto subjetivo, estabelecido por numerosos vetores dentro da ação.

Notamos em *Frei Luís de Sousa*, até o final do segundo ato, uma abundância de conflitos internos. Dentro de um esquema organizado, a atmosfera dramática é crescente e ordenada, pelo fato de a morte de D. João não ser um dado definitivo. No início da peça, as personagens aparecem em relativo equilíbrio, ou melhor, em equilíbrio decorrente da inexistência de um problema externo. Mas, internamente, já existe um abalo. As personagens ainda desconhecem o obstáculo externo que as espera, e o mesmo ocorre com o público/leitor. Todavia, já há uma dialética entre a vontade e a contravontade das personagens.

Telmo padece do *conflito interno* (lealdade *versus* deslealdade) com relação ao amo, D. João. Madalena sofre com a obsessão dele pelo assunto do retorno do primeiro marido, pois, em sua consciência, o duelo moral já estava cristalizado. De um lado, o desejo de que ele estivesse morto, de outro, o remorso por esse sentimento.



A coexistência desses vários vetores é explicitada pelas intuições de Maria e os agouro de Telmo, contestados pelas súplicas de Madalena. As falas das personagens são a atualização ou a concretização desses conflitos internos latentes. São modos artísticos de trazer à tona o universo íntimo insondável das personagens, de modo a imitar a complexidade da alma humana.

Garrett faz, no primeiro ato, o desenho de um lar feliz, mas em que algo não vai bem. Quando a família muda de casa, as pistas dadas já inquietam o receptor, o qual pressente, a esta altura, o conflito iminente.

Nesse passo, podemos anotar uma diferença entre os tipos garrettianos e o herói trágico grego, o qual é quase sempre a representação de forças morais individualizadas. As personagens no *Frei Luís* têm maior subjetividade e enfrentam, desde o início, conflitos resultantes da própria consciência. Desde o início da peça, muito antes da instauração do conflito principal, as falas de Telmo com Madalena exprimem a colisão interna, entremostrando o dilema.

Por meio de tal recurso, Garrett encadeia uma sucessão de suspensões que preparam o espectador para a deflagração do conflito principal, ou melhor, para a crise que eclodirá com o advento do *conflito externo* principal, com o aparecimento do romeiro.

A contradição de Madalena resulta da colisão entre sua vontade e sua culpa, entre o desejo de que o primeiro marido estivesse morto e o remorso por desejar tal coisa. A dor moral a persegue por ter aderido aos seus desejos humanos, o que significa reconhecer sua falibilidade. Sua vontade era a de



preservar a felicidade da família atual, a qual ama. Sua culpa era por desejar intimamente a morte do primeiro marido, ao qual deveria, por imposição moral e religiosa, amar mais que tudo. Se a morte de D. João é a condição para legitimação de sua família atual, ela a deseja, mas sofre com isso.

Para agravar seu sofrimento, sente-se ainda mais vil por ter amado Manuel ainda quando era esposa de D. João. Isso, diante de suas convicções, constituía imperdoável adultério. É o que se nota na fala de Madalena a Jorge:

Madalena:

Este amor, que hoje está santificado e bendito no céu, porque Manuel de Sousa é meu marido, começou com um crime, porque eu amei-o assim que o vi... e quando o vi, hoje, hoje...foi em tal dia como hoje, D. João de Portugal ainda era vivo. O pecado estava-me no coração; a boca não o disse...os olhos não sei o que fizeram, mas dentro d'alma eu já não tinha outra imagem senão a do amante... (...) (Garrett, s. d., p. 106)

Toda essa problemática da culpa é exteriorizada pelos diálogos de Madalena com o seu confidente. Até as desculpas que Madalena dá a Telmo, tentando convencer-se a si mesma de que tudo foi feito para que D. João fosse encontrado, são aludidas, revelando um expediente sutil de Garrett para desnudar a psique perturbada da personagem:

Madalena

D. João ficou naquela batalha com seu pai, com a flor de nossa gente. Sabeis como chorei a sua perda, como respeitei a sua memória, como durante sete anos, incrédula a tantas provas e testemunhas de sua morte, o fiz procurar por essas costas de Berberia (...) Tudo foi inútil; e a ninguém mais ficou resto de dúvida...

Telmo

Senão a mim

Madalena

Dúvida de fiel servidor, esperança de leal amigo, meu bom Telmo, que diz com vosso coração, mas que tem atormentado o meu... (Garrett, s. d., p. 63)

Por aí se vê, claramente, que a certeza da morte de D. João, enunciada na primeira fala, não era absoluta, pois o simples comentário de Telmo, sem nenhum indício concreto, era suficiente para estabelecer a dúvida e o pânico no coração de Madalena.

Deve-se ressaltar, ainda, que a *hamartia*, enunciada por Aristóteles como causa do infortúnio na tragédia, relaciona-se, de certo modo, com o *conflito interno*, à medida que, decoberto o erro, o herói, fatalmente, suportará o fardo da culpa, conflituando-se intimamente, ao exemplo do que ocorre com Manuel.

Outro aspecto relevante a ser abordado é o conflito íntimo que se estabelece na consciência de Telmo, decorrente da lealdade que nutria por D. João em confronto com o medo de sua volta.

É o que se depreende da cena IV do Ato Terceiro na qual Telmo, realizando monólogo, após tomar conhecimento de que D. João estava vivo, diz:

Telmo

Virou-se a alma toda com isto: não sou já o mesmo homem. Tinha um pressentimento do que havia de acontecer...parecia-me que não podia deixar de suceder...e cuidei que o desejava enquanto não veio. Veio, e fiquei mais aterrado, mais confuso que ninguém. (Garrett, s. d., p. 124)

Vejamos a cena em que Telmo revela sua preferência por Maria, quando D. João, desiludido ao saber que Madalena ama outro, pede ao escudeiro que diga a todos que era um impostor:

Telmo

E eu hei de mentir, Senhor, eu hei de renegar de vós como ruim vilão que não sou?

Romeiro

Há de porque eu te mando.

Telmo

Senhor, Senhor, não tentes a fidelidade do vosso servo. É que vós não sabeis... (....)

Que há aqui um anjo... uma outra filha minha, Senhor, que eu também criei...

Romeiro

E a quem já queres mais que a mim; dize a verdade.



Telmo

Não mo pergunteis. (Garrett, s. d., p. 128)

Hegel, em sua obra *Estética - A arte Clássica e a Arte Romântica*, reconhece a lealdade, ao lado da honra e do amor como um dos mais importantes elementos da subjetividade romântica (Hegel, 1972, , p. 257, v. IV). Telmo Pais divide-se no conflito entre lealdade *versus* deslealdade ou, de outro modo, entre duas lealdades excludentes: a para com o antigo Senhor e a para com Maria.

Telmo:

eu agora tremo... É que o amor desta outra filha... (Garrett, s. d., p. 125).

No primeiro caso, ao desejar a volta de D. João, revela uma preocupação mais universal, à medida que a volta do herói de guerra é um desejo nacional, ligado ao sentimento de honra do povo português. Antagonicamente, ao saber da volta do antigo patrão, percebe que, na verdade, o desejava morto, para a manutenção da felicidade das pessoas que amava, sentimento esse ligado a um desejo pessoal. Desse modo, no íntimo do servo triunfa um desejo individual sobre o universal, reafirmando, neste particular, a primazia de um traço romântico sobre o clássico.

Hegel, analisando os conflitos criados pela *lealdade*, salientou que:

a lealdade e a obediência a um senhor podem, pois, muito facilmente entrar em conflito com as paixões subjetivas, com a susceptibilidade às menores ofensas à honra, com o sentimento de amor e muitas outras circunstâncias acidentais, interiores ou exteriores. (Hegel, 1972, p. 260, v. IV)

É, precisamente, o que ocorre com Telmo. A apresentação de seu dilema interior é encenada. O teste a que Garrett submete a fidelidade do servo é terrível. E a solução afirma o triunfo da subjetividade da personagem, explicitando a busca dolorosa da pacificação da consciência, lance especialmente romântico. Hegel cita exemplos de servos que retiram o apoio ao senhor por discordar de suas ações ou por terem os sentimentos modificados ao longo da trama, assim como Telmo. Ainda segundo Hegel, o mais belo aspecto da arte romântica, excetuando o aspecto religioso, está na afirmação da independência do sujeito, na possibilidade de manifestar o universo interior, na busca da conciliação consigo mesmo (Hegel, 1972, p. 262, v. IV).

As criaturas garrettianas são mais vivas e individualizadas do que as que povoam o palco grego, porque explicitam, subjetivamente, suas fraquezas morais. O *conflito interno* resulta, nestes casos, de uma duplicidade de natureza irresolúvel, trazida sem pudores para o palco. Trata-se de um detalhamento sentimental estranho às personagens da tragédia antiga, sempre fortes e isentas de indecisões. Já o herói romântico, dando-nos os vestígios da conturbação interna, apresenta uma vida tumultuada no aspecto psicológico e, nesse quesito, está enriquecido em relação aos clássicos.



Se o herói romântico expunha sua face humana em maiores detalhes, o grego, ao contrário, aparecia mais isento de dúvidas subjetivas, uma vez que as cenas não focalizavam os momentos de íntima reflexão. Nas personagens da tragédia grega, a hesitação, quando aparece, resume-se a uma escolha entre duas decisões possíveis, de efeitos concretos e objetivos.

O herói clássico representa também uma força moral, mas é sempre movido por paixões, razões e interesses pessoais, menos dilemáticos. Pondera entre duas ou mais soluções possíveis e palpáveis, e o dramaturgo não o flagra em momentos de contradições psíquicas.

Excetuando os conflitos internos abordados e o *conflito externo* principal, que aparecerá tardiamente na peça, as vontades das personagens são, desde o primeiro ato e até meados do segundo, convergentes. Todos, membros da família e empregados, estão harmonizados. Não há oposição de interesse ou desequilíbrio entre eles, salvo o ocasionado pelas preocupações com a débil saúde de Maria, e com a precocidade de suas preocupações, severas demais para uma menina de treze anos.

Do mesmo modo, até o final do segundo ato, não se opõem obstáculos materiais entre as personagens e seus objetivos. Mesmo quando Manuel queima a casa da família, não sofre oposições, pois todos reconhecem a legitimidade de seu ato, embora Madalena, temerosa, seja contrária a ele. A questão da honra, sempre relacionada aos dramas patrióticos é posta em evidência e, neste momento, passa a ser a mola do drama.

Portanto, até a complicação ou a eclosão do *conflito externo*, com a comprovação da volta do romeiro e com o aparecimento de uma segunda vontade, antagônica e inconciliável com a da família, só existem conflitos íntimos. O retorno do romeiro determina a explosão dramática que sustentará o interesse até o desfecho. Isso ocorre apenas no final do segundo ato, com a ruptura brusca da harmonia familiar e mudança de fortuna abordada na análise da *Poética*.

Analisando o *conflito externo*, Renata Pallotini (1989) diz que ele ocorre quando outra personagem quer a mesma coisa, ou deseja impedir o protagonista de alcançar seu alvo. Na busca de atingir seus desideratos, cada personagem criará obstáculos concretos ao outro. Esse conflito é o que se estabelece entre personagens, ou melhor, é o conflito de uma personagem contra outra.

Em *Frei Luís de Sousa*, ambos, o romeiro e Manuel, desejam sua família. Mas a esposa era a mesma, Madalena. No presente da ação, Manuel tem aquilo a que o romeiro aspira (Madalena), que já fora outrora sua, quando então fora Manuel quem aspirara por ela. Somam-se a essa situação algumas agravantes ou complicações, como a existência de uma filha, Maria, e o fato de ela ser doente.

Manuel e Madalena, além de enfrentarem a presença do romeiro (*conflito externo*), têm de enfrentar um inimigo pressuposto, o grupo social, que estabelece um *conflito com o abstrato*. O maior obstáculo, porém, conforme amplamente salientado, continua sendo o interno: consciência do ato desonroso, que dará ao conflito o caráter trágico, pela intransponibilidade.



Aqui retomamos a noção de *honra* romântica estudada por Hegel. Tal *honra* é vinculada a tudo que é substancial no herói. A dedicação à pátria, a fidelidade conjugal e a honestidade podem constituir-la. O problema maior de Manuel não era o efeito concreto do ato adúltero, mas a idéia que tinha de si mesmo, pois considera o ponto fulcral de sua personalidade não trair o caráter que adotou para si. A moral, nesse caso, tem um sentido mais profundo do que o usual. Não se trata de uma aquisição cultural ou da imposição social de regras de conduta, mas sim de uma característica profunda, nata e indissociável do caráter.

A desgraça que se abatera sobre Manuel não era justa, pois decorreria de um erro (*hamartia*). Mesmo assim, sente-se desonrado e mais infeliz, ainda, por ter dado causa à desonra de Madalena e de Maria. E tal desonra, segundo compreendeu, não poderia retroceder. Esta visão da *honra* ligada à subjetividade, a qual se disseminou pelo Romantismo, foi descrita por Hegel:

vemos o código romântico proclamar como uma *lei de honra* o que é em si legítimo e justificado, e o indivíduo ligar, à consciência que tem do que é justo, a consciência infinita de sua personalidade. (Hegel, 1972, p.241, v. IV)

Nestas condições, a exigência ou a proibição de algo, por força da honra, confunde-se com a própria subjetividade do indivíduo. O ultraje não se dá pela agressão de um conteúdo socialmente reconhecido como moral, mas, na personalidade, no “eu”, concebido como ponto ideal e infinito. Essa percepção da honra é explorada por Garrett na cena em que Manuel, conversando com Jorge



externa a impossibilidade de reparação de sua honra, da do romeiro e da de sua família, maculadas, de uma só vez, por seu erro:

Manuel (referindo-se ao romeiro):

padeceu mais, padeceu mais longamente, e bebeu até às fezes o cálice das amarguras humanas... Mas fui eu, eu que lho preparei, eu que lho dei a beber, pelas mãos...inocentes mãos!...dessa infeliz que arrastei na minha queda, que lancei neste abismo de vergonha, a quem cobri as faces – as faces puras da virtude e do recato...cobri-lhas de um véu de infâmia que nem a morte há de levantar, porque lhe fica perpétuo e para sempre, lançado sobre o túmulo a cobrir-lhe a memória de sombras...de manchas que não se lavam! Fui eu o autor de tudo isso, o autor da minha desgraça e da sua desonra ... Sei-o, conheço-o; e não sou mais infeliz que nenhum? (Garrett, s. d., p. 116)

A consciência, inimiga mais perversa, pesa por motivos religiosos, morais e principalmente, porque o desejo do romeiro era legítimo e incontestável. Tinha como objetivo reaver sua esposa, restaurar sua vida anterior, interrompida pela guerra, de onde saiu herói, após torturas e cativeiros. Sempre se manteve fiel à amada esposa que deixara em Portugal, vindo de longe para reencontrá-la.

Analisando, estruturalmente, o *conflito externo*, notaremos que a vontade do romeiro era a de que não houvesse mudanças em sua situação familiar original. Mas, Madalena e Manuel alteraram a situação, constituindo uma nova



família no pressuposto de sua morte e, juntamente com a filha, Maria, e o escudeiro, Telmo, estavam satisfeitos com a situação vigente.

Portanto, de um lado, temos um personagem cujo objetivo é reencontrar o passado. De outro, uma família e, neste momento, podemos considerar a família como um grupo de personagens de interesse e vontade indivisíveis, cujo objetivo era preservar o estado presente. Ambas as partes, embora em franca oposição, têm sua razão e legitimidade. Cada lado concebe seu fim como positivo e o do oponente como negativo, o que as torna reciprocamente culpadas, uma com relação à outra.

Dessa situação, resulta a contradição irresolúvel estabelecida, não entre seres humanos, os quais não chegarão a se enfrentar na peça diretamente, mas entre seres humanos e as circunstâncias e entre seres humanos e o sentimento do erro, do pecado.

Tanto assim, que o romeiro recua na última cena, pedindo a Telmo que diga ser ele um impostor. Não chega a se instalar, pois, objetivamente, a lide entre as partes. Mas, dada a circunstância de Jorge já saber da verdade e identificar, nos fatos, o castigo de Deus e com a morte quase simultânea de Maria, o desfecho trágico é inevitável. A contradição em *Frei Luís de Sousa* redundou num conflito ao mesmo tempo íntimo e social intransponível, tornando trágica a situação engendrada.

Outro aspecto relevante é o da coincidência entre o *conflito externo* principal (volta do romeiro) e o *conflito com o abstrato* que permeia toda a obra.



Conflito com o abstrato é o que se dá quando o antagonismo se estabelece entre personagens e leis divinas, forças sobrenaturais, destino ou deuses, como ocorria na tragédia grega tradicional.

Hegel, analisando o “destino”, muito cultivado na arte clássica, esclarece que ele não está, como se poderia pensar a princípio, nas mãos dos deuses, mas além deles. O destino é uma abstração desprovida de forma. É aquilo que é supremo e que possui domínio sobre os homens e os deuses, “permanece incompreensível em si e não se deixa apreender em nenhum conceito” (Hegel, 1972, p. 141, v. IV). Os deuses gregos palpitam na vida das pessoas, lançam-se em projetos, misturam-se às realidades exteriores, intervindo nelas, evitando coisas, perturbando os homens. Todavia, não podem escrever o destino, o qual é de competência de uma entidade superior, que os ultrapassa.

Hegel diz que, ao lado do *conflito interno*, o qual se desenvolveu juntamente com a subjetividade romântica, complicando os conflitos simples do teatro antigo e do *conflito externo*, o conjunto trágico não prescinde de uma terceira espécie de problematização:

sobretudo na tragédia, pela evolução e *desenlace* da ação particular, [deve-se] revelar a presença de um Ente supremo, Providência ou Destino, que rege os acontecimentos deste mundo. (Hegel, 1964, p.455).

O destino determina que o improvável aconteça, neste caso, que o marido julgado morto retorne. Na obra analisada, a unidade superior que parece ter determinado o destino é o Deus absoluto, cultivado na religião cristã.

O conflito com o abstrato, em *Frei Luís de Sousa*, é preparado desde o começo da obra, nas constantes alusões à religiosidade e ao temor a Deus. Manuel e Madalena, adúlteros sem o saberem, burlam as leis divinas, o que os torna merecedores do castigo. Nesse ponto, repetimos que o conflito trágico, que se assenta no enfrentamento do homem com uma potência superior, não ocorre com o *deus ex machina* ou quando o destino se insurge de maneira irracional. O *desenlace*, para ser trágico, deve decorrer, pelo contrário, de uma resposta “lógica” do destino, obedecendo a um padrão de causa e efeito irremediáveis, de modo que os transgressores, incidindo em erro, são forçados a reentrarem em sua órbita original.

Não se trata simplesmente de referendar a moral burguesa que apenas o crime e recompensa a virtude, simplesmente, nem de apreciar subjetivamente o que é bom ou mau. No desfecho trágico, é necessária a satisfação do espírito, que só ocorre ao se restabelecer o equilíbrio essencial, pelo acordo que afirma a igualdade de valores entre duas potências litigantes e produz uma síntese entre elas. Schiller, tratando da razão pela qual nos entretêm assuntos trágicos, diz que, quando a personagem enfrenta a consciência da imperfeição moral, sente uma dor tal que, mesmo sendo muito grande, é de certa forma sublime pois, por trás dela, manifesta-se o arrependimento e a autocondenação. Esses sentimentos são o triunfo do senso de justiça, ainda que contrariem o amor próprio. Nesse caso, a lei moral alcança a máxima instância na alma do homem (Schiller, 1964, p. 23).



O *conflito com o abstrato*, no caso do *Frei Luís de Sousa*, relaciona-se com o *conflito interno*, pois, a culpa (sofrimento interno), motivada pela noção moral e religiosa das personagens, a qual já existia na incerteza da morte de D. João, explode com o retorno do romeiro (materialização do destino), momento em que se consuma o *conflito com o abstrato*. Do mesmo modo, o castigo divino é revestido, para se tornar palpável, pela figura do romeiro. Assim, o retorno de D. João funciona, a um só tempo, como o marco inicial do *conflito externo*, concretização do *conflito com o abstrato* latente e agravante dos *conflitos internos*, já instalados sutilmente na peça.

A personagem central da tragédia, o herói, nessa perspectiva, é Manuel de Sousa. Traçando um paralelo entre a tragédia garrettiana e a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, estudada por Aristóteles, vemos que Manuel pode ser assemelhado a Édipo, não apenas pela personalidade vigorosa, acima da média dos homens, mas também pela semelhança de seus destinos. O desfecho de Édipo, tanto quanto o de Manuel, é o que se convencionou chamar de trágico. Ao cegar-se, o primeiro não enxergará mais as coisas do mundo. O segundo isola-se de tudo, abraçando a vida celibatária. Ambos flagelam-se espontaneamente, numa demonstração de coragem superior. A desgraça, nos dois casos, decorre de um erro, em razão do qual se unem, amorosamente, a uma mulher proibida. Édipo sem saber, amou a própria mãe. Manuel, também ingenuamente, desposou a mulher de outrem, que julgava morto, mas que reaparece. O reaparecimento do romeiro equivale à descoberta tardia do incesto praticado por Édipo, o qual, também ignorante dos fatos, matara o próprio pai. Ambos constituem uma família



feliz e a vêem ruir da noite para o dia. Ambos agem por erro, sem intenção. O destino para ambos é implacável. Na *cena do sofrimento* em *Édipo Rei*, o Mensageiro, considerando a tragédia que se abateu sobre a família, diz:

O desastre aconteceu, não apenas por culpa dele, mas por culpa dos dois ao mesmo tempo: é o desastre comum da mulher e do homem. A felicidade deles era, ainda ontem, uma felicidade no sentido verdadeiro da palavra; hoje, ao contrário, soluços, desastre, morte e ignomínia, toda tristeza que tenha um nome aqui comparece doravante; nenhuma que falte ao chamado. (Sófocles, 2000, p. 89)

Nota-se que, em ambas as tragédias, a vergonha e a ignomínia se tornam mais insuportáveis por recaírem sobre a prole inocente e adorada, decorrente do amor que se torna bruscamente impuro aos olhos de todos. Na cena XI do terceiro ato, em *Frei Luís de Sousa*, Maria, externando sua dor, fala:

Quero-me esconder aqui, antes que venha esse homem do outro mundo dizer-me na minha cara e na tua, aqui, diante de toda esta gente: essa filha é a filha do crime e do pecado! (Garrett, s. d., p. 137)

Maria de Noronha, assim como Antígona e Ismene, concebidas ilegitimamente, são cobertas de abjeção por culpa dos pais. O opróbrio da sociedade às jovens inocentes é o que mais desespera, em ambas as tragédias, os heróis. Tanto em *Édipo Rei* quanto em *Frei Luís de Sousa*, as meninas são concebidas, espuriamente, em decorrência de erro, e não da vontade consciente ou criminosa. Esse erro é característica típica da tragédia analisada por Aristóteles

na *Poética*, e colabora para que a piedade do receptor seja maior. Vejamos a preocupação com o preconceito social e a alusão ao erro na fala de Édipo nas cenas finais de *Édipo Rei*:

Ó minhas filhas, onde estais? Vinde, vinde até essas mãos fraternas, que encheram de trevas esses olhos outrora cheios de luz do pai de que nascestes! Esse pai, minhas filhas, que sem nada ter visto, nada ter sabido, de repente se revelou como tendo vos engendrado no seio onde ele mesmo havia sido formado!... Sobre vós também eu choro- já que não posso mais vos ver -, choro quando penso no quanto será amarga vossa vida e no que vos farão as gentes... (Sófocles, 2000., p. 101) (grifo nosso)

O fragmento identifica-se perfeitamente com a fala de Manuel, na cena I do ato terceiro do *Frei Luís de Sousa*:

Oh! Minha filha, minha filha! Desgraçada filha que ficas órfã!...órfã de pai e mãe...(Pausa) e de família e de nome, que tudo perdeste hoje...(levanta-se com violenta aflição.) A desgraçada nunca os teve. Ó Jorge, que esta lembrança é que me mata, que me desespera (apertando a mão do irmão, que se levantou após dele e o está consolando do gesto.) É o castigo terrível do meu erro...se foi erro...crime sei que não foi. E sabe-o Deus, Jorge, e castigou-me assim, meu irmão. (Garrett, s.d., p.113) (grifo nosso)

A intertextualidade, nesse passo, é notável tanto no aspecto ideológico quanto estilístico, pelo recurso ao vocativo e às exclamações.

No caso da tragédia de Sófocles, o destino anuncia-se desde o início, criando a atmosfera terrível, mediante as previsões do oráculo e as profecias de Tirésias. Em *Frei Luís de Sousa*, o mesmo efeito se obtém pelas intuições de Maria, pelas falas de Telm e pelas alusões sinistras ao místico número sete. Em ambos os casos, o presságio cobre as almas de pavor, e anuncia uma invencível fatalidade. Tanto Édipo quanto Manuel sofrem, em poucos dias, uma mudança terrível de fortuna. A angústia cresce, paulatinamente, a cada cena na sucessão dos episódios culminando com a cena final. No caso de Édipo, este termina cego e exilado após o suicídio de Jocasta, deixando para trás as filhas. Manuel termina a peça tomando o hábito diante do cadáver da filha.

A tensão fundamental, portanto, no drama garrettiano é de natureza trágica. Trata-se da impotência do homem face ao destino. É o que se vê na fala final do corifeu em *Édipo Rei*, referindo-se ao destino de Édipo, que resume a sinistra possibilidade de mudança de brusca fortuna na vida do homem:

Ninguém em sua cidade podia contemplar seu destino sem inveja. Hoje, em que terrível mar de miséria ele se precipitou! Guardemo-nos de chamar um homem feliz, antes que ele tenha transposto o termo de sua vida sem ter conhecido a tristeza.

(Sófocles, 2000, p. 104)

Pode-se perceber a intertextualidade na visão de mundo manifestada nesta fala, segundo a qual o homem é sujeito ao sofrimento pela vontade dos céus, se a compararmos com a fala do Prior que, na última cena do *Frei Luís de Sousa* diz:



Meus irmãos, Deus aflige neste mundo aqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no céu. (Garrett, s. d, p. 138)

Portanto, a tensão principal Em *Frei Luís de Sousa* é a que se estabelece entre o homem e seu destino. A felicidade que alegra o ser pode fenecer a qualquer tempo. E é preciso aceitar a efemeridade da bonança e resignar-se com a dor.

Na cena VIII do terceiro ato, Manuel explicita esta visão de mundo, segundo a qual a fortuna desaparece bruscamente:

Manuel

Até ontem, a nossa desculpa, para com Deus e para com os homens, estava na boa fé e seguridade de nossas consciências. Essa acabou. Para *nós* já não há senão estas mortalhas (*tomando os hábitos de cima da banca*) e a sepultura de um claustro. A resolução que tomamos é a única possível; e já não há que voltar atrás... Ainda ontem falávamos dos Condes de Vimioso... Quem nos diria...oh, incompreensíveis mistérios de Deus! Ânimo, e ponhamos os olhos naquela cruz! Pela última vez, Madalena...pela derradeira vez neste mundo, querida (*Vai para a abraçar e recua*) Adeus, adeus! (Garrett, s. d., p. 134)

A noção de *conflito com o abstrato*, enunciada por Renata Pallottini (Pallottini, 1989, p. 83), merece uma análise neste momento. Segundo a autora, às vezes uma personagem ou um grupo de personagens deixa de se confrontar com outras personagens e passa a contender com o abstrato ou com o



coletivo, com forças da natureza ou com a fatalidade, com um preconceito ou com Deus.

Tudo o que se disse a respeito do caráter trágico, em *Frei Luís de Sousa*, vincula-se a essa concepção de conflito. Ao lado do *conflito interno*, sentido psiquicamente, estabelece-se na peça um conflito maior, com um inimigo supremo. A sobrevivência de D. João é uma espécie de armadilha que o destino prepara para as personagens, ou castigo de um Deus insatisfeito, mas não totalmente injusto. A idéia do castigo, uma força abstrata, para o leitor, ganha consistência no corpo físico do romeiro, D. João, que aparece fantasmagórico, deteriorado por anos de sofrimento. É uma espécie de disfarce do destino, recurso já utilizado no palco grego.

Em síntese, na obra *Frei Luís de Sousa*, três espécies de *conflito* se somam: o *interno*, sofrido psiquicamente pelas personagens; o *externo*, representado pela problemática concreta do retorno do romeiro e suas repercussões e o *abstrato*, que engloba e supera os outros dois. O remorso está condicionado à moral intrínseca dos indivíduos e ao reconhecimento de uma vontade superior, a uma força onipotente, ordenadora do universo que a tudo vê.

Para o restabelecimento da ordem burlada, com o casamento espúrio, reaparece, enviado pelas forças divinas, o marido. A situação que consolida a antítese é a sanção de um Deus, à primeira vista vingativo, mas que também é misericordioso e poderá remir todos os pecados, pelo martírio dos pecadores, com o que se chega à síntese hegeliana, regeneradora do equilíbrio.



O elemento divino, aqui, emparelha-se ao destino da dramaturgia grega. É vedado ao homem intervir nos desígnios de Deus, assim como nas linhas irremissíveis do fado.

O conflito central, na peça garrettiana, de certo modo, repete a visão de mundo expressa em *Édipo Rei*. As diferenças entre o *Frei Luís de Sousa* e a tragédia grega antecessora decorrem da inclusão de elementos da ideologia romântica e da própria distância temporal que separa as duas produções. A inserção no século XIX, implica uma concepção de mundo e religiosidade muito diferentes das da época de Sófocles. Mas o tema da vulnerabilidade do homem se conservou ao longo dos séculos. Em suma, os deuses foram substituídos por um só Deus, porém, a sorte humana continua subordinada aos ditames inflexíveis da Providência.

É o que vimos na fala acima: “Quem nos diria... oh, incompreensíveis mistérios de Deus!” (Garrett, s. d., p. 134).

Quanto à solução dada ao conflito, a resolução dos protagonistas de entregarem-se à religião deflagra o *desenlace*, pois, daí em diante, dá-se a mudança brusca de fortuna. Num primeiro momento, pensamos que para pior, pois Manuel passa de homem honrado a desonrado, Maria morre e a família desaparece.

Mas o desfecho, aparentemente desafortunado, comporta uma esperança, se avaliarmos o contexto de extrema religiosidade em que se produziu. A decisão de abraçar a vida religiosa é o primeiro passo para o resgate da paz moral, ou seja, para a recuperação da “fortuna” e, agora, em caráter definitivo. A

morte de Maria, de acordo com a preparação realizada, é um retorno ao mundo ideal, do qual a jovem, espiritualizada demais para esta vida, jamais se desligara completamente.

O desenlace que inclui a conciliação religiosa cristã, segundo Hegel, afirma a transfiguração da alma, que se purifica na fonte de salvação eterna. Para o cristianismo, com a conversão religiosa, havia uma expectativa para o homem de se elevar acima da própria realidade e dos próprios atos. Assim, “ao fazer do próprio coração o túmulo dos afetos”, o homem expia as conseqüências de seus erros e “opõe a estas conseqüências a consciência de uma felicidade eterna, puramente espiritual” (Hegel, 1964, p. 474).

Esse é exatamente o desfecho que Garrett deu a seu herói, Manuel, visando ao restabelecimento da harmonia moral.

Assim, afirma-se a concepção hegeliana da arte como vivificante da vontade moral. Nela deve haver algo de tão elevado que consiga subordinar as tendências naturais do homem. A alma, por intermédio da obra, recebe conteúdos para subordinar as paixões, ou seja, moralizar-se. Com ela, o homem é representado em fusão com a natureza, mas também se eleva sobre ela. Está preparado para opor-se, com eficácia, às inclinações naturais que o denigrem.

Hegel, quando diz isto, na verdade, está aludindo à *catarse* aristotélica no sentido que lhe deu Lessing, de metáfora da purificação ritual com objetivo moralizante:



E se se admitir que o fim da arte não consiste apenas em evocar paixões mas também em purificá-las, ou melhor se se admitir que a evocação não é o fim último da arte, não é um fim em si, dir-se-á que é a moralização, significado preciso da palavra purificação, o fim da arte. (Hegel, 2000, p. 53)

Schiller, nesse sentido, diz que o fim moral, na tragédia, é o mais importante e o que mais facilmente reconhecemos, pois não é determinado por nada externo, apenas pela nossa própria razão. “É a garantia suprema de nossa liberdade” (Schiller, 1964, p. 20). A finalidade da tragédia, que é moral, fica bem caracterizada e, quando colocada em contradição com outras finalidades, prepondera sobre elas. Dessa forma, o trágico ocorre quando as demais forças que agem sobre o coração humano perdem para a força suprema da “legislação da razão”. Instintos, afeições, paixões, enfim, todas as necessidades físicas devem ser contidas e quanto mais terrível for a dor, mais nítida será a *catarse* e melhor será o efeito trágico, já que “só num estado violento, em luta, pode ser mantida a suprema consciência de nossa natureza moral, e que o máximo prazer moral sempre virá acompanhado pela dor” (Schiller, 1964, p. 20).

Manuel, por convicção moral, abandona um ridendo destino que o espreitava, caso simplesmente negasse o acontecido. Essa cena é sublime para nossos olhos, pois configura o sacrifício da vida a serviço de um objetivo maior. Isto agrada à medida que leva a crer que a vida não é importante por si mesma, não se encerra em si mesma, já que há algo (a moral) que a supera e a transcende. A existência, com tais reflexões, insere-se numa totalidade significativa, numa unidade superior, na qual cada ato ganha nova dimensão e importância e, então,

diante da tragédia, o homem entrevê um último sentido na ordem universal das coisas.



Considerações finais

Rosenfeld, no prefácio à obra de Schiller (Schiller, 1964, p. 11), diz que o herói trágico não moraliza ou dá lições de virtude. Mais do que isto, eleva o espectador, lucidamente, ao cerne de sua existência moral. Seu sofrer, ao desafiar as forças do universo, ao superar-se a si mesmo, ao vencer o despotismo dos instintos é o retrato da vontade humana, flagrada em sua potência mais elevada. Assim, o herói da tragédia, ao sobreviver a suas dores pessoais, nos faz sentir também, enquanto seres de idêntica natureza, mais livres e indestrutíveis.

Por essa razão, os assuntos da tragédia grega não estão superados. Ainda são e sempre serão nossos. Valem, não só enquanto objeto de estudos de um certo filão estético, mas como expressão de uma visão de mundo permanente, segundo a qual o homem, por sua peculiar natureza, teme uma potência suprema que de um momento para outro torne sua fortuna no contrário. Em outras palavras, o interesse trágico estará assegurado, enquanto a humanidade puder regozijar-se diante dos insondáveis enigmas da existência.

O ponto de partida para aqueles que visam a poesia contida nesse dilema, conforme julgamos ter demonstrado, será sempre Aristóteles, a quem Lesky chamou de “teórico máximo da tragédia”.

Evidentemente, a questão histórica, bem como a evolução científica e filosófica, implicaram uma transformação concreta da tragédia, a qual espelha o estágio humano em que surge.



O *Frei Luís de Sousa*, como vimos, atesta as transformações possíveis do gênero, ora afirmando a tradição, ora rompendo com ela. A idéia da evidenciação das alterações no gênero orientou nossos esforços. Procuramos demonstrar o que é essencial para o sucesso da tragédia, confrontando a tragédia romântica com a antiga, a partir do que consideramos ser uma tragédia romântica de estrutura clássica. Mostramos, de um lado, o progresso da temática que, no esquema romântico, tornou-se mais interiorizada, e de outro a estaticidade estrutural, como pressuposto de uma tragédia envolvente, analisando, comparativamente, aspectos relevantes de diversas teorias da tragédia alusivas à *Poética*.

Por conseguinte, tentamos avaliar as transformações teóricas relacionadas diretamente à evolução das peças e concluimos que, embora a tragédia antiga difira da romântica, a essência trágica, aquilo que é substancial já na concepção aristotélica, conservou-se.

Para comprovarmos essa afirmação, premissa deste trabalho, investigamos, sempre por intermédio da obra *Frei Luís de Sousa*, alguns pontos estudados pelo filósofo grego.

Concluimos que, para a obtenção do efeito trágico, a *mimese* deve referir-se a ações elevadas, e que, necessariamente, o herói imitado deve ser compatível com o homem “médio”, sem se afastar demais natureza humana. Contudo, em algum aspecto, deve ser excelente ou superior à média dos homens, tornando-se notável.



Tratamos também da *unidade de ação*, essencial à manutenção do interesse trágico, demonstrando que a problemática una envolve o receptor de modo mais contundente, o que não ocorre com enredos plurais. No primeiro caso, a opção pela ação convergente é fator de concentração dramática e por conseguinte, de aproximação. A opção pela unidade, que conduz à maior adesão do receptor à obra teatral, favorece a empatia e, portanto, a explosão catártica mais intensa. Vimos que tal efeito não ocorre nos dramas que imitam ações paralelas, nos quais a movimentação desenfreada e divergente redundando na superficialidade da cena, causando a dispersão emotiva e o distanciamento da platéia.

Descrevemos, ainda, as diversas formas de passagem da fortuna para o infortúnio, ressaltando que a *catarse* mais envolvente é a que decorre da *hamartia*. O erro do sujeito, a culpabilidade, ainda que tênue, despertam o *terror* e a *piedade* bem mais que a ação de um destino injusto e aleatório, ou que o declínio de uma personagem maldosa. A primeira forma de desdita, por ser tão repulsiva é revoltante, a segunda, por ser justa, não apieda nem aterroriza.

Demonstramos, ainda citando Aristóteles, que os enredo *complexos*, com *reconhecimento* e *peripecia*, superam, em interesse, os *simples* e que a *peripecia*, na passagem do ignorar para o conhecer, quando deflagrada pelo *reconhecimento*, é a fórmula ideal para a tragédia, por despertar maior terror ou piedade no *desfecho catastrófico*.

Analisamos as prescrições necessárias para o sucesso das personagens, destacando as qualidades do herói trágico. Os postulados de



Aristóteles foram encarados sempre do ponto de vista do funcionamento total do *enredo*, já que essa nos pareceu ser, após a consideração geral da obra *Poética*, sua verdadeira intenção. Cuidamos da *verossimilhança*, considerando-a o fator central para o êxito trágico, para a qual convergem os procedimentos anteriormente mencionados.

Com base no diálogo necessário entre as teorias hegelianas e as aristotélicas, distinguimos, as tragédias clássicas das românticas. Para tanto, avaliamos o impacto dos sentimentos de honra, amor, lealdade e fé, em cada um dos momentos literários e em *Frei Luís de Sousa*, obra que, a nosso ver, marca, simultaneamente, a tradição e a ruptura com os cânones da tragédia primordial.

Referimo-nos à importância e ao significado do *destino*, para a tragédia em geral, evidenciando que, na obra garrettiana, apresenta-se não como uma pena insana, mas como produto lógico dos fatores internamente articulados no *enredo*. O *destino*, nesse caso, é uma resposta racional e justa que sanciona os infratores da ordem moral, pacificando os ânimos exacerbados, numa síntese dolorosa, porém necessária para a restauração do equilíbrio universal rompido.

Reportando-nos sempre ao *Frei Luís de Sousa*, descrevemos a integração e a convergência dos *conflitos externos, internos* e com *o abstrato*, sustentáculos da ação trágica, enunciados por Hegel, numa ampliação dos apontamentos de Aristóteles. Sublinhamos, pois, os entrechoques das personagens entre si, orientadas por vontades reciprocamente excludentes, as antíteses íntimas causadas pela contradição entre sentimentos de honra, moral, religiosidade e amor carnal, os quais impelem, desordenadamente, as personagens aos tormentos

da culpa e, por derradeiro, apreciamos o confronto dos protagonistas com um destino supremo e inelutável.

Servindo-nos da comparação entre a *Poética* e as teorias da tragédia que a sucederam, concluimos que as descrições estruturais trágicas, recomendadas sumariamente por Aristóteles, mantiveram-se pertinentes ao longo dos séculos, encontrando, todavia, revestimentos temáticos mais intimistas e subjetivados.

Se, na longa história das tragédias, surgiram heróis diferentes dos prescritos por Aristóteles, sem aristocracia ou fama, sem força brutal ou astúcia, isto não significa que a formulação aristotélica tenha se enfraquecido. Apenas, a “alta categoria” social de outrora se modificou, como a própria evolução dos conceitos. Com o passar do tempo, a concepção de um ser humano “alto” vinculou-se a um ponto de vista mais complexo e transcendente, mas o protagonista ainda deve ser “alto” em alguma coisa para inspirar o interesse trágico.

O herói, qualquer que seja ele, sempre se encontra, no início da ação, sobre uma certa estatura (seja ela qual for) e decai (tal qual o grego) de um mundo seguro para outro de desgraça imponderável. Em razão disso, o terror e a compaixão invadem, tanto quanto antes, as áreas mais recônditas do nosso ser.

Com relação à essência do trágico, entendemos que as palavras sucintas do estagirita encerraram a questão há dois mil anos, embora, ainda hoje, haja discussões sobre ela. Ao atribuir à *catarse* um dos resultados da obra de arte trágica, Aristóteles abarcou a noção de bem estar, de prazer psíquico, que mais



tarde Hegel chamaria “pacificação”, “harmonização moral”, “síntese” e que outros teóricos repetiriam, cada qual a seu modo. De qualquer forma, “purificado” é o homem que entra em consonância com verdades superiores e, movido pela obra que aprecia, harmoniza-se, ao ver minimizadas as suas chagas no confronto com a totalidade universal de grandeza incompreensível. E isso só acontece ao homem comum, preso às limitações materiais, nos breves contatos com a arte.

Aristóteles ainda é válido, porque apontou justamente para esse ponto da questão trágica, desvendando os mecanismos produtores da *catarse*. Escreveu para além dos limites de seu tempo, criando um roteiro esquemático para a realização da arte na representação teatral, uma fórmula para produzir boas tragédias. Voltou-se, predominantemente, para os julgamentos estéticos, formulando uma teoria estrutural para o gênero. A opção pela vertente formal assegurou a eternização dos postulados do mestre grego. Parece ter previsto que a temática que reveste a estrutura trágica elementar evoluiria no tempo, mas os mecanismos debeladores da emoção humana não, exatamente como ocorreu. Tanto que a semente lançada na *Poética* floresceu e ainda floresce nos teóricos da dramaturgia contemporâneos.

Afirmamos, como derradeira observação, que a *Poética* permanecerá suscitando questões, enquanto o homem não superar o dilema trágico. Tivemos certeza disso quando procuramos autores que negavam ou desconheciam tal obra. Dentre todos os pesquisados, apenas Schiller, que produziu suas obras por volta 1790, não se baseou, segundo consta, de nenhum

modo em Aristóteles, já que só leu a *Poética* em 1797 (Schiller, 1964, p. 9). Mas, muito do que o autor alemão diz, como vimos, repete ou aperfeiçoa de algum modo a teoria aristotélica, ou porque Schiller tenha se informado em fontes indiretamente impregnadas por tais idéias, ou porque as teorias levantadas por Aristóteles sejam mesmo insuperáveis.



BIBLIOGRAFIA

Obras dramáticas

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. São Paulo: Ediouro Edição dirigida e apresentada por Antônio Soares Amora; revisão do texto por Helena de Figueiredo e Amora. s.d.. 138p.

GARRETT, Almeida. *O alfageme de Santarém*. Porto: Livraria Chardron, s.d.

GARRETT, Almeida. *Filipa de Villhena*. Porto: Livraria Civilização, 1965.

GARRETT, Almeida. *Mérove*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1856.

GARRETT, Almeida. *Catão*. 6. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1877.

GARRETT, Almeida. *Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, s.d.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L& PM, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SHAKESPEARE, William. *O rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L& PM, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L& PM, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Equipe de tradutores da editora Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. de D. Schüller. Porto Alegre: L& PM, 1999.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2000.

Garrett e o Romantismo português

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett. Memórias Biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, t. I, 1881, t. II e III, 1884.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa V: o romantismo*. 140956/4111 ed. Portugal: Europa- América, s.d.



BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa VI: o ultra- romantismo*. 140960/ 4146 ed. Portugal: Europa- América, s.d.

BRAGA, Teófilo. *Garrett e os Dramas Românticos*. Porto: Liv. Chardron, 1905.

FERREIRA, Joaquim. *História da literatura portuguesa*. 2.ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, s.d., 1181p.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura portuguesa: desenvolvimento histórico das origens à actualidade*. 2.ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1940.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura romântica*. 3.ed. São Paulo: Anchieta, 1946.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. 3.ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1966.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Shakespeare e Garrett*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1950; separata da *Revista da Universidade de São Paulo*: São Paulo, 1950, n. 1, pp. 559-99.

MOISÉS, Massaud (Dir.) et al. *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994, v. 2.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 28. ed. rev. aum. São Paulo: Cultrix, 1995. 326p.

PEYRE Henri. *Introdução ao romantismo*. 3. ed. Portugal: Europa- América, s.d..

RAITT, Lia Noêmia Rodrigues Correia. *Garret and the English muse*. London: Tamesis Books Limited, 1983.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967. 141p. (Saber, 68)

LOPES, Oscar, SARAIVA, Antônio José. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. cor. at. Porto: Porto, 1966,. 1216p.

Teoria da literatura

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. São Paulo: Clássico-Moderna, 1944.

A, PRADO, D. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.



COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.

DICIONÁRIO de Literatura: Literatura brasileira, portuguesa, galega, estilística literária. Direção de Jacinto do Prado Coelho. Porto: Figueirinhas, 1983.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: (teoria da lírica e do drama)*. São Paulo: Ática, 1995.

EIKHENBAUM et. al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et.al. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1973.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: (introdução à ciência da literatura)*. Trad. Paulo Quintela. 2. ed. portuguesa rev. pela 4ª alemã. Coimbra: Arménio Amado, 1958. 2v, 394p.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Org. Álvaro Magalhães. 2. ed. Porto Alegre: Globo, s.d.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Prosa. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

Teoria do drama

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. Trad. de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1953.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a arte clássica e a arte romântica*. Trad. de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1972. v. IV

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores)

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*, São Paulo: Ática, 1986. (Fundamentos).



PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios)

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: Construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos)

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

Teoria da tragédia

COSTA, Lígia Miltz da. REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia : estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988. 78p. (Fundamentos)

KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Coimbra: Armênio Amado, 1972.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Trad. do alemão por Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1964. 132p. Original alemão.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: F. T. D., 1967,

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. Trad. Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

Tradução da Poética usada neste trabalho

SOUSA, Eudoro de. *Aristóteles - Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de, Porto Alegre: Globo, 1966.

Sobre Aristóteles e a Poética

ALBEGGIANI, Ferdinand. *La Poetica*, traduzione di, Florença: La Nuova Italia Editrice, 1974.

ARISTOTELES, *Poética – Organon – Política - Constituição de Atenas*, Trad. Baby Abrão, São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).



CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da "Poética" de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio-Pretense, 1998.

COOPER, Lane. *Aristotle on the Art of Poetry: na amplified version with supplementary illustrations*, Ithaca: Cornell University Press, 1967.

ELSE, Gerald F. *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1963.

FERGUSON, Francis. *Literary Landmarks: Essays on the Theory and Practice of Literature*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1975.

GALLAVOTTI, Carlo. *Aristotele – Dell'Arte Poetica*, a cura di, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1974.

HOUSE Humphry. *Aristotle's Poetics*, London: Rupert Hart-Davis, 1966.

PINTO DE CARVALHO, A. *Aristóteles: arte poética e arte retórica*. Trad. de, São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964.

ROSS, W., DAVID, W. *Aristóteles*. Trad. de Diego F. Pró. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957.

ROSTAGNI, Augusto. *Aristotele: Poetica*, introduzione, testo e commento di, seconda edizione riveduta, Torino: Chiantore, 1945.

VALGIMIGLI, Manara. *Aristotele: Poetica*, a cura di, Bari: Editori Laterza, 1964.

Outros

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Trad. de José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Herder, 1969.

CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain et al. Colab. BARBAULT, A., BAYLE, D. et al. *Dicionário de símbolos* 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, A. Melim, L. Melim.

DICIONÁRIO Oxford de literatura clássica grega e latina. Trad. de Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro: Jorge Zaher Editor, 1987.



ENCYCLOPEDIA Benét's Reader's. 4. ed. H. Arper Collins Publishers, 1996.

FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios).

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.(Debates)

GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira. Rio de Janeiro: Enciclopédia limitada – Lisboa. s.d..

JACKSON, W. M. *Enciclopédia e dicionário internacional*. Inc. editores. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. s. d. v. II.

PIMENTEL, Maria Cristina. *Catão censor*. 826005/1897 ed. Portugal: Inquérito, 1997.

SOARES, Órris. *Dicionário de filosofia*. vol. II. Rio de Janeiro, 1968.

STRATTON, P, HYNES, N. *Dicionário de Psicologia*. São Paulo: Pioneira, 1994.



PIGNATARI, N. D. G.. *As características trágicas em Frei Luís de Sousa à luz de Aristóteles e Hegel*. São José do Rio Preto, 2001. 325 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

A leitura da peça *Frei Luís de Sousa*, do poeta português do século XIX Almeida Garrett, evidenciou que dela seria possível fazer um estudo relativo a categorias que se ajustam às normas da *Poética* de Aristóteles, trabalho esse que, ao que nos consta, nunca se realizou. No decorrer dessa análise, verificou-se também a relevância das teorias de Hegel a respeito do assunto, em vários pontos corroborativas das posições aristotélicas. Para completar o trabalho empreendido, parte da tarefa foi ainda dedicada ao posicionamento histórico da obra de Garrett na transição entre os períodos clássico e romântico em Portugal. O estudo detalhado da questão, sob vários aspectos, veio comprovar, a nosso ver, a pertinência das observações iniciais.

Palavras-chave: Teatro Clássico; Teatro Romântico; Tragédia. Aristóteles; Hegel. Garrett.



PIGNATARI, N. D. G.. *The tragic characteristics in Frei Luís de Sousa, according to the doctrines of Aristotle and Hegel*. São José do Rio Preto, 2001. 325 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

Reading the play *Frei Luís de Sousa*, written by the Portuguese poet of the 19 th Century Almeida Garrett, it was observed that a study could be developed about some categories which correspond to those presented by Aristotle in the *Poetics*. Such a study, as far as we know, has never been made. In the course of this analysis, the relevance of the theories of Hegel on the same subject, to a large extent corroborative of those of Aristotle, was made clear. For a better understanding of the matter, some attention was also given to the place of Garrett's work in the transition of the Classic period to the Romantic period in Portuguese literature. The detailed analysis of the matter has confirmed that the initial suppositions were correct.

Keywords: Classical Theatre; Romantic Theatre; Tragedy; Aristotle; Hegel; Garrett.



