

511201

A Tragédia em Manuel Caetano Pimenta de Aguiar

Um género clássico nos alvares do Romantismo

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Zita Chantelle Aguiar de Barros Valério

MESTRADO EM ESTUDOS REGIONAIS E LOCAIS



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

Setembro | 2014

TIH
946.98
VAL Tm
+ED-R [vazio]

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
BIBLIOTECA

A Tragédia em Manuel Caetano Pimenta de Aguiar
Um género clássico nos alvares do Romantismo

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Zita Chantelle Aguiar de Barros Valério

MESTRADO EM ESTUDOS REGIONAIS E LOCAIS

ORIENTAÇÃO
Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento

Aos homens da minha vida

Agradecimentos

Quando iniciei esta aventura académica que é um Mestrado, jamais pensei que aconteceria tudo o que aconteceu. Conheci muitas pessoas, de bom carácter e outras nem por isso. Mas todas elas me enriqueceram de uma maneira ou de outra. Por essa razão, desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

À Professora Teresa Nascimento, minha orientadora, quero agradecer toda a competência científica, o acompanhamento do trabalho, a sua disponibilidade e generosidade reveladas ao longo destes anos de trabalho, assim como as críticas, correcções e sugestões relevantes feitas durante a orientação. Agradeço-lhe, ainda o seu lado humano e compreensivo, que me amparou por momentos de indecisão e não me deixou abandonar a caminhada. O meu sincero reconhecimento pelo seu esforço, por vezes, sobrenatural. Ficará, para sempre, a amizade e a recordação do tempo passado em conjunto.

A todos os professores das cadeiras do 1.º ano do Mestrado de Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira, pelos conhecimentos e amizade transmitidos.

Aos meus colegas e amigos do Mestrado por todos os bons momentos e por toda a força mútua, inesquecível durante este percurso.

À Biblioteca da Universidade da Madeira e aos seus funcionários, muito prestáveis, em especial à D. Teresa Sargo, que tem sempre uma palavra amiga para todos os alunos.

À minha família, nomeadamente, aos meus pais por manifestarem todo o orgulho que têm em mim, incondicional; aos meus tios Conceição e Manuel por todo o apoio; à minha irmã Diana e prima Natália, amigas de coração.

Ao meu amado marido Bernardo, que é o meu porto de abrigo e aos meus filhos Bernardo e Diogo pela ajuda, pelo carinho e por todos os momentos de descontração que me proporcionaram.

Por fim, às minhas comadres Débora e Paula, à minha grande amiga Paula S. ,por todas as palavras de incentivo e ânimo nestes tempos que por vezes foram de desespero.

Índice

1.	Resumo	5
2.	Introdução	8
3.	Revisão Bibliográfica	13
4.	Uma breve contextualização.....	17
5.	Travejamento da tragédia em Pimenta de Aguiar	23
6.	O herói mítico em Pimenta de Aguiar	39
7.1	Na senda do herói trágico	40
7.2	Viriato e os lusitanos.....	45
7.3	D. João I, O herói libertador	49
7.4	D. Sebastião, o príncipe aventureiro	51
7.5	Os mitos nacionais na obra de Manuel Pimenta de Aguiar	54
7.	A poetização da História.....	64
8.1	As Marcas dos Valores Patrióticos	74
8.	Conclusão	85
9.	Bibliografia:.....	88

1. Resumo

Após profunda pesquisa sobre possíveis temas para abordar nesta dissertação, eis que chegamos ao nome de Manuel Caetano Pimenta de Aguiar, dramaturgo madeirense, de ideais liberais vincados, nascido no século XVIII e com um período de fecundidade literária nos primórdios do Século XIX, uma época marcada por forte instabilidade políticas que também haveria de sacudir o mundo da criação artística.

Interessaram-nos do conjunto da sua obra, toda ela constituída por tragédias, *O Carácter dos Lusitanos*, *D. João I* e *D. Sebastião em África*. Nelas intuímos a coerência da matéria de pendor nacionalista, tão cara ao gosto romântico que então desabrochava.

A sua obra, com evidentes traços clássicos, mostra já uma originalidade ao nível dos temas tratados. Veremos como se mantém fiel a toda a estrutura da tragédia, mas como introduz novos conceitos, que serão mais tarde desenvolvidos pelos Românticos, como sejam, o gosto pela morte e o horrendo, o nacionalismo exacerbado e a exaltação da história e dos heróis nacionais.

Palavras-chave: Pimenta de Aguiar, dramaturgo, tragédia , Clássico, Romântico

Abstract

After thorough research on possible topics to address in this thesis , here we come to the name of Manuel Caetano Pimenta de Aguiar, Madeira playwright, creased with liberal ideals , born in the eighteenth century with a period of literary fecundity in the early nineteenth century , a time marked by strong political instability that also would shake the world of artistic creation .

It Interested us from all his work , it consists of all tragedies , the *Carácter dos Lusitanos* , *D. João I* and *D. Sebastião em África*. We intuit them coherence of matter nationalist bent , so dear to the romantic taste which then blossomed .

His work , with obvious classical traits , already shows an originality in terms of topics covered . We'll see how it remains true to the whole structure of the tragedy , but as introduces new concepts that will later be developed by the Romantics, such as the taste for death and the horrific , extreme nationalism and the exaltation of history and national heroes.

Keywords: Pimenta de Aguiar, Playwright, Theater, Classical, Romantic

2. Introdução

A presente dissertação tem como objecto fundamental de estudo as tragédias de Manuel Pimenta de Aguiar. Madeirense, conhecido de poucos, Manuel Pimenta de Aguiar é filho de Bartolomeu Luiz Pimenta de Aguiar e de D. Maria Felícia de Carvalho e terá nascido no dia 16 de Maio de 1765.

Com apenas treze anos de idade, parte para Lisboa com o intuito de entrar para o Colégio dos Nobres, onde prosseguiu os seus estudos até 1785, ano em que ingressou no curso de Artes e Ciências em Paris. A Revolução Francesa de 1789 estala e leva Pimenta de Aguiar a entregar-se ao serviço da Legião de Honra, onde demonstrou grandes “provas de heróismo”, que lhe valeram o posto de Capitão e a Cruz da Legião de Honra.¹

Com o final da guerra, Manuel Pimenta de Aguiar demite-se do serviço militar e regressa à pátria, em 1816.

Já em solo português, Pimenta de Aguiar dedica-se à criação literária. Em quatro anos, que se revelaram fecundos, produz e publica dez tragédias.² Após 1820, não há qualquer peça conhecida de Pimenta de Aguiar (talvez por ter enveredado pela vida política). Todavia, Inocêncio da Silva aventa a possibilidade de ter deixado inéditos que se perderam.

Entre 1822 e 1823, é eleito para representar a Ilha da Madeira nas Cortes Gerais e após este período, é eleito deputado também pela sua ilha natal na Assembleia Legislativa de 1826 a 1828 tendo sido o responsável pela apresentação de um “projecto que permitia a livre exportação do vinho madeira”.³

O apoio à Constituição de 1820 e à Carta Constitucional de 1826 ditaram a Manuel Cetano Pimenta de Aguiar, como a Garrett, o exílio, em França, para escapar à prisão, no segundo governo de D. Miguel.⁴

Faleceu em Fevereiro de, em Lisboa.

Esta breve biografia do autor revela-se importante, não só para dar a conhecê-lo melhor como também para o próximo passo: o da contextualização na época literária.

¹ Silva, Fernando Augusto da, Menezes, Carlos de Azevedo de, *Elucidário madeirense*, 4ª ed., Funchal, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1978, p. 53;

² Enumeram-se as tragédias da autoria de Manuel Caetano Pimenta de Aguiar: *Virginia (1816)*, *Os Dois Irmãos Inimigos (1816)*, *D. João I (1817)*, *Arria (1817)*, *Destruição de Jerusalém (1817)*, *D. Sebastião em Africa (1817)*, *Conquista do Peru (1817)*, *Eudoxia Liciana (1818)*, *Morte de Socrates (1819)* e *Carácter dos Lusitanos (1820)*.

³Silva, Fernando Augusto da, Menezes, Carlos de Azevedo de, *Elucidário madeirense*, 4ª ed., Funchal, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1978, p.54.

⁴ Cruz, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001,

Como já vimos, Manuel Pimenta de Aguiar viveu em França numa altura em que desabrochavam ideais revolucionários e, talvez por isso, as suas obras sejam influenciadas, não apenas pelo que se fazia em Portugal em termos literários, como também, pela escola literária francesa. Sendo a França um dos países que só mais tarde abraçaria o Romantismo – por volta de 1825 – não se estranha que, grande parte da produção do autor seguisse as características do Neo-Classicismo (“deixou-nos dez tragédias em verso de grande peso clássico”⁵). É este um dos aspectos em que Pimenta de Aguiar é mais fustigado pelos críticos a par dos seus diálogos que são considerados “fatigantes”. Veja-se que Ferdinand Denis, como atentaremos mais em baixo, afirma que Pimenta de Aguiar é um mero “imitador dos dramáticos franceses”.⁶

Uma análise mais atenta às suas tragédias permite-nos, ainda assim, observar a existência de uma nova corrente de pensamento que atravessou as artes, as ciências, a moral e a História: o Romantismo. Não se considera porém que Pimenta de Aguiar seja um romântico na mais pura concepção do conceito. A sua obra encaixa-se, sem dúvida, no pré-Romantismo, quer pelas suas características ao nível do estilo, quer pelos temas utilizados.

Não é difícil descortinar elementos (pré)românticos em Pimenta de Aguiar. As suas obras estão minadas de visões e descrições, onde o belo e o feio andam de mãos dadas, onde os crimes passionais, os dramas e tragédias familiares tomam forma. A exaltação da liberdade, fruto da ideologia política do autor é, frequentemente, abordada e exaltada e ainda existe lugar para uma discussão sobre a igualdade dos sexos⁷. O papel da mulher deixa o seu posto de insignificância e é até decisivo.

Nesta dissertação propomo-nos analisar as três peças que a seguir se enumeram: *Carácter dos Lusitano*⁸, *D. João I*⁹, *D. Sebastião em África*¹⁰ e o. A coesão temática do conjunto parece justificar a nossa atenção. Os temas nacionais evocados por Pimenta de Aguiar revelam-se da maior importância para o imaginário e para a História portuguesa. Ainda nos dias de hoje estas três figuras (Viriato, D. João I e D. Sebastião) incontornáveis da nossa História permanecem e são constantemente lembradas.

⁵Cruz, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p.;

⁶ Silva, Inocêncio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez : estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, volume V, Imprensa Nacional, Lisboa, 1859-1972, p. 382.

⁷ Esta questão é abordada na peça *Carácter dos Lusitanos* e será tratada com mais pormenor ao longo da dissertação.

⁸ Aguiar, Manuel Pimenta de Aguiar, *Carácter dos Lusitanos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820.

⁹ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Imprensa Régia, Lisboa, 1817.

¹⁰ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. Sebastião em Africa: tragedia*, Imprensa Regia, Lisboa, 1817.

Quantas vezes não ouvimos o desejo expresso para que D. Sebastião surja por entre o nevoeiro e venha em salvamento do país?

Não terá tido Pimenta de Aguiar um papel de destaque no Romantismo ou até mesmo na literatura nacional como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, por exemplo, mas contribuiu sem dúvida para o despertar de uma lacuna existente na literatura portuguesa. O visconde do Porto da Cruz afirma mesmo que Pimenta de Aguiar “pode muito bem ser considerado como o precursor do Grande Almeida Garrett na criação do teatro nacional.”¹¹

Pimenta de Aguiar, como veremos, tem traços dos árcades e dos pré-românticos, de difícil destriça. As suas obras reflectem exacerbados e arrebatadores sentimentos nascidos da morbidez, melancolia, paixão e morte; a presença de temas históricos nacionais e o ideal de liberdade, expostos através de tragédias de fundo clássico.¹²

A dissertação encontra-se dividida em dez capítulos.

Os dois primeiros capítulos são dedicados aos agradecimentos e ao resumo, onde se apresenta o tema da dissertação.

À presente introdução (capítulo 3) segue-se uma revisão bibliográfica (capítulo 4) onde se pretende compilar a informação de natureza biográfica e bibliográfica que reunimos sobre Pimenta de Aguiar e ainda a abordagem dos temas em estudo na literatura (mais precisamente no teatro).

No quinto capítulo é feita uma breve contextualização histórico-literária da obra de Manuel Pimenta de Aguiar para podermos compreender melhor as suas influências e obras.

O sexto capítulo é dedicado à análise da tragédia na sua forma e tentaremos perceber se Pimenta de Aguiar se manteve ou não fiel à sua estrutura.

O capítulo sete servirá para conhecermos os heróis de Pimenta de Aguiar e como são vistos por este poeta.

No oitavo capítulo é nossa intenção verificar como a História se torna criação literária em Pimenta de Aguiar, tomando como referência José Mattoso e Joaquim Veríssimo Serrão. Englobaremos, também, neste capítulo a sua visão sobre a liberdade e a importância do conceito de nação e nacionalismo nas épocas retratadas e como se

¹¹Cruz, Visconde do Porto da, Notas e comentários para a História literária da Madeira, 2º volume, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, p. 7.

¹² Cruz, Duarte Ivo, História do Teatro Português: o ciclo do romantismo”, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

pode considerar as peças de Pimenta de Aguiar como uma crítica à situação política de Portugal no início do século XIX.

Por fim, faremos as nossas considerações finais e, no último capítulo, exporemos a lista bibliográfica que nos serviu de suporte ao longo da tese.

Segue-se, então, a revisão bibliográfica.

3. Revisão Bibliográfica

Manuel Pimenta de Aguiar não é reconhecido como um dos grandes nomes da Literatura. Ignorada por muitos, a obra de Pimenta de Aguiar recebeu contudo, por parte de outros, críticas favoráveis, não apenas dos seus compatriotas, mas também de estrangeiros, como é o caso de Ferdinand Denis.

Na Madeira, o nome de Pimenta de Aguiar é citado por autores conterrâneos e referido nas principais obras de História madeirense.

É no *Elucidário Madeirense* que encontramos uma alongada descrição da vida e obra de Pimenta de Aguiar. No que respeita à qualidade do seu trabalho, os autores do *Elucidário* tecem largos elogios ao seu compatriota, de quem se diz que, apesar de não possuir o talento e a beleza da linguagem de Almeida Garrett, conseguiu estimular o gosto pela tragédia, revelando originalidade e rompendo com a rigidez das regras que até então vigoravam. Os defeitos apontados à sua obra são justificados como consequência da época em que as tragédias foram compostas. Elogiando-o, consideram que Pimenta de Aguiar:

“Teve a intuição de que entre nós não havia um verdadeiro teatro e tentou, seguindo principalmente a orientação dos trágicos franceses, despertar o gosto por este género de literatura, escrevendo muitas tragédias, que no seu tempo tiveram grande voga e que eram reveladoras das suas notáveis aptidões como escritor dramático.”¹³

Alfredo António de Castro Teles de Meneses de Vasconcelos de Bettencourt de Freitas Branco, mais conhecido como visconde do Porto da Cruz, nas suas *Notas e Comentários para a História Literária da Madeira*, expende em largas linhas elogios a Pimenta de Aguiar, realçando que o seu estilo é de “uma elegância característica de frase”, sendo um estilista inteligente e original”¹⁴ e que as suas peças em verso são reflexo de “um notável poeta de altos méritos”.¹⁵

No *Dicionário* de Inocêncio da Silva, Manuel Pimenta de Aguiar surge em dois momentos. No volume V, faz uma tradução do artigo de Ferdinand Denis do seu *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal*. Parece, assim, que Inocêncio concorda

¹³Silva, Fernando Augusto da, Menezes, Carlos de Azevedo de, *Elucidário madeirense*, 4ª ed., Funchal, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1978, p.54.

¹⁴Visconde do Porto da Cruz, *Notas e comentários para a História Literária da Madeira*, Câmara Municipal do Funchal, 2.º volume, p. 8.

¹⁵ Visconde do Porto da Cruz, *Notas e comentários para a História Literária da Madeira*, Câmara Municipal do Funchal, 2.º volume, p. 8.

com a reflexão crítica deste autor francês à obra de Pimenta de Aguiar.¹⁶ No volume XVI, Inocêncio faz, apenas, uma breve síntese biográfica sem se pronunciar sobre o teor e qualidade literária da obra do autor madeirense¹⁷.

No que respeita a obras teóricas teatrais, é, em Duarte Ivo Cruz, na sua *História do Teatro Português*, que encontramos uma das análises mais aprofundadas do legado de Pimenta de Aguiar. Ao invés de uma análise ao nível estilístico e da forma, Duarte Ivo Cruz debruça-se sobre os temas a que recorre o dramaturgo madeirense. Ressalta os indícios do Romantismo já presentes em Pimenta de Aguiar, exemplificando-os com recurso a trechos das suas tragédias.

Duarte Ivo Cruz aponta, como um dos elementos da presença do Romantismo em Pimenta de Aguiar, o recurso aos temas nacionais que “prenunciam, aliás com outros autores do género, a utilização da História Pátria aconselhada por Garrett”.¹⁸

Em *O carácter dos Lusitanos*, somos alertados, segundo Cruz, para uma questão curiosa que se encontra presente na obra: a da igualdade de sexos, que justifica com os diálogos de Aristeia Lusitana e de Ormia.

Além dos matizes românticos que influenciam a criação de Pimenta de Aguiar, Duarte Ivo Cruz evoca as suas ideologias políticas e as suas declarações de liberdade.

Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Pimenta de Aguiar é referenciado como poeta e dramaturgo, no entanto, é a sua actividade política que tem maior ênfase.

Ferdinand Denis, como já foi referido, reserva no seu *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal*, um lugar para o dramaturgo em estudo. Denis não se limita a uma mera referência biográfica. Faz uma reflexão sobre a obra e a época em que Pimenta de Aguiar se inseria. Considera que, apesar de a literatura da época não lhe permitir uma fuga às normas ditadas (Pimenta de Aguiar era, para Ferdinand, um mero “imitador dos dramáticos franceses”), conseguiu “conservar a originalidade (...) na concepção dos seus dramas”. Aliás é somente neste aspecto que Denis acha que a obra do madeirense merece alguma atenção e onde revela algum interesse, porque para ele, “no tocante ao estilo [Pimenta de Aguiar] peca frequentemente”. O francês vai mais além ao afirmar que “as personagens falam uma linguagem nobre e enérgica, porém

¹⁶ Silva Inocêncio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez : estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, volume XVI, Imprensa Nacional, Lisboa, volume V, p. 382-383.

¹⁷ Silva, Inocêncio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez : estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, volume XVI, Imprensa Nacional, Lisboa, 1859-1972, p. 146.

¹⁸ Cruz, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Editorial Verbo, Lisboa, 2001, p. 53.

ignora a arte do diálogo, e despreza a concisão a ponto de que os seus discursos fatigariam por muito extensos os ouvidos dos franceses”¹⁹. Dentre as tragédias de Pimenta de Aguiar, Denis é assertivo quando declara que as obras *Conquista do Peru* e *o Carácter dos Lusitanos* estão impregnadas de uma “couleur plus vraie”.

Na *Carteira do Artista* de Sousa Bastos Manuel Caetano Pimenta de Aguiar é descrito como um autor dramático que “teve uma certa originalidade; mas com um estylo incorrecto, tornava-se fatigante pela enormidade dos seus diálogos”.²⁰,

Existem, ainda, mais algumas referências a Pimenta de Aguiar, desta vez, de teor biográfico, e de natureza semelhante, que não acrescentam dados relevantes à sua obra.

De seguida, faremos uma breve incursão histórica para melhor se perceber o contexto em que emergiram as obras de Pimenta de Aguiar.

¹⁹ Denis, Ferdinand, *Chefs-d'oeuvre du théâtre portugais. Gomès, Pimenta de Aguiar, Jozé*, Paris, Ladvoat, 1823.

²⁰ Bastos, Sousa, *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro portuguez e brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*, Edição facsimilada da 1ª edição de 1898, Arquimedes Livros, Lisboa, 2007.

4. Uma breve contextualização

A opção de Manuel Pimenta de Aguiar pela tragédia não há-de ter sido alheia nem ao legado da Arcádia, nem às leituras que o contacto com solo francês poderá ter-lhe propiciado.

A fundação da Arcádia Lusitana em 1756 inscreve-se na linha do que já se vinha a fazer um pouco por toda a Europa. Os séculos XVII e XVIII foram fecundos no que respeita à formação de academias. Numa altura em que a Arte havia caído na monotonia da imitação e no vácuo deixado pelos excessos trazidos pelo Barroco, pela linguagem rebuscada e obscura proveniente do gongorismo peninsular e pela influência da ópera italiana apreciada por D. João V, a Arcádia portuguesa eclodia e dava lugar a uma estética literária mais original que pretendia, entre outros, “lançar as bases de uma tragediografia portuguesa inteiramente moldada pela francesa do tempo de Luís XIV”²¹

Não quer isto dizer, porém, que a imitação deixaria de ser aceite ou mesmo que fosse abolida, até porque estes intelectuais, que pertenciam à Academia, eram tradutores das obras de grandes autores franceses e ingleses. Pelo contrário, exaltava-se o espírito dos clássicos, na sua forma mais pura e sóbria, o regresso à «nobre simplicidade»²² da Natureza²³ e à Razão, a multiplicidade dos temas²⁴, o recurso à mitologia para “ornamentar a poesia, mas de um modo claramente inteligível, alegórico”, o efeito catalisador, moralizante e purificador que a poesia deveria assumir perante os olhos do espectador, o «respeito da verosimilhança», o «acatamento das três unidades»²⁵. No entanto, cuidava-se para que a imitação fosse somente aquilo que os clássicos teriam de “bom”, ou seja, imitar o seu melhor.²⁶

Para garantir que os seus seguidores fossem fiéis a estes ideais foram nomeados dois censores e dois árbitros encarregados de verificar que as obras cumpriam os requisitos impostos pelos estatutos da Assembleia.

²¹ Saraiva, António José; Lopes, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 15.^a edição corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1989, p. 663.

²² Idem, p. 643.

²³ Racine, no rico prefácio de *Berenice*, pretende ele próprio “fazer uma Tragédia com essa simplicidade de Acção que era tão do gosto dos Antigos. Pois esse é um dos primeiros preceitos que eles nos deixaram.” Cita então Horácio: «Que aquilo que fizerdes (...) seja sempre simples e não deixe de ser uno!»”, in Racine, Jean, *Berenice*, versão portuguesa de Vasco Graça Moura, Edição bilingue em português e francês introdução António Lagarto, Chiado, Bertrand, 2005, p. 21.

²⁴ A tragédia para os árcades era o instrumento para expressar as preocupações políticas, como também os conflitos pessoais, familiares e amorosos, crimes passionais que causariam horror aos espectadores. Há também aqueles que, como Pimenta de Aguiar, projectavam nas suas obras elementos e temáticas de um alcance maior, tais como a «tolerância» e a «liberdade política».

²⁵ Saraiva, António José; Lopes, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 15.^a edição corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1989, p. 650.

²⁶ Note-se que o mote que servia de base a esta assembleia era “*inutilia truncat*”, ou seja, o corte das inutilidades.

A Arcádia lidava com dois grandes pólos distintos: um “que leva ao apagamento das origens e relações burguesas, através da imitação dos Antigos, através do convencionalismo pastoril da decadência greco-romana; [e o outro] que conduz à afirmação dos gostos e ideias quotidianas, ao realismo burguês, à imitação da realidade imediata.”²⁷

Como se sabe, o projecto inovador e refundador da Arcádia fracassou. Não conseguiu libertar-se do «formalismo barroco», nem da “dependência em que já a poesia barroca vivera relativamente ao regime absolutista”²⁸, enquanto a aristocracia se rendia às influências da ópera italiana e o povo “entusiasmava-se com as chocarrices das farsas e entremezes de cordel.”²⁹ Falhou nos seus grandes objectivos “de definir os ideais políticos da (...) burguesia letrada”³⁰, tal como não foi bem-sucedida na sua herança – não deixou nenhuma obra que fosse perpetuada no tempo e reconhecida pelo seu mérito e autenticidade, já que a essência da Arcádia se perdia em discussões demasiadamente formais e que a quase totalidade da sua produção consistia em traduções. Nem a Nova Arcádia de 1790 teve êxito nesta demanda de restauro do teatro e, neste campo, “a falência desse programa foi ainda mais estrondosa”.³¹

Ao contrário do racionalismo e da rigidez de regras impostas pelo classicismo, surgem, nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras do século XIX, os primeiros gérmes da mudança. Lançam-se as sementes para “novos conceitos estéticos”, novas temáticas e sensibilidades. O apelo ao sentimento, a exaltação à nobreza, a bondade e virtude humanas são marcas fundamentais desta linha de pensamento. E são precisamente estas características que se querem transpostas para a literatura. No entanto, a esta sensibilidade, calma, suavidade e tranquilidade, contrapõe-se o desespero, angústia, tristeza, depressão, um *locus horrendus* que se sobrepõe ao *locus amoenus*.³²

O século XVIII ficou fortemente marcado na Europa pela propagação do ideário iluminista que, ao apelar para a felicidade imediata e para o primado da razão, em

²⁷ Saraiva, António José; Lopes, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 15.ª edição corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1989, p. 643.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Rebello, Luiz Francisco, *História do teatro português*, 4.ª edição revisitada e ampliada, Mem Martins, Europa-América, 1989, p. 82.

³⁰ Saraiva, António José; Lopes, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 15.ª edição corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1989, p. 663.

³¹ Rebello, Luiz Francisco, *História do teatro português*, 4.ª edição revisitada e ampliada, Mem Martins, Europa-América, 1989, p. 82.

³² Silva, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 3ª edição revista e aumentada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p.463-464.

substituição do providencialismo divino ou da autoridade da Igreja, cavou os alicerces da sociedade do Antigo Regime e abriu o caminho para a era das Revoluções Liberais.

Também, em Portugal, a partir da segunda metade do século XVIII, sob a autoridade do Marquês de Pombal, e dentro do regime político que se designou por despotismo iluminado, similar ao austríaco, prussiano e russo, se difundiram, por intermédio dos “estrangeirados”, das Academias e da Maçonaria, os princípios iluministas.

Entre estes, princípios, destaca-se a subordinação da Igreja e da aristocracia tradicional ao poder régio e é nesta lógica que se deve entender a condenação à morte dos Távoras, em 1758 e a expulsão dos Jesuítas do reino de Portugal, em 1759. Na realidade, quer a família dos Távoras, quer a Ordem dos Jesuítas, pelo seu poder e prestígio, representavam estados dentro do estado, estatutos e privilégios do Antigo Regime, completamente intoleráveis pelo regalismo régio.

É certo que esta evolução em direção à abolição da sociedade de ordens feudal, assente no privilégio do nascimento e sob o jugo do monarca absoluto, imposto pela tradição que era ensinada às massas populares no púlpito, através das prédicas eclesiásticas, sofreu um breve revés por ação de Dona Maria I (rainha de 1777 a 1816) e do Intendente Pina Manique, perseguidor implacável das ideias que chegavam de França, após o triunfo da Grande Revolução de 1789, discutidas nas lojas maçônicas e divulgadas nos livros pelos autores deste ideário revolucionário.

Todavia, por paradoxal que possa parecer, é no contexto do imperialismo francês e das três invasões dos exércitos franceses ao território português (1807, 1809 e 1810), como consequência do furo português ao Bloqueio Continental - decretado por Napoleão Bonaparte em de 21 de novembro de 1806, e reiterado aos portugueses sob a forma de ultimato, em 1807, que consistia em impedir o acesso a portos dos países dominados pelo Império Francês a navios do Reino Unido da Grã Bretanha (Inglaterra) e Irlanda, com o objetivo de isolar economicamente as Ilhas Britânicas - que se criaram as condições para o triunfo da Revolução Liberal Portuguesa.

No início do século XIX, Portugal atravessava uma profunda crise política e social. Após as invasões francesas, era um país devastado a todos os níveis. Mas foi a sua identidade a mais afectada.

Estes ideais liberais estenderam-se ao campo artístico e muniam-se de fortíssimas críticas à rigidez do Classicismo.

Irrompem, então, nas décadas iniciais do século XIX, as primeiras obras teatrais pré-românticas, embrenhadas de um espírito libertador, embora imbuídas ainda de elementos neoclássicos.³³

Os pré-Românticos, dissidentes dos Arcades, distinguem-se pela combinação original e “diferente” de elementos neoclássicos com aqueles que depois serão característicos dos românticos. Para António José Saraiva e Óscar Lopes, o pré-Romantismo não passava de um “conjunto de tendências coexistentes com o neoclássico e o rococó e mal dispendo de uma teoria estética própria”.³⁴

O pré-Romantismo prefigura já a ruptura com as influências greco-latinas e as características estéticas do classicismo. Pimenta de Aguiar, tal como outros escritores, apesar de introduzir novas temáticas nas suas obras, ainda mantém traços clássicos. A opção pelo género da tragédia comprova-o.

Pimenta de Aguiar precede em poucos anos Almeida Garrett, também este cultor da tragédia, antes do Romantismo que introduz em Portugal. Mas os elementos românticos tinham já começado a surgir na Literatura Portuguesa e é o próprio Pimenta de Aguiar, que adopta, também ele, nas suas tragédias temas e elementos românticos.

E Pimenta de Aguiar situar-se-á no classicismo arcade ou no pré-Romantismo? Sem querer alongar e repetir os estudos feitos pelos inúmeros autores que já se debruçaram sobre estes períodos literários e aos quais não teremos a pretensão de acrescentar qualquer novidade no que a esta matéria diz respeito, tentemos, então, delinear e discernir as linhas pelas quais se regem as obras do autor madeirense,

Com recurso, a obras de referência³⁵, tentaremos enquadrar as peças de Pimenta de Aguiar na tragédia clássica, realçando, como é esperado as diferenças e inovações introduzidas pelo poeta.

³³ Peixoto, Fernando, *História do Teatro Europeu*, 1ª edição, Lisboa, Sílabo, 2006, p. 209.

³⁴ Saraiva, António José; LOPES, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 15.ª edição corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1989, p. 714.

³⁵ Para a análise das peças do ponto de vista da estrutura e características da tragédia, munimo-nos, como não podia deixar de ser, de *A Poética* de Aristóteles que “constitui a primeira reflexão profunda acerca da existência e da caracterização dos géneros literários e ainda hoje permanece como um dos textos fundamentais sobre esta matéria”, e da *Arte Poética de Horácio*, que “ocupa um lugar de relevo na evolução do conceito de género literário, sobretudo pela influência exercida na poética e na retórica dos séculos XVI, XVII e XVIII”, in Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 3ª edição revista e aumentada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 204.

5. Travejamento da tragédia em Pimenta de Aguiar

A tragédia nasce, com rituais primitivos que ligavam os homens aos deuses, inicialmente, sem regras próprias, onde todos participavam sem distinção. À medida que se torna necessária a estruturação e hierarquia, devido à estilização dos rituais primitivos, a tragédia passou para o plano litúrgico.

No caso da tragédia, o culto era feito ao Deus Dionísio. A hierarquização, que vai atribuindo papéis aos sacerdotes e outros celebrantes e protagonistas dos cultos, propicia o aparecimento dos primeiros elementos da tragédia: os actores e o público.

Nas festividades e celebrações ao Deus Dionísio eram organizados concursos de tragédias, onde o vencedor tinha direito a uma cabra como prémio. Remetemo-nos, então, à origem da palavra: do grego «tragoedia», onde «tragos» significa "bode" e «oidé» é "canção" ou "ode" e então tragédia será "o canto do bode" ou "a canção do bode".

A tragédia não foi particularmente fecunda em Portugal.

Encontramos em Jorge Dias fundamentos para o entendimento do porquê da resistência dos portugueses em aceitar este género literário.

Na óptica deste autor,

“o português é um misto de sonhador e de homem de acção, ou, melhor, é um sonhador activo, a que não falta certo fundo prático e realista. a actividade portuguesa não tem raízes na vontade fria, mas alimenta-se da imaginação, do sonho, porque o português é mais idealista, emotivo e imaginativo do que o homem de reflexão. (...) O português é, sobretudo, profundamente humano, sensível, amoroso e bondoso, sem ser fraco. Não gosta de fazer sofrer e evita conflitos, mas, ferido no seu orgulho, pode ser violento e cruel. (...) Não tem o carácter abstracto, místico ou trágico próprio da espanhola, mas possui uma forte crença no milagre e nas soluções milagrosas.”³⁶

Faz ainda uma distinção entre o ser português e outros povos, particularmente o inglês. Acentua a dificuldade de o português “separar o sonho da realidade”, em oposição ao povo inglês “que procede friamente, orientado pelo seu sentido prático”.³⁷

Jorge Dias admite mesmo que é o facto de não gostar de ver sofrer que faz o português desgostar dos “fins demasiados trágicos”. Realça que o sucesso de Gil Vicente foi dotar de “soluções felizes (...) casos de traição conjugal, que em Lope de Vega ou Calderón acabam em vingança sangrenta.”³⁸ Não quer isto dizer que o

³⁶Dias, Jorge, *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 24-25.

³⁷Idem, p. 30-31.

³⁸Idem, p. 35.

português seja fraco ou se refugie na cobardia. Apenas “detesta as soluções trágicas e não é vingativo, mas o seu temperamento brioso leva-o com excessiva frequência a terríveis lutas sangrentas.”³⁹

A revisitação da *Poética* é indispensável a qualquer estudo sobre a tragédia. E por isso, Correia Garção nas duas Dissertações que consagra à tragédia não é avaro na invocação de Aristóteles. A definição de tragédia como imitação que sabemos contida na *Poética*, Correia Garção vai contudo, buscá-la a Boileau, que cita:

“A tragédia é pois a imitação de uma acção grave, inteira (...)”⁴⁰.

É Aristóteles que define como partes estruturantes da tragédia o prólogo, episódio, êxodo e coral (párodo e estásimo)⁴¹.

O prólogo respeita ao momento da tragédia que antecede a entrada do coro.

O coro assume um papel central na acção. É com o auxílio do coro que a acção toca os espectadores. A acção requer que o coro intervenha, suplique, espere e que “as suas emoções marquem o compasso, de um extremo ao outro, das diversas etapas da acção.”⁴²

Jacqueline de Romilly afirma que “o coro deve estar ao mesmo tempo mais interessado do que qualquer outro no resultado dos acontecimentos e, por isso, ser incapaz de, ele próprio, representar algum papel. Ele é, por definição, impotente.”⁴³

Todavia, o papel do coro (que era bastante limitado e incapacitado) apenas conseguiu manter um papel de relevo enquanto a tragédia manteve uma “acção pouco desenvolvida: logo que ela adquiriu mais importância, o coro perdeu o papel central que tivera.”⁴⁴

O coro recorre a factos passados para compreender, para aprender a “lição”. “Apresenta, então, ao espírito dos espectadores, novas perspectivas, tão amplas no seu conteúdo quanto a amplitude da forma lho permitia. E a meditação do coro dá, assim, à acção propriamente dita, como que mais uma dimensão.”⁴⁵

Para Demetrio Calderón, o coro tem forma e funcionalidades múltiplas:

³⁹Idem, p. 37.

⁴⁰ Garção, Correia, *Obras completas*, texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa, 2.º volume: Prosas e Teatro, 1958.

⁴¹ Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 119.

⁴² Romilly, Jacqueline De, *A tragédia grega*, tradução de Leonor Santa Bárbara, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 29.

⁴³Ibidem.

⁴⁴Ibidem.

⁴⁵ Romilly, Jacqueline De, *A tragédia grega*, tradução de Leonor Santa Bárbara, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 32.

“ritual (oraciones de plegaria, cantos de acción de gracias, ofrendas, desfile procesional, etc.), demarcadora (del inicio y fin de cada episodio, a través de sus intervenciones), mediadora (entre la acción que se desenrolla en escena y el público, cuyo sentir y pensamiento interpreta y proclama) y, sobre todo, narradora. En este sentido, sugiere y denuncia los derroteros por los que se va a encaminar la acción; advierte a los personajes del peligro que corren con su conducta y de las desgracias que se ciernen sobre ellos, interroga a los dioses sobre el destino, etc.”⁴⁶

Com o Renascimento, o coro deixou a sua forma peculiar de existir na tragédia e o seu papel passou a estar incorporado nas falas de outras personagens.

Um primeiro contacto com as obras em análise transmite-nos a impressão de que as peças não possuem coro, porém uma leitura mais detalhada das obras permite-nos constatar que o coro está presente através da fala de personagens, assumindo um papel narrativo epremonitório.

Na peça sobre Viriato, o coro transmite os seus pensamentos através das personagens, nomeadamente, Aristeia e Ormia, que tentam convencer o líder a empreender uma busca pelos seus esposos; pela boca dos seus generais que pedem prudência, e por Mecipsa, o Rei africano que era aliado de Roma, mas que no final vai ao encontro de Viriato para o alertar para os perigos que corria.

Em *D. João I*, os personagens mais interventivos e que tomam um papel daquilo a que se pode considerar um coro são os generais próximos a D. João I: D. Nuno Alvares Pereira, Alvaro Paes e Ruy Pereira. Este círculo próximo de D. João encoraja-o e fá-lo enfrentar a rainha e os representantes de Castela. Em *D. Sebastião em África*, os generais voltam a assumir esse papel do coro e instigam o jovem monarca a desistir da sua vontade de lutar em Marrocos e de intrometer-se numa guerra onde os portugueses não eram bem vistos. Os episódios ou actos constituem “as partes principais” da tragédia. Os episódios “eram intercalados por cantos do coro: o primeiro destes cantos chamava-se párodos (...) e os restantes, estásimos”.⁴⁷ O último episódio denominava-se, por vezes, de êxodo.

Pimenta de Aguiar divide as peças em cinco actos e respeita, neste campo, as recomendações de Horácio: “Que a peça não nunca tenha mais do que cinco actos nem

⁴⁶Calderón, Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, 218.

⁴⁷Freire, António, *O teatro grego*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1985, p. 94.

menos do que esse número, se acaso desejar que voltem a pedi-la e tornar à cena depois de estreada".⁴⁸

Segundo Massaud Moises, nos séculos XVI e XVII, os teóricos e dramaturgos eram seguidores desta regra, mas foi transformada a partir do século XIX, com a redução do número de actos de cinco para três.⁴⁹

Em todas as tragédias, Pimenta de Aguiar faz uma introdução, no prólogo, para apresentar o tema, o herói e o contexto histórico em que se desenvolve. A extensão desta parte é desigual: amplamente desenvolvida em *D. João I* e *D. Sebastião em África* e reduzidas a escassas linhas no *Carácter dos Lusitanos* com clara remissão para o esclarecimento maior nas "duas fallas de Viriato na 1.^a scena do 1.^o acto, onde [pôs] na boca do [seu] Protagonista quanto deu motivo á sua brilhante carreira militar, e á nunca interrompida serie de seus feitos memoráveis."⁵⁰

NO *Carácter dos Lusitanos*, Viriato é o herói que vinga a morte dos seus compatriotas no massacre de Galba. É nele que é depositada a esperança de libertar a Lusitânia da submissão a Roma.

D. João I é o herói sobre quem recaem as ânsias do povo português para se libertar do domínio castelhano permitido pela Rainha Leonor.

Por fim, a desenfreada ambição de D. Sebastião é retratada e criticada na funesta viagem e batalha de Alcácer-Qibir.

Em Pimenta de Aguiar podemos comprovar que a acção nas peças é una e coesa, sendo todos os passos relevantes para o desenrolar da fábula.

Analisemos os elementos da tragédia dentro de cada uma das peças de Pimenta de Aguiar.

A Hybris é encontrada quando Viriato desafia os romanos que se atrevam a pisar solo lusitano, ameaçando-os com o terror e morte; perante a necessidade de um herói valoroso lutar pela pátria, em *D. João I*; e quando D. Sebastião assume o desafio de ajudar um rei que acredita ter sido deposto.

O *pathos*, no *Carácter dos Lusitanos*, representa o momento de sofrimento de Viriato perante a morte dos seus conterrâneos e pela prisão de dois dos seus amigos soldados: o sofrimento em *D. João I* é provocado pela sua indecisão inicial de não saber o que fazer para melhor defender os interesses do seu Reino; e em *D. Sebastião em*

⁴⁸Horácio, *Arte poética*, introdução, tradução de R. M. Rosado, 2^a edição, Lisboa, Inquérito, 1984, p. 83.

⁴⁹Moisés, Massaud, *Dicionário de termos literários*, 3^a edição, São Paulo, Cultrix, 1982, p. 498.

⁵⁰ Aguiar, Manuel Pimenta de Aguiar, *Carácter dos Lusitanos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820, p. 4.

África, foi a tomada de consciência da inferioridade numérica face aos africanos que contribuiu para que o jovem Rei sofresse e temesse pelo seu futuro e do seu povo.

A anagnórise ou reconhecimento estão presentes nas obras.

Consideramos que a anagnórise directa e literal de Viriato não existe: Quando alertado para o seu Destino (assassinato por parte dos seus amigos) não conseguiu acreditar. No entanto, o reconhecimento existiu por parte dos heróis secundários da peça: dos seus companheiros soldados.

Em D. João I, o reconhecimento do erro ou do Destino fatal não é evidente. Poder-se-á, eventualmente, referir a tomada de decisão de D. João I em assassinar o Conde Andeiro como esse reconhecimento, que, no entanto, foi precipitado pelo povo que o aclamava e lhe pedia socorro.

Finalmente, o reconhecimento para D. Sebastião será quando vê e reconhece a superioridade numérica do exército africano.

Tanto Viriato como D. Sebastião têm um destino fatal no final das peças. Viriato foi assassinado durante o sono e D. Sebastião morreu trespassado por espada africana, no campo de batalha, que representa a catástrofe.

A anagnórise e a catástrofe são fundamentais para a tragédia. Estes dois elementos transmitem ao espectador/leitor os sentimentos que o poeta pretende transmitir.

Vários são os teorizadores que se debruçam sobre este aspecto. Falaremos com maior detalhe na perspectiva Aristóteles, Horácio, Correia Garção e F. Schiller.

As tragédias, segundo a visão de Garção, não devem fazer com que os espectadores saiam “alegres com peripécia afortunada [pois] perderão sem dúvida toda a ternura e semente de constância (...) que o poeta lhe tiver inspirado, pondo-lhe em movimento o terror e a compaixão”⁵¹.

Tal como Aristóteles, Garção defende que a tragédia não deve de modo algum ensanguentar o teatro.⁵²

⁵¹ Garção, Correia, *Obras completas*, texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa, 2.º volume: Prosas e Teatro, 1958, p. 108.

⁵² No prefácio de *Bérénice*, Jean Racine defende de igual modo que “não é de todo necessário que haja sangue e mortos numa Tragédia; basta que a acção dela seja grandiosa, que os seus Actores sejam heróicos, que as Paixões nela sejam excitadas, e que tudo aí fique impregnado dessa tristeza magestosa que faz todo o prazer da Tragédia”, in Racine, Jean, *Bérénice*, versão portuguesa de Vasco Graça Moura, Edição bilingue em português e francês introdução António Lagarto, Chiado, Bertrand, 2005, p. 19.

Também Horácio proscreeve que não se represente “na cena o que deva passar-se nos bastidores [e que retire] muitas coisas da vista, essas que melhor descreve a facúndia de uma testemunha. (...) Detestarei tudo o que assim me mostrares, porque ficarei incrédulo.” Acrescenta que “o que se transmitir

Correia Garção partilha a visão de Aristóteles nesta matéria. Crê que não é necessário transportar para o palco as cenas de morte e horror para persuadir os espectadores. Antes há que recorrer a uma “eloquente narração [que] o exponha aos (...) ouvidos com eloquência, que chegue ao coração; as figuras, as imagens (...) a verdadeira poesia, um estilo patético sem que os olhos se perturbem com os espectáculos horrorosos.”⁵³

A paixão será “uma acção que destrói alguma personagem, ou que causa violentas dores como são as mortes evidentes e certas, os tormentos, as feridas, e todas as outras cousas semelhantes”⁵⁴.

Assim, este conceito de paixão estará associado ao sentimento de padecimento. O uso desta paixão no teatro não implica a exposição das feridas e tormentos ao auditório, basta que se transmita a ideia de que a personagem irá sofrer. E é precisamente aqui que os árcades têm o seu principal fundamento: poeta terá de ter a virtude de conseguir transmitir, pelas palavras e não pela encenação, nem qualidade dos actores, toda a dor aos seus espectadores. Tal como refere Horácio: “assim como o rosto humano sorri a quem vê rir e aos que choram se lhes une em pranto, também se queres que eu chore, hás-de sofrer tu primeiro: só teus infortúnios podem comover-me (...); se, porém, recitares mal o teu papel, dormitarei ou cairei no riso”⁵⁵.

Na sua *Dissertação Segunda*, Correia Garção evoca Horácio que sustentava que o fundamental não se cingia, somente a adornar os poemas e a tragédia de belezas. Era necessário que os poetas movessem nos ouvintes as paixões que lhes parecessem, ou que a natureza das composições o exigisse. Nesta linha de pensamento, vem Correia Garção nesta dissertação discorrer sobre os procedimentos para que o terror e a compaixão surtam o efeito desejado no leitor/espectador.

Para ter um efeito mais poderoso é necessário que o terror e a compaixão surjam de surpresa. E esse factor surpresa está dependente de

“que as cousas nasçam umas das outras contra a nossa esperança. (...) é preciso que o poeta com boa economia disponha de tal forma a sua fábula

pelo ouvido, comove mais debilmente os espíritos dos que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio”, in Horácio, *Arte Poética*, introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes, edição bilingue, Lisboa, Inquérito, 1984, p. 81-82;

⁵³Garção, Correia, *Obras completas*, texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa, 2.º volume: *Prosas e Teatro*, 1958, p. 109.

⁵⁴Idem, p.113-114.

⁵⁵Horácio, *Arte poética*, introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes, edição bilingue, Lisboa, Inquérito, 1984, p. 71.

que os episódios ou os incidentes, nascendo uns dos outros, conduzam a pessoa fatal do drama ao reconhecimento; que deste reconhecimento nasça a peripécia; que a peripécia mostre a protogneste em uma catástrofe desditosa, contra o que prometiam as circunstâncias e ideava a esperança dos espectadores: então é infalível a compaixão e também é natural o terror; então me compadeço, então me assusto, então me transporto fora de mim mesmo.”⁵⁶

No entanto, para alcançar o objectivo de consciencializar o espectador para estas paixões, o poeta deve estar ciente de duas coisas: a primeira será “o meio de as fazer receber dos seus ouvintes, (...) é preciso que disponha os ânimos para lhes embutir as paixões”; a segunda será “fazer-lhes efectivamente sentir, (...) [sem] misturar paixões incompatíveis”⁵⁷.

Assim, é fundamental “conduzir os incidentes da tragédia que pouco a pouco vão crescendo os embaraços; e quando o espectador está já como abalado, esperando algum grande sucesso, então é que o poeta se deve aproveitar desse instante para soltar os diques do terror e da compaixão”.⁵⁸

Deixa, ainda, a advertência para a não inclusão de incidentes falsos, sob o risco de amontoar “incidentes lastimosos e funestos”.⁵⁹

Além do mais, o bom poeta deverá abster-se de usar nas suas obras personagens do fantástico (dragões, mágicos, naufrágios...) e os seus assuntos devem evitar incidir sobre mártires, pois o martírio de um homem santo despertará horror, ao invés de terror e compaixão. O ideal será que a pessoa fatal da tragédia não seja nem um homem muito bom, nem um homem muito mau.

Aqui, Pimenta de Aguiar desvia-se um pouco à regra através da escolha de Viriato, homem de bom carácter, que na peça (e na História) tem um destino trágico. Pode-se dizer, então, que esta é uma transgressão ao anteriormente falado, na medida em que foi escolhido um homem muito bom que foi sujeito a um destino fatal.

Horácio defende a separação muito bem delimitada dos géneros, ou seja, “o poeta deve portanto escolher, conforme os assuntos tratados, as convenientes modalidades métricas ou estilísticas, de maneira a não exprimir um tema cómico num

⁵⁶ Garção, Correia, *Obras completas*, texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa, 2.º volume: Prosas e Teatro, 1958, p. 120 - 121.

⁵⁷ Idem, p. 122.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Idem, p. 123.

metro próprio da tragédia ou, pelo contrário, um tema trágico num estilo pertencente à comédia”.⁶⁰

Na visão de F. Schiller “a arte trágica imitará pois a natureza nas acções com a capacidade privilegiada de despertar o afecto compassivo.”⁶¹

A indispensabilidade da unidade de acção é objecto de reflexão na *Poética*, de Aristóteles, sendo escassas as linhas orientadoras quanto à questão do tempo e do lugar.

A chamada lei das três unidades, objecto de teorização inicial por Castelvetro⁶² a partir das sugestões deixadas por Aristóteles e desenvolvida especialmente no século XVII assumirá particular relevância entre os teóricos e poetas franceses do classicismo que manifestaram opiniões divergentes quanto à obrigação do uso desta regra. Enquanto, para Racine não deverá ser obrigatório o uso das três unidades, apesar de valorizar a acção simples, para Boileau a acção deverá desenvolver-se “com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até ao fim o teatro repleto.”⁶³

A unidade de tempo confere uma maior liberdade à tragédia por não assentar em regras tão restritas. Quanto a esta matéria, Aristóteles apenas diz: “a tragédia procura, o mais possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo”⁶⁴. “A acção visível, que se desenrola na cena, mantém-se geralmente dentro da duração da representação. Mas quantas vezes, entre dois episódios (...), se passam acontecimentos com a duração de várias horas e, até, de mais um dia!”⁶⁵

Quanto à extensão temporal da tragédia, Aristóteles diferencia a tragédia da epopeia. Enquanto esta última “não tem limite de tempo”, a tragédia “procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo”⁶⁶

Racine é mais crítico nesta matéria. Questiona se existe verossimilhança em relatar uma «multidão» de acontecimentos num dia “que dificilmente poderiam

⁶⁰Silva, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 3ª edição revista e aumentada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 204-208.

⁶¹ Schiller, Friedrich, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, tradução, introdução, comentários e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 45.

⁶² Silva, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 3ª edição revista e aumentada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 523.

⁶³ Boileau-Despréaux, Nicolas, *A arte poética*, introdução, tradução e notas de Célia Berrettini, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 42.

⁶⁴ Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 109.

⁶⁵Freire, António, *O teatro grego*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1985, p. 95.

⁶⁶Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 109.

acontecer nalgumas semanas”.⁶⁷ Para ele, é de superior importância que a tragédia trate de “uma acção simples, sustentada pela violência das paixões, pela beleza dos sentimentos e pela elegância da expressão.”⁶⁸ As suas críticas à rigidez da Regra das três unidades atingem o auge quando afirma que “a principal Regra é a de agradar e comover.”⁶⁹

Pimenta de Aguiar parece seguir o pensamento de Racine no que respeita à regra de unidade de tempo. Em algumas peças encontramos vagas indicações temporais que não parecem seguir nenhum padrão particular.

No *Carácter dos Lusitanos*, apesar de não estar explícita a extensão temporal da obra, podemos deduzir que não ultrapassa um ciclo solar.

A acção começa com Viriato e os lusitanos no campo de batalha após finalizada a mesma. Pode-se deduzir que a acção tem o seu início no final da manhã ou na parte da tarde.

Após o apelo de Ormia e Aristeia, a Viriato, para que este fosse em salvamento dos seus maridos, temos a referência na cena III do Acto II, de que as heroínas lusitanas penetram o acampamento romano à noite.⁷⁰

Depois de libertos os esposos, há uma nova referência temporal quando há grande azáfama com a libertação e fuga dos prisioneiros: “Tocão instrumentos bellicos. Começão os soldados a sahir das barracas. Nasce o sol, e pouco a pouco se vai elevando do horizonte”.⁷¹

A última referência temporal que encontramos é a do repouso de Viriato, na sua barraca, após a leitura da carta que denuncia a traição de alguns dos seus soldados, e imediatamente antes de ser assassinado por eles.

Em *D. João I*, a percepção com que ficamos é a de que toda a acção se passa num espaço temporal curto, dada a urgência que as personagens incutem à mesma. Vejam-se as expressões que são usadas ao longo da obra: “Não há tempo a perder, se demorarmos/ Nossos esforços, bem depressa a a Patria/ esmagada será ao pezo enorme/

⁶⁷Racine, Jean, *Berenice*, versão portuguesa de Vasco Graça Moura, Edição bilingue em português e francês introdução António Lagarto, Chiado, Bertrand, 2005, p. 23.

⁶⁸ Idem, p. 21.

⁶⁹ Idem, p. 23.

⁷⁰ Aguiar, Manuel Pimenta de Aguiar, *Carácter dos Lusitanos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820, p. 33-35.

⁷¹ Idem, p. 46.

das Castelhanas armas...⁷²; “mas o estado/ Em que está Portugal não me permite/Mais tempo demorar-me”⁷³; “em poucas horas”⁷⁴.

A primeira indicação temporal concreta dá-se quando os heróis portugueses decidem juntar-se e partem para a casa de Álvaro Paes: “Antes que a noite/ Involva o claro Ceo em manto escuro,/ Em hum lugar onde a prudencia habita,/ e a Honra Nacional ergueo seu templo,/ Devemos ajuntar-nos”⁷⁵.

A leitura da obra sugere uma celeridade das acções. As diferentes acções parecem-nos paralelas no tempo, pelo que se conclui que não existe um prolongamento temporal excessivo na peça.

Perto do final da obra, quando estamos perante a iminência de uma guerra civil, D. João I decide tomar as rédeas do destino e ir ao encontro da Rainha expor-lhe os desejos do povo: “Hoje mesmo/ A guerra se declare”⁷⁶.

Relativamente à unidade de lugar, António Freire declara-a “mais ou menos necessária, devido à presença permanente do coro. Não era, contudo, tão estrita como Boileau parece supor. Aristóteles nem sequer a menciona.”⁷⁷ Desde que a acção assim o exija ela desenrola-se em qualquer sítio.

As três peças de Pimenta de Aguiar respeitam a unidade de lugar, como comprovaremos, de seguida.

Num cenário de guerra, na Lusitania, o *Caracter dos Lusitanos* começa por fazer referência ao “campo de batalha juncado de cadaveres, armas, e despojos: parte do exercito Lusitano em linha, com aguias e bandeiras tomadas aos Romanos”⁷⁸. Posteriormente, as acções oscilam entre os acampamentos vizinhos dos Romanos e o dos Lusitanos.

No Acto II, cena III, a acção passa-se para um “bosque vizinho ao acampamento de Servilio”⁷⁹, onde entram em acção Aristeia e Ormia, no intuito de soltarem os seus esposos, disfarçando-se de romanos, com recurso aos despojos espalhados pelo campo de batalha.

A peça *D. João I* desenrola-se em Lisboa, conforme a indicação da didascália.

⁷² Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Impressão Régia, Lisboa, 1817, p. 14.

⁷³ Idem, p. 17.

⁷⁴ Idem, p. 35.

⁷⁵ Idem, p. 35.

⁷⁶ Idem, p. 94.

⁷⁷ Freire, António, *O teatro grego*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1985.

⁷⁸ Aguiar, Manuel Pimenta de Aguiar, *Carácter dos Lusitanos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820, p. 5.

⁷⁹ Idem, p. 33.

A tragédia desenrola-se maioritariamente, no Palácio Real e no Palácio de D. João, alternando em salas dos dois espaços.

À semelhança do que se verificou na peça *Carácter dos Lusitanos*, também nesta a Natureza tem um papel de destaque. Da cena IV à VII do Acto IV, a acção decorre num “bosque fragoso, na encosta da montanha está huma gruta, habitação do monge.”⁸⁰

A tragédia *D. Sebastião em África*, desenrola-se toda ela no Norte do continente africano.

Tal como no *Carácter dos Lusitanos*, o cenário envolvente de *D. Sebastião em África* é o de guerra, intercalando entre o acampamento do exército Luso e o Africano.

Mais uma vez encontramos a referência de um espaço amplo natural onde se desenrola a batalha propriamente dita: “Planície de Tamista: no fundo corre o rio Mucazane, nas suas margens se levantão varias montanhas occupadas por tropas Marroquinas.”⁸¹

Podemos fazer aqui uma observação relativamente ao recurso de ambientes bucólicos. Neste aspecto, podemos concluir uma de duas ideias. Uma é a de que Pimenta de Aguiar segue a visão de Aristóteles sobre a Natureza e que também foi exaltada pelos árcades; e a outra, que é a que nos parece mais plausível, é a de que a Natureza pelos olhos de Pimenta de Aguiar adopta o modelo que será o preconizado pelo Romantismo. Se nos detivermos um pouco nos passos acima enunciados, podemos reparar que as descrições de Pimenta de Aguiar sobre a Natureza têm teor tenebroso, sombrio e nocturno. Repare-se: no *Carácter dos Lusitanos* Aristeia e Ormia escondem-se a meio da noite num «bosque vizinho ao acampamento de Servilio», correndo o risco de serem apanhadas e de terem um final pouco feliz. Em *D. João I* é o «bosque fragoso, na encosta da montanha» que toma estas características românticas.

Por fim, em *D. Sebastião em África*, o palco da batalha na “Planície de Tamista: no fundo corre o rio Mucazane» é tenebroso porque as suas margens estão cobertas por soldados marroquinos.

A dimensão que a unidade de lugar toma nas peças de Pimenta de Aguiar parece ir ao encontro daquela que Jacques Scherer menciona como tendo sido adoptada na dramaturgia clássica entre 1630 e 1645. A unidade de lugar entende-se aqui como a soma de lugares particulares englobados num lugar mais geral. Assim, sendo, o

⁸⁰ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Impressão Régia, Lisboa, 1817, p. 74.

⁸¹ Idem, p. 81.

Carácter dos Lusitanos passa-se nos Campos da Lusitania, *D. João I* em Lisboa e *D. Sebastião em África*, como o próprio título sugere, no Norte de África.

As obras em análise respeitam a unidade da acção dramática. A dinâmica da acção nas três obras é condensada e os acontecimentos estão todos conectados ao conflito e cerne da história, pelo que podemos afirmar que a unidade da acção dramática é respeitada.

Em *D. Sebastião em África*, o conflito evolui de modo gradativo. Começa com um herói confiante de si mesmo e das suas capacidades, mas que se vê sucumbido à peripécia dos acontecimentos. O sonho, a confiança desmedida em Mahamed, a recusa em ouvir a versão de Abdelmelec contribuem para o crepitar das emoções e o despertar do terror e da compaixão que crescem até ao clímax e que conduzem o herói ao seu desenlace fatal – a morte. Tal como se perspectivava ao longo da peça, a catástrofe foi terrível.

Todos os acontecimentos são inerentes ao desenvolvimento da trama. Apesar de Pimenta de Aguiar recorrer a uma escrita repetitiva, verificamos e concluímos que todos os episódios são relevantes e que a unidade de acção é indubitavelmente cumprida.

No *Carácter dos Lusitanos*, tal como em *D. Sebastião em África*, o conflito regista-se em crescendo.

No entanto, na primeira tragédia referida o começo não é tão glorioso e brioso. Apesar de o I Acto começar com a evocação da vitória lusa sobre os romanos, Viriato lamenta a perda de dois dos seus soldados e amigos, muito embora exprimindo felicidade por ter vingado os seus conterrâneos massacrados e traídos por Servillio. O facto de ter ao seu lado, o que pensava serem fiéis seguidores, forasteiros que prometem fidelidade, lealdade e amizade não só a Viriato como à Pátria Lusa, torna a sua traição revoltosa e transmite o sentimento de compaixão e terror pretendido por Aristóteles. O herói, sofredor em toda a obra, vê o seu desenlace trágico quando no clímax da acção é assassinado pelos seus companheiros estrangeiros que cometem um terrível acto de traição.

Assim, também aqui se verifica a unidade da acção nesta tragédia, em que todos os acontecimentos são unos e têm o mesmo fim.

Na obra *D. João I* também a acção é una. O início não é de glória, ao contrário de *D. Sebastião em África*. O povo e ilustres portugueses, como o eram D. Nuno Álvares Pereira e Álvaro Paes, colocam no ombro de D. João I o peso da

responsabilidade da manutenção da independência do Reino, que se encontrava ameaçada pela intimidade de D. Leonor com o Conde de Ourém, afecto aos castelhanos.

A acção anda em torno do futuro da regência do reino que se vê na iminência de mudar para mãos castelhanas... um futuro tenebroso para os portugueses, que estavam dispostos a tudo para o evitar.

Assim, D. João I surge como o libertador, o único com o poder e capacidade de garantir a independência.

Ocupemo-nos, doravante, da acção no seu todo. A acção deverá compreender um conjunto de factores centrados no núcleo do conflito, sem divagações desnecessárias. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva é fundamental que “a atmosfera do drama [seja] rarefeita, as figuras supérfluas (...) eliminadas, os episódios laterais abolidos, defrontando-se as personagens necessárias e desenvolvendo-se entre elas uma acção que conduz sem desvios ao conflitos.”⁸²

Na *Poética*, Aristóteles atribui um papel importante à peripécia que define como “a mudança dos acontecimentos para o seu reverso (...)”⁸³. Ora, é precisamente este reverso da sorte do protagonista que encontramos em *D. Sebastião em África*. Os portugueses, sob a liderança de D. Sebastião, que havia saído vitorioso em 1574 aquando da sua primeira batalha em África, são novamente instados a regressar àquele continente para auxiliar Mulei Mahamed, que fora despojado do trono pelo sobrinho. D. Sebastião sedento de luta aprovou a viagem, que ilusoriamente achava ser de fácil vitória. Apesar dos sábios conselhos dos seus generais para não partir para a batalha, e da oferta de paz do rei mouro, D. Sebastião teimou em avançar. Quando chegou ao campo da batalha confirmou-se o seu desenlace trágico. O número muito superior de soldados africanos levou à anagnórise (ou reconhecimento)⁸⁴ do seu desenlace trágico (catástrofe).

No *Carácter dos Lusitanos*, a peripécia tem lugar aquando da traição de Distaleon e Minuro. Inicialmente cegamente entregues à Lusitânia acabam por perpetuar um terrível acto que não era possível antever ao longo de quase toda a obra: o

⁸²Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 3.^a edição revisitada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 240.

⁸³Aristóteles, *Poética*, prefácio Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 57.

⁸⁴ Para Aristóteles o reconhecimento “é a passagem do ignorar a o conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”, in Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5.^a edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 118.

assassinato de Viriato. Viriato, mesmo alertado por Manilio, general africano a mando do seu rei que se havia afastado dos romanos por discordar da sua política, não conseguiu acreditar nessa carta que o elucidava do ataque que estaria a ser preparado sem o seu conhecimento. Viriato acreditava que seria uma estratégia de Servílio para o virar contra os seus generais estrangeiros aliados:

“carta escripta com sangue, que devias/ Em meu peito entornar negro azedume!/ Dictada por Servílio, a mão tremente/ De Mecipsa escreveo quanto a perfídia/ Lhe pôde sugerir! Serem traidores/ Meus nobres Generaes! Comprar dinheiro, / Promessas ilusórias, sangue amigo/ De hum camarada seu! Quem a meu lado/ Manda á Styge fatal almas imensas/ de traidores Romanos, de cobardes,/ Que d’Africa arrancou a força, o medo,/ Não se seduz por homens conhecidos,/ E manchados de crimes. A impostura/ Quis esgrimir as fraudulentas armas,/ A discordia entornar veneno horrível/ Em nossos corações: Mas a prudencia,/ a constante amizade nos trabalhos,/ As provas tão frequentes, tem mais força,/ Que a iniqua sedução (...)⁸⁵ .

Quanto à peça *D. João I* a peripécia não é negativa para o herói. Inicialmente, muito indeciso e pouco confiante, D. João ganha uma lufada de confiança e coragem e reverte a sina do país que já estava condenado a viver sob reinado castelhano, devolvendo a liberdade e independência ao país.

As peças são marcadas, também, pela presença de oráculos, premonições e sonho, a que nos dedicaremos seguidamente.

Na Antiguidade, os sonhos eram encarados como sinais vindos do transcendente, dos Deuses que condicionavam toda a acção humana em torno deles. São meios de comunicação entre o mundo físico e o transcendental, que serviam para os Deuses transmitirem mensagens ou conselhos aos mortais.

Em o *Carácter dos Lusitanos*, a única passagem que se pode aproximar a uma premonição será o alerta dado a Viriato por Mecipsa em relação ao perigo que o herói enfrentava. Não há uma personagem que faça uma adivinhação do futuro ensombrado de Viriato, ao contrário das outras duas peças.

Em *D. João I* há uma personagem que vem desvendar um pouco do futuro de D. João I e até de Portugal. É o Monge. O Monge, que vivia num lugar ermo e de agreste acesso, é visitado não só pelos Portugueses, como também por Texeda e o Conde de Ourém. A estes, o Monge recusa a oferta material e frívola que lhe levam. Afirma que não se corrompe e que escapou à civilização para não ser alvo da leviandade que o poder suscita. Uma clara crítica ao modo de vida dos romanos, ávidos de riqueza e

⁸⁵ Idem, p. 107.

superficialidade⁸⁶, mas que, também pode ser encarada como condenação às classes favorecidas pelos liberais.

Quando lhe chegam os portugueses, fala-lhes na sua glória futura e assume um papel de oráculo. Descansa D. João, dizendo-lhe que a sua missão será bem sucedida.

Em *D. Sebastião em África*, a premonição surge através do sonho. D. Sebastião sonha com uma mulher, que representa o país. Esta mulher surge enlutada, num pranto, e acusa D. Sebastião de não se importar com a sua filha, aventurando-se por terras em busca de uma vã glória. Pede-lhe, encarecidamente que volte atrás.⁸⁷

O sonho é contado a D. Jayme e é assim descrito:

“Quando afflictiva donzela se apresenta/
Ante meus olhos toda desgrenhada; / [com]
compridas vestes de pesado lucto./ (...)/
A mim se chega, ajoelha em terra,/ e sem
poder falar, entre soluços,/ a mão me beija
que deixou molhada;/ Com meiga
compaixão, entre meus braços,/ quem és tu,
lhe pergunto? O que pretendes?/
A Lusitania sou (...)/ Que tu abandonaste
entregue aos fados!/ Sou órfã desvalida,
hum pai amado/ Já de mim se esqueceo,
busca em terreno/ Ingrato e desabrido,
aquella gloria,/ que devia gozar só no meu
seio;/ A vida vai expor entre selvagens/
Quando della depende o meu socego;/ Ah,
volta, caro Pay, aos meigos braços/
Desta filha querida, enxagua o pranto (...)/
Então, Amigo, a natural ternura/ De
todo se entornou no funda d’alma,/
Levanto-a carinhoso, e quando eu hia/
Unir-me ao peito seu, leão sanhudo/
Do fundo desse bosque a ella salta,/
Com a faminta garra a presa empolga,
Quer ligeiro fugir, ella só pode/
Meu socorro implorar com mornos
olhos;/ Irado, enfurecido, a espada
arranco,/ Neste instante acordei (...).⁸⁸

Este excerto transmite duas ideias importantes: a primeira é a de alerta para o que pode vir a suceder a Portugal, caso D. Sebastião teime em levar a batalha avante. Deixará um país órfão, abandonado à sua sorte, sem salvação possível. A segunda é o do perigo da procura desenfreada de D. Sebastião por glória, fama e poder longe da sua pátria. É pelos presságios que a Anankê se transmite.

Dos três casos, somente o oráculo/premonição de D. João I é favorável. Nos outros dois, as premonições são ignoradas pelos heróis e têm consequências desastrosas, como se sabe.

Vejamos, então, de seguida, a abordagem que Pimenta de Aguiar faz dos seus heróis.

⁸⁶ Aguiar, Manuel Pimenta de Aguiar, *Carácter dos Lusitanos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820, p. 74-76.

⁸⁷ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. Sebastião em Africa: tragedia*, Imprensa Regia, Lisboa, 1817, p. 37.

⁸⁸ Idem, p. 37-38.

6.O herói mítico em Pimenta de

Aguiar

“Os maiores homens, os heróis e os semideuses têm tremendos sofrimentos adequados às suas próprias dimensões, graças aos quais os seus poderes espirituais se afirmam e aumentam”⁸⁹

7.1 Na senda do herói trágico

Ao longo da História da Humanidade assistiu-se ao nascimento de diversos tipos de heróis que encontraram na literatura um campo aberto para se eternizarem. Os heróis foram sempre encarados como os salvadores e protectores do povo.

Mircea Eliade, na sua obra *O mito do eterno retorno*, reitera que "o guerreiro, seja qual ele for, imita um «herói» e procura aproximar-se o mais possível desse modelo arquetípico."⁹⁰

O herói é consequência da “existência das situações míticas”. Estas situações provocam sofrimento ao homem que só conhece saída das mesmas por meio da violência e através de transgressões sociais (psicológicas). Deste modo, o herói é colocado no lugar do indivíduo e é ele que, por natureza, vai violar as restrições. Caso fosse o indivíduo a romper com esses valores sociais, seria punido e culpado o que não deixa de acontecer ao herói, no entanto, este pela “luz especial do mito (...) ele surge incondicionalmente justificado”.⁹¹

Os povos primitivos, através dos seus rituais e cultos exaltavam feitos grandiosos de alguns dos seus semelhantes, que revelavam superior coragem e bravura.

De facto, os ritos são indissociáveis do mito. Se o indivíduo necessita do herói para a resolução do conflito, “necessita do acto, ou seja, ele não poderia manter eternamente uma identificação virtual com o herói, uma satisfação ideal.”⁹² Tal como Roger Caillois defende, “o rito realiza o mito e permite a sua vivência”⁹³, na medida em que é “na

⁸⁹ Livraga, Jorge Angel, *A tragédia grega*, tradução de Eduardo Amarante, 1ª edição, Lisboa, Nova Acrópole, 1998.

⁹⁰ Eliade, Mircea, *O mito do eterno retorno:arquetipos e repetição*, tradução Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1969, p. 51.

⁹¹Idem, p. 24.

⁹² Caillois, Roger, *O mito e o homem*, tradução de José Calisto dos Santos, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 24.

⁹³ Idem, p. 25.

atmosfera mítica” que o rito induz o indivíduo e, através da sua excessiva dramatização o torna o herói.⁹⁴

A separação do rito e do mito leva à decadência do mito: enfraquece a sua “capacidade de ser vivido” e remete-o apenas para o plano literário.

Os primeiros tipos de heróis – os épicos - são descritos nas epopeias como aqueles que transcendem os humanos (com condições psicológicas, éticas e sociais inerentes aos humanos) mas com características divinas. São assim caracterizados como semideuses. Lutam com monstros, desafiam os deuses e batalham, na maior parte das vezes, em desvantagem numérica, quase sempre em prol de uma causa superior a eles próprios: a Nação. Os heróis clássicos contavam com o apoio e admiração dos seus povos que viam neles uma tábua de salvação e protecção quase divina. É o caso dos três heróis que já analisaremos.

No entanto, ao longo dos tempos, também o herói acompanha a evolução do próprio Homem: o herói começa a descer do seu pedestal divino e vai adquirindo características cada vez mais humanas, o que o aproxima do comum leitor que com ele se identifica. É o herói trágico que, apesar da sua condição superior, erra, hesita, revela fraqueza, indecisão e arrepende-se das suas acções. O herói surge no início da peça como vencedor, vitorioso, radiante, jovem, esperançoso e coberto de expectativa. O desenlace da fábula tece, então, um destino sombrio para o herói, marcado por um acontecimento trágico que o vai derrubar e destituí-lo de toda a sua grandeza e dimensão transcendente.

O sofrimento do herói está presente nas obras de Pimenta de Aguiar, como veremos, mais ao pormenor, quando analisarmos cada um dos heróis.

Quanto a D. João, o sofrimento é inicial e assenta na sua indecisão sobre o que poderá fazer que seja melhor para o país. Nesta peça, o sofrimento não é físico, mas psicológico. D. João é atormentado por não saber o que fazer para ajudar o seu país.

O ressuscitar de heróis nacionais e períodos de elevada relevância para a História do país será um reflexo da sua passagem por França. Note-se que os franceses têm, desde o século XVIII, manifesta atracção por retratar a realidade, afastando-se de todo o folclore e ficção dos elementos medievais. Este historicismo é abordado sobejamente por Pimenta de Aguiar que, nas suas tragédias de teor nacional, se compromete em manter-se fiel à história tal como ela aconteceu, ao contrário dos árcades que defendiam que “a fábula, inda além do que dizemos,/ É lei irrevogável, de que seja/ Verisímil, feliz,

⁹⁴ Idem, p. 24-25.

maravilhosa,/ Inteira, e de grandeza conveniente”⁹⁵, ou seja, os poetas não teriam de se manter fiéis à história, tinham liberdade para distorcê-la ou reinventá-la.

Na visão de Pina e Mello, para não perder a verossimilhança imprescindível na tragédia, o herói nunca pode ser perfeito. Tem de possuir alguma fraqueza que o aproxime dos mortais e não parece inacessível.⁹⁶

Este autor tece fortes críticas ao tratamento do herói nas obras clássicas. Ele considera que a «pessoa do herói» não era bem empregada pelos «Antigos», que estes não formavam “bem a heroicidade:/ Por herói, se julgava um homem fero,/ Impaciente, colérico, orgulhoso,/ Terrível, implacável, e teimoso,/ Cheio de força, e robustez”⁹⁷. Estas críticas são direccionadas especificamente a Homero, pela sua descrição de Aquiles. No entanto, exalta as características mais humanas, doces, magnânimas que Virgílio atribuiu a Eneias. Assim, Pina e Mello aconselha a tratar o herói da seguinte forma:

“Há-de ser pois o herói bem parecido/ Às virtudes do tempo em que a epopeia,/ Conduzindo-o da fama ao alto templo,/ O exponha à nossa vista, e ao nosso exemplo./ As raras qualidades que em Eneias/ Mais pernotou Virgílio foi a estirpe/ De uma esplêndida origem, foi o impulso/ Das mais nobres façanhas, a constância / Nos sustos, e trabalhos, e estatura,/ A força, e a majestade; destes dotes/ Dido menção fazia, desculpando,/ Com eles, todo o ardor do peito brando,/ E a inquietação que o raio de Cupido/ Lhe tinha dentro n’alma introduzido.”⁹⁸

Boileau também reflecte sobre o herói. Para ele é fundamental evitar “as mesquinhas dos heróis dos romances” e dar “algumas fraquezas dos grandes corações”⁹⁹. Todos os heróis que estamos a analisar possuem, de facto, fraquezas semelhantes ao mais comum dos mortais. Viriato confia cegamente em todos os seus generais, demonstrando ingenuidade. D. João I fraqueja perante o impulso que lhe é dado por toda uma Pátria e pelos seus conselheiros, mostrando até uma certa cobardia, incomum ao herói clássico que é destemido e bravo. E, finalmente, D. Sebastião, cego

⁹⁵Mello, Francisco de Pina e, *Arte poética*, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, introdução, edição e notas de António Manuel Esteves Joaquim, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 197.

⁹⁶ Idem, p. 202.

⁹⁷MELLO, Francisco de Pina e, *Arte poética*, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, introdução, edição e notas de António Manuel Esteves Joaquim, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 200.

⁹⁸ Idem, p. 201.

⁹⁹ Boileau-Despréaux, Nicolas, *A arte poética*, introdução, tradução e notas de Célia Berrettini, São Paulo, Perspectiva, 1979.

de ambição, não ouve nem presta atenção aos sábios conselhos dos seus generais e soldados, revelando-se imprudente e irresponsável.

Por norma, o herói trágico entrega-se a causas e lutas de carácter nobre.¹⁰⁰ Assim o vemos com os heróis de Manuel Pimenta de Aguiar. D. Sebastião pretende ajudar um rei cujo trono foi usurpado (ainda que tenha sido enganado), Viriato pretendia libertar os amigos, vingar os seus compatriotas e libertar a Nação das garras romanas, e, por fim, a D. João I cumpriria impedir que Portugal caísse em mãos castelhanas.

Apesar de o herói trágico apresentar todas as características da natureza e condição humanas, ele não é mesmo assim um comum mortal, pois é capaz de feitos grandiosos que não estão ao alcance de qualquer indivíduo.¹⁰¹ Aristóteles é peremptório nesta matéria quando afirma que a perfeita tragédia não é aquela que trata dos “homens muito bons” ou dos “homens muito maus”, mas é aquela que relata uma “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 (...)”¹⁰².

A verdadeira tragédia depende directamente da culpa do herói: esta deve ter origem no Destino, na necessidade, no Fado. Como o Romantismo passa a dar maior enfoque ao carácter e moral do indivíduo, nunca haverá, na “tragédia moderna”, o conceito de uma tragédia verdadeira. O herói tem de, inevitavelmente, ser culpado de um erro que uma força superior – Destino – quis que se cumprisse.

Esta “culpa não procurada é um reconhecimento da liberdade humana, que teve de ceder a um poder sobrenatural, e permaneceria aniquilada se não aceitasse, paradoxalmente, ser tratada como sendo livre mesmo quando não o foi. Indo voluntariamente de encontro à punição, é precisamente na perda da sua liberdade que o herói sente que essa liberdade ainda existe.”¹⁰³

A seguir esta linha de pensamento, Pimenta de Aguiar recuperou duas figuras notáveis da História nacional: D. Sebastião e Viriato. Estas duas personagens têm em comum um início vitorioso nas tramas, mas depois entram em declínio no final: D.

¹⁰⁰Morreall, John, *Comedy, tragedy, and religion*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 8.

¹⁰¹Idem, p. 7.

¹⁰²Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 120.

¹⁰³Paolo, D'Angelo, *A estética do Romantismo*, tradução de Isabel Teresa Santos, Lisboa, Estampa, 1998, p. 163.

Sebastião pela má sorte que teve na batalha africana e Viriato pela traição de um dos seus generais aliados que o assassina.

Ao contrário dos homens comuns, que podem fugir ou negar os confrontos e conflitos, os heróis trágicos enfrentam-nos. Nas palavras de John Morreall,

“Humans have many ways of backing away from conflicts, denying involvement in them and deceiving themselves about their nature or their gravity. Tragic heroes, however, face conflicts squarely. And they stick to their principles, keeping to the course of action they decided on, regardless of what happens.”¹⁰⁴

De acordo com Morreall, na tragédia o sofrimento ou a inevitável morte do herói são sempre necessários. Caso o herói finde a sua missão com a sensação de que o seu sofrimento valeu a pena e que tudo se resolveu pelo melhor, então esse drama não poderá entrar para o género trágico.¹⁰⁵ Para este teórico, o sofrimento do herói difere do sofrimento comum (aquele a que nós nos habituamos a designar de tragédia, muito devido aos meios de comunicação social): “Os heróis trágicos questionam o seu sofrimento, resistem-lhe e é através dele que se afirmam e se definem.”¹⁰⁶

O destino trágico dos heróis é determinado pelo seu próprio fado ou então pelas suas próprias acções.¹⁰⁷

No Romantismo a valorização do «eu» ganha uma nova dimensão e pretende lutar “contra peias que coarctem a liberdade do indivíduo (o poder político autoritário, a moral convencional, a razão disciplinadora e pragmática, o hábito) e cultivam complacentemente a subjectividade, entregando-se à exaltação sentimental e abrindo-se ao sobrenatural e ao mistério”¹⁰⁸.

No Romantismo o herói é confrontado com o seu «ego» e «superego». Esta dicotomia entre os ideais e acções do herói e a filosofia de valores da sociedade contrapõe-se ao herói retratado no Renascimento, valoroso e valorizado que “corporiza

¹⁰⁴Morreall, John, *Comedy, tragedy, and religion*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 9.

¹⁰⁵ Idem, p. 9.

¹⁰⁶ Idem, p. 10. (tradução feita pela mestrandia)

¹⁰⁷ Azevêdo, Sandra Amélia L. C. de, *Para uma arqueologia da acção trágica: A dramatização do trágico no teatro do tempo*, Campinas, Universidade Estadual de campinas, 2002, Tese de Doutoramento, p. 153.

¹⁰⁸ *História da literatura portuguesa*, edição Francisco Lyon de Castro, Lisboa, Alfa, 2001, 4º volume: O Romantismo, p. 20.

a capacidade de afirmação do Homem, na luta contra a adversidade dos deuses e dos elementos”.¹⁰⁹

O herói de Pimenta de Aguiar, em especial D. Sebastião, tem algumas das características criticadas por Pina e Mello: era "impaciente", "orgulhoso", "implacável", teimoso" e "Cheio de força, e robustez". Os heróis tratados em Pimenta de Aguiar eram de estirpe distinta, quase todos pertencentes à nobreza ou classes sociais superiores. D. Sebastião e D. João I pertenciam mesmo à realeza e Viriato era aclamado pelos lusitanos unanimemente pelas suas valorosas acções.

Viriato, com um diálogo inflamado, segue o perfil colérico que Pina e Mello descreve como sendo inerente ao herói clássico, começando por relembrar a traição de Galba:

“Veio Galba,/ Nome odiado, monstro, que do Averno/ as furias abortarão
para opprobrio/ Da detestavel Roma, e vendo os Lusos/ Sempre zelosos disputar
nos campos/ A doce liberdade, descourou-se,/ E tremeo de lutar com gente
ousada,/ Que sabia morrer sempre liberta./ Recorro á traição, fingio amar-nos,
E com meigas palavras encobrimo/ Seus horridos projectos, convidava/ Os
Lusos descuidados a gozarem/ Fructos do seu valor (...)”¹¹⁰

Observemos, então, individualmente cada herói de Pimenta de Aguiar.

7.2 Viriato e os lusitanos

Viriato começa a tragédia em grande pujança, com a vitória sobre os romanos para vingar o massacre de Galba. Rodeado por fiéis generais e soldados, estava radiante com o feito, apesar de ter dois amigos reféns do exército romano.

Começa a ser descrito por Aristeia, logo no princípio da obra como um herói corajoso, amante da liberdade, justiceiro e “pay da pátria”¹¹¹. Repare-se que a batalha que serve de mote ao início da trama é, para Viriato, a vingança pela traição de Galba, o pagamento pelas mortes dos inocentes lusitanos e pela continuação da liberdade em solo pátrio. E são estas as motivações que o acompanham ao longo de toda a tragédia.

¹⁰⁹Reis, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1998, p. 193-194.

¹¹⁰ Aguiar, Manuel Pimenta de, *Character dos Lusitanos*, Imprensa Régia, Lisboa, 1817, p. 10.

¹¹¹ Idem, p. 19.

Além de bravo soldado e destemido líder, Viriato tem coração nobre e humilde. Frequentemente, exalta os feitos dos outros soldados (com sangue lusitano ou não), dizendo-lhes que os imita e a eles as vitórias pertencem:

“Eu só tenho imitado os vossos feitos./ Vós tendes abatido o infame orgulho/ Dessa nação feroz: tendes domado/ Seus altivos destinos: sois da patria/ Os filhos immortaes (...)”¹¹²

São eles os seus heróis e tem orgulho em tê-los como companheiros na arte da guerra.

Nas suas intervenções também podemos observar um herói ponderado e sensato. Quando Corroba insiste para que não se baixe a guarda e se avance para a luta sem dar descanso aos romanos, Viriato, responde:

“(...) pela experiencia illuminado,/ conheço mais vantagens sustentando / Com as armas na mão nossos direitos,/ que inclinar a cerviz ao jugo infame/ Dos despotas do mundo, que á perfidia/ Frouxamente entregar o sangue e a patria.”¹¹³

Revela-se, também, um herói clemente e respeitador das leis humanas e da guerra, ao enviar de volta o mensageiro romano (Manilio), após recusar a oferta de paz duvidosa. Pretendia que o mensageiro confortasse o seu general para que “ (...) não tema a vingança, pois não [são]/ Perfidos Galbas, nem Servillianos (...)”¹¹⁴

O desejo de vingança de Viriato também é ressaltado na peça. É o próprio Viriato que quer recordar os horrores protagonizados pelos romanos de modo a avivar todo o sentimento de rancor no coração dos generais lusos:

“Já que me recordais o nome infame/ Quero, para avivar vossos rancores,/ E fazer-vos sentir de novo o peso/ Do mais tremendo augusto juramento”¹¹⁵. Até que Corroba o interrompe da descrição daquele cenário de horror e lhe diz: “Bata de tanto horror! Em nossos peitos/ Já não cabe a vingança! O teu discurso,/ Dando novo calor aos juramentos,/ A novas luctas com vigor nos chama.”¹¹⁶

Termina a tragédia assassinado por um dos seus generais (estrangeiros), corrompidos por Serviliano. No entanto, e apesar de alertado da traição, o herói recusou acreditar que os seus amigos pudessem atingir tal nível de perfídia. Viriato estava convicto de que, tal como ele, os seus amigos forasteiros eram dotados de grande honra.

¹¹² Idem, p. 48.

¹¹³ Idem, p. 76.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Idem, p. 9.

¹¹⁶ Idem, p. 14.

O sofrimento de Viriato - e dos portugueses está patente em toda a obra. Logo no início somos assaltados pela visão do massacre romano sobre os lusitanos num acto de grande cobardia e traição. Posteriormente, o maior sofrimento é sentido por Ormia e Aristeia por causa do fado dos seus esposos, Curio e Apuleyo, que tinham sido capturados e feitos reféns pelos romanos.

Esta peça exalta, também, de modo efusivo outros tipos de herói. Aquele herói que luta em prol da Pátria e da liberdade da nação – o herói lusitano. Mas este herói não é só aquele com sangue luso. Na peça entram personagens que, embora não sejam nascidas na Lusitânia, são acolhidas calorosamente por Viriato¹¹⁷ por terem lutado a seu lado valentemente para libertar este território e eles próprios afirmam sentir o orgulho e o entusiasmo do ser Lusitano, tal como vemos nas seguintes falas de Distaleon e de Minuro:

“Distaleon – Não tive a gloria/ De filho ser da heroica Lusitania;/ Porém a minha sorte está ligada/ A seus altos destinos: sangue e vida/ Lhe tenho consagrado, vendo nella/ Único escudo aonde se despontão/ As lanças d’ambição, asylo augusto/ Do brio nacional, que nada teme.

Minuro – Eu igualmente sou de estranho clima:/ Porém, meu coração he Lusitano./ Amando a liberdade vim fugindo/ De abatidas nações. No fim da Europa/ Só homens encontrei! Aqui se rega/ O solo que produz heroes famosos/ Com sangue de invasores...”¹¹⁸

O herói colectivo também surge, nesta peça. Viriato enaltece, desde o princípio da obra, o carácter nobre e superior do povo Luso, como aliás, também faz Manilio, nisso contrariando Sevillio que afirma que a força dos lusitanos se centra somente num homem – Viriato que, por ter sido exposto a uma dura vida de pastor, daí retirou a sua força e que em nada influenciada pela sua origem lusitana.

“criado entre os rochedos, produzido/ Num daqueles esforços convulsivos/ Da bruta natureza./ Estes penhascos/ Lhe derão solidez. As companheiras/ Feras dos bosques ás pejadas tetas/ Com venenoso leite alimentarão./ Se este monstro acabasse, em pouco tempo/ Verias conquistado o fim da Europa./ Quanto pôde hum só homem, quando impera/ Por força do seu genio sobre os povos!”¹¹⁹

Manilio não partilha a mesma opinião e afirma mesmo:

¹¹⁷“*Valentes camaradas, cujos braços/ Invencíveis me ajudam nesta empresa,/ Vós sois dignos de ser Lusos filhos;/ A ganhada victoria em grande parte/ A vós se deve, della nos resulta/ Grandes vantagens...*”, Idem, p. 8; “*Caro Distaleon, fiel Minuro,/ Que Lusitanos sois por leis da honra,/ Que entre nós consagrais cultos constantes/ A doce liberdade...*”, idem, p. 76.

¹¹⁸ Idem, p. 7 - 8.

¹¹⁹ Idem, p. 83.

“Enganas-te, Senhor, os Lusos todos/ São Viriatos. O rancor é terrível,/ Que impolítico Galba suscitára,/ Está disseminado até nos peitos/ Das heroicas mulheres: forão duas/ Esposas quem somente em nosso campo/ O terror diffundirão, libertando/ caros concidadãos. Vê com que força/ As leys do coração aqui se observão.”¹²⁰

Também o papel da mulher – Lusitana – assume um lugar de destaque no desenlace da tragédia. Ormia e Aristeia, confrontadas com o sequestro dos seus esposos, desgostosas e impacientes por vê-los em liberdade decidem ir em seu socorro, com um plano astuto e arriscado.

Esta acção eleva o carácter heróico e sagaz dos lusitanos, mas ao mesmo tempo lança para a discussão o papel da mulher e a guerra dos sexos. Pimenta de Aguiar atribui à mulher o ofício mais importante da trama: o de infiltrar-se no campo inimigo para libertar soldados lusos. No entanto, ao mesmo tempo que o dramaturgo lhes concede este privilégio, tira-o pela voz dos seus esposos que, ao aperceberem-se do perigo a que as suas esposas estavam expostas insistiram para que elas fugissem pelo bosque. Rebelando-se, as “heroínas” ressaltaram o seu feito:

“Queres, injusto, desarmar-me o braço?/ Braço, que soube dentre os inimigos/ Intrepido arrancar-te? Que esses ferros/ Generoso quebrou? Não, esta espada,/ Tinta no sangue da impestada Roma,/ Pertence á tua Ormia, que a teu lado/ Saberá combater. Eis os despojos/ Do meu valor. He deles que animado/ Deves seguir do heroismo a estrada.”¹²¹

No entanto, os seus esposos reconheceram-lhes o valor e seguem-lhes o caminho, deixando um rasto de morte e destruição por entre os romanos.

Também ante Viriato, as heroínas lusas se prontificam para partir em combate ao lado dos homens lusos, intento de que o chefe da pátria tenta dissuadi-las apesar de enaltecer e reconhecer o seu valor e heroísmo:

“Não, caras heroínas, não consente/ Nosso character nobre, que se exponhão/ Segunda vez aos riscos das pelejas/ Vossos braços mimosos. Tendes dado/ Exuberantes provas, que vos levão/ Pár a pár dos guerreiros mais sublimes/ Ao templo da Victoria.../ Nossas patrícias/ Vos tomem por modelo, e reconheçam,/ Que hum generoso amor supera e doma/ Quanto vem insultar seu doce imperio.”¹²²

¹²⁰ Idem, p. 84.

¹²¹ Idem, p. 40.

¹²² Idem, p. 62.

Após esta análise de Viriato e dos heróis lusitanos que o cercavam, passemos a D. João I que se revelou um herói libertador do povo português.

7.3 *D. João I, O herói libertador*

Tal como nas outras duas obras em análise de Pimenta de Aguiar, o dramaturgo faz uma introdução, contextualizando, historicamente a época em que decorre a acção em torno de D. João I.

Com a morte de D. Fernando, Portugal encontrava-se numa situação de grande fragilidade política e social. A sua filha D. Beatriz, casada com o Rei de Castela, D. João, figurava a perda de independência do país, apesar de D. Fernando ter deixado escrito que aquando da sua morte assumiria a regência a sua esposa, D. Leonor, até que a filha tivesse descendência capaz de tomar as rédeas do país.

O falecimento de D. Fernando veio legitimar as pretensões do Rei de Castela relativamente ao território português. Contando com o apoio de D. Leonor, apaixonada por João Fernandes Andeiro – Conde de Ourém – o Rei de Castela pretendia fazer-se aclamar Senhor de Portugal. O povo Português temia, assim, a perda da sua independência e liberdade e ansiava por um legítimo herdeiro que o pudesse defender das investidas castelhanas.

Os filhos de D. Inês e D. Pedro estavam prisioneiros do Rei castelhano. Restava, então D. João I, conforme lemos no argumento:

“hum heroe, destinado pela providencia, para salvar a Náo do Estado, combatida das mais furiosas tempestades. D. João, Mestre de Avís, filho natural de D. Pedro I e irmão de D. Fernando, por suas brilhantes qualidades era o ídolo da Nação. Possuia em alto gráo o valor, a prudencia, a justiça, a liberalidade, e todas as virtudes dignas do Throno.”¹²³

Acontece, porém, que , D. João I não tem um início tão glorioso quanto os heróis anteriores. Encontra-se amedrontado com a ideia de enfrentar a Rainha e os seus conselheiros. É um herói pouco magnânimo inicialmente, na medida em que permite que o seu receio de falhar seja mais forte que a sua coragem.

O seu percurso, na forma como o destino o marcará, distinguir-se-á, contudo, do herói das outras peças de Pimenta de Aguiar.

¹²³Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Impressão Régia, Lisboa, 1817, p. 5.

Inicialmente, é ele próprio que se autoproclama um herói (“O sangue dos Heróis que em mim circula”¹²⁴) e assume o papel de Defensor do Reino. Rege-se pelos princípios da «Patria», «Natureza», «Honra» e «Amizade».

Quando D. Nuno chega com notícias do avanço das tropas do Rei Castelhana, D. João I fica indeciso quanto ao caminho tomar. Deseja embarcar rumo a Britânia para pedir auxílio ao seu rei, intento mal acolhido pelos “conselheiros”, que não aceitam o seu “Projecto tão cruel” de querer deixar a pátria “sem chefe [exposta] á brutal vingança/ Do Castelhana Rei (...)”¹²⁵. Ele próprio se acha receoso (“Os vossos argumentos dissiparão/ Meus receios, nascidos da incerteza/ De poder reunir no mesmo int’resse/ Os braços da Nação. (...)”¹²⁶). Esta indecisão inicial torna-se dolorosa para o herói, ao desejar tomar a decisão mais correcta.

D. João I, consciente do numeroso exército castelhana que contava com o apoio do Rei francês angustiava-se por tentar encontrar o plano perfeito para salvar o país. Para se iluminar, D. João I vai aos montes falar com um monge eremita, para lhe pedir orientação. Quando este lhe fala de um futuro promissor, aumenta a confiança do herói que se propõe dar a notícia à rainha de que irá tomar o pulso do país. Entretanto, a trama intensifica-se e no meio da confusão cruzam-se espadas. D. João I assassina o Conde de Ourém e permite que a rainha abandone o palácio (Ágon).

Perante a passividade da Rainha e a sua arrebatadora paixão pelo Conde de Ourém, D. João I tece um plano de libertação da Pátria que passava pelo assassinato do Conde de Ourém na antecâmara da Rainha. Este plano foi realizado com sucesso e foi liberta a Pátria das garras castelhanas¹²⁷.

Nesta peça temos um herói que, apesar de manifestar alguns momentos de grande indecisão, acaba por ser bem-sucedido na sua missão. Não é um herói que entra em declínio no final. É um herói que começa por ser indeciso e modesto¹²⁸, pouco confiante

¹²⁴ Idem, p. 28.

¹²⁵ Idem, p. 33.

¹²⁶ Idem, p. 63.

¹²⁷ Com o país entregue a D. Leonor e esta seduzida por amores castelhanos – Conde de Ourém – e ameaçada pelo genro, que pretendia que o trono fosse tomado o mais rapidamente possível por D. Brites, estalou-se a revolta e o descontentamento nacional perante a visão de submissão aos castelhanos. Aqui está patente o sentimento (hybris) que irá mover aquele que é considerado o “herói, destinado pela providência, para salvar a Nação do Estado, combatida das mais furiosas tempestades”¹²⁷: D. João, Mestre de Avis, filho de D. Pedro I e irmão de D. Fernando. O Mestre de Avis, instado a Defender o Reino das garras castelhanas, por grandes figuras do quotidiano português da época – D. Nuno Alvares Pereira, Álvaro Paes e Rui Pereira – aceita o título de Defensor do reino e compromete-se a libertar o país.

¹²⁸ “Mas a sua modestia he quem lhe impede/ Dos votos da Nação seguir o impulso.”, Idem, p. 13.

do seu valor, mas que vê crescer ao longo da tragédia a sua coragem, bravura e valor heróico.

Ao contrário de Viriato e D. Sebastião, o percurso heróico de D. João I não acabou de modo trágico.

Seguimos, agora, para o outro episódio fundamental na História do povo português: o de D. Sebastião, o aventureiro.

7.4 *D. Sebastião, o príncipe aventureiro*

“Este facto, o mais trágico da nossa história, por si mesmo e por essas funestas consequências, he assaz conhecido de todos os portuguezes”¹²⁹

No argumento inicial da peça, Pimenta de Aguiar traça o percurso de vida de D. Sebastião, não com o intuito de esclarecer os portugueses deste momento da nossa história, já que, segundo ele, “he assaz conhecido de todos os portuguezes” mas como não pretende escrever “somente para elles, [julgo] indispensável este argumento a fim de que os [seus] Leitores entrem em conhecimento, e interesse na lição deste drama.”¹³⁰

D. Sebastião é um jovem ambicioso, vencedor com elevada expectativa, no início da peça.

Começa por caracterizar D. Sebastião como um “génio inclinado á guerra”:

“A lição dos conquistadores era o seu deleite, e as façanhas do grande Alexandre occupavão todo o seu espirito.”¹³¹

Quando alcançou o poder, Portugal encontrava-se no seu apogeu, com um lugar de destaque entre as potências europeias. No entanto, D. Sebastião era movido pelo “seu génio bellicoso, a corruptora lisonja que o cercava, o esplendor da sua gloria [e] o zelo pela religião”. Em 1574, D. Sebastião organiza a sua primeira incursão por África “à

¹²⁹ Paolo, D'Angelo, *A estética do Romantismo*, tradução de Isabel Teresa Santos, Lisboa, Estampa, 1998, p. 3.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. Sebastião em Africa: tragedia*, Impressão Regia, Lisboa, 1817, p. 3.

frente de seu bravo exército, conduzindo por toda a parte a morte e a carnagem, de todo os desbarata.” O seu regresso a Lisboa, com a vitória empunhada, só o fez desejar ainda mais a batalha. Assim, “cuidou logo em segunda expedição, mais façanhosa, e de maiores consequências”¹³². Ao navegar pelo norte de África, foi surpreendido por um pedido de ajuda de Mulei Mahamed, que havia sido despojado do trono pelo tio, Mulei Moluc Abdelmelec, por corrupção (facto alheio ao conhecimento de D. Sebastião). Ao invés de ficar perto da costa onde estava apoiado pelos seus navios, D. Sebastião segue por território africano contrariando os conselhos dos seus generais D. Jayme, Noronha e Menezes:

“ D. Jayme - (...)/ Não devemos deixar o forte apoio/ Dessa esquadra, onde temos os recursos,/ Que nos podem faltar quando entranhados,/ (...).

Noronha - (...)/ Mas a prudencia, que aos heroes ensina/ A estrada da victoria, he quem exige/ De serias reflexões maduro peso./ Antes de te entranhar neste terreno/ Inculco, montanhoso, sonda, observa,/ Que partidos suscita a nossa entrada./ (...)

Menezes - (...)/Dá repouso, Senhor, a teus soldados./ (...)/ Observa daqui a marcha astuta/ Desta gente feroz, perfida, e brava,/ E quando amanhecer dia opportuno, /Da victoria senhor, dá-lhe a batalha.”¹³³

Aqui encontramos a *hybris* da peça: D. Sebastião assume o desafio de ajudar um rei que acredita ter sido deposto.

Na obra existem vários momentos importantes que indiciam a existência da *Anankê*. A fatalidade do destino, ao contrário do que sucede nas tragédias gregas não se dá por meio das *Parcas* em Pimenta de Aguiar.

Abdelmelec envia alguns dos seus para oferecer a paz ao rei português, que prontamente recusou com ânsia pela guerra:

“D. Sebastião - (...) / Não venho a discutir falsos direitos,/ Nem a barbaras leys prestar apoio;/ Quero a posse entregar destes dominios/ Ao successor legitimo do throno,/ E se alguém se opposer a meu designio/ O peso sentirá das armas Lusas./ A guerra levarei por toda a parte,/ Té extinguir a raça dos tyrannos,/ Que tem este paiz escravizado./ Assaz te declarei meus sentimentos/ Inalteraveis, podes repetillos/ A esse usurpador, que te enviára;/ Que quero o meu projecto ver cumprido./ (...)/ Sim, a guerra declaro, este flagello/ Vai fazer-se sentir; por toda a parte/ Levarei o terror, o susto, a morte./ Procurarei no centro deste Imperio/ O vil usurpador, meu forte braço/ A vida arrancará, que causa estragos./ (...)”

¹³² Idem, p. 3.

¹³³ Idem, p. 29-31.

Decidido a começar a guerra, D. Sebastião reúne as suas tropas e avança para o campo de batalha. Em franca desproporção numérica, nada detém os portugueses que, com enorme bravura, alcançam a vantagem sobre os mouros. Porém, perante o vasto exército mouro alguns regimentos que fortaleciam a rectaguarda, arrebatados pelo medo, fugiram, o que fragilizou a defesa e ataque lusitano. Depressa se instalou o caos e se dispersaram as tropas. Deu-se início ao pathos que desencadeou o *Ágon do herói*¹³⁴. D. Sebastião foi instigado a entregar-se refém para que se salvasse a sua vida, ao que o jovem rei respondeu : “Hum Rei, logo que perde a liberdade, deve morrer, assim salva o decóro/ devido á Magestade (...)”¹³⁵. E com laivos de bravura lançou-se à batalha sem temor (“ Vinde, Amigos, comigo hoje aprender como se morre,/ Vendendo cara a vida, e sempre ilesa/ salvando a honra, apesar do Fado”¹³⁶). Viria a ser assassinado. Pimenta de Aguiar termina o seu argumento dizendo que “assim, acabou valorosamente este memoravel guerreiro, tendo 24 anos de idade, deixando o Reino sem sucessão, e submerso na dor e desamparo.”

D. Sebastião é, então, caracterizado por Pimenta de Aguiar como um homem de superior coragem, capaz de enfrentar todos os perigos sem fraquejar.

Durante toda a tragédia, D. Sebastião demonstra uma altiva bravura, mas também a impulsividade própria da idade e fruto da educação que teve. O que o move é o Amor pela Nação, mas de certo modo esta sua motivação deixa de assumir um papel prioritário nas suas acções e é ultrapassado pelo seu instinto bélico e voraz orgulho.

Quando Menezes, um dos seus fiéis generais, perante um destino tão tenebroso, não apenas para o jovem Rei, como para a Pátria Lusa, lhe levanta os dois únicos cenários possíveis para a salvar a vida (“Não pódem defender-te, he mais prudente,/ pedir quartel ao fero Abdelmelec,/ ou antes entregar-te prisioneiro,/ do que a vida perder perdendo a Pátria.”¹³⁷), D. Sebastião recusa-os e colérico lança-se para o meio da batalha onde é cercado por barbáros e é assassinado.

O seu destino é incrivelmente fatal e foi desencadeado por uma reviravolta dos acontecimentos: a preparação pensada e grandiosa por parte dos mouros apanhou de surpresa o jovem Rei e retirou-lhe toda a sua glória e dimensão.

O sofrimento do herói (individual – D. Sebastião – e colectivo – portugueses) começa a partir do momento em que os africanos lançam sobre ele uma segunda

¹³⁴ O conflito nuclear da tragédia é o confronto que opõe portugueses e muçulmanos.

¹³⁵ Idem, p. 95.

¹³⁶ Idem, p. 95.

¹³⁷ Idem, p. 94.

investida de forte alcance e os portugueses batem retirada e se dispersam em território africano para fugir da morte. D. Sebastião encontra-se no campo de batalha, apenas acompanhado pelos seus fiéis generais.

7.5 Os mitos nacionais na obra de Manuel Pimenta de Aguiar

“O mito é o nada que é tudo.”¹³⁸

O mito faz parte da vida do Homem desde os seus primórdios. As imagens esculpidas nas rochas e os adornos nos túmulos dos Neandertais continham já fortes indícios das suas crenças de que poderia haver algo para além do mundo físico.¹³⁹

É através da imaginação que criamos a religião e a mitologia. Então, o mito, na visão de Eliade estará sempre associado ao rito, uma vez que “todos os rituais têm um modelo divino, um arquétipo”¹⁴⁰, e são «correlativos».¹⁴¹

Por sua vez, Vernant separa o mito do rito, mas sem, no entanto, não os opor. Afirmo que o mito, “na sua forma mais verbal, é mais explícito do que o rito, mais didático, mais apto e propício à «teorização»” e remete-o “para um outro registo de linguagem e de pensamento”.¹⁴²

Os mitos traduziam a “realidade que as pessoas sentem intuitivamente”¹⁴³ e eram a resposta às problemáticas que não tinham fundamento nem explicação lógica e científica, tal como de onde vimos e para onde vamos. Esta questão da vida para além da morte continua a povoar a mente humana. A ideia de que a vida tem um fim com a

¹³⁸Pessoa, Fernando, *Mensagem*, anotações de David Mourão-Ferreira, 10.ª edição, Lisboa, Edições Ática, 1972.

¹³⁹Armstrong, Karen, *Uma pequena história do mito*, tradução Paula Reis, revisão J. R. Sequeira Costa, Lisboa, Teorema, 2006, p. 7.

¹⁴⁰Eliade, Mircea, *O mito do eterno retorno : arquétipos e repetição*, tradução Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1978, 36.

¹⁴² Vernant, Jean-Pierre, *O mito e a religião na Grécia Antiga*, tradução de Telma Costa, Lisboa, Teorema, 1991, p. 30.

¹⁴³Armstrong, Karen, *Uma pequena história do mito*, tradução Paula Reis, revisão J. R. Sequeira Costa, Lisboa, Teorema, 2006, p. 10.

morte física é demasiado medonha e difícil de aceitar, pelo que a imaginação ganha dimensão de catarse o que torna ainda mais necessária a existência de deuses e do transcendente para dar continuação à vida espiritual.

Na tragédia clássica, o poeta “não inventa personagens nem intrigas, mas as encontra no saber comum dos gregos, no que eles acreditavam ser seu passado.”¹⁴⁴ Por isso, vemos os grandiosos poetas clássicos, recuperar heróis, lendas, deuses nas suas obras. Victor Jabouille é também da opinião de que até ao século XVII “as personagens dos mitos são seres extraordinários, deuses e heróis. Os deuses são imortais; os heróis são, por vezes, semi-deuses, filhos de mortais e de divindades, e, outra, mortais, filhos de mortais, que pelos seus feitos merecem ultrapassar a dimensão humana.”¹⁴⁵ Assim são os heróis de Pimenta de Aguiar: mortais, filhos de mortais, mas que se revestirão de imortalidade pelas suas grandiosas acções.

Roland Barthes defende que a mitologia tem “um fundamento histórico, pois o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia surgir da «natureza» das coisas.”¹⁴⁶

Ainda na linha de pensamento de Roland Barthes, o mito “transforma a história em natureza.”¹⁴⁷ Para o autor, “o que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, remontando tão longe quanto seja necessário, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem natural deste real.”¹⁴⁸

Barthes é categórico quando sustenta a tese de que não é intenção do mito esconder ou ostentar nada. Ele apenas deforma. “Não é nem uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão.”¹⁴⁹

Pierre Brunel atribui três funções ao mito: a primeira função do mito é a de narrar; a segunda é a de explicar¹⁵⁰; por fim, o mito tem a função de revelar o ser, o Deus. É-lhe atribuído uma concepção religiosa e pode, inclusivé ser apresentado como

¹⁴⁴ Garcia, Filomena Y. H, *Mito e tragédia – A tensão subjacente*, organizado por Donald Schuler e Miriam Barcelos Goettems, *Mito ontem e hoje*, Porto-Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990, p. 102.

¹⁴⁵Jabouille, Victor, *Do mythos ao mito: uma introdução à problemática da mitologia*, Lisboa, Cosmos, 1993, p. 15.

¹⁴⁶ Barthes, Roland, *Mitologias*; trad. José Augusto Seabra. - Lisboa : Edições 70, 1984, p. 182.

¹⁴⁷Idem, p.198.

¹⁴⁸ Idem, p. 209.

¹⁴⁹Idem, p. 198.

¹⁵⁰ Neste ponto, Brunel, recorre a Jolles para exemplificar este ponto. Este último baseia-se no genesis a que atribui o estatuto de mito por excelência e onde introduz a questão de que o mito é constituído por um jogo de pergunta/resposta, no qual a cada resposta corresponde uma e só uma pergunta. A resposta é decisiva, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Éditions du Rocher, 1998, p.9.

«histoire sacrée».¹⁵¹ Mircea Eliade é da mesma opinião. Para ele, o mito "narra uma história sagrada", que "serve de modelo ao comportamento humano".¹⁵²

Demoremo-nos mais um pouco neste rico prefácio do "Dictionnaire des Mythes Littéraires", da autoria de Pierre Brunel. o autor alerta para a teoria de alguns autores que defendem que a literatura é adversária do mito, mas lembra que sem a literatura os mitos não seriam reconhecidos. Adianta, ainda, que a literatura é o repositório dos mitos e que o mito, por si só vem revestido de literatura.¹⁵³

Brunel contesta a posição de Raymond Trousson que usa os termos «tema» e «motivo» em detrimento do «mito».¹⁵⁴ Trousson considera que o «motivo» é:

"um conceito vasto, designando quer uma certa atitude - por exemplo a revolta - quer uma situação de base, impessoal, em que os actores não foram ainda individualizados - por exemplo as situações do homem entre duas mulheres, da oposição entre dois irmãos, entre pai e filho, da mulher abandonada, etc. Trata-se de situações já delimitadas nas suas linhas essenciais, de atitudes já definidas, de tipos mesmo - por exemplo o revoltado ou o sedutor - mas que continuam no estado de noções gerais, de conceitos".¹⁵⁵

O tema, por outro lado, é caracterizado como uma:

"expressão particular de um motivo, a sua individualização ou, se se quiser, a passagem do geral ao particular. Dir-se-á que o motivo da sedução se encarna, se individualiza e se concretiza na personagem de D. Juan; o motivo da criação artística no tema de Pígalião; o motivo da oposição entre a consciência individual e a razão do Estado no tema de Antígona; o motivo da ignorância religiosa e filosófica no tema de Sócrates. Por um processo idêntico de individualização e de particularização, a situação característica da oposição entre dois irmãos, que é um motivo, torna-se tema quando tem por protagonistas Prometeu e Epimeteu ou Etéocles e Polínices ou Abel e Caim; (...). Quer dizer que há um tema quando um motivo, que aparece como conceito, se fixa, se limita e se define numa ou em várias personagens agindo numa situação específica e quando as personagens e essa situação terão dado origem ao nascimento de uma tradição «literária»".¹⁵⁶

Então, conclui-se que, para Trousson o tema consistia numa personagem e que o motivo descreverá uma situação.

¹⁵¹ *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Éditions du Rocher, 1998, p. 8-9.

¹⁵² Eliade Mircea *Mitos, sonhos e mistérios*, tradução Samuel Soares, Lisboa, Edições 70, 1989.

¹⁵³ *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Éditions du Rocher, 1998, p.10-11.

¹⁵⁴ "Pela nossa parte, escolhemos renunciar ao emprego do termo mito, decididamente propício a todas as confusões, para conservar as noções de *tema* e *mito*...", in Trousson, Raymond – *Temas e mitos. Questões de método*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, p. 17.

¹⁵⁵ Trousson, Raymond, *Temas e mitos. Questões de método*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, p. 19.

¹⁵⁶ Idem, p. 19-20.

Para Trousson o mito não tem importância literária. A sua importância "está nos acontecimentos relatados, no projecto etiológico - pensemos no mito das idades ou no de Pandora em Hesíodo - e não na forma." O autor vai mais além quando afirma que "o mito cessa onde começa a literatura".¹⁵⁷

A questão do mito literário não é consentida e aceite da mesma forma por todos os investigadores, tal como Pierre Brunel expõe no prefácio do "Dictionnaire des mythes littéraires". Brunel é especialmente crítico com as posições de Pierre Albouy, que considera serem muito pouco claras. Para Albouy, o mito literário é o relato que implica o mito que o autor trata e modifica com grande liberdade e lhe dá novos significados:

"Le mythe littéraire, pour lui, est constitué par la récit qu'implique le mythe, récit «que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté», et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées. Si une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire, il y a seulement un thème."¹⁵⁸

Sobre esta mutabilidade (indispensável) do mito, também se pronunciou Raymond Williams:

"Muito do rigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da acção real dos mitos, transformando-a em acções dramáticas específicas, vivenciando no presente e inseridas no carácter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais."¹⁵⁹

Mas qual a razão desta atracção por parte do poeta pelos mitos históricos, que não são sempre com fundo necessariamente trágico? Filomena Garcia crê que o mito histórico tem "todos os ingredientes que atraem o poeta: mortes, assassinatos, incesto, enfim, grandes transgressões". E portanto, o papel do poeta é pegar nestes elementos e incutir-lhe o carácter trágico.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Trousson, Raymond, *Temas e mitos. Questões de método*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, p. 16.

¹⁵⁸ *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Éditions du Rocher, 1998, p. 12.

¹⁵⁹ Williams, Raymond, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 36.

¹⁶⁰ Garcia, Filomena Y. H, *Mito e tragédia – A tensão subjacente*, organizado por Donald Schuler e Miriam Barcelos Goettems, *Mito ontem e hoje*, Porto-Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990, p. 103.

Jean Pierre Vernant alerta-nos para o facto de o mito “[obedecer] a limitações colectivas bastante rigorosas” e que o poeta não pode servir-se dele para satisfazer as suas fantasias individuais nem “modificar a seu bel-prazer”. Mesmo sem que se aperceba, o poeta segue um conjunto de «regras», «associações» e «oposições» quando trabalha com o mito.¹⁶¹

Para Flávio Ribeiro de Oliveira, “O mito só faz sentido como fonte de criação artística se o autor pode ser infiel a ele”¹⁶²

Ao contrário das sociedades ditas modernas, que ligam o mito à fábula¹⁶³, as sociedades arcaicas encaravam o mito como uma “verdade absoluta, porque conta uma história sagrada” que é real, verdadeira, sagrada e passível de ser imitada e repetida, servindo de “modelo aos comportamentos humanos”, como é o caso dos heróis ou dos deuses.¹⁶⁴ No entanto, à medida que o Homem se moderniza, os rituais tornam-se enfraquecidos, perdem a sua força, desaparecem ou atravessam os tempos camuflados.¹⁶⁵

Para Aristóteles, “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres.”¹⁶⁶

A partir do século XVIII, a História e a procura de transmitir o «concreto», relegam o mito para um pedestal secundário. No pré-modernismo o mito passa a ser encarado como algo com significado que ocorreu no passado, mas que é indispensável para entender a vida “como também revelava regiões da mente humana que, a não ser assim, continuariam inacessíveis.”¹⁶⁷ Roland Barthes sublinha a natureza diacrónica do mito: "Pode, pois, imaginar-se um estado diacrónico dos mitos, quer os submetamos a uma retrospecção (e trata-se, então, de fundamentar uma mitologia histórica) quer

¹⁶¹ Vernant, Jean-Pierre, *O mito e a religião na Grécia Antiga*, tradução de Telma Costa, Lisboa, Teorema, 1991, 28-29.

¹⁶² Oliveira, Flávio Ribeiro de, *O mito na tragédia grega*. [online] Disponível na Internet via <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-mito-na-tragedia-grega/>, consultado a 09 de Janeiro de 2014.

¹⁶³ Já Platão na sua *República*, afirma que “no conjunto as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades”. No entanto atribuiu-lhes importância na medida em que eram necessárias para educar as crianças antes que estas fossem para o ginásio. Op cit. , p. 86.

¹⁶⁴ Eliade Mircea, *Mitos, sonhos e mistérios*, tradução Samuel Soares, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 15-16

¹⁶⁵ Santos, Marlene Soares dos, *O Ritual no teatro Shakesperiano*, organizado por Donald Schuler e Miriam Barcelos Goettems, *Mito ontem e hoje*, Porto-Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

¹⁶⁶ Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 112.

¹⁶⁷ Garcia, Filomena Y. H, *Mito e tragédia – A tensão subjacente*, organizado por Donald Schuler e Miriam Barcelos Goettems, *Mito ontem e hoje*, Porto-Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990, p. 12-16.

sigamos certos mitos do passado até à sua forma actual (e trata-se, então, de fazer história prospectiva)."¹⁶⁸

Apesar deste papel secundário do mito, para Roland Barthes "o mito presta-se à história em dois aspectos: pela sua forma, que é só relativamente motivada; pelo seu conceito, que é por natureza histórico."¹⁶⁹

Quando adquirem uma forma narrativa, os símbolos podem originar mitos. São os mitos, então, narrações simbólicas que podem retratar as origens de uma cultura, os seus costumes, rituais e actividades.¹⁷⁰

Na acepção popular, o conceito de mito é demasiado rudimentar. Toma, também a forma de narrativa, no entanto de cariz e fundamento falsos. Por outras palavras, "o mito vem a ser uma explicação pré-científica, ingénua e ultrapassada". Ainda na concepção popular, o mito exalta períodos ideais e pessoas que pelas suas qualidades se elevam "acima dos mortais e [são] encarados como modelo"¹⁷¹. "É tudo o que concerne à imaginação, tudo o que não é susceptível de verificação, mas contém a verdade em si próprio, na sua verossimilhança, ou, (...) a força de persuasão que lhe confere a sua beleza."¹⁷²

O mito deverá "abordar os problemas que denominamos de legitimação de instituições, do poder e, em última análise, da estruturação desta determinada sociedade". O mito assume assim uma «função fundacional e legitimadora» e explica o porquê, o onde e o quando das coisas.¹⁷³

Ao contrário da História que reproduz o que «realmente» aconteceu, o mito trata "do que se manifestou plenamente", é o relato do que acontece pela primeira vez, é uma "tradição oral próxima da lenda, do conto" e é muito usual nas sociedades arcaicas.¹⁷⁴

O mito é o entendimento do sentido da realidade e é "tridimensional: possui um passado que não está ausente (...); aponta para um futuro que não chegou, mas que já começou; e está num presente liberto que, no entanto, depende do passado e do futuro."¹⁷⁵

¹⁶⁸ Barthes, Roland, *Mitologias*; trad. José Augusto Seabra. - Lisboa : Edições 70, 1984, p. 205.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Mardones, José María, *O retorno do mito: e a racionalidade mítico-simbólica*, tradução Anselmo Borges, Coimbra, Almedina, 2005, p. 37.

¹⁷¹ Idem, p. 38-39.

¹⁷² Grimal, Pierre, *Mitologia clássica: mitos, deuses e heróis*, tradução Hélder Viçoso, 1.ª edição, Lisboa, Texto & Grafia, 2009, p. 7.

¹⁷³ Idem, p. 41.

¹⁷⁴ Idem, p. 42.

¹⁷⁵ Mardones, José María, op. Cit., p. 57.

A oposição entre a Mitologia e a História não se encontra bem definida na visão de Lévi-Strauss. Para ele, “a mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto.”¹⁷⁶ No seu entender “a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza (...), que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado.”¹⁷⁷

O mito é fundamental no processo de formação pessoal do Homem, através de uma função de revelação de modelos e de contribuir com “uma justificação do Mundo e da existência humana”. Não é, no entanto, garante em si próprio de «bondade» nem de moral”. É através do mito que “surgem lentamente as ideias de realidade, de valor, de transcendência” e que o Mundo se deixa “apreender enquanto Cosmos perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao contar como as coisas foram feitas, os mitos desvendam por quem e porquê elas o foram, e em que circunstâncias. Todas essas «revelações» envolvem mais ou menos directamente o homem, pois constituem uma «história sagrada».”¹⁷⁸

Outra função do mito é a de recordar e trazer à memória constantemente os acontecimentos e passado glorioso e a possibilidade de serem em parte recuperáveis.¹⁷⁹ Esta possibilidade de transcendência dos próprios limites humanos “leva o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os seus actos.”¹⁸⁰

Manuel Pimenta de Aguiar traz à memória importantes episódios da História nacional.

D. Sebastião, o «Desejado» e o «Encoberto», nasceu no meio das preces de todo um povo que o desejava para os salvar do jugo castelhano, mas que, por devaneios do Destino, tombou em África. No entanto, até aos nossos dias a espera sebástica perdura e

¹⁷⁶ Lévi-Strauss, Claude, *Mito e significado*, tradução António Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 61.

¹⁷⁷ Idem, p.63.

¹⁷⁸ Eliade, Mircea, *Aspectos do mito*, tradução Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 123.

¹⁷⁹ Para Mircea Eliade (e outros investigadores), “a recordação de um acontecimento histórico ou de um personagem autêntico não perdura por mais de dois ou três séculos na memória popular. Isso deve-se ao facto de a memória popular ter dificuldade em reter acontecimentos «individuais» e figuras «autênticas». Ela recorre a outras estruturas: categorias em vez de acontecimentos, arquétipos em vez de personagens históricas. A personagem histórica é assimilada ao modelo mítico (herói, etc.) e o acontecimento é integrado na categoria das acções míticas (lutas contra um monstro, combate entre irmãos, etc.)”, in Eliade, Mircea, *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*, tradução Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1969, p. 58.

¹⁸⁰ Eliade, Mircea, *Aspectos do mito*, tradução Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 123.

em cada momento de desalento e crise suspira-se que, por entre as brumas de um nevoeiro surja aquele que virá em salvamento da pátria que deixou órfã.

D. Sebastião ainda antes de nascer carregava já a confiança e esperança de todo um país que suspirava por continuar numa Idade de Ouro que teimava e esmorecer.

O seu espírito bélico e aventureiro, a sua vontade de alcançar feitos gloriosos e ambição a temORIZAVAM o seu povo que se via confrontado com a possibilidade de perder o seu rei sem que este garantisse a sua sucessão.

Não era o facto de desejar a conquista e a glória que assustava os portugueses, até porque ele não era o primeiro rei a estrear-se na guerra em solo africano. Já o haviam antecedido, D. Duarte, D. Afonso V e D. João II, por exemplo, que viajaram para aquele continente para a sua primeira prova. Diogo Ramada Curto vai mais além ao dizer que “a ida a África parece desempenhar o papel de viagem educativa, uma prova tradicional a vencer pelos reis no início do seu reinado (...) alguns antes ainda de terem herdeiros a garantir a sucessão.” Para este autor, “o problema que parece colocar-se com D. Sebastião é o de ele ter querido ultrapassar os modelos que lhe são impostos, ou que se terá auto-imposto, como se pode inferir do episódio de abertura do túmulo de D. João II.”¹⁸¹

Em 1578 parte para aquela que iria ser a sua última batalha. A notícia da sua morte foi avassaladora para o país que se confrontava com a perda da sua independência e o conseqüente domínio de Castela.

Perante esta realidade, pouco favorável, o povo recusava-se a aceitar o seu fado e agarrando-se à louca ideia de que o rei poderia ter sobrevivido, já que ninguém conseguia provar o contrário, encontrou a forma mais eficaz para lidar com um futuro que se adivinhava pouco favorável a Portugal. Joaquim Veríssimo Serrão afirma mesmo que “as raízes históricas do sebastianismo têm assim imediata ligação com Alcácer-Quibir, ainda que esse movimento psicológico fosse mais tarde explicado de forma messiânica, como prenúncio de redenção após o domínio filipino.”¹⁸²

O sebastianismo, ou o mito de D. Sebastião, ganhou importância graças ao modo como a sua história/vida foi contada ao longo dos séculos, quer por historiadores

¹⁸¹Curto, Diogo Ramada, *O Bastião! O Bastião!* (Actos políticos e modalidades de crença, 1578-1603), coordenação Yvette Kace Centeno, *Portugal : mitos revisitados*, Lisboa, edições Salamandra, 1993, p. 190-191.

¹⁸²Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 3.^a edição, volume 3: *O século de Ouro (1495-1580)*, Lisboa, Verbo, 1979-1995, pp. 78.

portugueses quer de outras nacionalidades, que tornaram o acontecimento trágico mais interessante e mais apelativo. Na maior parte dos relatos e caracterizações do rei português, destacavam-se não apenas a sua bravura, atrevimento, honra, como também as suas características humanas, como a irracionalidade e impulsividade, o que realçou a verossimilhança do episódio.¹⁸³

Esta confiança de que o rei ainda poderia ter sobrevivido era a esperança que alimentava muitos familiares de soldados desaparecidos na mesma batalha.¹⁸⁴

A esperança era reacendida de cada vez que surgiam indivíduos a autoproclamar-se de D. Sebastião. Segundo Diogo Ramada Curto,

“o sebastianismo apresenta-se não só como uma crença, protagonizada pelas camadas populares, mas ainda como uma forma de resistência. Este último tema conhece, por sua vez, diferentes tonalidades, desde a invasão frente às realidades, com base na efabulação, à oposição política activa contra as autoridades do Estado. Estas diferentes formas de resistência, das mais apolíticas às mais comprometidas no plano da violência, não são necessariamente antagónicas. Assim, a disponibilidade para acreditar no fabuloso, patenteada pelo sebastianismo, tem sido utilizada para definir parcialmente o sentimento nacional, tanto mais exacerbado quanto colocado debaixo da dominação política castelhana.”¹⁸⁵

Mais do que um problema de identidade e da esperança de que o encoberto surja no meio do nevoeiro para restaurar a ordem, a liberdade, as regras e Justiça no reino, o sebastianismo, trata-se “ele próprio de um mito em que ao presente disfórico se opõem um passado e um futuro eufóricos, institui-se como crítica a esse presente e exime os viventes à responsabilidade pela negatividade desse tempo.”¹⁸⁶

A reformulação do sebastianismo é feita pela adaptação do mito “às metamorfoses operadas pelo tempo”, libertando-se do mito “enquanto continuação de um ideal pré-renascentista.”¹⁸⁷

O sebastianismo é uma das clássicas manifestações da “personalidade colectiva” portuguesa. Não é de estranhar por isso que, no século XX, haja portugueses e entre eles figuras incontornáveis da literatura e cultura portuguesa que “continuam a esperar por D. Sebastião, dois dos maiores poetas, Pascoaes e Fernando Pessoa, anunciam (com que

¹⁸³ Sousa, Maria Leonor Machado de, *Mito e criação literária*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 25.

¹⁸⁴ Curto, Diogo Ramada, *O Bastião! O Bastião!* (Actos políticos e modalidades de crença, 1578-1603), coordenação Yvette Kace Centeno, *Portugal : mitos revisitados*, Lisboa, edições Salamandra, 1993, p. 143.

¹⁸⁵ Idem, p. 165-166.

¹⁸⁶ Barbas, Helena, *Sebastião e Mito Imperial em Almeida Garrett*, coordenação Yvette Kace Centeno, *Portugal : mitos revisitados*, Lisboa, edições Salamandra, 1993.

¹⁸⁷ Idem, p. 196.

grau de convicção?) o amanhecer duma nova era de grandeza, e pensadores e ensaístas (Álvaro Ribeiro, Agostinho da Silva) vaticinam que Portugal, melhor, a Lusitanidade, há-de guiar o mundo.”¹⁸⁸

Jorge Dias resume assim o episódio de Alcacer Quibir: “A maior desgraça da nossa história, a infeliz campanha de Alcacer Quibir, em que desapareceu D. Sebastião com a elite militar do seu tempo, não passou dum grande sonho vivido, de trágicas consequências.”¹⁸⁹

Em Pimenta de Aguiar temos dois tipos de heróis míticos. O herói inicialmente glorioso que cai em desgraça (*Viriato* e *D. Sebastião*) e o herói que no início não demonstrando tanta coragem, é depois visto como o grande salvador e no final tem êxito e sai triunfante (D. João I).

Viriato e D. João I encarnam em si, o que pensamos ser, o mito dos libertadores. A sua missão de evitar que a soberania e futuro do povo português se transferissem para mãos romanas (Viriato) ou castelhanas (D. João I) tornaram-nos verdadeiros ícones e figuras de exaltação nacional, sempre lembrados em altura de crise como aqueles que, contra forças opressoras, sempre lutaram para defender a supremacia e liberdade colectiva do seu povo.

¹⁸⁸ Coelho, Jacinto do Prado, *Originalidade da literatura portuguesa*, 3ª edição, Lisboa, ME - Instituto da Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), 1992, p. 61.

¹⁸⁹ Dias, Jorge, *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 30-31.

7. A poetização da

História

Um dos pontos mais importantes para Aristóteles no que diz respeito à diferença entre Poesia e História é o facto de, na poesia, “é officio do poeta (...) representar o que poderia acontecer”, segundo a verossimilhança e a necessidade. Por outro lado, a História está incumbida de dizer "as coisas que sucederam", ou seja, relatar o curso natural dos acontecimentos tal com ocorreram.¹⁹⁰ A poesia, pelo seu trato mais filosófico dá uma dimensão de liberdade ao poeta quando este “pega” no mito e o transforma, ao contrário da História cujo “objecto é mais particular”.¹⁹¹

Para seguir a vertente histórica deverá “informar sobre coisas que aconteceram e sobre o modo como tal acontecimento se processou” e manter-se fiel à «autenticidade histórica». Mas não é este o objectivo da tragédia. O seu objectivo é poético e a acção apresentada deverá “comover e encantar pela comoção”. Então, pega na verdade histórica e trabalha-a sujeitando-a às «leis da arte poética» segundo as suas necessidades. Para atingir este estado de comoção a «verdade poética» denigre muitas vezes a «verdade histórica».

Na sua Dissertação Primeira sobre a tragédia, Correia Garção evocará por diversas vezes a visão de Aristóteles, baseando-se essencialmente na sua *Poética*. Tal como os árcades em geral, defendia uma posição aristotélica da visão sobre a Natureza¹⁹². O poeta deveria transpor para a sua obra as coisas tal como elas são: de modo simples e puro. Esta noção de verossimilhança que fora preconizada por Aristóteles também seria defendida por Horácio que alertava os poetas para o seguinte: “As tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade e não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia”¹⁹³

¹⁹⁰ Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 115.

¹⁹¹ Garcia, Filomena Y. H, *Mito e tragédia – A tensão subjacente*, organizado por Donald Schuler e Miriam Barcelos Goettens, *Mito ontem e hoje*, Porto-Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990, p. 103.

¹⁹² Esta imitação da Natureza não se restringe ao mundo exterior, como sejam, as paisagens, as flores, o mar, entre outros, mas trata fundamentalmente dos aspectos da “natureza humana: o estudo do homem, dos seus sentimentos e das suas paixões, da sua alma e do seu coração”. No entanto, esta imitação não se traduz numa reprodução fiel e submissa das coisas e das emoções. “O classicismo escolhe e acentua os aspectos característicos e essenciais do modelo, eliminando os traços acidentais e transitórios, desprovidos de significado no domínio do universal poético”, excluindo o «grosseiro», o «hediondo», o «vil» e o «monstruoso», in Silva, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 3ª edição revista e aumentada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 448.

¹⁹³ Horácio, *Arte poética*, introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes, edição bilingue, Lisboa, Inquérito, 1984, p. 105.

Aristóteles recorre a Homero para explicar como se deverá tratar esta verossimilhança e reconhece o mérito daquele poeta que “ao compor a Odisseia não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses”¹⁹⁴.

Aristóteles defende que, para que haja a tal «verossimilhança»¹⁹⁵, é fulcral que a acção seja una e que todos os acontecimentos descritos sejam imprescindíveis para a dinâmica e evolução do conflito. Ao contrário do que trata a História: o real, o concreto, o verdadeiro e a reprodução dos factos tal como ocorreram, a Poesia ocupa-se do que podia ter acontecido, porque, a verdade pode ser demasiado fantástica e inacreditável. Afasta-se do imaginário, do «insólito» e do «anormal».¹⁹⁶

A verossimilhança assume, então, um lugar de destaque não apenas entre os teorizadores franceses clássicos, como o fará Boileau, mas como também o fizera já Racine nas suas tragédias, consumido pela necessidade de verossimilhança dos assuntos - “apenas o verossímil toca a tragédia” - e é essa a sua justificação para a escolha do tema simples de Berenice.¹⁹⁷

Numa tentativa de perceber melhor a obra de Pimenta Aguiar e de se poder corroborar ou desmentir os factos dos acontecimentos que relata decidiu-se, assim, abordar um selectivo leque de obras, neste caso Histórias de Portugal, para nos munirmos de ferramentas essenciais para uma visão mais imparcial da análise.¹⁹⁸

Este capítulo parece-nos relevante porque é o próprio Pimenta de Aguiar que assume o papel de historiador ao declarar que irá contar os factos tal como ocorreram, o que contraria a distinção de História e Poesia de Aristóteles.

Viriato é, desde a «historiografia renascentista», “um dos grandes símbolos peninsulares da resistência autóctone contra a ocupação romana”. Perante a falta de dados concretos sobre a sua origem, os portugueses assumiram-no como seu e elevaram-no à categoria de herói nacional.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 115.

¹⁹⁵ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 3.ª edição revisitada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 446-447.

¹⁹⁷ Racine, Jean, *Bérénice*, versão portuguesa de Vasco Graça Moura, Edição bilingue em português e francês introdução António Lagarto, Chiado, Bertrand, 2005, p. 21.

¹⁹⁸ A escolha recaiu sobre a História de Portugal, de José Mattoso e a de Joaquim Veríssimo Serrão. O facto de serem dois conhecidos e relevantes historiadores e também o conhecimento pessoal travado por mim própria com as obras e autores ao longo do meu percurso académico pesaram na escolha das mesmas. Não se pretende como é óbvio menosprezar loutras obras de referência sobre o tema, apenas a impossibilidade temporal e a existência de inúmeras obras nos forçam a restringir o leque de informação.

¹⁹⁹ Mattoso, José, *História de Portugal*, volume 1: Antes de Portugal, Lisboa, Estampa, 1993-1994, p. 215.

Os primeiros relatos conhecidos sobre Viriato datam do século I a.C. e são atribuídos a Posidónio e Diodoro, que o caracterizavam como um “herói puro e justo, porque nasceu e viveu em ambientes selvagens, não corrompidos pela decadência que a civilização acarreta.”²⁰⁰ No entanto, Joaquim Veríssimo Serrão introduz neste ponto um novo elemento sobre a origem de Viriato. Ao contrário da crença popular de que “era oriundo dos montes Hermínios, uma opinião mais recente²⁰¹ defende que Viriato pertencia às tribos lusitanas da costa, o que justifica o seu carácter de homem da planície”.²⁰² Neste ponto, José Mattoso é da mesma opinião quanto à origem de Viriato: “Juntando os diferentes testemunhos, concluímos que teria nascido na Lusitânia, junto ao oceano.” Mattoso considera insustentável a atribuição do local de nascimento à Serra da Estrela devido à inexistência de quaisquer provas de que a guerra Lusitana esteja associada ao «Monte Hermínio» ou até mesmo a Viriato.²⁰³

Historiadores greco-latinos foram, talvez, mais assertivos no registo do que sucedeu nesta época e introduzem alguns dados (muito poucos) sobre o nosso herói. Confirmam que, efectivamente, Viriato, presenciou e viveu o massacre de Galba, que desposou a filha de “um rico terratenente indígena” e que percorreu várias cidades das regiões meridionais, enquanto durava a guerra contra os romanos.²⁰⁴ Os registos provam que Viriato demonstrava “grande desenvoltura, [e] um bom conhecimento de toda a região [meridional]”. Atendendo a que as grandes vitórias na época dos romanos se concentravam nessa zona e na Andaluzia, aliando-se o facto de ter casado com alguém de posses, são fortes indicadores de que Viriato “não passa de uma figura estereotipada, que reflecte, acima de tudo, as perspectivas ideológicas dos dois autores [Posidónio e Diodoro] e o seu ambiente cultural”, pelo que Mattoso coloca em causa o mito de Viriato, tal como está difundido tradicionalmente.²⁰⁵

Mattoso faz referência ao massacre de Sêrvio Sulpício Galba. Os romanos que governavam, então, os territórios que, actualmente, correspondem à Península Ibérica começaram a encontrar resistência por parte dos lusitanos à sua exploração violenta. Então, a chacina de Galba aliada a uma “acção concertada dos governadores da Ulterior

²⁰⁰ Idem, p. 215.

²⁰¹ Remete-nos para a obra de Torquato Sousa soares: *Contribuição para o estudo das origens do povo português*.

²⁰² Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 3.ª edição, Lisboa, Verbo, 1979-1995, p. 46.

²⁰³ Mattoso, José, *História de Portugal*, volume 1: Antes de Portugal, Lisboa, Estampa, 1993-1994, p. 215.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ibidem, p. 215.

e Citerior permitiu infligir aos atacantes [grupos de lusitanos] uma pesada derrota, que os forçou à paz”.²⁰⁶

Segundo Mattoso, Galba terá prometido terras onde os lusitanos se pudessem alojar e acomodar. No entanto, a verdadeira intenção de Galba seria a de montar uma cilada, que dividindo os Lusitanos em três sítios diferentes, permitiria chaciná-los a todos.

Seguiu-se um período de acalmia entre 150 a.C. e 147 a.C., que foi quebrado por um grupo de lusitanos que numa tentativa de irromper na Citânia Ulterior, foram vencidos por Vetúlio – governador da Ulterior – que, apesar disso lhes propôs uma nova distribuição de terras. Contra a aceitação desta proposta surge Viriato, suposto sobrevivente da chacina de Galba, que relembra aos lusitanos a traição romana que custou a vida de tantos conterrâneos, apelando à resistência e à revolta.

De imediato, é aclamado o líder do grupo e leva a cabo um plano para emboscar e assassinar o governador. Após este episódio, entre 147 a.C. e 140 a.C., sucederam-se as investidas romanas das quais os lusitanos liderados por Viriato saíram vitoriosos, permitindo que Viriato cobrisse uma grande área da Andaluzia.

O século 140 a.C. foi fulcral para a história das guerras hispânicas. Fábio Serviliano, então governador da Ulterior, na tentativa de saquear e tomar cidades fiéis a Viriato na Andaluzia, foi derrotado pelo herói lusitano e Quinto Pompeio que pretendia alcançar Numância, na Citerior. Perante estes desaires, e face à situação de Roma que se encontrava humanamente fatigada de todas as suas guerras e consciencializando-se de que as guerras hispânicas, violentas e sangrentas, de grande brutalidade, não eram compensadoras, os romanos decidiram propor a paz e atribuíram a Viriato o título de «amigo do povo romano»²⁰⁷

Por outro lado, os adeptos romanos no Senado, eram apologistas de que a paz deveria ser alcançada, mas pela força das armas e pela rendição e entrega total dos inimigos. Foram enviados novos governados, entre eles, Q. Servílio Cipião²⁰⁸, com o objectivo de colocar ponto final na guerra hispânica com uma vitória estrondosa. Servílio enceta, de imediato, sucessivos ataques que obrigam Viriato e as suas tropas a refugiar-se para o Norte do Rio Tejo.

²⁰⁶ Idem, 212-213.

²⁰⁷ Idem, p. 216.

²⁰⁸ O nome de Quinto Servílio Cipião não é alterado por Pimenta de Aguiar.

Confrontado com a perigosa aproximação das legiões romanas, Viriato decide enviar três emissários para uma negociação de paz²⁰⁹. Servílio suborna-os e convence-os a assassinar o seu chefe. Com o exército enfraquecido e com a morte de Viriato, os Lusitanos rendem-se e recebem territórios para se fixarem.²¹⁰

José Mattoso aborda o tema “Viriato” de modo mais exaustivo do que Veríssimo Serrão. Este último realça o espírito hábil e perspicaz com que Viriato enganava os generais romanos e os vencia. Para além disso, menciona o seu assassinato pelos seus companheiros aliciados por Roma.²¹¹

Ao ler a peça *Carácter dos Lusitanos* não nos salta à vista grandes diferenças entre os factos históricos que se conhece pelos documentos que nos chegaram às mãos até aos dias de hoje. As diferenças ficam-se pelo nome dos intervenientes na História e pouco mais dos que isso.

No entanto, não quer isto dizer que o poeta não tenha recorrido à imaginação enquanto componha a fábula. Aliás, é mais do que evidente que se serviu da efabulação para a composição da obra. O modo como recria com pormenor as negociações entre os generais estrangeiros, antes seus aliados, e até o seu assassinato tornam óbvios que o autor recorreu à sua imaginação para descrever essas cenas pormenorizadamente.

O período histórico em que vive D. João I é conturbado. Após a morte de D. Fernando, Portugal foi invadido por uma onda de conternação e revolta do povo. O Tratado de Salvaterra de Magos definira que D. Leonor Teles ficasse na Regência até que D. Beatriz, casada aos 11 anos com D. João de Castela, tivesse um filho varão com 14 anos.

A relação de intimidade que D. Leonor mantinha com o Conde de Andeiro era mal vista aos olhos do povo e dos fidalgos ao revelar-se uma ameaça à independência de Portugal.

As conspirações de assassinato do Conde de andeiro multiplicavam-se no seio da nobreza e os ânimos da população de Lisboa efervescia. Mas foi D. João I quem

²⁰⁹ Encontramos o nome dos três emissários de Viriato para negociar a paz na História de Portugal, de Joaquim veríssimo Serrão (p. 47), e em Alarcão, Jorge, *Portugal Romano*, 3ª edição, Lisboa, Verbo, 1983, p. 35. Estes dois autores são consensuais quanto aos nomes de Audax, Ditalco e Minuro como os traidores que assassinaram o herói lusitano. Nomes que não coincidem com os nomes atribuídos por Pimenta de Aguiar. O autor dá os nomes de Distaleon e Minuro aos generais estrangeiros que estavam ao serviço da Lusitania.

²¹⁰ Idem, p. 216-217.

²¹¹ Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 3.ª edição, Lisboa, Verbo, 1979-1995, p. 46-47.

protagonizou o golpe com sucesso²¹². Perante estes desenvolvimentos, a rainha D. Leonor começava a temer, então pela sua segurança. Saiu de Lisboa e partiu para Alenquer e depois para Santarém. Dali pediu ajuda ao genro, o que “implicava um convite para a invasão de Portugal. Foi nesta altura que o mestre de Avis, a temer pela sua segurança e pela vida, ponderou refugiar-se em Inglaterra.”²¹³ O povo demonstrou logo o seu descontentamento perante a possibilidade de fuga de D. João e prometeu “elegê-lo para salvação de suas pessoas e bens”.²¹⁴ Foi de imediato, D. João proclamado «regedor e defensor do Reino»²¹⁵.

Em Pimenta de Aguiar encontramos, também, esta necessidade de fuga por parte de D. João, que, no entanto, não será por razões de segurança pessoal, mas para defender o país. Assiste-se, assim, a uma manipulação da História a favor da fábula:

"A qual partido deve propender-se./ Que faremos então poucos lutando/ Até co'as próprias armas? Os horrores/ De huma guerra civil enchem minh'alma/ Do mais acerbo lugubre desgosto./ A prudencia, Senhores, me aconselha,/ Que eu mesmo vá, atravessandos os mares,/ Solicitar os próvidos socorros,/ De hum amigo fiel, do Rei Britano."²¹⁶

José Mattoso tem outra justificação para a actuação de D. João que nada tem a ver com heroísmo ou defesa e amor à nação: “Tudo indica que o fez mais por medo do que pela pátria, empurrado. E logo tentando fugir. Mas, agarrado, ficou. Nem se importava de casar com a cunhada, a Aleivosa.”²¹⁷

Este ímpeto popular está presente em Pimenta de Aguiar, não com os contornos negativos preconizados pela História, mas como um movimento de apoio a D. João. O de Boa Memória enchia-se de coragem e alimentava-se de um povo ávido de soberania. A sua coragem, sobrevalorizada em Pimenta de Aguiar, chega ao auge quando decide enfrentar sozinho o Conde de Andeiro:

" Não, esse monstro de feroz perfidia
Tem reservado a colera celeste
A meu braço sómente, a minha espada

²¹²Idem, p. 294.

²¹³Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 3.^a, edição, volume I: Estado, Pátria e Nação, Lisboa, Verbo, 1979-1995, p. 295.

²¹⁴Idem, p. 295.

²¹⁵Visão consensual dos dois historiadores

²¹⁶Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Imprensa Régia, Lisboa, 1817, p. 33.

²¹⁷Este medo era justificado por já ter sido encarcerado devido ao perigo que oferecia na disputa do trono (rondava o círculo de D. Fernando, seu meio-irmão). Foi solto pelo Conde de Cambridge e optou por «obedecer e precaver-se».

He que deve punir grandes delictos
Que de perto me offendem: vou buscallo,
E em qualquer parte que o traidor descubra,
Alli mesmo farei justiça á Patria."²¹⁸

Sobe ao trono, após vencer as eleições em 1385. Apesar dos adversários – D. Beatriz, de um lado, e D. João e D. Dinis (filhos de D. Pedro e de Inês de Castro) de outro – terem forte apoio (mais D. João e D. Dinis do que D. Beatriz) de um dos dois blocos que dividiam as Cortes, o Mestre de Avis acabaria por vencer, também com grande ajuda da intimidação de D. Nuno Alvares Pereira.²¹⁹

O reinado de D. João I ficou historicamente conhecido pela Batalha de Aljubarrota que expulsou os castelhanos de solo português.

“De modo que D. João I merece a nossa admiração. Porque humano, igual a qualquer um de nós. Não nasceu herói; fez-se. Não nasceu rei; aprendeu. Empurrado pelos factos? Com certeza. Mas tirou dos factos lição. E isso é ser inteligente. Está escrito que ele é o exemplo de anti-herói (M. L. Passos, 1974, pp. 89-207). Concorde-se. Mas então será um anti-herói carismático. Isto é, alguém que, hesitando, foi construindo carisma. É de homem com muito mérito. De rei da Boa Memória.”²²⁰

No que respeita ao remate da tragédia do dramaturgo madeirense, a acção termina com o assassinato do Conde de Ourém e com o Mestre de Avis a permitir que D. Leonor saísse do palácio em liberdade, mostrando benevolência.

Em 1554, 18 dias antes do nascimento de D. Sebastião, morre o seu pai, D. João, deixando Portugal numa posição delicada quanto à manutenção da sua independência. Assim por todo o país se rezava e desejava que D. Joana conseguisse, com sucesso, dar a luz ao futuro de Portugal. D. Sebastião era a esperança de Portugal. D. João III, seu avô, viu os seus filhos falecer precocemente, tendo apenas o príncipe D. João conseguido através de D. Sebastião garantir descendência.

²¹⁸ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Imprensa Régia, Lisboa, 1817, p. 93.

²¹⁹ Mattoso, José, *História de Portugal*, volume 3: *A Monarquia Feudal*, Lisboa, Estampa, 1993-1994, p. 495-496.

²²⁰ Idem, p. 496.

D. João III morre em 1557, tinha D. Sebastião três anos apenas e, sem um testamento bem definido, ficou D. Catarina como regente do reino e tutora de D. Sebastião enquanto fosse menor²²¹.

Tendo como mestre o padre Luís Gonçalves da Câmara – jesuíta – e como aio o soldado D. Aleixo de Menezes, é de fácil compreensão a obsessão pela guerra e o fanatismo pela religião por parte de D. Sebastião.

Mattoso crê que D. Sebastião tinha aparente falta de interesse pelo sexo oposto e misoginia, que aliada ao início das aventuras em território africano, em 1572²²², provocou um estado de ansiedade e receio no seio do povo português.

A falta de descendência e o risco de vida a que o Rei se submetia nas incursões a África faziam vislumbrar um futuro condenado à submissão do Reino de Castela.

Joaquim Veríssimo Serrão aponta a instabilidade e os sucessivos ataques por parte dos mouros à costa algarvia e a instabilidade política interna de Marrocos²²³ como os motes de que D. Sebastião precisava para justificar a sua investida ao Norte de África.

À semelhança de José Mattoso, Veríssimo Serrão aponta a impreparação e a falta de percepção da realidade tida por D. Sebastião ao lançar-se numa expedição de tamanha envergadura dado o estado debilitado do Reino, provocado pela peste que assolou o país e conseqüente crise económica que daí advinha, quer pelo futuro do país que poderia ser ainda de maior angústia, caso o rei falecesse sem deixar descendência.

No entanto, para D. Sebastião todos estes factores - a instabilidade política vivida no Norte de África, fruto dos problemas de sucessão e guerras civis – são sinónimos de uma oportunidade de excelência para se lançar na conquista de África.

Tomando o lado do “deposto xerife, Mulei Muhammad Al-Mutawakkil²²⁴, supondo (bem) que com isso conseguiria enfraquecer o soberano, Mulei Abd al-Malik. Também deveria pensar que o efeito contrário não era de excluir. Mas excluiu (mal).”²²⁵

²²¹ Joaquim Veríssimo Serrão afirma que foi por meio do secretário Pêro de Alcáçova e do chanceler Gaspar de Carvalho que se espalhou que a intenção de D. João III seria a de que a sua esposa se tornasse – na sua ausência – “regente, além de tutora e curadora do neto”.

²²² Apesar da atribulada viagem, a vida de D. Sebastião nunca chegou a estar verdadeiramente em perigo, o que apenas contribuiu para despertar ainda mais o espírito ambicioso de D. Sebastião em “recuperar e aumentar o domínio português em Marrocos.”²²²

²²³ Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 3.^a edição, volume 3: *O século de Ouro (1495-1580)*, Lisboa, Verbo, 1979-1995, pp. 70-78.

²²⁴ Em Joaquim Veríssimo Serrão verificamos uma alteração na transcrição dos nomes dos chefes africanos em relação ao modo como Mattoso os denomina. O rei deposto é referido com o nome de Mulei Mafamede e o tio como Mulei Moluco.

²²⁵ Idem, p. 545-546.

D. Sebastião reuniu um exército de “cerca de 16 500 homens, uns treinados, outros bisonhos, uns confiantes no que poderia resultar o saque, muito seguros na eficácia da protecção divina, que não faltaria ao seu predestinado capitão.”²²⁶um exército desta envergadura jamais passaria despercebido e exigiria um “desembarque apiado”. No entanto, esta operação revelou grandes lacunas ao nível da coordenação. A dificuldade e a falta de preparação em “acautelar os abastecimentos víveres e munições”, o rigor dos objectivos, dos trajectos e da estratégia “e a eventualidade de necessárias inversões no sentido de marcha com apoio da retaguarda no decurso da campanha” e a coordenação da infantaria com os escassos recursos de artilharia, pesaram no fracasso da campanha.²²⁷

Todos estes percalços, impulsos e delongas foram prejudiciais para o bom sucesso da “missão” portuguesa. A ânsia desenfreada de D. Sebastião em confrontar pessoalmente o xerife cegou-lhe a real percepção do seu destino²²⁸, dos seus soldados e do seu país. Mulei Abd al-Malik encontrava-se à sua espera, rodeado por um já extenso exército que o apoiava. Iniciava-se a batalha de Alcácer Quibir, fatal para o rei lusitano e para os seus soldados que, apesar de se baterem valorosamente sucumbiram à sua inferioridade em relação ao exército adversário.

José Mattoso também faz referência à morte em campo de batalha do rei africano que já “se encontrava muito doente” e ao afogamento de Mulei Muhammad ao tentar fugir.²²⁹ Por seu lado, Joaquim Veríssimo Serrão, apesar de também afirmar que “Mulei Mafamede, aliado português”, morreu afogado no rio Mocazim, refere que o líder africano desapareceu no combate”, não especificando o seu destino.²³⁰

Na tragédia de Pimenta de Aguiar, estes factos não divergem dos acima descritos. D. Sebastião é caracterizado pela sua cegueira e ânsia de batalhar, não escutando aos conselhos dos seus generais, que tinham consciência da fragilidade do exército português e aconselhavam o seu Rei a ser prudente e não se colocar a ele próprio e aos seus soldados em perigo desnecessário.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Joaquim Veríssimo Serrão acrescenta que tanto Mulei Mafamede quer Mulei Moluco tentaram dissuadir o rei português a avançar nessa nefasta guerra, mas foram tentativas frustradas., in Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 3.^a edição, volume 3: *O século de Ouro (1495-1580)*, Lisboa, Verbo, 1979-1995, p. 76.

²²⁹ Mattoso, José, *História de Portugal*, volume 3: *No Alvorecer da Modernidade*, Lisboa, Estampa, 1993-1994, p. 546.

²³⁰ Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 3.^a edição, volume 3: *O século de Ouro (1495-1580)*, Lisboa, Verbo, 1979-1995, p. 76.

Também é feita referência ao frágil estado de saúde de Abdelmelec, que acaba por morrer na batalha.

Como já vimos, a tragédia recorre a “um passado geralmente distante” e faz desse passado a sua história, o seu mote.²³¹ “O problema da medição das forças humanas com as do destino”²³² é o cerne da equação dos grandes trágicos.

Pimenta de Aguiar recorre, ainda, à Poesia para uma crítica à sociedade da sua época. Ao recuperar temas nacionais, Pimenta de Aguiar transpõe os seus ideais e pensamentos nas tragédias e é o seu sentimento nacionalista que aprofundaremos de seguida.

As acções, nas palavras de Schiller deverão ser «dignas de compaixão» e não «imitação de carácter histórico», o que segue a linha dos pensadores que atrás referimos.

8.1 As Marcas dos Valores Patrióticos

O presente capítulo irá versar sobre o modo como Pimenta de Aguiar encarava o espírito nacionalista. Como se sabe, o início do século XIX foi fortemente marcado por instabilidade no seio do país.

Não será por acaso que o poeta recupera momentos marcantes da História de Portugal. São três períodos em que a liberdade e independência do país estiveram em causa (no caso de D. Sebastião traduziu-se mesmo na perda dela).

O final do século XVIII ficou marcado por lutas e definições de conceitos tão importantes quanto a afirmação da liberdade individual, colectiva, da consciência de nação e do sentimento nacionalista²³³. A Revolução Francesa trouxe à luz estas questões que se ramificaram um pouco por toda a Europa e cuja discussão e definição se

²³¹Pereira, Maria Helena da Rocha, *Estudos de história da cultura clássica*, 7ª edição, volume I: Cultura Grega, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pág. 393.

²³²Idem, p. 394.

²³³ O nascimento do nacionalismo como «movimento e ideologia» é apontado por eruditos e especialistas da matéria no século XVIII. No entanto, tal como todos os outros processos complexos, há uma imensa dificuldade em situar e encontrar o ponto de partida do nacionalismo. Perante esta problemática, Smith propôs-se a analisar o nascimento dos diversos elementos que constituem o nacionalismo a fim de poder delimitar um período em que considera ser a emergência deste conceito. Para ele, “foi na Europa ocidental de finais do século XVII e início do século XVIII que os ideais, temas e símbolos nacionalistas surgiram em primeiro lugar.”

estendeu até depois da Primeira Guerra Mundial.²³⁴ Toda a Europa vivia num clima de grande instabilidade política, social e económica por toda a Europa e por todo o lado estalavam revoluções:

“contra regimes tirânicos e dominações estrangeiras, que impediam a afirmação individual e nacional (...), e também o interesse muito vivo pela busca de raízes histórico-culturais das nações, que leva ao desenvolvimento das ciências filológicas, históricas e geográficas: desejava-se conhecer melhor o presente e o passado que o foi gerando ao longo da história.”²³⁵

A nação deixaria de ser vista somente como um aglomerado de pessoas que habitam num determinado território e passaria a ser o Estado um conjunto de indivíduos que habitam num espaço delimitado e demarcado e que obedecem às mesmas leis e instituições sob o mesmo Governo. Este é um conceito «multidimensional» segundo Anthony Smith, “no modelo de identidade nacional ocidental, as nações eram vistas como comunidades culturais, cujos membros eram unidos, se não mesmo tornados homogéneos, por recordações históricas comuns, mitos, símbolos e tradições”²³⁶. A identidade nacional seria, então, para este teórico, o conjunto de cinco aspectos fundamentais: “1. Um território histórico ou terra de origem; 2. Mitos e memórias históricas comuns; 3. Uma cultura de massas pública comum; 4. Direitos e deveres legais comuns a todos os membros; 5. Uma economia comum, com mobilidade territorial para os membros.”²³⁷

É necessário também definir o que é o nacionalismo. Smith define-o como “um movimento ideológico para atingir e conservar a autonomia, a unidade e a identidade em nome de uma população que alguns dos seus membros consideram constituir uma «nação» real ou potencial”.²³⁸

O nacionalismo é um termo multidimensional. Tem cariz político, económico e social, ou seja, “enquanto ideologia, é uma doutrina das unidades de poder político e um conjunto de prescrições sobre a natureza dos detentores do poder”, “prescreve uma auto-suficiência de recursos e uma pureza de estilo de vida em concordância com o seu

²³⁴ Note-se que a Nação era o combustível que movia os Regimes totalitários que proliferavam pelos Estados Europeus durante o século XX, trazendo consigo tendências racistas, xenófobas e narcisistas. Não nos esqueçamos.

da trilogia defendida por António de Oliveira Salazar: “Deus, Pátria e Família”.

²³⁵ Ibidem, p. 21.

²³⁶ Smith, Anthony, *Identidade nacional*, tradução de Cláudia Brito ; revisão de João Marques de Almeida, Lisboa, Gradiva, 1997, p. 24-25.

²³⁷ Idem, p. 28.

²³⁸ Idem, p. 97.

compromisso para com a autonomia e autenticidade; não o conseguindo, os nacionalistas lutam pelo controlo máximo sobre as suas terras de origem e sobre os recursos destas.”; prescreve “ a mobilização do «povo», a sua igualdade enquanto cidadãos e a sua participação na vida pública, para o «bem-estar nacional». Considerando a nação como uma família em maior escala, o nacionalismo procura inspirar aos membros da sua nação um espírito de solidariedade e irmandade nacional; proclama por conseguinte, a unidade social de cada nação.”²³⁹

O nacionalismo mais do que exigir um Estado próprio e único, tem uma dimensão cultural, “uma ideologia política que tem como centro uma doutrina cultural”. Ao invés de considerar o estado o seu núcleo fundamental, é a nação que lhe merece as suas preocupações e toda a sua acção gira em torno da nação e dos seus membros.²⁴⁰

O nacionalismo desperta o sentido da nação para a noção do colectivo e da «pessoa» no sentido de estar inserida num grupo, numa comunidade: a «pessoa colectiva», “de forma que ela, e eles, obedeçam apenas à «voz interior» da comunidade purificada”.²⁴¹

Os aspectos mais fortalecedores do nacionalismo são os «símbolos nacionais», «costumes» e «cerimónias»²⁴² e o objectivo dos nacionalistas é o de atingir a autonomia²⁴³.

O nacionalismo visa transformar «culturas populares» em «culturas eruditas», passar as

“tradições orais em tradições literárias escritas, de forma a preservar para a posterioridade o seu fundo de conhecimento de valores culturais insubstituíveis. Os povos escolhidos eram seleccionados antigamente pelas suas divindades; hoje são escolhidos por uma ideologia e um simbolismo que elevam o único e individual e os transformam numa realidade global. Em épocas anteriores, os povos eram escolhidos pelas suas pretensas virtudes; hoje em dia dão vida a nações devido às suas heranças culturais.”²⁴⁴

²³⁹Ibidem.

²⁴⁰ Idem, p. 98.

²⁴¹ Smith, Anthony, *Identidade nacional*, tradução de Cláudia Brito ; revisão de João Marques de Almeida, Lisboa, Gradiva, 1997, p. 101.

²⁴²Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴Ibidem.

De um ponto de vista mais lato, “o nacionalismo deve ser visto como uma forma de cultura historicista e de educação cívica, forma essa que cobre ou substitui os modos de cultura religiosa e de educação familiar mais antigos.”²⁴⁵

O nacionalismo é uma «forma de cultura». É uma «ideologia», uma «linguagem», uma «mitologia», um «simbolismo» e uma «consciência». Assim, a nação e a identidade nacional são como que uma “criação do nacionalismo e dos seus patrocinadores, sendo a sua expressão e celebração, também elas, obra dos nacionalistas.”²⁴⁶

O regresso à história, das épocas de ouro das nações e dos povos passaram a ser recorrentes. O fascínio pelo «historicismo», pela “crença de que os povos e culturas nascem, crescem, florescem e entram em declínio, tornou-se cada vez mais atraente, como uma estrutura para um exame passado e do presente e como fundamento explanatório para o elucidar do significado dos acontecimentos, passados e presentes.”

Os historicistas retratavam os acontecimentos e os períodos que analisavam no seu correcto contexto histórico e havia a preocupação de “contar” as acções tal como realmente aconteceram. Só deste modo, “era possível compreender de forma vigorosa acontecimentos e processos históricos e, conseqüentemente, os resultados que originaram no presente.”²⁴⁷

A década de 60 do século XVIII assistiu ao ressurgimento do gosto clássico «quase-grego» “elegante e superficial (...) mas (...) com uma intenção heroica mais profunda”. Este novo movimento – o neoclassicismo – inspirado pelo iluminismo e dominado pela Razão, regressava às formas primitivas com um forte cunho de influência clássica e estava aliado à classe republicana e aos seus ideais. No entanto, foi o gosto pela Idade Média que deu maior voz “à visão historicista que sustentava as novas linguagem e ideologia do nacionalismo” ao recorrer à era medieval e à idade de ouro dos «heróis étnicos» começando primeiramente em Inglaterra com Shakespeare, Spencer e Milton, alastrando-se para os restantes países da Europa Ocidental, depois para o Médio Oriente, Ásia e por fim, para a África e América. Este movimento foi o responsável por fazer florescer os conceitos intrínsecos à definição de identidade nacional e nacionalismo.²⁴⁸

²⁴⁵ Idem, p. 117-118.

²⁴⁶ Idem, p. 118.

²⁴⁷ Idem, p. 112.

²⁴⁸ Idem, p. 113-116.

“o nacionalismo é o equivalente secular moderno do mito sagrado pré-moderno da eleição étnica.”²⁴⁹

Ernest Gellner afirma que o:

“Nationalism has been defined, in effect, as the striving to make culture and polity congruent, to endow a culture with its own political roof, and not more than one roof at that.”²⁵⁰

Ernest Gellner define o nacionalismo da seguinte forma:

“It is (...) the consequence of a new formal social organization, based on deeply internalized, education-dependent high cultures, each projected by its own state. It uses some of the pre-existent cultures, generally transforming them in the process, but it cannot possibly use them all.”²⁵¹

Gellner aponta ainda as críticas ao nacionalismo que se impõe pela força das autoridades que pretendem homogeneizar a população, ignorando outras «culturas» que consideram um desvio ao padrão que determinada nação deverá seguir.²⁵²

Em Portugal, foi a partir da constituição vintista que o debate por uma nação mais representativa da vontade de todo o povo se tornou mais forte. O apelo para uma política económica e social mais livre, voltar-se-ia para as potencialidades do território português, incluído a sua riqueza intelectual e cultural.

O neoclassicismo e o medievalismo “são variantes de um Romantismo mais amplo, uma aspiração a um passado heróico e a uma idade de ouro idealizada, que podem servir de modelo à regeneração colectiva do presente.”²⁵³

No Romantismo o conceito de liberdade individual e colectivo ou nacional estão interligados, ou seja, há a luta

“pela conquista da identidade, entendendo-se que o individuo só a atingirá [a liberdade] no contexto da sua nação e que esta só a alcançará, por sua vez, com indivíduos a quem der condições de realização pessoal (ao conceito de nação está ligado o de povo, ou seja, uma comunidade de cidadãos livres e iguais em direitos, ligada por uma tradição histórico-cultural e por um destino)”²⁵⁴.

²⁴⁹ Idem, p. 109.

²⁵⁰ Idem, p. 43.

²⁵¹ Gellner, Ernest, *Nations and nationalism*, New York, Cornell University Press, 1983, p.48.

²⁵² Idem, p. 45-46.

²⁵³ Idem, p. 117.

²⁵⁴ *História da literatura portuguesa*, edição Francisco Lyon de Castro, Lisboa, Alfa, 2001, 4º volume: O Romantismo, p. 21.

Portugal, tal como já referimos, estava envolto numa enormidade de adversidades – invasão francesa, fuga da família real para o Brasil e posterior ocupação inglesa - que colocava em causa a liberdade individual e nacional. Todas estas tempestuosas mudanças em Portugal reflectiram-se de grosso modo na literatura. A “produção de textos de carácter nacionalista, que rapidamente viriam a reclamar heróis pátrios”²⁵⁵ multiplicaram-se.

A literatura personificava, então, os gritos de liberdade amordaçados pelo autoritarismo imposto por longos séculos. Não são em número inferior as obras que transpiram esta revolta que fervilha no seio dos intelectuais portugueses e que espelham o sentimento comum. A tragédia foi, neste alvor de uma nova concepção social, uma potente arma de transmissão desses novos ideais.

Nas três peças de tema nacional do compêndio de Pimenta de Aguiar, o país passava por dificuldades em manter ou não perder a independência e liberdade nacional e colectiva.

Em *D. Sebastião em África*, a questão da perda de independência não se encontra patente logo no início. Apesar de, aparentemente, Portugal se encontrar numa situação favorável²⁵⁶, era o facto de, o jovem rei não possuir descendência, nem parecer querer ter, que colocaria Portugal em perigo de perder a sua independência e o elemento de maior preocupação das mais altas patentes da nação. Os generais portugueses não percebem a intenção de D. Sebastião em querer guerrear com os africanos (“Que espera elle alcançar? Terras incultas,/ Que logo nos serão talvez roubadas,/ E que para guardallas he forçoso/ Tirar da Lusitania os caros filhos,/ Despovoando assim a Patria amada./ Não bastão essas guerras, que na Asia/ Com assombro do mundo sustentamos, E nestas costas a temíveis Praças,/ (...)/ Quer a gloria alcançar de por no throno/ Hum despojado, que a Nação detesta,/ E que inda conseguindo esta victoria,/ Sempre nelle terá fraco aliado?”²⁵⁷

²⁵⁵ Rodrigues, Nuno Simões, *Garrett e a tragédia de tema clássico: o exemplo de Mérope*, Coimbra, Revista Humanitas, 2001, volume LIII, p. 395.

²⁵⁶ No argumento inicial é Pimenta de Aguiar quem explana a situação gloriosa de Portugal: “ durante a sua maioridade, o Reio sabiamente governado por sua avó, a rainha D. Catharina, e por seu Tio, o Cardeal D. Henrique, que lhe succedeo no Throno, estava no auge de sua gloria e prosperidade. O nome Portuguez enchia de admiração e assombro todo o mundo, e as ricas conquistas da Asia traziam a Lisboa as preciosidades do Oriente. A Europa estava em paz com Portugal. A mesma Hespanha assustada deste novo Cometa, que pressagiava estragos e ruinas, não ousava perturbar esta brilhante harmonia.”, op. Cit, pág. 3.

²⁵⁷ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. Sebastião em Africa: tragedia*, Impressão Regia, Lisboa, 1817, p. 54.

Logo desde o embarque dos portugueses e ao longo de toda a acção, os generais lusos procuram alertar e aconselhar o rei no sentido de ser prudente e permitir que os soldados fatigados descansem antes de partir para a batalha. O rei, com ânsia de lutar tenta convencer os seus generais de que a sua causa é nobre e de que ao ajudar Mahamed conseguirá naquelas terras um eterno aliado:

“Não venho conquistar, venho em socorro/ Do natural senhor deste terreno;/ Audaz usurpador ocupa o Throno,/ Que a traição e perfídia lhe entregara./ Mahamed infeliz, errante, vaga/ De montanha em montanha, e seus sequazes/ Suspirando por nós, querem sustello./ Brevemente há de vir a nós unir-se,/ E grande parte d’Africana gente,/ Por temos, ou dever, virá prostrar-se/ Ante as quinas Reaes do Luso Imperio.”²⁵⁸

Aqui está presente o sentimento de nacionalismo de D. Sebastião. Pretende ajudar Mahamed a recuperar o seu lugar no trono e em troca espera uma aliança que será em tudo benéfica à Pátria.

É através do sonho de D. Sebastião que se torna real o perigo da perda de independência nacional aos olhos do rei lusitano. Os alertas deixados por Lusitania, a figura feminina que surge no sonho do rei português, pretendem despertar para as consequências nefastas desta incursão a África. E, de facto, D. Sebastião fica apreensivo quanto a essa realidade: “Sinto o meu coração. A Patria chama,/ Seus gritos são sagrados. Não pertendo/ Neste arido paiz fazer morada.”²⁵⁹

Mahamed informa D. Sebastião de que o estado de saúde de Abdelmelec se encontra debilitado e que será prudente ao rei português esperar pelo natural curso da vida. Mas no entender do jovem rei esperar seria dar tempo e vantagem a Abdelmelec para “unir mais forças”.

Quando Doalli se apresenta, a mando de Abdelmelec, perante D. Sebastião com uma proposta de paz e a pedir que abandone aquele território, o rei português enraivece-se e declara de imediato guerra ao rei africano.

Dá-se início ao confronto nuclear da obra que opõe portugueses e africanos no campo de batalha.

Ao assistir ao reverso da sua sorte – o elevado número de soldados africanos e a evasão de soldados portugueses – D. Sebastião, ao invés de seguir os aconselhamentos dos seus generais em entregar-se e poupar a sua vida pelo bem da pátria, argumenta que

²⁵⁸Idem, p. 26-27.

²⁵⁹Idem, p. 50.

“Hum Rey, logo que perde a liberdade,/Deve morrer, assim salva o decoro/ Devido á Magestade.”²⁶⁰

Conclui-se que neste caso a liberdade individual e o narcisismo de D. Sebastião sobrepôs-se à vontade de guardar o país de um futuro incerto e sombrio que passaria por perder a liberdade do país – a liberdade colectiva.

No *Carácter dos Lusitanos*, a exaltação da nação está presente em toda a obra. Pimenta de Aguiar transcreve na capa do livro impresso a 3.^a estrofe do Canto I dos *Lusíadas*: “Eu canto o peito ilustre Lusitano,/ a quem Neptuno, e Marte obedecerão;/ Cesse tudo o que a Musa antiga canta,/ Que outro valor mais alto se levanta.” Além desta transcrição da grande epopeia camoniana, Pimenta de Aguiar reproduz a estrofe 22 do Canto III da mesma obra, que caracteriza Viriato deste modo: “Desta o Pastor nasceo, que no seu nome/ Se vê, que de homem forte os feitos teve,/ Cuja fama ninguém virá que dome,/ Pois a grande de Roma não se atreve.” Estas transcrições são o prenúncio da importância da alma lusitana ao longo da tragédia e do papel fundamental que o protagonista irá desempenhar para a manutenção da liberdade e da identidade nacional.

Ao contrário do que se sucedeu em *D. Sebastião em África*, No *Carácter dos Lusitanos*, a questão da independência e da liberdade pulsa desde o início.

Viriato começa a sua intervenção a exortar a vingança sobre os romanos no “triste aniversario, que recorda/ As pérfidas traições do infame Galba.”²⁶¹

Nesta obra o valor da liberdade é o mais exaltado. Logo nas primeiras intervenções de Viriato é ressaltado que “não se vence/ Quem ama a liberdade”. E aqui temos o mote sob o qual se desenrolará toda a trama. É em nome da liberdade que Viriato vinga os lusitanos que foram vítimas do massacre de Galba e em prol da liberdade lutam ao lado dos lusos generais estrangeiros que admiram a perseverança dos heróis lusitanos na defesa da liberdade, não só individual como também colectiva.

Viriato foi o “heroe” escolhido pelos deuses para assombrar Roma e colocar um final aos horrores que espalha por todo o lado.

O cerne da obra centra-se essencialmente na libertação de dois lusitanos que haviam sido capturados no meio da batalha e foram feitos prisioneiros dos romanos.

Inicialmente, foram as esposas dos lusitanos – Ormia e Aristeia – que se dirigiram ao “pay da Patria” e lhe suplicaram que tomasse as suas angústias e libertasse

²⁶⁰ Idem, p. 95.

²⁶¹ Aguiar, Manuel Pimenta de Aguiar, *Carácter dos Lusitanos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820, p. 5.

os seus esposos. No entanto, decidiram por si mesmas architectar um plano de libertação dos seus amados. Assim, voltam ao campo de batalha onde se cobrem com vestimenta romana e, de soslaio, penetram o acampamento dos romanos à noite. Ormia e Aristeia querem mostrar o seu valor enquanto defensoras e vingadoras da pátria e do amor (“Patria! Esposos!/ De qualquer modo vós sereis vingados.”²⁶²).

Em D. João I estamos perante, também, um período temporal conturbado para o país. A morte de D. Fernando coloca em risco a independência do país e a salvação e liberdade de Portugal recaí sobre um homem – D. João, Mestre de Avis, filho de D. Pedro I, irmão de D. Fernando.

A tragédia começa com um diálogo entre D. Nuno Alvares Pereira e Alvaro Paes, duas figuras incontornáveis da História de Portugal, que se debatem com a situação alarmante por que passa o país. A falta de descendentes de D. Brites, como ordenava D. Fernando, que deu a regência do reino a D. Leonor, preocupava os generais portugueses. A ligação amorosa e afectiva excessiva e perigosamente íntima, que aproximava D. Leonor ao Conde de Ourém era vista com preocupação pelos heróis nacionais, que temiam a perda da independência para Castela que estava iminente e precisavam agir.²⁶³

Apesar da insistência de António Lopes Texeda e do Conde de Ourém para eliminar D. João I, a regente do reino mostra-se indecisa e preocupada com as consequências desse acto junto do povo, temendo uma revolução violenta.²⁶⁴

Os “salvadores da pátria” são, à semelhança dos portugueses que já analisamos nas obras anteriores, afectos à noção de pátria e têm grande amor à liberdade. Preferem “ver reduzida a Patria a cinzas,/ Que receber o jugo de hum tyranno,/ Que (...) quer dominar trazendo a guerra.”²⁶⁵ Afirmam que devido à ausência de um primogénito para ocupar por direito o povo português, são os portugueses livres de “confiar (...) [a] defesa/ A quem [quiserem], e sentar no Throno/ Quem virtudes tiver para reger...”²⁶⁶

²⁶² Idem, p. 34.

²⁶³ “*Paes – Porque esperamos mais? Nossas fronteiras/ Estão ameaçadas. Já se escutão/ Ao longe essas trombetas Castelhanas/ Que as esposas e mãis tem assustado./ Qual he a nossa defesa? Que preparos/ Se fazem p’ra suster hum Rei, que intenta./ Contra a fé dos tractados mais solemnes./ Invadir, dominar, dar leis a Povos./ Que estrangeiro senhor sempre odiarão?*”, in AGUIAR, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Impressão Régia, Lisboa, 1817, p. 12.

²⁶⁴ “*Tempo agora não he de alçar o braço/ A’ severa justiça. O Povo espreita/ As acções do Governo, e receoso,/ Ao mais leve rumor daria impulso/ A fogosas paixões que n’alma guarda./ Esse ídolo fatal, que injusto adora,/ Se pelas nossas mãos fosse punido./ Seria da carnagem, da desordem,/ O terrivel sinal.*”, in Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Impressão Régia, Lisboa, 1817, p.21.

²⁶⁵ Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Impressão Régia, Lisboa, 1817, p. 27.

²⁶⁶ Idem, p. 27.

O Conde de Barcelos também intervém exaltando que o seu grande amor à Pátria é superior aos seus laços de sangue com a sua irmã, Regente do Reino e com sua sobrinha, de quem se mostra orgulhoso por ser rainha de Castela. O seu discurso é flamejante:

“Conde de Barcellos – (...) Que estreitos os laços que me ligão/ A essa ambiciosa audaz Rainha./ Filha de minha Irmã, fui satisfeito/ De a ver Reinar no Throno Castelhana;/ Porém nunca serei traidor á Patria,/ Vendendo Portugal a seus caprichos./ O sangue, a Natureza, não me iludem./ Eu nasci portuguez antes que fosse/ Parente afortunado e tão conjunto/ Dos dois Thronos, que agora se combatem./ Se de minha sobrinha altivo Esposo/ Se esquece dos tractados, eu me esqueço/ De tudo o que nos liga, e só pertendo/ A Patria defender, as Leis, e o Throno.”²⁶⁷

Esta intervenção é significativa no sentido em que o sentimento pelo “nacional”, pela pátria e pela liberdade do país surge em primeiro lugar. Antecede mesmo os laços familiares. Este sentimento de lealdade pelo país é aplaudido por D. João que lhe reconhece o valor do seu coração que tem “mais pezo/ O amor da virtude, que esses laços/ Tão caros aos mortaes, tão poderosos/ Nas almas que não são iguaes á tua.”²⁶⁸

Quando D. João se propõe partir para a Britania em busca de auxílio do Rei Ricardo, os seus amigos e companheiros, incrédulos e revoltados com a ideia, repudiam de imediato tal missão. Afinal como poderia Portugal reconquistar a sua independência se contasse com o apoio estrangeiro?

D. Nuno, perante as aflições de D. João, garante-lhe que se lhe entregar as rédeas da batalha verá “que o Povo exulta/ No meio de seus males, vendo á frente/ O sangue de seus Reis, que a sustentar-lhe/ A nobre independencia marcha affouto./ Gritos de aclamação por todo o Reino,/ Te farão conhecer que és adorado.”²⁶⁹

É realçado o caracter superior dos portugueses que sendo “filhos de heróes, heróes nos derão/ Reis Nacionaes, que sempre defenderão/ Da nossa liberdade herança augusta”²⁷⁰.

O amor pela pátria e pela liberdade nacional é extremo: “Preferimos a morte á vida infame./ O sangue, que da Pátria se sustenta,/ Deve correr, para quebrar-lhe os ferros.”²⁷¹

²⁶⁷ Idem, p. 27-28.

²⁶⁸ Idem, p. 28.

²⁶⁹ Idem, p. 34.

²⁷⁰ Idem, p. 50.

²⁷¹ Idem, p. 51.

Afirmam “que Lusos corações não se somettem/ Ao imperio cruel do despotismo./ Que seremos Nação em quanto houverem/ Braços neste terreno, que não gera/ A peste estragadora da perfídia.”²⁷²

O sentimento de orfandade, a par do pressentimento de que a colónia do Brasil se viesse a tornar independente, suscitou sentimentos de rebeldia por parte dos militares e da burguesia comercial liberal. Assim, no Porto, a 24 de Agosto de 1820, os militares fazem o pronunciamento daquilo que viria a ser o regime liberal e que irá passar por várias fases:

Um primeiro período liberal (1820-1823) dominado pelas Cortes que decretaram as primeiras reformas e votaram uma Constituição; uma reacção absolutista (1823-1826), que aboliu a Constituição e anulou as reformas; um período liberal (1826-1828), durante o qual se adoptou a Carta outorgada aos portugueses por D. Pedro, imperador do Brasil e herdeiro do trono de Portugal; uma nova reacção absolutista (1828-1834), liderada por Dom Miguel; e por fim a guerra civil (1832-1834), que terminou com a vitória definitiva dos liberais adeptos da Carta.

Não é, pois, de estranhar que Pimenta de Aguiar, tal como os outros liberais se tenham rebelado face à caótica situação vivida em Portugal. No caso do autor, foi através das suas obras literárias que encontrou um escape e um modo de desabafar o seu consternamento.

²⁷² Idem, p. 66.

8. Conclusão

O objectivo desta dissertação foi o de dar a conhecer um homem de letras da ilha da Madeira, isto porque ao longo da elaboração da tese pudemos constatar que o nome de Pimenta de Aguiar não é conhecido pela maioria.

Além de uma introdução e breve biografia, predispusemo-nos a analisar uma selecção de obras do autor. Os critérios dessa selecção embora pessoais, assentaram numa escolha deliberada num conjunto de tragédias marcado por temas de carácter nacional. Optou-se por uma escolha de temas nacionais por se considerar interessante o estudo e o tratamento que este autor poderia fazer.

A análise incidiu sobretudo em cinco grandes pontos: as características da tragédia nas obras; o modo como o autor alterou (ou não) os factos históricos a favor das fábulas; o herói nacional em Pimenta de Aguiar e o modo como essas figuras se tornaram mitos nacionais; e por fim, o nacionalismo e a liberdade.

As três obras em análise apresentam, indubitavelmente, aspectos da tragédia clássica. Como vimos, ao longo da dissertação, as acções são simples e de desenlace rápido, o que leva a um curto espaço temporal em que ocorrerem as tragédias.

O número de personagens das tragédias é reduzido e essas personagens são figuras de elevado estrato social.

Nas três tragédias encontramos os elementos que são indispensáveis às tragédias clássicas: a ananké (ou destino), a hybris (desafio), o agón (conflito), o anagnórisis (reconhecimento), a peripeteia (peripécia), o clímax (tensão emocional), o pathos (sofrimento) e por fim, a katastrophé (catástrofe), do mesmo modo que se comprovou o respeito pela lei das três unidades.

O coro está presente, não representado por uma personagem exclusiva a esse papel, mas por outras personagens, como sejam, os soldados, generais, as mulheres dos soldados, entre outros.

Outro traço comum às obras é o facto de existirem episódios que indiciam a queda ou ascensão dos heróis, à excepção do caso de Viriato. Em D. Sebastião temos o sonho com Lusitânia e em D. João I, as premonições do monge.

Quanto às diferenças entre factos históricos e à (possível) distorção dada pelo autor, pode-se concluir que são superficiais. Pimenta de Aguiar, embora altere o curso da História em momentos pontuais, na larga maioria é fiel ao que aconteceu verdadeiramente, apenas ampliando estas passagens da História de Portugal, por si mesmas muito valiosas.

Quanto aos três heróis míticos, Pimenta de Aguiar atribuiu-lhes o papel de relevo e importância devidos, exaltando-os e criticando-os ao mesmo tempo.

Por fim, confirmou-se que, nos três momentos históricos, é o sentimento e a necessidade de união nacional que compõem as tramas.

Tudo o que foi invocado permite-nos depreender que a obra de Pimenta de Aguiar, apesar dos inequívocos traços clássicos, quer seja pela sua opção de enveredar por esse género e seguir de grosso modo a estrutura da tragédia, também é inovador em diversos aspectos. A introdução de temas que serão posteriormente aprofundados pelos Românticos, tais como a recuperação da História Nacional, que verá em Alexandre Herculano grande impulsão, a exaltação fervorosa da liberdade (individual e colectiva) e do nacionalismo.

Por tudo isto, concluímos que a obra de Pimenta de Aguiar, através desta amostra é uma fusão da corrente Clássica com o Romantismo, já que preserva e respeita o género da Tragédia Clássica ao mesmo tempo que introduz elementos inovadores que serão associados e intrínsecos ao Romantismo posteriormente.

Para trabalhos futuros seria interessante abordar mais profundamente a vida e obra do autor, uma vez que existe, pelo menos um portefólio, de Florival dos Passos, sob supervisão da Biblioteca Municipal do Funchal e que até à data da impressão desta dissertação não foi possível consultar por estar pendente de trabalhos técnicos.

9. Bibliografia:

Bibliografia específica:

Aguiar, Manuel Pimenta de Aguiar, *Carácter dos Lusitanos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820;

Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. João I*, Imprensa Régia, Lisboa, 1817.

Aguiar, Manuel Pimenta de, *D. Sebastião em Africa: tragedia*, Imprensa Regia, Lisboa, 1817.

Bibliografia geral:

Alarcão, Jorge, *Portugal Romano*, 3ª edição, Lisboa, Verbo, 1983.

Aristóteles, *Poética*, prefácio Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa, 5ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

Armstrong, Karen, *Uma pequena história do mito*, tradução Paula Reis, revisão J. R. Sequeira Costa, Lisboa, Teorema, 2006.

Barthes, Roland, *Mitologias*, tradução José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70, 1984.

Bastos, Sousa, *Carteira do artista : apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*, Edição facsimilada da 1ª edição de 1898, Arquimedes Livros, Lisboa, 2007.

Borges, Jorge Luís, *O fazedor*, tradução Miguel Tamen, revista por Luísa Costa Gomes e Juan Carlos Vásquez, 4.ª edição, Lisboa, Difel, 2002.

Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1983.

Caillois, Roger, *O mito e o homem*, tradução de José Calisto dos Santos, Lisboa, Edições 70, 1980.

Calderón, Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literários*, Madrid, Alianza, 1996.

Coelho, Jacinto do Prado, *Originalidade da literatura portuguesa*, 3ª edição, Lisboa, ME - Instituto da Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), 1992.

Cruz, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Editorial Verbo, Lisboa, 2001.

Cruz, Visconde do Porto da, *Notas e comentários para a História literária da Madeira*, 2º volume, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1950.

Curto, Diogo Ramada, *O Bastião! O Bastião!* (Actos políticos e modalidades de crença, 1578-1603), coordenação Yvette Kace Centeno, Portugal: mitos revisitados, Lisboa, edições Salamandra, 1993.

Denis, Ferdinand, *Chefs-d'oeuvre du théâtre portugais. Gomès, Pimenta de Aguiar*, Jozé, Paris, Ladvocat, 1823.

Dias, Jorge, *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

Eliade, Mircea, *Aspectos do mito*, tradução Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1989.

Eliade, Mircea, *Mitos, sonhos e mistérios*, tradução Samuel Soares, Lisboa, Edições 70, 1989.

Eliade, Mircea, *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*, tradução Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1969.

FREIRE, António, *O teatro grego*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1985.

Gellner, Ernest, *Nations and nationalism*, New York, Cornell University Press, 1983.

Girard, Gilles; Quillet, Réal; Rigault, Claude, *O universo do teatro*, tradução Maria Helena Arinto, Coimbra, Almedina, 1980.

Grimal, Pierre, *Mitologia clássica: mitos, deuses e heróis*, tradução Hélder Viçoso, 1.ª edição, Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

História da literatura portuguesa, edição Francisco Lyon de Castro, Lisboa, Alfa, 2001, 4º volume: *O Romantismo*.

Homem, Amadeu Carvalho, *Do Romantismo ao realismo : temas de cultura portuguesa : século XIX*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2005.

Horácio, *Arte poética*, introdução, tradução de R. M. Rosado, 2ª edição, Lisboa, Inquérito, 1984.

Jabouille, Victor, *Do mythos ao mito: uma introdução à problemática da mitologia*, Lisboa, Cosmos, 1993.

Lévi-Strauss, Claude, *Mito e significado*, tradução António Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, 1978.

- Livraga, Jorge Angel, *A tragédia grega*, tradução de Eduardo Amarante, 1ª edição, Lisboa, Nova Acrópole, 1998.
- Machado, José Barbosa, *O mito de Viriato na literatura portuguesa*, Braga, Edições Vercial, 2012.
- Mardones, José María, *O retorno do mito: e a racionalidade mítico-simbólica*, tradução Anselmo Borges, Coimbra, Almedina, 2005.
- Mattoso, José, *História de Portugal*, 3 volumes: Antes de Portugal, Lisboa, Estampa, 1993-1994.
- Mello, Francisco de Pina e, *Arte poética*, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, introdução, edição e notas de António Manuel Esteves Joaquim, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- Moisés, Massaud, *Dicionário de termos literários*, 3ª edição, São Paulo, Cultrix, 1982.
- Morreall, John, *Comedy, tragedy, and religion*, Albany, State University of New York Press, 1999.
- Oliveira, Flávio Ribeiro de, *O mito na tragédia grega*. [online] Disponível na Internet via <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-mito-na-tragedia-grega/>, consultado a 09 de Janeiro de 2014.
- Peixoto, Fernando, *História do teatro europeu*, 1ª edição, Lisboa, Sílabo, 2006.
- Pereira, Maria Helena da Rocha, *Estudos de história da cultura clássica*, 7ª edição, volume I: Cultura Grega, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- Pessoa, Fernando, *Mensagem*, anotações de David Mourão-Ferreira, 10.ª edição, Lisboa, Edições Ática, 1972.
- Racine, Jean, *Berenice*, versão portuguesa de Vasco Graça Moura, Edição bilingue em português e francês introdução António Lagarto, Chiado, Bertrand, 2005.
- Reis, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1998.
- Rodrigues, Nuno Simões, *Garrett e a tragédia de tema clássico: o exemplo de Mérope*, Coimbra, Revista Humanitas, 2001, volume LIII.
- Romilly, Jacqueline De, *A tragédia grega*, tradução de Leonor Santa Bárbara, Lisboa, Edições 70, 1999.
- Saraiva, António José; LOPES, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 15.ª edição corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1989.

- Schiller, Friedrich, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, tradução, introdução, comentários e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- Schuler, Donald e Miriam Barcelos Goettems, *Mito ontem e hoje*, Porto-Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.
- Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 2.^a e 3.^a edição, Lisboa, Verbo, 1979-1995.
- Silva, Inocêncio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez : estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, 23 vol., Imprensa Nacional, Lisboa, 1859-1972.
- Silva, Fernando Augusto da, MENEZES, Carlos de Azevedo de, *Elucidário madeirense*, 4.^a ed. , Funchal, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1978.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 3.^a edição revisitada, Coimbra, Livraria Almedina, 1973.
- Smith, Anthony, *Identidade nacional*, tradução de Cláudia Brito ; revisão de João Marques de Almeida, Lisboa, Gradiva, 1997.
- Sousa, Maria Leonor Machado de, *Mito e criação literária*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- Trousson, Raymond, *Temas e mitos. Questões de método*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- Vernant, Jean-Pierre, *O mito e a religião na Grécia Antiga*, tradução de Telma Costa, Lisboa, Teorema, 1991.
- Wellek, René; Warren, Austin, *Teoria da literatura*, tradução de José Palla e Carmo, 5.^a edição, Mem-Martins, Europa-América, 1955.
- Williams, Raymond, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.