

FREI LUIS DE SOUSA :
O TRÁGICO E UMA INTROMISSÃO
DO CÓMICO

por
J. ALMEIDA PAVÃO

*Le théâtre ne demande aux hommes et aux
objets que d'exister: il fixe ensuite ce qu'ils
seront.*

(Henri Gouhier) *

Segundo René Wellek e Austin Warren, a teoria dos géneros não se integra em conceitos históricos (época) nem geográficos (língua nacional), mas numa «organização ou estrutura especificamente literária». Por outro lado, tal teoria não postula que toda a obra se inclua forçadamente em determinado género, à maneira do estabelecido na poética clássica. Donde se infere que os géneros não serão imutáveis ¹.

No plano propriamente teatral, procurando uma diferenciação de géneros, sustenta H. Bergson que a comédia está mais próxima da vida real do que o drama, porquanto este se apresenta como uma elaboração da mesma vida, no esforço de restituir o trágico ao estado puro ².

* Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.

¹ René Wellek e Austin Warren, *Les Genres Littéraires*, in *La Théorie Littéraire*, Paris, Poétique/Seuil, 1971, p. 319.

² Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 104.

Eis uma afirmação que envolve um critério de destrição que não joga apenas com o literário, mas o aceita nas suas imbricações com o humano. É evidente que a vida real não aparece com uma predominância do cômico, mas como um híbrido, transmutado para a obra de arte com situações definidas por estruturas vivenciais cuja especificidade se encontra dependente da atitude e das intenções do autor. O trágico como o cômico na arte são resultantes de um acto de depuração e, por consequência, igualmente artificiais na aparência. Não é, todavia, sem razão que Forster distingue, nas personagens, as planas (os tipos, próprios do cômico) e as redondas (os caracteres, inerentes ao trágico). O que leva a concluir que as primeiras são mutiladas nos seus matizes psíquicos, com relevância de um deles, que favorece igualmente a caricatura, enquanto as redondas se apreseitam na totalidade do seu mundo e das suas reacções. A essa destrição correspondem naturalmente duas espécies de relações, na consideração do binómio realidade-obra de arte, as quais hão-de suscitar duas modalidades de interpretações, da parte do espectador. Se, como afirma H. Bergson, no trágico avulta um processo de elaboração, acrescentaremos que no cômico há uma deformação dos dados da realidade, que se reflecte na alteração da ordem hierárquica, segundo a qual se distribuem os atributos psíquicos da personagem, pela hipertrofia de um deles. No plano da arte, o trágico, penetrando nos recessos da alma humana, atinge um grau de essencialidade que determina a remoção de fronteiras entre o observador e o observado, a comunhão da personagem com o público, a fusão do espectáculo com o espectador. No cômico, pelo contrário, surge uma dicotomia entre o espectador e a personagem, na medida em que a produção do ridículo é estranha à vivência e à própria consciência desta, sem que haja, ao mesmo tempo, participação daquele que a observa. Na vida real, como na arte, é de notar que esta separação ou esta insensibilidade do observador podem ser fugazes, provocadas por um circunstancialismo que, uma vez desaparecido, deter-

mina a retoma do fluxo afectivo que unia duas almas. O que equivale a afirmar que podemos rir-nos momentaneamente daqueles que são alvo dos nossos sentimentos mais profundos.

★

Voltando ao preceito clássico da pureza dos géneros, a diferenciação dos mesmos é levada ao rigor pelos teorizadores dos séculos XVII e XVIII, muito embora, conforme acentuam R. Wellek e A. Warren, lhe falte a definição dum método de destrinça³. Os partidários da tragédia clássica francesa, de que Racine haveria de ser um padrão de genuinidade na sua realização, hostilizavam, por isso, o teatro elisabetino porque achavam inadmissível a inserção do cómico no trágico⁴. Tomavam-se como corpo de delito o diálogo entre os coveiros e o de um destes com Hamlet, no começo do V acto da tragédia shakespeariana⁵, onde se insere uma sátira que julgamos envolver a caricatura de uma dialéctica escolástica, ao mesmo tempo que preconceitos sociais de diferenciações de classes⁶. Abrangida pelo mesmo anátema, se encontra a figura do porteiro ébrio, de *Macbeth*⁷. E, como argument de peso, invocam os contraditores a doutrina aristotélica, segundo a qual «não se deve produzir qualquer prazer, mas sim aquele que lhe (ao género) é próprio⁸. Poderíamos acrescentar, como esclarecimento, que o deleite inerente à pureza de um género e que é experimentado pelo espectador ou leitor se não confunde com

³ R. Wellek e A. Warren, *op. cit.*, p. 323.

⁴ Apud R. Wellek e A. Warren, *op. cit.*, *ibid.*

⁵ Apud R. Wellek e A. Warren, *op. cit.*, p. 324

⁶ Cf., a propósito, Shakespeare, *Hamlet*, Bibliothèque Nationale, Paris, L. Pfluger, Éditeur 1902, pp. 159-167.

⁷ Cf. Shakespeare, *Macbeth*, cena III do II Acto. Tradução de Domingos Ramos, Porto, 1925, pp. 46-48.

⁸ Apud A. Wellek e A. Warren, *op. cit.*, p. 324.

o prazer vulgar, mas antes se identifica com a emoção estética, originada pelo cómico como pelo próprio trágico.

★

A classificação do género, atribuída ao *Frei Luís de Sousa*, não parece ter sofrido até hoje qualquer contestação essencial. «Título modesto de drama» lhe propõe o autor, na célebre carta ao Conservatório Real⁹ Não se atreveu a chamar-lhe tragédia, muito embora a reconheça nos atributos que a seguir enumera, como próprios da «fábula trágica antiga». Não ousa, porém, romper com os cânones da poética clássica, a começar pela forma em verso, que ele não utiliza, conquanto, segundo afirma, o pudesse ter feito¹⁰. Farinelli, citado por Joaquim de Araújo, considera a obra como «tragédia de carácter», que toma Maria como centro, a qual, para alguns, será a duplicação de Manuel de Sousa. Ainda para outros, o Cristianismo será «a ideia verdadeiramente construtiva» da peça¹¹.

Para Wolfgang Kaiser, o apreço tributado à obra no estrangeiro (na Alemanha, mereceu algumas traduções e esteve prestes a servir de libreto para uma projectada ópera de Mendelssohn)¹² não se deve naturalmente à sua densidade informativa: nem à matéria histórica, com Madalena, Manuel de Sousa e D. João de Portugal ligados ao cativo deste último, resultante do desastre de Alcácer Quibir; nem ainda às identificações biográficas de Maria, na aproximação entre esta e uma filha ilegítima do autor (Maria Adelaide?), segundo as suposições de Álvaro da Costa Pimpão e de Teófilo Braga¹³. Tal

⁹ In A. Garrett, *Frei Luís de Sousa e Um Auto de Gil Vicente*, edição com um prefácio de Teófilo Braga, Porto, s.d.

¹⁰ In A. Garrett, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹¹ Apud Wolfgang Kaiser, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, 5.^a edição portuguesa, revista por Paulo Quintela, vol. II, Coimbra, 1970, p. 286.

¹² Apud W. Kaiser, *op. cit.*, vol. II, *ibid.*

¹³ Apud W. Kaiser, *op. cit.*, vol. II, p. 286.

apreço dever-se-á simplesmente à sua «categoria artística e, consequentemente, ao seu carácter de tragédia»¹⁴.

Reflectindo sobre as razões aduzidas, relacionadas com a sua classificação, diríamos que algumas delas têm o seu peso, para ajudarem a definir o género.

A situação da família, com a sua destruição, torna-se irremediável e irreversível. Para a realização desse objectivo e para a obtenção de tais efeitos, a mesma terá de enquadrar-se num conceito de valores sociais e religiosos, padronizados pelo Cristianismo¹⁵. Uma formulação axiológica diferente poderia originar estruturas artísticas diversas e até opostas. Mas nem tanto. Bastaria que se não observasse a rigidez da ética respeitada, para que os resultados se modificassem. Poderia gerar-se um género cómico, por exemplo. A estrutura social condiciona, pois, o significado do próprio drama, como os procedimentos das personagens e os seus destinos. Henri Gouhier observa com razão:

La société est extérieure à moi sous forme d'institutions, de codes, de corps constitués; mais elle est intérieure à moi sous forme de convictions, d'impératifs collectifs, d'attitudes imitées, de phrases toutes faites. [...] Le destin, la fatalité peuvent être sentis comme une puissance lointaine dont nous sommes les jouets ou comme une force qui chemine en nous sans paraître, pourtant, venir de nous¹⁶.

Aqui podemos concluir sobre a simbiose do mundo exterior com o mundo íntimo e sobre as suas implicações no *ethos* da personagem. No caso do *Frei Luís de Sousa*, dir-se-ia que o *fatum* não é um acidente estranho à psicologia dos figurantes, mas está adequado à expressão temperamental de cada um destes. O próprio espaço — já assim o observou Wolfgang

¹⁴ Apud W. Kaiser, *op. cit.*, vol. II, *ibid.*

¹⁵ Cf., a propósito, W. Kaiser, *op. cit.*, vol. II, p. 288.

¹⁶ Henri Gouhier, *L'Essence du Théâtre*, Paris, 1968, pp. 41-42.

Kaiser¹⁷ — existe mais em função do tempo e da acção, do que como uma significação própria, carregada de elementos que o identifiquem por si só. Tem, pois, uma função *ominosa*¹⁸. Na verdade, é ele que, nos seus efeitos evocativos (sobretudo no decurso do II Acto), estimula o temperamento supersticioso de Madalena, o dom divinatório — diríamos o conhecimento de tipo revelação — de Maria, accionado pelo messianismo de Telmo, todos concorrentes na formação da atmosfera fatalista de cunho helenizante, que impregna todas as personagens.

«— E eu quase que também já se me pega o mal»¹⁹ — exclamará Frei Jorge, o mais isento e o mais independente de todos, neste jogo de comprometimentos entre a idiosincrasia das personagens e o decurso da acção.

Porém, como quer que seja, não se poderá afirmar que o impacto emocional provocado no espectador esteja subjugado ao tipo de sociedade por que a obra se regeu, na fase da sua elaboração, porquanto os efeitos obtidos já se situam numa fase posterior à da transmutação dos valores humanos nos estéticos, cujo universalismo se sobrepõe a condicionamentos doutra ordem.

No que respeita à posição de Maria, como personagem fulcral, encontra-se ligada ao seu próprio destino. É talvez a única vítima do holocausto consumado (todas as outras se *salvam*, em termos de valores terrenos e divinos). Tal ideia torna-se evidente no consenso das outras personagens, como Madalena e Manuel de Sousa. Dir-se-ia mesmo que estas põem de parte as implicações do drama nas suas situações pessoais e nos seus destinos para, em lancinantes gritos de alma, anteporem o peso da desgraça que desaba sobre a filha.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, p. 290.

¹⁸ O termo é utilizado por W. Kaiser, in *op. cit.*, vol. II, p. 290.

¹⁹ Cf. A. Garrett, *Frei Luís de Sousa*, ed. cit., Acto II, Cena IX, p. 79.

No final da cena XIV do II Acto, quando Madalena sabe que D. João de Portugal ainda está vivo, embora não chegue a identificá-lo com a figura do Romeiro, as suas primeiras palavras são para Maria:

Minha filha, minha filha, minha filha! ... [...] Estou ... estás ... perdidas, desonradas ... infames! [...] Oh minha filha, minha filha! ... ²⁰.

Também, logo no começo do III Acto, Manuel de Sousa retoma as exclamações de Madalena, numa espécie de *leixa-pren*, que tende a prolongar e a acentuar a emoção indicativa do mesmo problema obsessivo:

Oh minha filha, minha filha! [...] Desgraçada filha, que ficas órfã! ... órfã de pai e mãe ... [...] e de família e de nome, que tudo perdeste hoje ... [...] A desgraçada nunca os teve ²¹.

★

O sentido trágico da peça tem o seu esboço na leitura, feita por Madalena, daqueles dois versos do episódio de Inês de Castro, de *Os Lusíadas*, onde se encontra uma simbólica igualmente ominosa, continuada pelas alusões proféticas de Telmo e ampliada pelas coincidências de datas fatídicas:

Pois hoje é o dia da minha vida que mais tenho receado ... que ainda temo que não acabe sem muita 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 a Manuel de Sousa ²².

²⁰ Cf. A. Garrett, *Frei Luís de Sousa*, ed. cit., p. 91.

²¹ Cf. A. Garrett, *Frei Luís de Sousa*, ed. cit., p. 95.

²² Cf. A. Garrett, *Frei Luís de Sousa*, cena X do II Acto, ed. cit., p. 80.

No diálogo de Madalena com o Romeiro, no final do II Acto, a atmosfera do trágico adensa-se num crescendo que utiliza uma retórica servida por um processo estilístico constituído por períodos incompletos ou frases sincopadas (algumas representadas por um simples vocábulo), cheias de reticências, com as exclamações dolorosas a entrecortarem ou a rematarem os pormenores informativos, que conduzem à revelação indesejada, mas não inesperada, afinal. Aqui, a linguagem de teatro atinge a sua plenitude na eficácia dos efeitos procurados:

Madalena:

Deus tenha misericórdia de mim! — E esse homem, esse homem ... Jesus! esse homem era ... esse homem tinha sido ... levaram-no aí ... de donde [...] de África?

Romeiro: Levaram.

Madalena: Cativo?

Romeiro: Sim.

Madalena: Português ... Cativo da batalha de ...

Romeiro: De Alcácer-Quibir.

Madalena, *espavorida*:

Meu Deus, Meu Deus! Que se não abre a terra debaixo dos meus pés? Que não caem estas paredes, que me não sepultam já aqui? ²³

A confirmar o parentesco genético com a «fábula trágica antiga», esta cena de *reconhecimento* (lançando mão do vocábulo aristotélico) lembra o processo similar do *Rei Édipo*, no diálogo com Jocasta, até à persuasão do mesmo sentimento de culpa involuntária, ao identificar-se como assassino do pai e, consequentemente, como motor da tragédia ²⁴.

²³ Cf. A. Garrett, *op. cit.*, ed. cit., p. 90.

²⁴ Sófocles, *Rei Édipo*. Prefácio de Agostinho da Silva, Coleção «Inquérito», Lisboa, s.d., pp. 44-46.

No *Frei Luís de Sousa* e na mesma cena referida, outra progressão se desenha, agora no diálogo encetado entre Frei Jorge e o Romeiro, através da confirmação trazida pela contraprova do retrato ²⁵.

★

Na cena VI do III acto ²⁶, que passa a ser objecto da nossa análise, os efeitos dramáticos são tentados pela linguagem lírica, por muito paradoxal que pareça a coexistência de dois vocábulos incompatíveis. Por ela se expressa uma retórica sentimental, contida neste apelo de Madalena:

Marido da minha alma, pelo nosso amor te peço, pelos doces nomes que me deste, pelas memórias da nossa felicidade antiga, pelas saudades de tantos anos e tanta ventura, oh! não me negues este último favor.

Porém, eis que o seu substrato poético se oblitera e o trágico sofre uma ruptura, com a exclamação do Romeiro, que se constitui numa resposta, feita em aparte, ao citado apelo de Madalena:

Que encanto, que sedução! Como lhe hei-de resistir! ²⁷

Opera-se uma quebra brusca da unidade tonal, confirmada pelo remate da fala de Madalena, a esclarecer o equívoco:

Meu marido, meu amor, meu Manuel! ²⁸

E um esboço de cômico surge num *qui-pro-quo* inesperado, que desperta no público o riso — comedido, é certo, mas riso

²⁵ Cf. A. Garrett, *op. cit.*, ed. cit., p. 99.

²⁶ Cf. A. Garrett, *op. cit.*, ed. cit., p. 113.

²⁷ Cf. A. Garrett, *op. cit.*, ed. cit., p. 114.

²⁸ Cf. A. Garrett, *op. cit.*, ed. cit., *ibid.*

de qualquer modo — que estabelece a tal dicotomia entre as personagens e o espectador, não de todo liberto da carga emocional produzida pelo impacto da tragédia. Provisoriamente, neste entrecruzar de situações psicológicas, a cena passa a reger-se por princípios de natureza diversa, no plano do teatro. Ei-los contidos numa lei inerente ao cómico de situação, designada por *interferência de séries* e enunciada por H. Bergson nestes termos:

Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendants, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents ²⁹.

Ora, aplicando o receituário à aludida Cena VI do III Acto, teríamos a definição de duas séries, que tomam como ponto de partida comum a figura de Madalena e que são constituídas respectivamente pelo seu amor a Manuel de Sousa e pela sua paixão, provisoriamente aceite como tal, pelo Romeiro. Como a frase proferida pelo pólo emissor não identifica o destinatário, reveste-se de um sentido dúbio em relação ao mesmo, sentido este gerador do *qui-pro-quo*, de modo que os atributos (representados, neste caso, pelos afectos) duma série são transferidos, por equívoco, para a outra.

E o cómico irrompe inevitável, mesmo num ambiente adverso, até se retomar, nas cenas seguintes, a unidade trágica interrompida.

É evidente que a mistura das duas tonalidades — o trágico e o cómico — condenada pelos detractores da infracção à unidade, cometida pela tragédia elisabetina, nos casos já referidos do teatro shakespeariano, nada tem de comum com o que acabámos de observar, sobre o *Frei Luís de Sousa*. Deparamos, num caso (Shakespeare), com um processo natural de desenvolvimento episódico, quiçá um tipo de estrutura dramática,

²⁹ Cf. *Le Rire*, ed. cit., pp. 73-74.

onde a enxertia do cómico não fica mal à sequência do trágico, mau grado a discordância dos opositores. No outro caso (*Frei Luís de Sousa*) ter-se-á produzido um cómico *malgré-lui*, contrário certamente às intenções do autor, concentradas num aumento do impacto da acção, ao exacerbar-se a infelicidade dum destino (D. João de Portugal), como no enriquecimento da tessitura psíquica da personagem do Romeiro, ao instilar-lhe os assomos súbitos de vingança contrariados de pronto pelos seus sentimentos de humanidade cristã, tentando, deste modo o último esforço na salvaguarda da integridade duma família, ameaçada pelo seu aparecimento.

Dir-se-ia que o mecanismo definido por um processo combinatório das situações se sobrepôs à coloração trágica que o autor pretendeu acentuar. Este procurou submeter tal mecanismo, dotado de uma dinâmica própria, autónoma e de efeitos imutáveis, ao arbítrio dum intuito preexistente, mas impotente para o dominar. O trágico pode, pois, correr esse perigo, na medida em que a sua essencialidade fica à mercê dum circunstancialismo episódico e casual.

É este mais um, entre tantos exemplos em que a transposição artística da matéria humana opera esta traição à formulação dos propósitos, sempre que se não respeita a observância de princípios basilares por que o género se pauta.

Ponta Delgada, 6 de Agosto de 1979.