

## DO CLOSE READING À ENCENAÇÃO: FREI LUÍS DE SOUSA<sup>1</sup>

"Para António Torrado que em "Alguém" peça radiofónica (1999), "escreveu" um 4.º acto inesperado..."

Esta comunicação destina-se a lançar nas Jornadas Pedagógicas, a discussão sobre modos de abordagem do texto literário para fins de encenação. Assim, apresento aos circunstantes um método que, tentativamente, apliquei na cadeira de Análise de Texto, que reajo na actual Licenciatura em Formação de Actores/Encenadores, curso, único no país, criado neste ano lectivo no Departamento de Teatro da ESTC.

Trata-se, em suma, de um "sucedâneo" ou de uma adaptação (bastante elementar) do "close reading", método inspirado no "New Criticism" de Norman N. Holland e I.A. Richards, recriado para a prática do ensino/aprendizagem da encenação, pelo professor e encenador americano Richard Hornby.

O método em apreço, cuja "originalidade" decorre, somente, do grande analfabetismo que ainda mina o teatro em Portugal, não chegou a ser, como previsto inicialmente, desenvolvido no subsequente Laboratório de Encenação, o que me obrigou a reduzir, pois, a sua plena aplicação a uma mera abordagem exploratória de textos da dramaturgia portuguesa como o *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett.

Ao "original" acrescentei, por minha conta, o estudo autónomo do "texto secundário" – tal como proponho no capítulo VI ("Da literatura à escrita teatral") do meu volume *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro (1938-71)*<sup>2</sup> – e as "liberdades" que considerei necessárias para a conquista de um específico público-alvo de estudantes, com alguma experiência no teatro profissional, semi-profissional ou amador, e, portanto, já "viciado" nas técnicas da "divisão de texto" e do "corta e cola" (feito de imagens retiradas de uma "interpretação selvagem" com que se "afogam" os textos, num processo a que se vem

<sup>1</sup> Com as necessárias adaptações, trata-se aqui do texto que escrevi para o programa de Frei Luis de Sousa, com encenação de Carlos Avilez, espectáculo do Teatro Nacional D. Maria II que ali abriu as Comemorações do Bicentenário do Nascimento de Garrett.

<sup>2</sup> Lisboa, Cosmos, 1998. Mais precisamente, veja-se o ponto 2 do referido capítulo VI, "A didascália como reflexo da teatralização do teatro", páginas 197 a 204.

chamando, caridosamente, “dramaturgia”) e viciado numa “técnica” de “improvisionalismo” sempre à custa do texto do (totalmente ignorado) autor.

1. Numerosos, ainda que não radicalmente diversificados, são os estudos que no decorrer do século XX foram dedicados ao *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett. Para além dos estudos de referência, como os de André Crabbé Rocha,<sup>3</sup> Luciana Stegagno Picchio,<sup>4</sup> Maria Leonor Machado de Sousa e Ofélia Paiva Monteiro,<sup>5</sup> ou, ainda que em âmbitos diferentes, os de Eduardo Lourenço e José Régio, uma mais recente proposta de leitura e análise do texto em apreço se destacou, até este ano, de entre as muitas introduções e comentários a edições escolares que proliferam nos escaparates das livrarias.

Trata-se de uma introdução a *Frei Luís de Sousa*, da autoria de Maria João Brilhante,<sup>6</sup> antiga crítica de teatro, tradutora e dramaturgista, docente responsável pelo recente Mestrado em Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pelo Centro de Estudos de Teatro – criado pelo saudoso Osório Mateus que foi, também, nosso professor quando esta Escola era ainda o Conservatório Nacional. O referido estudo continua e aprofunda a lição de André Crabbé Rocha e Luciana Stegagno-Picchio, sobretudo no que se refere à recepção da obra no seu tempo, isto é, ao negativo impacto no público da novidade dramática proposta por Garrett, impacto este produzido pela estreme “experimentalidade” da peça, a qual visaria reflectir não só o programa de um Romantismo interpretado muito pessoalmente (como tensão entre Classicismo e Romantismo),<sup>7</sup> mas também reflectir a reivindicação, para o declarado objectivo de renovação do teatro português, da recuperação de um género em contracorrente, o género trágico, adequado, porém, na forma e na matéria, a um tempo e a uma dada circunstância.

Tal confronto com a recepção só poderia, então, gerar perplexidade e desorientação,<sup>8</sup> como se pode comprovar pelas críticas negativas que o espectáculo suscitou

<sup>3</sup> O Teatro de Garrett. Tese de Doutoramento em Filologia Românica na Universidade de Coimbra. Coimbra: 1944. Com 2.ª edição, actualizada, de 1954.

<sup>4</sup> Ver, nomeadamente, “O *Frei Luís de Sousa* de Garrett: Tentativas de Interpretação das Várias Interpretações”. *Quatro Lições Sobre o Teatro Português*, Lisboa, Estudos Italianos em Portugal, 1967, páginas 56-70.

<sup>5</sup> Vejam-se, por exemplo, os estudos de Wolfgang Kayser [“Interpretação do *Frei Luís de Sousa*, Análise e Interpretação da Obra Literária, Coimbra, Arménio Amado, páginas 414-24], Maria Leonor Machado de Sousa [“*Frei Luís de Sousa* e a Literatura Europeia”, *Afecto às Letras: Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, INCM, 1984, páginas 483-89] e de Ofélia Paiva Monteiro [“Introdução”, *Frei Luís de Sousa*, Porto, Livraria Civilização, 1987].

<sup>6</sup> Cf. *Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*. Apresentação Crítica, Fixação do Texto e Sugestões para Análise Literária. Lisboa: Comunicação, 1987 [1982]. Rep. em “*Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett: Entre a Leitura e a Representação” in *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, n.º 4, 1999, páginas 83-94.

<sup>7</sup> Cf. a este propósito o estudo de R. A. Lawton, “O Conceito Garreiteano de Romantismo”. *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974, páginas 95-104.

<sup>8</sup> Cf. Stegagno-Picchio, páginas 56-57.

na sua época<sup>9</sup> – nas quais se fala, até, da “irrepresentabilidade” do texto – e também pelo reduzido número de representações, doze (12) em 1850, ano da estreia profissional da peça no Teatro Nacional (ainda com o nome oficial de Almeida Garrett), a que se seguirá, entre 3 e 26 de Junho de 1855, ano imediatamente a seguir à morte do autor, uma tímida reposição que não ultrapassou as oito (8) récitas.

Mas o mais interessante destas e de outras leituras mais recentes como as de Maria Leonor Machado de Sousa, Ofélia Paiva Monteiro ou, já este ano, de Aníbal Pinto de Castro<sup>10</sup> ou Vasco Graça Moura,<sup>11</sup> será, em nossa opinião, a importância concedida àquilo a que Stegagno-Picchio chamará a primeira “intenção artística do poeta: intenção de genuíno e exclusivo carácter literário”.<sup>12</sup>

Maria João Brilhante retomarà este argumento para explicar como Garrett escolheu o seu tema na História de Portugal, sim, mas sobretudo na perspectiva de uma “história da literatura [. . .] desde logo fazendo apelo a um conhecimento que só poderá vir da leitura [. . .], adequação, por conseguinte, do teatro ao público que lê”.<sup>13</sup>

A autora começa por destacar o título da peça – que surpreende pela utilização não do nome da personagem histórica de Manuel de Sousa Coutinho mas do nome religioso que essa personagem só virá a adoptar na antepenúltima cena (Cena X) do último acto da peça de Garrett –, associando as citações que introduzem no texto principal da peça “códigos culturais [. . .] através de obras que o leitor deve conhecer bem.” E prossegue:

Os *Lusíadas* são citados duas vezes [. . .] e inclui-se o seu autor [Camões] como personagem de «aparição não programada», com função sobretudo simbólica – a exaltação da pátria e do seu povo associa-se claramente a uma condenação do estatuto social do escritor e, ao mesmo tempo, à imagem de decadência dessa história cantada pelo Poeta. A *Bíblia* serve de termo de comparação com o texto anterior e está disseminada um pouco por todas as falas do texto. Do *Romanceiro* ressaltam os ideais cavaleirescos, de honra e justiça, enquanto da citação da *Menina e Moça* [de Bernardim Ribeiro] é sobretudo o destino infeliz e a sensibilidade da heroína que lembramos estabelecendo-se o paralelo com Maria de Noronha.

Como se verifica, Maria João Brilhante refere o *Romanceiro* como fonte de inspiração para os ideais e valores que, colhidos de uma tradição fixada literariamente,

<sup>9</sup> Cf. Stegagno-Picchio, nota 2, páginas 57-58.

<sup>10</sup> “Garrett: Um Dramaturgo Moderno, Leitor dos Clássicos” in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n.º 4, 1999, páginas 33-44.

<sup>11</sup> “Colóquios Tão Simples, Desfigurações” in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n.º 4, 1999, páginas 46-63. Cf. também a introdução à nova edição da peça....

<sup>12</sup> Stegagno-Picchio, página 59.

<sup>13</sup> Brilhante, página 32.

constituem matéria-prima fundamental para que o autor cumpra os objectivos do drama tal qual os enuncia na “memória” *Ao Conservatório Real*, ou seja, “estudar de novo [. . .] caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspecto da época”.<sup>14</sup>

2. Neste sentido, e de acordo com uma análise do texto inspirada directamente no método “estruturalizante” do “close reading”, que acima apresentei, a conclusão (sempre provisória) a que chegamos é que, mais do que o estudo biográfico de D. Francisco Alexandre Lobo, do que a eventual “comédia de cordel” a cuja representação Garrett terá assistido na Póvoa do Varzim, ou mais do que a peça *O Cativo de Fez*, de António Joaquim da Silva Abranches, ou ainda dos romances históricos que o autor diz ter conhecido e refere na citada “memória” *Ao Conservatório Real*, a fonte mais radicalmente inovadora que entendemos ter o autor “utilizado” foi, justamente, o *Romanceiro*, a cuja organização e pesquisa se vinha dedicando desde, pelo menos, 1828, ano de novo exílio inglês, durante o qual publica a primeira versão de *Adosinda* e do “Bernal Francês”.<sup>15</sup>

Não por acaso, 1843, ano de escrita da tragédia *Frei Luís de Sousa*, – Garrett lera, não esqueçamos, o manuscrito do “Frei Luís de Sousa” ao Conservatório Real a 6 de Maio desse mesmo ano e a primeira representação (amadora) da peça, em casa de Duarte Cardoso de Sá, dono da Quinta do Pinheiro, terá lugar dois meses depois, a 4 de Julho! –, 1843, dizia, será o ano em que o autor publica, com prefácio datado de 12 de Agosto, o primeiro tomo do *Romanceiro*, volume que contém não só os dois romances publicados em 1828, mas (na edição desse ano) inclui também, e todos sob a designação de “Romances da renascença”,<sup>16</sup> mais quatro romances novos.

3. Submetida a peça em apreço ao apertado escrutínio dos levantamentos lexical (com base na análise morfológica e sintáctica) e tópico (a partir da detecção de imagens e arquétipos), acrescidos pela análise circunstanciada do texto secundário da peça – o texto didascálico –, encontraremos os elementos que interessam para a construção de uma leitura mais radicalmente teatral da peça, podendo esta, numa subsequente encenação, revelar-se um universo referencial e estético bem menos redutor que o entendimento mais comum que, em virtude de tradicionalmente péssimas

<sup>14</sup> Na mencionada edição da Editorial Comunicação, página 70.

<sup>15</sup> O estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, atrás referido, identifica o tema central da peça – o triângulo amoroso criado pelo regresso inesperado do marido dado como morto na guerra – como glosa do esquema triangular da balada inglesa romântica em voga na Europa e também em Portugal. É a mais aguda observação da matéria do drama que tem a vantagem de retirar a peça de Garrett dos estreitos contornos da “literatura caseira”.

<sup>16</sup> Cf. de Garrett, *Romanceiro*, 3 vols, vol. I. Edição revista e prefaciada por Fernando de Castro Pires de Lima, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Gabinete de Etnografia, 1963, página 42.

encenações, remete a peça para o rodapé de uma “escrita caseira” com contornos de “melopeia delicadoce, pirosa e romântica”<sup>17</sup>.

Um exemplo, entre outros, desta aproximação dos horizontes da peça e dos intérpretes contemporâneos é a leitura do “falhado” III Acto a que não é difícil atribuir traços de um “absurdo” existencial do qual, aliás, Garrett se lamentaria nas *Viagens*<sup>18</sup> e que Costa Pimpão – um importante filólogo e crítico literário (por cujos livros a minha geração estudou) que, nos anos 50, foi também sensível à influência da “balada” romântica no desenho da estrutura dramática de *Frei Luís de Sousa* – perante uma crítica de Arturo Farinelli (que considera a peça idealista e inverosímil), imputa esses traços a uma estratégia de ideologia católica que teria conduzido Garrett à estratégia dramática da “sobreposição” de dramas por motivos ideológico-religiosos.<sup>19</sup>

Tratar-se-ia, na opinião de Costa Pimpão, da “sobreposição” do drama da “ilegitimidade” ao drama da “infidelidade”, o que explicaria a invenção da personagem (não histórica) de Maria de Noronha que “obriga” o esquema temático inicial da peça (construído em torno da bigamia) a passar para segundo plano, dando lugar à tragédia da “ilegitimidade” que corresponde à tragédia segundo a “ideia católica de matrimónio”.<sup>20</sup>

Não nos vamos deter nos elementos do texto que se referem ao intertexto literário que é, como referimos acima, um dos aspectos bem estudados da obra,<sup>21</sup> mas não podemos deixar de assinalar que, nesse âmbito, tem passado despercebida a muito plausível memória directa da *Odisseia* de Homero – que Garrett estudou e que traz implicações curiosas quer no trabalho de actualização do topos do “retorno do esposo”, quer na configuração de um trágico que tem a epopeia (nacional) como horizonte –, memória essa que parece convocada, muito claramente, no uso que Garrett faz do

<sup>17</sup> Ricardo Pais na entrevista “Ricardo Pais a Propósito de *Ninguém-Frei Luís de Sousa*”, *Diário de Lisboa*, Suplemento Sete Ponto Sete de 15-21 de Dezembro de 1978, página 5.

<sup>18</sup> Cf., por exemplo, o capítulo XXXVIII de *Viagens na Minha Terra* onde Garrett afirma a da do passo: “Detesto a filosofia, detesto a razão; [...] numa vida tão absurda como a que nos fazem as leis, os costumes, as instituições, as conveniências dela, afectar nas palavras a exactidão, a lógica, a rectidão que não há nas coisas, é a pior e a mais pernicioso de todas as incoerências” (sublinhado meu).

<sup>19</sup> Chamo a atenção para o programa de “tragédias sobrepostas” com que Jorge de Sena reconfigurou, programaticamente, a história de António, Prior do Crato em *O Indesejado* (*António, Rei*) e este estudo de Costa Pimpão que, muito verosimilmente, pode ter influenciado, directa ou indirectamente, a peça-tese de Jorge de Sena. Confira-se a já referenciada obra *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro (1938-71)*. Ler, também, a tese de mestrado de Rosa Maria Neves de Oliveira, “Tragédias Sobrepostas: Sobre *O Indesejado* de Jorge de Sena”, Universidade de Coimbra, 1991.

<sup>20</sup> Cf. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, “O Drama da Sensibilidade Romântica: Alocução feita no Teatro D. Maria II, antes da representação da peça, em 9 [de Dezembro]”, *Acção*, Lisboa, 23 de Dezembro de 1943, páginas 2 e 6.

<sup>21</sup> Cf. a este propósito o artigo de Aníbal Pinto de Castro acima mencionado na nota 9, que desenvolve, justamente, uma leitura do Garrett dramaturgo através das confirmadas leituras de clássicos.

célebre estratagem de ocultação de identidade do "Ninguém"<sup>22</sup> que Ulisses, tal como o Romeiro, utilizará, no Canto IX do dito poema homérico, para se defender dos Cíclopes!

4. Mas outros importantes elementos lexicais recolhidos na peça podem ajudar o analista e intérprete a estudar a "ideia virtual" de encenação do autor e a definir, autonomamente, uma atmosfera e uma pauta de relações cénicas como é o caso dos elementos que dizem respeito às **informações expressivas** (didascálicas ou de pontuação) ou que **indicam deslocação das personagens no espaço** (kinésica) e relação física entre elas (proxémica).

Destacaremos, por estarem directamente ligadas ao referido conceito de intertexto literário, as referências ao **campo semântico do ler e do contar** (e também do falar/dizer/conversar/ que atinge o paroxismo máximo no acto de "gritar"), e, numa perspectiva mais evidentemente **kinésica** e **proxémica**, os elementos relativos ao campo do **olhar/ver** e demais sentidos (aliados a uma nomeação significativa do **corpo** e **partes do corpo**). O relevo vai para as "**mãos**" [46 vezes] e "**olhos**" [25 vezes]), para os elementos relativos a **família** e **graus de parentesco** (as palavras filha/filho/filhos ocorrem 106 vezes), a **despedidas** e **choro** ou outras **expressões de sentimento** que passa, por exemplo, como bem evidenciou um estudante desta Licenciatura (o actor e encenador Francisco Salgado), pela **troca e cruzamento de olhares** (curiosamente, só Manuel de Sousa Coutinho parece não se prender neste modo relacional), ou pela recorrência de "**toques carinhosos e beijos entre as personagens**", indicadores de um tipo de relacionamento físico a que, desta vez, nenhuma personagem se exime.

De entre os outros elementos, que acima designámos por tópicos, emergem como mais significativos, para a construção de uma encenação, aqueles que permitem identificar **imagens arquetípicas fundadoras** como aquela, já referida em ligação a Ulisses, do "cavaleiro" ou "guerreiro que volta da guerra", a do "regresso do esposo", a da "dona/esposa infiel/adúltera" (como se sabe, nuclear em vários "romances" recolhidos/adaptados por Garrett no *Romanceiro*, como o "Bernal Francês" ou "Miragaia"), a da "donzela que quer ir à guerra" (variante da "donzela que vai à guerra", tal como glosada no romance homónimo incluído no terceiro volume do *Romanceiro*) e, entre outros topoi possíveis, o da "Donzela Sábia" a que Garrett se refere explicitamente como sendo o da "Donzela Teodora", "romance provençal, de género e estilo bizantino que traduzido em português, obteve igual aceitação e popularidade ao do Roberto do Diabo, à Formosa Mangalona e seus pares".<sup>23</sup>

<sup>22</sup> A enorme a ocorrência de palavras de semantismo negativo, sendo o exemplo mais interessante, justamente, o do pronome indefinido "ninguém" que ocorre dezanove (19) vezes no texto.

<sup>23</sup> Cf. *Romanceiro*, I, p. 40.

5. Não sendo meu projecto desenvolver nesta particular actividade das **Comemorações Nacionais do 2º Centenário do Nascimento de Garrett**, as consequências teóricas e práticas de uma análise do texto inspirada num método que implica já um concreto objectivo de encenação, a verdade é que desejo aproveitar esta nova oportunidade para partilhar – com os presentes e, sobretudo, os ausentes – o sentimento de "descoberta" que vivemos recentemente, os actuais estudantes da Licenciatura em Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema e eu, ao verificarmos, num exercício laborioso, quanto a honesta aplicação de uma metodologia de "levantamento de texto" permite ir mais fundo do que através da aplicação de – populares e mais exibicionistas, é certo – métodos exógenos de interpretação, centrados no elementar entendimento da "história" e na preocupação de uma "construção da personagem" que de stanislavskiano só herdou o nome. Contactámos, o mais intimamente possível, com um modo de construção directa de uma "história" que, tenha ou não tenha implicações com a biografia do autor, se tece com materiais do imaginário colectivo patentes e activos em romances restaurados por Garrett como é o caso de "Miragaia"<sup>24</sup> – com o seu "romeiro", que é o marido disfarçado, e uma esposa adúltera –, como é o caso do citado "Bernal Francês" ("Abre-te, ó campá sagrada,/Abre-te a um infeliz!.../Seremos na morte unidos,/Já que em vida o céu não quis"), no romance de "O Anjo e a Princesa" ("Só o mais velho dos sete./Que andara na Palestina") e também na seminal *Odisseia* de Homero, cujo estratagem de identificação do "herói"<sup>25</sup> Garrett não reproduz exactamente<sup>26</sup> mas actualiza segundo exigências de verosimilhança e de realismo que o teatro romântico, mesmo antes do realismo do "drama de actualidade",<sup>27</sup> não deixava de evidenciar.<sup>28</sup>

E se, por hábito velho e preguiça, se desconfiar deste método de análise e da sua utilidade para a reeducação dos criadores e para a alteração do "modus faciendi" da prática teatral, bom, pelo menos não se duvide da importância do processo intertextual

<sup>24</sup> Romance só publicado em 1845 mas, de acordo com afirmação de Garrett, "uma das primeiras coisas deste género" em que trabalhara. Cf. *Romanceiro*, I, página 210.

<sup>25</sup> No caso em presença, o herói é, evidentemente, o Romeiro, um motivo que, sob a designação de "o romeiro de volta", reencontramos referido em papéis soltos do espólio do autor. Cf. em Henrique Campos de Ferreira Lima, *Inventário do Espólio Literário de Garrett*, a alínea 122) do capítulo "Miscelânea", relativa a "Memorandum – estudos leituras – etc.", página 26.

<sup>26</sup> De acordo com o reconhecimento habitual dos "três sinais" que permitem a sua identidade. No caso de Ulisses: o único a poder armar o arco; o único a saber o segredo de construção da cama do casal; o único a possuir uma escondida cicatriz que só Penélope, a esposa, reconhece.

<sup>27</sup> Sobretudo a partir de finais da década de 40 do século XIX. Cf. Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Romântico (1839-1869)*, páginas 74-75.

<sup>28</sup> Garrett, muito realisticamente, faz com que o Romeiro se dê a conhecer a Frei Jorge (Acto II, Cena XV) e ao próprio Telmo (Acto III, Cena V) por vir, decerto, demudado e, como afirma Telmo, com o cabelo mais branco que o do seu escudeiro velho.

entre o *Romanceiro* e o *Frei Luís de Sousa*. Basta atentar nas entrelinhas das declarações que Garrett, o primeiro etnógrafo peninsular – como lhe chamou Fernando de Castro Pires de Lima e Ramón Menéndez Pidal aceitou<sup>29</sup> –, decerto para nos guiar, nos deixou claramente expressas na introdução que fez à segunda edição do *Romanceiro*:

“O *Romanceiro*, porém, e Fr. Luís de Sousa, estão prontos a entrar no prelo e, quanto é por minha parte, não farão esperar o público. Lisboa, 12 de Agosto de 1843”. [E ainda] “No verão de 1840, quando aprontei para a presente [2.ª] edição esta parte do volume, dediquei o Bernal Francês a uma jovem senhora... Todavia o seu desejo e empenho era que eu fizesse *uma verdadeira epopeia*, e me deixasse de estas coisas que nunca podiam passar de *bonitinhas*. *A perda de D. Sebastião em África era o assunto que me dava*: dizia – e dizia bem – *que devia ser o reverso da medalha dos Lusíadas*, e *que podia ser o mais popular e nacional de todos os poemas portugueses depois daquele*. Ponho isto aqui para comentário dos versos que se seguem [“Bernal Francês”], e que aliás não seriam entendidos. 15 de Outubro de 1842 (sublinhados meus).

Lisboa, Janeiro/Junho de 1999

PROF. DOUTORA EUGÉNIA VASQUES  
(E. S. T. C. – Departamento de Teatro)

---

<sup>29</sup> Cf. Almeida Garrett *O Criador da Etnografia na Península*, 1954.