

DUARTE IVO CRUZ

A ÁFRICA NA DRAMATURGIA PORTUGUESA E AFRICANA



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**A África na dramaturgia portuguesa
e africana de expressão portuguesa**

FICHA TÉCNICA

Título: A África na dramaturgia portuguesa e africana de expressão portuguesa

Autor: Duarte Ivo Cruz

Editor: CEPCEP – Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa
Universidade Católica Portuguesa
Palma de Cima · 1649-023 Lisboa
Tel. 217214133
e-mail: cepcep@fch.lisboa.ucp.pt
www.cepcep.fch.lisboa.ucp.pt

Tiragem: 300 exemplares

Data de publicação: Dezembro de 2013

Depósito legal: 368597/13

ISBN: 978-972-9045-32-5

Concepção gráfica: SERSILITO-Empresa Gráfica, Lda.
Travessa Sá e Melo, 209 · Apt. 1208 · 4471-909 MAIA
Telef. 229436920 · Fax 229436922
e-mail: sersilito@sersilito.pt
www.sersilito.pt

DUARTE IVO CRUZ

A África na dramaturgia portuguesa e africana de expressão portuguesa



CENTRO DE ESTUDOS DOS POVOS E CULTURAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA
UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

L I S B O A
2 0 1 3

Introdução e metodologia

Âmbito e delimitação do estudo

O presente constitui uma visão global da dramaturgia portuguesa e em português relacionada com África e englobando o tema de África e dos africanos no teatro português e o teatro das literaturas dramáticas dos países africanos de língua portuguesa escrito em português. Trata-se basicamente de uma pesquisa efectuada no âmbito do Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa CEPCEP da Universidade Católica Portuguesa, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Recolhe e reformula um estudo anterior sobre Sebastianismo, a seu tempo devidamente identificado. Alguns capítulos foram parcialmente publicados na Revista *Camões* do Instituto Camões (Dezembro 2006) e na Revista *Povos e Culturas* (2006) do CEPCEP.

Desde já se refiram alguns aspectos estruturais do estudo.

O primeiro, será o próprio alargamento do âmbito da pesquisa. Sem embargo de se ter concentrado preponderantemente, nesta fase dos trabalhos, a investigação no tema dominante, a saber, o temário especificamente africano no teatro de matriz portuguesa, produzido em Portugal e nas novas literaturas escritas em português, é bem certo que, no ponto de vista histórico de formação do *corpus* dramático, está-se perante um muito maior envolvimento de expressões ligadas à própria Expansão e colonização/descolonização, o que abre perspectivas de análise, no que se refere ao Oriente, ao Brasil e outras áreas da América Latina convergentes e mesmo a outras áreas de influência cultural portuguesa, como as comunidades portuguesas nos EUA e Canadá e até, como veremos, a África Francófona.

E essa temática não será exaustivamente desenvolvida, mas merece ser ponderada. Na verdade, o teatro produzido pelos dramaturgos portugueses fora de Portugal tem a mesma matriz e obedece, em certos casos, à mesma instru-

mentalização de carácter socio-económico e cultural. Parte dele está mais ou menos estudado. É o caso óbvio do teatro de origem portuguesa do Brasil antes da independência ou mesmo depois dela, num movimento de convergência que no limite chega aos nossos dias, tal como se pretende demonstrar em livro publicado em 2004. Muito há aí a dizer. Mas também o teatro produzido ou de temário do Oriente mantém-se constante, a partir de Lisboa ou a partir de Goa, até aos anos 60 do século passado. E, como expressão instrumental dessa viagem de cultura, temos o teatro praticado pelos Jesuítas como forma de missionação, que está na origem primeira do teatro brasileiro (José de Anchieta, – primeira peça conhecida em 1567) do teatro praticado em Goa, no Congo e até, episodicamente, no Japão, este aliás sem continuidade.¹

Mas no decorrer da pesquisa surgiram outros temas do maior interesse e praticamente não estudados anteriormente.

Assim sabe-se muito acerca da transladação dos *Autos Sacramentais* e do ciclo carolíngio de Baltazar Dias para São Tomé e de lá para o Brasil, no ciclo económico da emigração e colonização ligada, em grande parte, à cana do açúcar. O facto de Baltazar Dias ser oriundo da Ilha da Madeira, justificará, em parte, essa raiz cultural. Trata-se, como se sabe, do chamado Tchiloli São-tomense, que está bem vivo e estudado. Está menos viva a tradição do velho *Auto de Floripes* representado na Ilha do Príncipe.

Mas o que está muito pouco estudado é a transladação dos autos tradicionais portugueses, sobretudo oriundos do Minho, Trás-os-Montes e Beira Alta, para África, Brasil e Goa, mas também dos Açores para os EUA e Canadá. E ainda menos, a influência portuguesa na África de expressão francesa.

E este ponto merece o maior destaque, porque é quase absolutamente inédito em estudos portugueses. E no entanto, a tradição carolíngia ainda hoje representada em países africanos francófonos foi inicialmente levada pelos nossos navegadores. As diversas Histórias do Teatro e estudos sobre o tema situam o início de uma verdadeira dramaturgia na região a partir dos anos 30 do século XX (“Escola William Ponty”, no Senegal) mas referem a existência de uma tradição de matriz europeia, a partir do século XVI. Ora bem: quem andou pelo Golfo da Guiné, e por lá ficou nessa época, foram os navegadores, os colonos, os comerciantes e os missionários portugueses que, de certo modo, repetiriam,

¹ Cruz, Duarte Ivo – *O Essencial sobre o Teatro Luso Brasileiro*, Lisboa, INCM, 2004 e *O Essencial sobre o Tema da Índia no Teatro Português*, Lisboa, INCM, 2011.

com as limitações adequadas, os fenómenos de aculturação e missionação a partir de espectáculos, numa experiência que no Brasil constitui, como dissemos, a origem do teatro brasileiro. E já referimos a existência de teatro Jesuíta no Congo, no séc. XVII.

Mas no âmbito do teatro português há outros aspectos a referir. Assim, logo no início dos trabalhos de pesquisa, esteve presente a necessidade de analisar com devido tempo e detalhe o *corpus* do *Teatro de Cordel*, recolhido em colecções da Sala Jorge de Faria (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), da Fundação Calouste Gulbenkian (Colecção Albino Forjaz de Sampaio), do Teatro Nacional D. Maria II (Colecção Lino Ferreira), no Museu Nacional do Teatro e nas Bibliotecas, além de colecções e exemplares dispersos. Localizou-se, entretanto, um fundo na Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães, e uma recolha de cerca de 700 títulos, na Biblioteca Municipal do Porto, e duas colecções nos reservados da Biblioteca Municipal de Évora, sendo uma de manuscritos. Ora trata-se, no conjunto, de um total de mais de 1200 títulos, a grande maioria desconhecidos, mas importantes para efeitos do trabalho, não só pelo valor dramaturgico em si, mas ainda pela quantidade de testemunhos da expressão e aculturação africana – personagens e situações. O levantamento total dessas colecções, só por si amplamente justifica uma pesquisa elaborada e devidamente consistente.

E por maioria de razão se diga do teatro de cordel brasileiro, esse aliás bem vivo tanto nos temas e expressões modernas como nas clássicas, adiante citadas, mas fora desta fase do projecto.

Outra área de pesquisa que se desenvolveu refere-se ao teatro popular. Os autos tradicionais portugueses, de carácter profano ou religioso, viajaram pelo mundo nas vias da emigração ou da missionação, e surgem ainda hoje com maior ou menor regularidade em São Tomé (Tchiloli e Floripes), no Brasil (Bahia, Pirenópolis – Goiás) e mesmo, há anos, em Goa. Estarão ainda no Congo, devidamente “afrancesados”? A resposta é positiva, mas importa, como vimos, situar a origem, na perspectiva, acima referida da influência portuguesa. Trata-se de áreas onde a pesquisa não foi, obviamente, exaustiva.

Em contrapartida, pode-se dizer que a identificação e análise crítica da presença de África e dos africanos no teatro português, foi devidamente documentada e avaliada. Ressalvam-se, no entanto, algumas excepções de áreas temáticas colaterais que mais adiante serão referidas, e entre elas, com destaque, os ciclos de comemorações históricas, que só indirectamente envolvem o temário

africano: ciclos comemorativos da Descoberta da Índia, do Sebastianismo e dos centenários de Camões. São áreas que foram devidamente tratadas mas que só lateralmente se prendem com o tema central desta pesquisa.

E o mesmo se dirá, até certo ponto, do temário ligado ao teatro “embarcado”. Trata-se de peças ambientadas ou mesmo representadas a bordo de navios, muitos deles nas rotas de África, povoados com uma população flutuante, no sentido figurado e no sentido literal, e que só nesse aspecto se liga directamente com o objecto da pesquisa. Entretanto, essa dramaturgia e essa prática de espectáculo estão na origem de um dos mais poderosos meios de transladação do teatro, a saber, a prática teatral nas próprias caravelas.²

Mais fácil é a pesquisa relativa ao Teatro da Arcádia, sendo certo que o tema Brasil é dominante. Não se conhecem obras teatrais escritas por Tomaz António Gonzaga no seu desterro, aliás mais ou menos confortável, pese embora a opinião contrária de Teófilo Braga, em Moçambique: este precursor setecentista da independência e mesmo da República no Brasil, preso a poucos dias de se casar com a celebrada Marília e desterrado por cumplicidades alegadas na Inconfidência Mineira, paladino da liberdade, acabou casado em Moçambique com a filha de um próspero negreiro. Escreveu sobre teatro (*Cartas Chilenas*) mas não consta que tenha escrito peças.

Em resumo: a África surge no teatro português desde a origem pré-vicentina de Henrique da Mota e caracteriza, para além da perspectiva histórica propriamente dita, um debate ligado à expansão, que dura até hoje. O teatro assume esse debate em formas nem sempre “politicamente correctas” – veja-se como o próprio Gil Vicente levanta a dúvida...

Mas, em compensação, se tal se pode dizer, a África, a partir do Romantismo e até aos anos 50 do séc. XX, surge sem qualquer espécie de controvérsia, ou como expressão indiscutida de um direito de colonização civilizacional e de missionação, ou como solução redentora a nível social ou individual, ou ainda como expressão de um paternalismo algo irónico e infantilizante relativamente às populações locais – mas sem que isso constitua, repita-se, qualquer tema de ponderação, seja à luz da política, seja à luz da história ou da moral...

O mais insólito porém é que os grandes temas da guerra colonial e da descolonização estão quase completamente ausentes até hoje do teatro português,

² Cruz, Duarte Ivo – *Teatro Português – Estrutura e Transversalidade*, cd. Universidade da Corunha, 2005.

o que representa no mínimo um contra-senso, dado o potencial dramático da situação.

Em contrapartida, se tal se pode dizer, importa agora situar a dimensão da pesquisa no que se refere ao teatro produzido nos países de língua portuguesa depois das respectivas independências.

Assinale-se, antes de mais, que foram recenseadas algumas largas dezenas de peças, mas há que delimitar o âmbito da pesquisa. Por um lado, ela restringe-se a expressões dramáticas de matriz dramatúrgica na tradição do teatro europeu, isto é, sem entrar em linha de conta com as dramatizações baseadas nas culturas e na tradição de espectáculo local. Dir-se-á, então, que não deveríamos considerar as raízes do teatro popular português-europeu, mas o argumento não colhe: nada mais próximo dessa matriz que o teatro profano ou religioso praticado na Europa, que os portugueses levaram para África e aí foram aculturados. Como veremos, o Tchiloli e tantos mais textos vêm directamente, são o próprio ciclo carolíngio que também se representa, por exemplo, no Brasil (Pirenópolis – Goiás). E o mesmo se diga do teatro religioso popular.

O outro aspecto a assinalar prende-se com a escassez ou menor acessibilidade de textos publicados. Trata-se de um aspecto que se irá corrigindo ou completando, se para tal houver possibilidade: mas é certo que muitas das peças identificadas a nível bibliográfico, ou não foram publicadas ou não foram localizadas.

Isto não significa, obviamente, que não haja fortes influências de cultura e sociedade local, tanto a nível de estrutura como a nível de conteúdos. E nesse aspecto, importa também frisar que as peças assumem por vezes um estilo realista de crítica de costumes locais, mas também percorrem caminhos e transmitem expressões de forte ideologia anti-colonialista ou contra as situações e os governos pós independência e as respectivas sociedades instaladas. Não é um teatro conformista, é muitas vezes um teatro de reivindicação histórica e/ou política.

E muitas vezes, como se verá, de boa ou muito boa qualidade. Em qualquer caso, estão já recolhidas e analisadas algumas dezenas de peças de Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique.³ Mas deve esclarecer-se que a ordem histórica-cronológica geral será intercalada pelas referências, em si mesmas também obedecendo à cronologia, dos temas transversais do sebastianismo e do teatro popular.

³ Abrantes, José Mena – *O Teatro em Angola*, 2 vols., Luanda, ed. Nzila, 2005; Branco, João – *Nação Teatro*, Cidade da Praia, ed. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.

I

Abrangência da expressão dramatúrgica da expansão – O teatro clássico – sécs. XVI-XVII

O teatro português praticado ou tematicamente envolvido na problemática da Expansão só dispersamente ou complementarmente tem sido objecto de estudos. E mesmo esses estudos geralmente surgem no contexto dos autores respectivos, sem que se procure estabelecer uma definição temática ligada ao fenómeno histórico em si, aos aspectos de caracterização dos personagens e do seu circunstancialismo ou mesmo à interpenetração cultural decorrente da colonização – e ainda menos, da descolonização. Evidentemente, são conhecidas e identificadas peças em que estes problemas afloram ou até, por vezes, constituem essência da dramaturgia: peças passadas em África, na Índia e no Brasil; personagens e acções ligadas à deslocação ou à emigração; brancos colonos, africanos escravos ou livres. Tudo isso povoa, algo dispersamente é certo, o Teatro Português.

E há que considerar também, aí com maior incidência e regularidade, as peças de tamário histórico, ligadas aos Descobrimentos ou aos seus heróis: desde os sucessivos ciclos camonianos, ao grande tema do Sebastianismo e da batalha, ou ainda ao Gama e à descoberta das rotas da Índia. Mas trata-se, como iremos vendo, de uma problemática diferente: o objectivo é o facto histórico e os seus protagonistas na perspectiva dramática da viagem, não tanto da transferência de culturas e personagens que as encarnam ou dos fenómenos socio-culturais inerentes. E nesta área poderíamos acrescentar, então pela quase completa negativa de estudos sistemáticos, o grande tema da emigração.

Teófilo Braga refere, efectivamente, a escola de Gil Vicente no Brasil, na Índia e África. Mas fá-lo num ponto de vista exclusivamente centrado nos

autores, sem cuidar das influências de cultura resultantes⁴. Vai um pouco mais longe em outras obras da sua inesgotável bibliografia. E existem, evidentemente, obras, sobretudo na área da literatura (mais do que no teatro) que abordam a matéria. Cita-se desde já, aqui, por exemplo, pois foi de grande valia entre tantas mais obras devidamente referidas na bibliografia de Hernâni Cidade⁵. Ou paradigmaticamente, os estudos sobre a transposição dos Autos de Baltazar Dias e do *Auto de Floripes* para São Tomé e Príncipe, como veremos adiante.

Mas muito embora, o que não existe é uma abordagem sistemática e tendencialmente completa, do fenómeno, em si mesmo considerado, do encontro e transposição de culturas e de pessoas que as levam, trazem e permanecem.

Em qualquer caso, a abordagem do tema no contexto das origens do teatro português distribui-se por referências a lugares, a personagens e menos, a política. Melhor dizendo: personagens, e designadamente escravos negros ou afins, surgem já antes de Gil Vicente, no Cancioneiro Geral e na sua expressão mais próxima do teatro, que é, como se sabe, Henrique da Mota. Gil Vicente e seus epígonos citam África, citam o Brasil, citam africanos em Portugal: e até, no caso de Afonso Álvares, filho de escrava e de clérigo, fazem-no com conhecimento directo de causa. Chiado descreve a sua Lisboa de escravos e marinheiros torna viagem.

Mas tudo isto assume um tom de integração social na base do económico da grande aventura das Descobertas. E só os chamados “fumos da Índia” merecem as reservas que Camões iria consagrar no Velho do Restelo. Ora, essas reservas, “politicamente incorrectas”, é o próprio Gil Vicente que as introduz, com clareza e com coragem, precisamente no *Auto da Índia*: e mais tarde, episodicamente no que se refere ao Teatro, Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos seguem a mesma linha. Aqui está um exemplo flagrante de que não se pode abstrair da problemática geral da Expansão.

Mas reconheça-se que não assim, nem com a dimensão missionária das Descobertas e colonização, nem sequer com a caracterização do escravo africano. A escravatura em si mesma não é condenada: e até ao século XX não o será a colonização, antes pelo contrário, independentemente do quadrante político-ideológico em que se situam os dramaturgos. Mais: vamos encontrar,

⁴ Braga, Teófilo – *Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional*, s.e., 1898, pags.328-349.

⁵ Cidade, Hernani – *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, 2 vols., Coimbra, Arménio Amado Editora, 1963.

até em autores anteriores esteticamente ao Romantismo e ideologicamente conservadores – se o termo se aplica à época – um tratamento da Índia extremamente favorável – cita-se por agora o Padre José Agostinho de Macedo. O mesmo quanto ao Brasil, e aí até se pode citar Gomes de Amorim e a defesa dos índios.

Ao longo da História do Teatro Português os negros, mesmo por vezes escravos ou alforriados, são tratados com um paternalismo equiparado ao sentido “civilizador” e de gesta social e psicológica com que é tratada a colonização. Isto mesmo acontece quando, no *Cancioneiro Geral*, Henrique da Mota alude aos meios legais de defesa da escrava e troça do clérigo que a ameaça. Ou mesmo quando os colonos merecem menos respeito, e como tal são tratados, do que os africanos (os “pretos”, com então se escrevia) que os servem e que surgem, quase sempre através de uma linguagem “ingénua” de duvidoso rigor semântico...

As primícias da grande aventura

É hoje pacificamente aceite a prioridade estética de Henrique da Mota nos primórdios estabelecidos em textos do teatro português. Sabe-se muito bem que antes dele e antes de Gil Vicente se escrevia e sobretudo se praticava teatro em Portugal e que a datação da primeira das suas obras dramáticas ou para-dramáticas pode ser posterior ao *Auto da Visitação*: Neil T. Miller situam-na depois de 1514⁶. Muito embora: há uma contemporaneidade que no ponto de vista estético e dramático não colide com a posição de Gil Vicente.

Mas a primeira referência a uma personagem negra no teatro português, essa remonta a Henrique da Mota, na *Lamentação do Clérigo*, verdadeira farsa goliardesca integrada no *Cancioneiro Geral* e que antecede, aí sim, pelo menos em sete anos o *Pranto da Maria Parda* vicentino: «parente próximo e mais velho»⁷. Ambos os personagens se lamentam de falta de vinho. E da “Parda” vicentina falaremos a seguir.

O Clérigo acusa a sua escrava negra de ter deixado aberta a pipa – e fá-lo de forma pouco lisonjeira para os costumes escravocratas da época («ó perra do

⁶ Miller, T. N. – *Obras de Henrique da Mota*, Lisboa, ed. Sá da Costa, 1982.

⁷ Cruz, Duarte Ivo – *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, pags. 31 e segs.

manicongo / tu entornaste este vinho / uma posta de toucinho / te hei-de gastar nesse lombo»).

E a “perra do manicongo”: «a mim nunca nunca mim / intronar / mim andar agua jardim / a mim nunca ser ruim / porque bradar».

O Clérigo é ameaçador, mas a escrava não se deixa amedrontar e invoca a lei que, escrava ou não, em princípio a protege: (Clérigo): «Ora perra, cala-te já /senão matar-te-ei agora». Ao que ela responde: «aqui estar juiz no fora / a mim logo vai até lá, / Mim também falar mourinho, / sacrivão / mim não mourro no toucinho / guardar não ser mais que vinho / creligão».

E assusta o Clérigo, ou não fosse o próprio Henrique da Mota magistrado: «Ora te dou o diabo / rogo-se já que te cales / que bem me bastam meus males / que me vem de dar cabo. / Olhai perra que diz / que fará / irá dizer ao juiz / o que fiz e que não fiz / e crerá».

Esta obra iniciática define uma linha constante de análise, tanto a nível de conteúdo, passe o peso excessivo do termo face a um entrecho tão simples, como a nível de linguagem, esta sim, desde logo marcada pela imitação de expressões deturpadas do português, clássico, romântico ou moderno, num mecanismo cómico constante. Com a particularidade que, por exemplo, José Ramos Tinhorão assinala, da evocação das garantias legais concedidas à escrava... o que não deixa de ser insólito mas significativo.⁸

⁸ Tinhorão, José Ramos – *Os Negros em Portugal*, Lisboa, ed. Caminho, 1977; cfr. Meds, Miriam Garci in *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*, São Paulo, ed. Atica, 1988.

II

A expansão em Gil Vicente – Escola Vicentina

Ora, precisamente, encontramos em Gil Vicente, e naquilo que Teófilo Braga chama a Escola Vicentina, a primeira grande abordagem da problemática da Expansão. E também, como já foi dito, a primeira grande reserva aos aspectos negativos da grande viagem no vicentino *Auto da Índia*, datado de 1509, portanto seis anos antes de Afonso de Albuquerque, que sabia do que falava, ter consagrado a expressão dos “fumos” que até nós chegou com a sua carga negativa.⁹

Ora, no contexto da dramaturgia de Gil Vicente, essa reserva é tanto mais significativa quanto será caso isolado. Ao contrário: toda a restante obra assume um perfil “politicamente correcto”, diríamos hoje, claramente alinhado com a grande aventura das Descobertas no plano nacional, mas também obviamente no plano religioso, na época totalmente homogeneizados (Portugal “Alferes da Fé”, diz Mestre Gil).

Para o primeiro aspecto, cita-se aqui a portentosa *Exortação da Guerra* (1514 ou 1515) com o seu belicoso apelo à venda de jóias para custear a conquista e a navegação. No ponto de vista teatral, aliás, constitui um grande momento de bravura na veemência de tonalidades modernas de apelo à austeridade. Aí se notará também um sinal da mudança de costumes que, mais tarde, será patente.¹⁰

Mas será sintomático que a exortação se faça para a guerra em Marrocos: «El Rei de Fez esmorece / E Marrocos dá clamores. / Oh! Deixai de edificar / tantas câmaras dobradas / mui pintadas e douradas, / que é gastar sem prestar. / Alabardas, alabardas! / Espingardas, espingardas!». «O comediógrafo, diz Her-

⁹ Cfr. Cruz, Maria Leonor Garcia – *Os Fumos Da Índia – Uma Leitura Crítica da Expansão Portuguesa*, Lisboa, ed. Cosmos, 1998.

¹⁰ As citações de Gil Vicente são feitas a partir da edição de *Obras Completas*, Prefácio e Notas de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa ed., s.d.

nâni Cidade, comunga no ideal de todos os cultos do seu tempo: – é dever de reis e cavaleiros cristãos levar a guerra ao Infiel e manter para tal, em sua rudeza antiga, os costumes que condicionaram e expulsá-lo do território pátrio»¹¹.

E está flagrantemente nessa linha a salvação dos «quatro Fidalgos, cavaleiros da Ordem de Cristo» (e de Deus, diz o Anjo), que morreram nas partes de África e a quem o Anjo «está esperando; / que morrestes pelejando / por Cristo, Senhor do Céus», pois «quem morre em tal batalha / merece paz eternal» (*Auto da Barca do Inferno*).

Mas o mais curioso será o conjunto de referências aos territórios descobertos e aos seus habitantes deslocados, uns e outros detalhadamente referidos por Tinhorão na obra citada, e por A. C. de C. M. Saunders¹². Assim temos o “Negro grande ladrão”, nada menos, à procura de um “mulato” no *Clérigo da Beira* (1526); mulatos são citados no *D. Duardos*. E negros falam no seu linguajar na *Frágua de Amor* (1524) e na *Nau de Amores* (1527).

Na *Frágua*, «vem um Negro cantando na língua de sua terra», o que dá ao texto um cariz plurilinguista curioso, pois Vénus invectiva-o em castelhano, mas a resposta vem em português aproximado: «a mi sá negro de crivão / agora só vosso cão / vosso cravo margurado / cativo como galinha» o que constitui uma referência de impacto óbvio. E na *Nau de Amores* «vem um negro do Beni e diz: Quere boso que mibae / buscar o pouco de venturo / que a mi na mordo sae / da moça casa su pai / [...] eu chamarele Minho vira / e ele chama-mo cam...».

Na *Floresta de Enganos* (1536) põe-se o problema da utilização da língua por quem dela não é natural e com intenções escusas: «E negro falam os doutores? / Nunca eu vi tais diferenças. / Pois se hi há negras sentenças / não haverá hi / alguns negros ouvidores / em algumas audiências?».

Mas a mais portentosa figura desta linha de personagens é indiscutivelmente a *Maria Parda* (1522), cujo Pranto pelo desaparecimento do vinho e das tabernas nas ruas de Lisboa a leva a preparar a morte com um goliardesco testamento: «A minha alma encomenda / A Noé e a outrem não / e o meu corpo enterrado / onde estão sempre bebendo / [...] chorai todos meu perigo / não levo o vinho que digo / que eu chamava das estrelas / agora me irei por elas / com grande sede comigo»...

¹¹ Cidade, Hernani – op. cit., Vol I, pag. 80.

¹² Saunders, A. C. de C. M. – *História Social dos Escravos Libertos em Portugal*, Lisboa, INCM, 1994, pags. 136-139 e 222-233.

É o que na altura se chamaria “fala da Guiné”, na deturpação irónica ou dramática que chegou até hoje e que mais adiante retomaremos na comparação com outros modelos.

Mais precisamente: no seu estudo citado, Maria Leonor Garcia da Cruz identifica as referências dispersas aos “fumos da Guiné”, ou “tratos” a que se refere a “Farsa dos Almocreves” (1527) e no caso específico das rotas da Índia, o *Triunfo de Inverno* (1529) e até episodicamente o belíssimo e tão leve *Auto Pastoril Português* (1523).

Mas como bem sabemos, e como já foi dito, o grande desvio crítico ao “politicamente correcto” é o *Auto da Índia* (1509), com o conjunto de malefícios que caíam em cima do próprio marido, sucessivamente enganado na ausência, inclusive por um castelhano, roubado pelo capitão... («se não fora o capitão / eu trouxera o meu quinhão / um milhão vos certifico»). Sá de Miranda, António Ferreira, Jorge Ferreira de Vasconcelos e Camões, assumem estas críticas no teatro ou na poesia: e estão nessa linha numerosos cronistas e viajantes, sem embargo, claro, do apoio global à política da Expansão. A seu tempo o veremos no que respeita ao teatro.

Mas, no teatro, nenhum foi tão longe como Gil Vicente: alguma razão teve Garrett quando em *Um Auto de Gil Vicente*, garante a independência crítica do autor mercê da generosidade e espírito “liberal” dos Reis... (acto I).

E já agora: na *Farsa dos Almocreves* (1526) há uma referência ao Brasil.

Duas matrizes africanas

A chamada Escola Vicentina estende a sua influência pela Índia, por África e pelo Brasil. A grande propulsora dessa diáspora terá sido a acção missionária, mas não só: como a seu tempo se estudará, o *Auto Carolíngio* de Baltazar Dias chega a São Tomé no ciclo da cana do açúcar e da emigração/colonização madeirense. Daí seguiu para o Nordeste brasileiro e para Goiás. Ao lado, no Príncipe, ficou até hoje a tradição anual do *Auto de Florípes*, vindo na emigração minhota. Aqui estudaremos a obra em si, e no local próprio a aculturação São-tomense.¹³

Ao Brasil chegou uma tradição vicentina retardada através dos Autos do Padre José de Anchieta e de textos avulsos, de que ficou a memória, ligados à

¹³ Gomes, Alberto F. – *Autos e Trovas de Baltazar Dias*, Funchal, 1961.

acção missionária dos Padres Manoel da Nóbrega, António Vieira, ele próprio e outros mais. E a Índia foi receptáculo e ambiente de uma produção teatral própria, que se inicia ambém com o teatro Jesuíta embarcado, mas tem momentos altos, no Renascimento, com Camões (*Filodemo*), e Simão Machado (*O Cerco de Dio*)¹⁴, com o Padre Luís Vaz Guimarães (*Auto da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*)¹⁵, também de tradição popular minhota) e mais tarde com José Agostinho de Macedo, e com outros autores locais que em português escreveram até aos anos 60 do século passado.

Para já, vejamos as conotações africanas dos autores mais importantes da chamada Escola Vicentina.

O primeiro deles, por causas genéticas que não pouco o incomodaram, é Afonso Álvares, filho de uma escrava natural da Guiné e de um Clérigo. O Chiado não esqueceu essa origem, e preferiu ignorar a formação académica do poeta rival que, protegido do Arcebispo de Évora D. Afonso de Portugal fez uma honrada carreira de professor e dramaturgo. Diz o Chiado: «Ser cativo de um Sequeira / e pois que desta maneira / há mister que tu escondes / pois que sabe tal manqueira», ou seja, o descaso pela escrava mãe, padeira de profissão. E pior: «porque certo é para crêr / que quem tem côr de cravão / é sinal que o coração / não pode deixar de trazer / de cadela a condição»!¹⁶

Afonso Álvares responde à letra: «se não foram os filhinhos / e a honra que mantenho / eu te fizera canhenho / de pernas, mãos e focinho / pela virtude do lenho». E alude a cenas de pancada e deboche: «tu bebeste no ribeiro / do rio da Palhavã / por seres chocarreiro / que não tem virtudes ã / velhaco frei matreiro»!¹⁷

Afonso Álvares deixou-nos quatro Autos de expressão religiosa, *Santo António* e *São Vicente* ambos de 1531 e *Santa Bárbara* e *SanTiago*, todos eles de ingénua estrutura, inspirados na *Legenda Áurea* de Voragine. Uma recente edição moderna dessa grande obra hagiográfica facilitará a comparação dos textos.¹⁸

¹⁴ Frêches, Claude Henri – *Comédias Portuguesas Feitas pelo Excelente Poeta Simão Machado*, ed. fac-similada, Lisboa, ed. O Mundo do Livro, 1971.

¹⁵ Cfr. a edição moderna de Luis Francisco Rebello in *Teatro Português – das Origens ao Romantismo*, Lisboa, Prelo ed., pags. 91 e segs. Cfr. do mesmo autor *História do Teatro Português*, Lisboa, PEA, 1ª ed., 1968, 5ª ed., 2000 e ainda *O Primitivo Teatro Português*, Lisboa, ed. ICLP, 1984.

¹⁶ Cit. Teófilo Braga, ob. cit., pags 57-58.

¹⁷ Braga, Teófilo, op. cit. e Pimentel, Alberto, *Obras do Poeta Chiado*, s.d.

¹⁸ Cfr. Voragine, *Legenda Aurea*, Porto, Liv. Civilização, 2005.

Tem outro interesse dramático a obra de Baltazar Dias cego da Ilha da Madeira¹⁹, diz um alvará firmado em 20 de Fevereiro de 1537 por D. João III, pelo qual é concedido ao poeta o exclusivo de mandar imprimir as suas obras «por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento da sua vista». Deste nos ficaram os Autos do *Nascimento de Cristo*, de *Santo Aleixo*, de *Santa Catarina da Paixão de Cristo* e da *Imperatriz Porcina*, ainda mais ou menos lembrado em Trás-os-Montes, e ainda o *Auto da Feira da Ladra*, cujo título faz lembrar o Chiado, e o *Auto de El Rei Salomão*²⁰.

Mas sobretudo ficou a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*, extremamente interessante no âmbito desta pesquisa, pois, por um lado, representa a expressão mais completa entre nós do ciclo carolíngio; por outro lado foi, como vimos, trasladado para São Tomé, onde está hoje vivo e bem presente; e por outro lado ainda, terá sido levado pelos colonos portugueses para a Costa da Guiné, hoje de expressão francesa.

Veremos adiante em pormenor essas variantes. Refira-se agora a *Tragédia* na sua expressão portuguesa original ou melhor, da fixação do texto tradicional do poeta madeirense, uma vez que de facto estamos perante a tradição europeia (“língua d’oeil ou língua d’oc, interroga-se Garrett no *Romanceiro*) retomada na linha tradicional. O mais interessante, para nós, é, repita-se a capacidade de sobrevivência e aculturação deste velhíssimo romance de poder e amor, que o povo São-tomense devidamente adaptou. E que envolve o conceito de uma justiça régia (ou do Estado), que pune a morte de Valdovinos às mãos de D. Carloto, por sua vez condenado à morte e executado por ordem do seu próprio pai, o Imperador. Levado, repita-se, para São Tomé, tal como o tradicional *Auto de Floripes* foi levado para o Príncipe, este romance tradicional constitui, com as adaptações que veremos, o grande factor cultural das Ilhas.

António Figueiredo Gomes, em duas obras distintas, refere a restante poesia de Baltazar Dias, transcrevendo algumas das suas composições não dramáticas. Trata-se, em qualquer caso, com o Chiado, dos momentos mais vivos da Escola Vicentina²¹.

¹⁹ Braga, Teófilo, ob. cit. e Cruz, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, cit.

²⁰ Gomes, Alberto F., ob. cit., pag. 239 e segs.

²¹ Gomes, Alberto F., *Poesia e Dramaturgia Populares no sec. XVI – Baltazar Dias*, Lisboa, ICLP, 1983.

O poeta chiado

A grande achega de António Ribeiro Chiado para o historial do teatro português residirá no carácter urbano, da Lisboa popular de “desvairadas gentes” da sua obra, truculenta como o foi a vida deste ex-frade. Diremos que Gil Vicente, na goliardesca *Maria Parda*, traça uma topografia da Lisboa dos escravos e das tabernas, com nomes de ruas e tudo. Mas as *Práticas* do Chiado vão nesse aspecto mais longe e juntam uma população bem específica: assim, as *Oito Figuras* ou os *Compadres* que “praticam”, isto é, conversam, tal como no *Auto das Regateiras* – e perdeu-se um *Auto de Gonçalo Chambão* – ou sobretudo o formidável *Auto da Natural Invenção*, teatro no teatro como o “Seleuco” camoniano que o cita – tudo isto singulariza de facto esta figura da Lisboa do seu tempo.²²

Onde não faltavam africanos, para lá do infeliz Afonso Álvares. Assim a *Prática das Oito Figuras* (cerca de 1543), que aliás alude ao projecto gorado de Carlos V invadir e conquistar Argel («foi um caso mui terrível / ir em boca de Invernada que lhe dispersou a esquadra») em Novembro de 1541. Logo no início traz um lamento característico: «não comeis, moreis servis / como negros da Guiné», diz o Paiva.

E mais: uma das oito figuras é um “negrinho sandeu”, fornecedor do almoço dos outros sete e logo apelidado de ladrão, mas que se defende com alacridade, numa difícil transcrição da “fala da Guiné”: «doso gália, um capão / a mim traze turo junto / o coei oco treze pombo / [...] mim da-la treaze ontem / prodozo; não querê dá / A regateira mui mão! / Mim dize quere vendê? Ela logo sacode». E segue uma longa negociação com a “regateira”, certamente personagem do *Auto* respectivo, este de 1569.

E onde logo na primeira fala temos uma Negra a falar latim: «Krialeysão, Cristeleisão / Santo biceto nomen tu! / [...] a mim cativar o judeu / não querê que a mim reza! [...] A mim fruso vosso mata, voso sempre brada brada / cadela, cadela, cadela! / vende-me para Castela», diz a Velha, que não evoluiu deste Clérigo de Henrique da Mota que já encontramos («ó perra do manicongo»)...

Ora bem: no *Auto da Natural Invenção* representado na corte de D. João III entre 1545 e 1557, o personagem negro, assim também designado, evoluiu. É uma das “figuras” da peça, e como tal sente-se no direito de enfrentar o dono da casa onde se fará a representação. O Dono duvida: «Sois negro Orfeu? / Não creio

²² Pimentel, Alberto – ob. cit., pag. IX a LXIII.

que sois cantor; / há-de mo jurar o autor». Mas assim é o negro, que já se exprime em português “do Reino”, “tange e canta um vilancete”, e acabado, diz o dono da casa: «Autor comece a vir / bem se pode o negro ouvir / inda que cante às escuras».

Camões elogia o Chiado no *Seleuco*: «uma trova fá-la tão bem como vós, como eu (o escudeiro Ambrósio) ou como Chiado». E Jorge Ferreira de Vasconcelos, sobre uma trova: «É do escudeiro Chiado. / Em algumas cousas teve veia esse escudeiro». Sobretudo a *Natural Invenção* merece encómios. E situa o negro numa posição social diferente.²³

A mudança do estatuto do negro

Tinhorão procede a um levantamento cuidadoso das personagens negras na sequência da Escola Vicentina: autores de menor qualidade e algumas peças anónimas que fazem a passagem para o Renascimento. Como se verá, o eixo da dramaturgia da Expansão passa para o Brasil e para o Oriente, com as escassas excepções que se encontrarão.

Mas importa reparar numa certa mudança do estatuto do negro nesta dramaturgia. Tinhorão ressalta por exemplo o anónimo *Auto de Vicente Anes Joeira*, onde um curandeiro da Guiné, Mestre Tomé, tem como adjunto um português, Gonçalo. No também anónimo *Auto de D. Fernando*, cerca de 1541, aparece um negro, de nome Bastião, que toma conta da jovem Isabel e não hesita em a admoestar. Transcrevemos de Tinhorão: «Maria, porque não ides / por vós chama a senhora / se falais com o rascão, / enquanto voltais a casa / haverá resmingação». Uma vez mais se detecta certa mudança de estatuto social e mesmo familiar.²⁴

Mas analisemos agora directamente o *Auto da Bela Menina* de Sebastião Pires na versão de Luís Francisco Rebello²⁵. Cena bucólica, já marcada por um ambiente renascentista, na descrição dos amores da Bela Menina, assim mesmo identificada, e de um fidalgo de França, também assim referido. A certa altura entra um negro e dirige-se a Pasíbula, criada da Bela Menina, com uma notícia inesperada: «Siora beijo seu pé / com sua caracanha morado. / Mim trazei cá um recado / para dará bossa mercê. / Eu sa negro de vosso irmão / que onte do

²³ Rebello, Luis Francisco – *Teatro Português*, cit.

²⁴ Tinhorão, José Ramos – *Os Negros em Portugal*, cit., pags. 270 e segs.

²⁵ Ignora-se a data da primeira publicação. Cfr. Rebello, ob. cit.

Brasil chegou». A Pasíbula espanta-se e faz uma pergunta insólita: «preto, vinda cá mano: / [...] meu irmão vem castelhano / ou português valenciano?» E ele responde: «Portugal sa ele agora»... A Bela Menina também se espanta. «Dize negro: teu senhor / para quem te deu recado? Não tinha outro servidor / para mandar sabedor / que falara declarado / se não a ti?» A que o negro responde: «Sim / posso eu não ir aqui / Pesara de São Formente! / Também negro não sa gente / e boso sombai de mim!»

E refra-se ainda uma «Cena Policiana» do vicentino Henrique Lopes²⁶, na qual, não obstante duas citações da “Celestina” de Rojas, Lucciana Stegagno Picchio reconhece que a linguagem e o espírito da peça «são de clara traça portuguesa». Será porque surge a certa altura «um mulato chamado Solis»²⁷, que canta e canta bem: pois, apesar de uma vez mais ser apelidado de perro, mas aparentemente sem violência, é-lhe reconhecido o mérito: «mulatos são sabedores / de gentis habilidades, / nos pensamentos senhores / que não desfeam as cores / quando abonam as qualidades»... Estamos já mais longe da “perra do manicongo” de Henrique da Mota... Mas recorde-se que, no *Seleuco* camoniano, a moça também é chamada de cadela pelo porteiro...

Finalmente: Tinhorão ainda refere um «Entremez do Negro mais bem Mandado», integrado na *Musa Entretenida de Vários Entremezes*, colecção publicada em sucessivas edições a partir de 1658. Mas estamos já aí muito próximos do Teatro de Cordel e manifestações afins, que no lugar próprio serão referidas.²⁸

Há uma certa mudança de estatuto de negro ou preto nestas expressões dramáticas? Pensamos que sim. Para além da iniquidade intrínseca da situação da escravidão em si mesma, ressalta um tratamento menos violento e um relacionamento mais integrado, a indiciar o recorte cómico, sem muito mais, que o Teatro de Cordel confere aos africanos, dentro de um linha de valorização dos servos no contexto familiar. O que não absolve em nada o problema moral e social da escravatura, mesmo que muitos destes “pretos” fossem alforriados. Em qualquer caso, e tendo embora em vista a insistência na “língua da Guiné”, encontra-se um tratamento mais digno destas personagens típicas de certa linha dramática que também de forma diferente, durará até pelo menos aos anos 50 do século XX.

²⁶ Cfr. *Autos e Comédias Portuguesas*, ed. facsimilada, prefácio de Hernani Cidade, notas de J. V. Coimbra Martins, Lisboa, ed. Lysia, pags. 42 e segs.

²⁷ Picchio, Lucciana Stegagno – *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969.

²⁸ Tinhorão, J. R., ob. cit., pag. 121.

III

O ciclo da cana de açúcar e o ciclo da transposição teatral O caso de São Tomé e Príncipe

O primeiro e mais relevante modelo da transposição, numa base de emigração económica e cultural de Lisboa e da Madeira para África e de África para o Brasil, surge-nos a partir do século XVI com Baltazar Dias, «poeta cego, da Ilha da Madeira [...] que tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro» diz o Alvará assinado por D. João III, que lhe concede o que hoje chamaríamos direitos de autor «por não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista».

Rui Carita, na *História da Madeira* situa Baltazar Dias no contexto da cultura clássica regional. Por seu lado, Alberto Figueiredo Gomes dedicou a este autor dois importantes estudos e reconstituiu os textos que até nós chegaram. Trata também, com desenvolvimento, das trovas não dramatizáveis do poeta madeirense, sendo certo que das obras em prosa nenhuma nos chegou, e das em “metro” só parte delas. Seriam «romances chamados velhos, histórias de cavalaria, vidas santo, epistolografia moralista?» interroga-se Alberto F. Gomes. De qualquer forma, o poeta cego delas vivia: e a repercussão estende-se entre nós com pujança ao século XVIII e ao teatro de cordel, como veremos na altura própria, e ao século XXI a São Tomé, como veremos já a seguir.²⁹

²⁹ Carita, Rui – *História da Ilha da Madeira*, Funchal, s.e., 1989, pags. 375 e segs; Pires, José Machado – Brito, Joaquim Pais e Carvalho, Mario Vieira (eds.) – *Sonoridades Luso-Brasileiras*, actas do Colóquio, Lisboa, ISC, 2003; Gomes, Alberto F. – *Autos e Trovas de Baltazar Dias*, Funchal, s. e., 1961; idem *Poesia e Dramaturgias Populares no séc. XVI – Baltazar Dias*, Lisboa, ICLP, 1983; Cruz, Duarte Ivo, *O Teatro em Português – da Expansão às Independências*, in Revista Camões, ed. Instituto Camões, Dezembro, 2006.

Trata-se porém, mesmo na sua época, de uma expressão já algo retardada da chamada Escola Vicentina, dado que o Alvará Régio data de 1537. Baltazar Dias deixou-nos ainda assim um conjunto significativo de peças, de que chegaram até nós os Autos evocativos de *Santo Aleixo*, de *Santa Catarina* e de *do Nascimento de Cristo*, assim denominados.

A «Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno» é o que agora nos interessa. Reflexo também tardio do chamado ciclo carolíngio, que lhe chega através do “romance” medieval, confere-lhe uma sólida expressão dialogal, e uma estrutura de tragédia, no sentido clássico do termo. Trata-se, com efeito, da velha história de Valdovinos, do seu tio o Marquês, do Imperador Carlos Magno e da justiça que, no final «foi feita a D. Carloto, filho do Imperador», diz uma nota da época.

A expressão medieval assume-se na própria estrutura do texto e na articulação cénica, como dissemos, de certo modo retardada mesmo em relação a Gil Vicente, e ainda mais ao modo renascentista que mesmo em Portugal já se impunha: os *Estrangeiros* de Sá de Miranda datam de 1528, os *Vilhalpandos* de 10 anos depois. E ignoramos como e quando a Tragédia chega à Ilha da Madeira, onde plausivelmente terá sido conhecida no envolvimento do próprio autor, de lá natural como vimos, nas primícias da colonização.

Menos se saberá como e quando chega a São Tomé, levado ou não na colonização açucareira que da Madeira seguiu. É que o Tchiloli com o nome aculturado de *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, continua a ser representado por grupos e colectividades diversas, ao longo do ano. E é, ainda hoje, com as variantes óbvias, basicamente o texto de Baltasar Dias. Tivemos ocasião de o ver representado e constatar directamente a importância socio-cultural, antes e depois da independência.

Garrett, que recolhe o texto no *Romanceiro*, atribui-lhe origem castelhana ou provençal. De uma forma ou de outra, a tradição carolíngia surge na versão de Baltasar Dias e segue ou nas caravelas da colonização ou mais tarde, a partir de um folheto de cordel com o texto de Baltasar.

Fernando Reis analisa com grande rigor crítico a expressão cultural e sociológica do Tchiloli. Descreve o dispositivo cénico e sobretudo as adaptações de ambiente e de figurinos: o imperador «com a sua farda flamejante enfeitada com cordão dourado e uma tarja sobre o peito coberta de imensas chapas metálicas (imagens de santos) brilhando como se fossem condecorações. Na cabeça usa uma coroa de latão caprichosamente areada e tem o rosto escondido

detrás de uma máscara de rede pintada de branco, com duas rosetas vermelhas e bigode e barbas de algodão hidrófilo colados». O Marquês de Mântua «usa cartola, fraque e gravata preta». O secretário do Ministro da Justiça «usa uma caneta de tinta permanente e tem um telefone e uma máquina de escrever»...³⁰

Este texto corresponde a uma representação dos anos 60. Cerca de 30 anos depois, Paulo Valverde situa o espectáculo no contexto da independência, e refere algumas transformações e actualizações (a faixa do Imperador já não deverá ser verde e encarnada, diremos nós!) mas assume que «apesar de algumas inovações serem admitidas nas representações actuais, o escrutínio rigoroso e experimentado de figurantes e espectadores faz a triagem entre aqueles que introduzem a diferença no respeito da tradição e as que desfiguram o Tchiloli e que acabam por se transformar quase numa performance diferente.»³¹. Refere-se, inclusive, à rivalidade entre os numerosos grupos que, anualmente, fazem o espectáculo.

Mas o mais importante será, exactamente, a permanência, devidamente aculturada mas nem por isso menos rigorosa, do texto quinhentista, na sua envolvente histórica mas também actual do conflito, do crime, da justiça e do papel do Imperador – isto é, do Estado e da autoridade, ao longo dos séculos.

Ora, é altura de referir, com Tomaz Ribas, que o Tchiloli surge hoje, na dimensão coreográfica, influenciado pela Dança Congo «grande pantomima heróica e evocativa das levas de congolezes para aquelas ilhas, da chola, grande cortejo marítimo de canoas de pescadores, possível cópia dos cortejos de bergantins da época dos primeiros colonizadores e capitães, do rocapé, dança local de melodia europeia coreografia e ritmos africanos, das irmandades e ússuas e dos fundões, bailes de colectividades associativas em terreiros ou salas.»³²

Ora bem: à tradição teatral de São Tomé, e designadamente ao Dança Congo, vai Fernando de Macedo buscar a estrutura dramática do *Capitango* (1997), espectáculo a partir da velha tradição angolar, transladada directamente para São Tomé. A simbiose de elementos arcaicos e da modernidade conferem uma grande vida a este texto, aliás próximo de outros que o autor produziu: *O Rei do Obó* e *Cloçon Son*.³³

³⁰ Reis, Fernando – *Teatro Medieval em São Tomé e Príncipe*, in *Panorama*, Setembro, 1967, pags.47-49.

³¹ Valverde, Paulo – *Máscara, Mato e Morte*, Oeiras, ed. Celta, 2000, pag. 337.

³² Ribas, Tomás – “O Tchiloli ou as Tragédias de São Tomé e Príncipe”, in *Revista Espiral*, 1975.

³³ Macedo, Fernando – *Teatro do Imaginário Popular – São Tomé e Príncipe*, Coimbra, Cena Lusófona, 2000.

E também é de inspiração directa da tradição São-tomense a peça de José Mena Abrantes *Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante* (1989), a partir de contos populares do Arquipélago, «pondo em evidência algumas das características do imaginário e filosofia de vida do povo são-tomense». ³⁴

O Auto de Floripes e a aculturação na Ilha do Príncipe

Vejamus então agora a aculturação do *Auto de Floripes*, texto tradicional do ciclo carolíngio, devidamente transcrito numa versão popular ainda há poucas dezenas de anos representado no Minho e em Trás-os-Montes. José Leite de Vasconcelos, J. Machado Guerreiro, Azinhal Abelho e outros, e mais recentemente uma equipa da Universidade de Coimbra, analisam e reproduzem o texto tradicional, tal como aliás a *Tragédia do Marquês de Mântua*, recolhido ainda na memória dos tempos da sua efectiva reposição, ou através de versões do século XVIII.

Mas o que aqui interessa é constatar que o «Auto», ou se quisermos, o episódio que ficou consagrado como de Floripes, é anualmente representado na Ilha do Príncipe, no dia de São Lourenço, 15 de Agosto, daí a designação local de «Auto de São Lourenço». (A esse, nunca assistimos, pois a única estadia no Príncipe não foi a 15 de Agosto...)

Augusto Baptista procedeu, no terreno, a um detalhado estudo da actual versão praticada no Príncipe ³⁵. O texto acompanha de perto o casco tradicional, com as variantes que decorrem, tanto da origem carolíngia, como das versões representadas no Norte de Portugal, onde são identificadas pelo menos 5 versões. Procedeu-se a uma comparação entre a versão recolhida no Príncipe por Augusto Baptista entre 1996 e 1997 e a que foi recolhida em 1969 por Fernando Reis. ³⁶ E remete-se para os levantamentos de teatro popular acima citados. Mas o que neste momento interessa, na verdade, será a transladação deste texto tra-

³⁴ Abrantes, José Mena – *Teatro*, vol. I, Coimbra, Cena Lusófona, 1999, pags. 201 e segs.

³⁵ Cfr. Vasconcelos, J. Leite – *Teatro Popular Português*, coord. A Machado Guerreiro, Vol. II, Coimbra, ed. UC, 1979; Baptista, Augusto – *Floripes Negra*, Coimbra, Cena Lusófona, 2001; André, João Maria et al. – *Teatro Popular Mirandês – Textos de Caris Profano*, Coimbra, ed. Almedina, 2003.

³⁶ Baptista, Augusto, ob. cit., pag. 83 e segs.

dicional para uma realidade socio-cultural específica e extremamente limitada em termos geográficos e populacionais, como é a Ilha do Príncipe.

Mas a dramatização das aventuras e desventuras da *Floripes*, passou para o Brasil, e, segundo Augusto Baptista, é representada, ou foi-o até há pouco tempo, nas Honduras, no Belize, em El Salvador e no México. Adiante veremos a aculturação brasileira, para lá levada pela nossa colonização e consagrada em termos universais por Erico Veríssimo em *O Tempo e o Vento*.

E, finalmente, a documentação iconográfica recolhida por Augusto Baptista surge-nos menos heterodoxa e mais rigorosa, se tal se pode dizer, do que a do Tchiloli: não são tão evidentes os anacronismos no traje, mais fiel, aparentemente, à noção que na Ilha do Príncipe se terá da corte de Carlos Magno... Em qualquer caso, diz-nos o autor, que comparou rigorosamente as versões do Norte de Portugal com a do Príncipe, constata-se, no dispositivo cénico desta, como que um «exagero dispersivo» que, na nossa opinião, o sentido da festa tropical amplamente explicará...³⁷

O problema das origens textuais de *Auto de Floripes*, na versão habitualmente aceite como fonte imediata, remete para o espectáculo tradicional representado, ainda não há muitos anos na aldeia de Neves, próximo de Viana do Castelo. Com as variantes que obviamente comporta, seja no Príncipe seja no Minho, interessa entretanto ver nele a grande tradição do teatro medieval, no âmbito do ciclo carolíngio, como o é também o outro *Auto*. Ou, como escreveu André Crabbé Rocha, «este *Auto de Floripes* demonstra concretamente a participação que Portugal tomou no movimento da cultura medieval, num dos seus aspectos mais atraentes: o teatro».³⁸

A transposição para o Brasil

Igualmente tradicional, mas com uma pujança que servirá de modelo à cultura portuguesa, é a transposição destes *Autos*, na versão de Baltasar Dias ou em outras, para diversas áreas do Brasil. E também a permanência ou a sua recuperação, não tanto como tema em si mas como linha dramática actualizada, em dramaturgos populares ou eruditos, chamemos-lhes assim.

³⁷ Id. *ibidem*, pag. 90.

³⁸ Rocha, André Crabbé – *As Aventuras de Anfitrião*, Coimbra, ed. Almedina, 1969, pag. 86.

É bem conhecida a tradição de teatro popular no Nordeste brasileiro. E a actualização permanente dos espectáculos, dos textos e das análises críticas. Não vamos aqui entrar na análise directa do historial dramático do Brasil, mas conhece-se bem a pujança quotidiana da literatura popular através de folhetos que mantêm viva, em temas do dia a dia e de extrema actualidade, a tradição secular do cordel. Cite-se o estudo de Armindo Jorge da Carvalho Bião sobre, precisamente, «Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa».³⁹

Na verdade, encontramos no teatro brasileiro da época um conjunto de textos e, neles, um conjunto de personagens negros, na mais segura tradição trazida de Portugal. Não é exclusivamente e sistematicamente o ciclo carolíngio, mas dele não faltam exemplos na imensa geografia cultural brasileira. A começar no Nordeste, onde a tradição se manteve e ganhou foros eruditos, mas descendo por Goiás até ao Rio Grande do Sul.

Em Pirenópolis, Estado de Goiás, a tradição mantém-se viva, e abrange uma pluralidade de manifestações dramáticas, que se ligam por sua vez aos textos e aos espectáculos que seguiram de Portugal para São Tomé e dali para a Bahia. Designadamente, a chamada Dança Congo, as Pastorinhas ou, mais ainda, a Cavallhada, constituem expressões vivas dos textos europeus medievais.

Sobretudo a Cavallhada, espectacular representação da guerra entre mouros e cristãos, estes capitaneados precisamente por Carlos Magno. Vera Lopes de Siqueira fixa a introdução do texto actual em 1826, para festejo do Espírito Santo, e atribui-lhe obviamente raízes francesas e portuguesas, mas também espanholas.⁴⁰ Em qualquer caso, o que aqui se refere será a permanência de um texto e de um espectáculo que efectivamente mergulha na continuidade da cultura medieval.

Erico Veríssimo, em *O Tempo e o Vento* integra uma longa descrição do *Auto de Floripes* no Rio Grande do Sul.⁴¹ A cena, situada nos finais do século XIX, desenvolve-se numa hábil fusão da descrição do Auto e da efabulação romanesca, com citações de texto que testam a sua identidade.

Mas a expressão dramática tradicional modernizou-se sem deixar de lado a estrutura e mesmo a linguagem respectiva, e sem que as exigências de um espectáculo erudito e actual façam esquecer a linha de continuidade secular.

³⁹ Bião, Armindo Jorge Carvalho – *Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa*, Salvador, SCTE da Bahia, 2005.

⁴⁰ Siqueira, Vera Lopes – *Tradições Pirenes*, Goiânia, ed. Kelps, 1997.

⁴¹ Veríssimo, Erico – *O Tempo e o Vento*, vol. I, ed. Livros do Brasil, s. d., pags. 559 e segs.

Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto, este praticamente com uma única peça, a belíssima *Morte e Vida Severina* que a música de Chico Buarque consagrou, aquele com uma vasta dramaturgia, consubstanciam o que Décio de Almeida Prado denomina «um tanto abusivamente de Escola do Recife», mas que efectivamente retoma os cânones e os ritmos do teatro tradicional.⁴²

E nesse aspecto, a dramaturgia de Suassuna é exemplar. Trata-se efectivamente de um conjunto de textos, todos eles baseados na tradição medieval, via teatro de cordel, a começar por um *Auto de João da Cruz*, de directa inspiração nos milagres, remontando aliás, segundo Sábado Magaldi ao *Milagre de Teófilo* de Ruteboeuf que, no século XII, já trata do conflito (mais tarde fausteano) de venda da alma ao Diabo.⁴³ Mas foi com o *Auto da Compadecida*, escrito em 1956, que Suassuna definiu e consagrou um estilo de recuperação popular na temática moral-religiosa e na linguagem popular de ressaibo tradicional, mas de poderosa modernidade: cita-se, entre dezenas de peças, *O Santo e a Porca*, *A Pena e a Lei*, *Farsa da Boa Preguiça*.

A actualidade do tema

Resta dizer, e não é pouco, que a actualidade e a repercussão do tema, em meios culturais europeus, fica amplamente comprovada por estudos universitários. Assim, Christian Vilbert publica em 1989 um estudo sobre o Tchiloli.⁴⁴ Mais relevante, Pedro Paulo Alves Pereira obtém um grau de Doutoramento na Alemanha com uma tese também sobre o Tchiloli.⁴⁵ E já em 2005, Anna Kalewska publica na Universidade de Varsóvia um estudo sobre Baltasar Dias e o Tchiloli, onde assinala a representação de Autos seus em Portugal, Brasil,

⁴² Prado, Décio de Almeida – *O Teatro Moderno Brasileiro*, 2ª ed., São Paulo, Prspectiva ed., 2001, pag. 84.

⁴³ Magaldi Sabato – *Panorama do Teatro Brasileiro*, 5ª ed., São Paulo, Global Editora, 1977, pag. 237; cfr. Pontes, Joel – *O Teatro Moderno em Pernambuco*, São Paulo, ed. Burity, 1966, pags. 144-146.

⁴⁴ Valbert, Christien – *Le Tchiloli de S. Tomé*, Lisboa, ed. FCG, 1989.

⁴⁵ Pereira, Pedro Paulo Alves – *Das Tchiloli von São Tomé – IkoVerlag fur Interkulturelle Kommunikation*, Frankfurt, 2002; cfr. do mesmo autor *Caminhos do Universo Carolíngio – o Tchiloli de São Tomé*, comunicação proferida na ESTCL, em 6 de Dezembro de 2003 (manuscrito).

São Tomé... mas também na Índia.⁴⁶ Veremos adiante a influência no teatro africano francófono.

A tese de Pedro Alves Pereira remete para o século XIX a aculturação do texto de Baltazar Dias, e descreve alterações introduzidas a partir dos anos 50 do século passado. Paulo Valverde, na obra citada também se inclina para esta tese e admite mesmo a fonte directa de teatro de cordel. Em qualquer caso, seria sempre o texto de Baltazar Dias.

O contexto político colonial não seria alheio às intercalações cuidadosamente assimiladas, que remetem para intervenções de ordem jurídica, algumas delas, vindas de trás. Mas ressalta também o criticismo das actuais versões relativamente à situação política pós independência. Paulo Alves Pereira, na comunicação proferida na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa acima referenciada, refere o lado ocultista e transcendental do Tchiloli, as influências africanas também assinaláveis em países do Golfo da Guiné, e o culto dos mortos subjacente. Disse designadamente que «se o texto do Tchiloli é fulcralmente europeu não se pode ignorar a influência da componente africana na génese da sua adaptação ao contexto dessa cultura. Esta é uma performance que reúne em si as tradições dos vários povos que vieram habitar as ilhas sem que se verifique a exclusão de uma delas. Os ritos e costumes de povos africanos reflectem, apesar das transformações que vieram a sofrer com o decorrer do tempo, a glória dos grandes reinos de épocas idas».⁴⁷ O que, diremos nós, se passa também com o texto europeu tradicional, que Baltazar Dias rescreveu e que basicamente constitui a essência do Tchiloli.

E refira-se ainda a ligação com ritos, danças e performances africanos, numa linha de simbiose cultural que encontramos também no Brasil, onde já vimos a tradição medievalista-erudita que Portugal para lá levou. Num caso e noutro, porém, a raiz e matriz portuguesa acabam por prevalecer: e insistimos na ideia que essa raiz e matriz não estão fora da introdução do ciclo carolíngio na África hoje francófona mas que foi contactada, a partir do século XVI, pelos nossos navegadores, pelos nossos missionários e pelos nossos colonos.⁴⁸

⁴⁶ Kalewska, Anna – *Baltazar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe*, ed. Universidade de Varsóvia, 2005.

⁴⁷ Pinto, Pedro Paulo Alves na comunicação citada na ESTCL.

⁴⁸ Barbosa Filho, Hermilo – *Espectáculos Populares do Nordeste*, São Paulo, ed. Buriti, 1966.

Uma visão São-Tomense

Ora bem: vale a pena uma longa transcrição e análise dos textos transplantados para São Tomé e Príncipe, da autoria de Alda do Espírito Santo, figura do maior destaque na vida cultural e política do país, poeta de grande qualidade, e que escreveu sobre o Tchiloli e o *Auto de Floripes*.⁴⁹

Alda assume a origem na transplantação do ciclo da cana de açúcar a partir de Baltazar Dias «que teria chegado a São Tomé e Príncipe por essa via e recriado pelos autóctones». Refere «o ritual dos mortos que é tipicamente africano [e que] introduz esse tom de tragédia que é agudizado por um minúsculo caixão presente em cena, durante o espectáculo inteiro. O mais curioso é que o auditório que faz a claqué de espontânea vontade acompanha a comédia-dramática com comentários que expressam as críticas e os aplausos em função do desenrolar das cenas» acrescenta, referindo as particularidades e peculiaridades da música, dos figurinos e do envolvimento cénico:

«A Corte Alta que se situa num palanque de madeira enfeitada com plantas, xailes e outros artefactos de cor local, e destinados ao imperador e o seu séquito. Do lado oposto, situa-se a Corte Baixa da grande família do Marquês de Mântua, que pertence à alta nobreza que pretende por todas as formas desmistificar o poder absoluto da coroa imperial, aproveitando uma situação ímpar para testar a balança de dois pesos»... o que mostra como a conflitualidade de poderes políticos perdura e não perde actualidade, desde a Idade Média à situação colonial e pós-colonial!

E quanto ao *Auto de Floripes ou de São Lourenço*, Alda do Espírito Santo refere que «o episódio desenrola-se a um ritmo tal que os espectadores percorrem a praça de uma ponta a outra acompanhando o desenrolar da tragédia». E salienta a identidade com o texto tradicional representado (pelo menos até há poucos anos) em Portugal.

Precisamente: para outra parte desta pesquisa remetemos a análise do teatro popular português nas suas ligações com África. Não as tem directamente o texto da *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* como Baltazar Dias a rescreveu, ou do *Auto de Floripes* como ficou na memória de diversas regiões e épocas em Portugal. Mas constituem o mais flagrante exem-

⁴⁹ Espírito Santo, Alda – “O Tchiloli de São Tomé” in *Revista dos Correios de São Tomé e Príncipe*, Janeiro, 2002.

plo da transladação para África de um texto teatral de matriz europeia medieval. E encontraremos ainda mais referências ao teatro de São Tomé, relacionando-o com as expressões dramáticas da África francófona e não só. Veremos então como autores franceses analisam o tema, numa perspectiva que tem a ver com a colonização política e cultural da França no Golfo da Guiné.

Referiremos ainda o Tchiloli no contexto das transposições políticas e culturais em África.

IV

Dos jesuítas aos renascentistas, com referências e transposições políticas e culturais

Vejamos como evoluiu a implantação de uma actividade e de uma cultura teatral, dos Jesuítas aos renascentistas, por vias das colonizações europeias e com extensões, algumas até hoje, abrangendo as missionações em África, no Brasil e na Índia.

Sabe-se que os Jesuítas e, talvez com menos constância, os Franciscanos, influíram e agenciaram a divulgação do teatro ao longo da grande aventura histórica e geográfica das Descobertas e, mais ainda, do relacionamento internacional global empreendido pelos portugueses. Fizeram-no com óbvios intuitos missionários, mas com mérito cultural – para lá da acção religiosa – de saber adaptar o ritual cénico e dramaturgico da expressão neo-latina ao meio social em que se inseriam.

No Brasil

O Teatro brasileiro nasce com os autos do Padre José de Anchieta. As Histórias da Literatura e do Teatro do Brasil são unânimes em o reconhecer. Como o assunto se inscreve obviamente no contexto desta pesquisa mas sai do seu âmbito imediato transcrevemos uma passagem da nossa *História do Teatro Português*:

«Os Autos do Padre Manuel Anchieta (1534-1597) constituem, a partir de 1567, o grande momento documentado e estruturado da iniciação dramática no Brasil. Mas nem sequer serão as primeiras manifestações de texto e de espectáculos anteriores: um *Diálogo sobre a Convenção dos Gentios* de 1557, da autoria do Padre Manuel da Nóbrega (1515-1570) e ainda um *Auto de Santiago*

representado em 1564 e outros textos dispersos, de autores desconhecidos ou mais ou menos obscuros, entre eles Bento Teixeira, autor do poema *Prosopopeia* (1601) e de duas comédias *Lázaro Pobre* e *Rio Avarento*, que se perderam.»⁵⁰

Mas, muito embora: cabe ao Padre Anchieta a glória de ter introduzido no Brasil, a partir de textos originais, uma dramaturgia coerente e consistente.

E o mais curioso é que Anchieta concilia, no plano especificamente dramático, a ingenuidade já retardada da escola vicentina – o que Teófilo Braga chama de «escola vicentina no Brasil» com a solene tradição do Teatro Jesuíta.⁵¹

De notar que Gil Vicente, na *Farsa dos Almocreves* (1526) faz uma referência ao Brasil: «Quando fordes meu namorado, / vireis a ser mais profundo, / mais discreto e mais subtil, / porque o mundo namorado / é lá, senhor, outro mundo / que está além do Brasil». Entretanto, no ponto de vista dramático, os Autos de Anchieta, para lá da originalidade e força criacional, têm o valor acrescentado da sua profunda penetração no meio social e cultural de índios e colonos, numa funcionalidade missionária que sobreleva a dimensão dramática e o valor documental: escritos em português, em castelhano e tupi-guarani, constituem uma notabilíssima dramatização de usos e costumes, numa perspectiva religiosa e moral, certamente de grande eficácia e qualidade artística. Nem de outra forma se processaria esta aculturação da imponente tradição do teatro neo-latino da Companhia de Jesus, transferida para o Brasil do séc. XVI.

A tabela dos Autos do Padre Anchieta não é definitiva. Uma tentativa de fixação cronológica que efectuámos conduziu à seguinte relação:

- 1) *Auto da Pregação Universal*, que certos autores identificam com o *Recebimento que fizeram os Índios de Guarparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte*. Em qualquer caso, restam extractos escritos em português e em tupi, fixáveis entre 1567 e 1570, o que daria primazia nesta tábua dramática,
- 2) *Auto do dia da Assunção*, escrito em tupi, cerca de 1579;
- 3) *Na Festa de São Lourenço*, trilingue, escrita cerca de 1583;
- 4) *Na Festa de Natal*, trilingue, versão simplificada da anterior;
- 5) *Quando no Espírito Santo, se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens*, em português;

⁵⁰ Cruz, Duarte Ivo – *História do Teatro Português*, cit., pags. 83-87 e *O Essencial sobre o Teatro Luso Brasileiro*, cit.; remete-se para a bibliografia brasileira citada.

⁵¹ Braga, Teófilo – *Escola de Gil Vicente*, cit., pags. 328-336.

- 6) *Auto dos Mistérios de Nossa Senhora*, em tupi;
- 7) *Visitação de Santa Isabel*, de 1595, em castelhano;
- 8) *Auto da Vila de Vitoria*, em português e castelhano;
- 9) *Na Aldeia de Guaparim*, 1597, em tupi;
- 10) Diversas poesias dramatizáveis.

Como noutro lado escrevemos, «se a forma é muito próxima de um teor vicentino retardado, o conteúdo tem algo das histórias medievais, quanto mais não seja na dialéctica maniqueísta dos “bons” e dos “maus”. Os “maus” tanto podem ser demónios, como colonos pecadores, como índios infiéis. Estes têm nomes tamoios, tribo que se aliava aos franceses nas tentativas de expansão da “França Austral”. Os pecados surgem misturados com maus hábitos sociais: “bebida cauim” curandeirismo, poligamia (*Na Festa de São Lourenço*); as virtudes são também materiais: a Virgem Maria «afasta as enfermidades/, febres, desinterias» (*Auto do Dia da Assunção*); criticam-se os espanhóis da Província do Prata, na pessoa de um “Embaixador fanfarrão” (*Na Vila de Vitória*); e por aí fora...»⁵²

Na Índia

Entretanto, o centro fulcral da expressão dramática passa de África para a Índia. E para o oriente em geral. Mário Martins estudou essa emigração dramática, logo iniciada nas naus, onde se produziam espectáculos nas condições que se imagina.⁵³ Teófilo cita o “viajante Pyrad” que presenciou alguns: «no dia de Natal, em todas as Igrejas, se representam os mistérios da Natividade, com grande cópia da personagens que falam, como cá os bonifrates, e há grandes rochedos, e por baixo deles homens que fazem mexer e falar estas figuras como querem, e todos vêem estes brincos. Mesmo na maior parte das casas e encruzilhadas há semelhantes divertimentos»⁵⁴.

É o Teatro Jesuíta no seu máximo esplendor, agigantado pelos fumos da Índia no local de origem.

⁵² Cfr. Cruz, Duarte Ivo – *O Essencial sobre o Teatro Luso – Brasileiro*, cit.

⁵³ Martins, Mário – *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, ed. Brotéria, Lisboa, 1973, e *Teatro nas Cristandades Quinhentista na Índia e no Japão*, ed. Brotéria, Lisboa, 1986.

⁵⁴ Braga, Teófilo, ob. cit., pag.339 e segs.

Camões estreou o *Filodemo* em Goa, por ocasião da investidura do Governador Francisco Barreto, aí por 1555. Será a obra mais alinhada com a “nova forma” de fazer comédia, trazida para Portugal por Sá de Miranda, prosseguida por António Ferreira nas comédias e por Jorge Ferreira de Vasconcelos, sendo este o único que agora nos retém a atenção no âmbito directo da pesquisa, e mesmo assim, pouco.

Importa referir entretanto pelo menos dois textos de temática ou circunstância ligada a Goa. Desde logo o *Auto da Paixão* do Padre Luís Vaz Guimarães⁵⁵, representado em Goa, mas de certo modo originário do teatro popular minhoto e mirandês, onde o vamos encontrar, e daí trasladado para o Brasil e para o cinema (*Acto da Primavera* de Manoel de Oliveira – 1963). Chegou a ser representado em tamul, para efeitos de missionação, tal como os Autos em tupi do Padre Anchieta. O pranto final de Nossa Senhora constitui um fecho impressionante na sua força verbal e sentimental – além, claro, da dimensão religiosa.

Completamente diverso, mas merecendo aqui uma nota referencial, é a *Comédia do Cerco de Dio* de Simão Machado, publicado em 1601 juntamente com a *Comédia da Pastora Alfeia*. Trata-se de um épico transformado em sucessivas cenas teatrais de grande efeito espectacular, onde se desdobram acções directas de guerra com uma intriga política em que a posição dos portugueses não é dicotómica em relação indianos: o nobre Rau apoia e apoia-se no Rei de Portugal contra o Rei indiano Bandur. A intriga política mistura-se com uma complexa intriga sentimental.

Claude-Henri Frèches analisa o texto nestes diversos planos, e salienta certo perfil pacifista, talvez coerente com a vida do autor, falecido em Barcelona, de onde nunca terá passado, na identidade religiosa de Frei Bartolomeu Machado: não seria para ele «esta vida soldadesca / [que] é vida mui velhaquesca»...⁵⁶.

Missionação e transposição do teatroclássico para a África lusófona e francófona

Ora bem: neste conjunto seiscentista, só surge um relacionamento directo com África, a nível de personagens, em duas comédias de Jorge Ferreira de

⁵⁵ Cfr. in Rebello, Luis Francisco – *Teatro Português – das Origens ao Romantismo*, cit., pags. 191 e segs.

⁵⁶ Frèches, Claude Henri – *Comédias Portuguesas*, cit., nota 112.

Vasconcelos, *Ulissipo* e *Aulegrafia*, cada uma com o seu episódico personagem mulato, respectivamente a criada Gracia e o servo Eitor de Los Lindos, assim mesmo! Maria Odete Dias Alves caracteriza um e outro, desde logo chamando a atenção para a «linguagem repassada de provérbios» da Gracia, que lhe dá vivacidade e certo nível sócio-cultural: «ante cocho que el agua serua: ao seu tempo se colhem as uvas quando são maduras. Andaria assim o demo das vossas, e o carro ante dos bois. [...] Não se ganham trutas a bragas enxutas. Isso seria ainda não selamos já cavalgamos. Não sejais mau de contentar se quereis ser contente»...

E o mulato Eitor de Los Lindos é um «rufião [...] que não trabalha». Refere Silvina Pereira: «parasitas, rufões, cortesãs, mancebas e mancebos, todos bailavam na mesma dança»⁵⁷.

Tudo isto indicia uma subtil mudança do estatuto e da actuação destes negros e mulatos, aproximando-os da função do criado ladino setecentista, que entre nós, nem sempre com a mesma origem étnica, irá explodir como veremos, no Teatro de Cordel.

Claude Henry Frêches enumera centenas de tragédias neo-latinas representadas em Portugal, no Brasil, em Espanha, em França e mesmo no Japão, e apenas uma no Congo. Mas assinala a prática de utilização das línguas locais, como ocorria no Brasil.⁵⁸

E José Luís Hopffer Cordeiro Almada cita a produção dramaturgica, ao nível dos grandes espectáculos religiosos, da Escola de Gramática Latina e Moral, fundada em 1551 e do Seminário Católico (1570) da Cidade Velha de São Tiago, ao tempo capital de Cabo Verde.⁵⁹

Haverá pois que averiguar essa transladação missionária para África, mas sobretudo cruzá-la com a tradição do teatro clássico nos países francófonos – pois repita-se foram os portugueses certamente que o levaram para lá.

Repete-se: o Tchiloli e o *Auto de Floripes ou de São Lourenço*, na nomenclatura da Ilha do Príncipe, correspondem à transposição e adaptação – no caso, diríamos mesmo tropicalização – dos textos clássicos portugueses, e designadamente de Baltazar Dias. Daí, ser comumente aceite a referência ao ciclo

⁵⁷ Alves, Maria Odete Dias – *A Linguagem das Personagens de Jorge Ferreira de Vasconcellos*, tese de Licenciatura na Universidade de Coimbra, 1971; Pereira, Silvina – *Comédia Ulissipo*, Lisboa, ed. Teatro Maizum, 2000.

⁵⁸ Frêches, Claude Henri – *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal*, Paris, Nizet, 1964, pags.136 e 143.

⁵⁹ Almada, José Luis Hopffer – *O Teatro em Cabo Verde*, in *Revista Cultural*, Setembro, 2001, pag. 202.

da cana de açúcar, da colonização madeirense, terra de natalidade do «poeta cego» como tal referido no alvará de D. João III, da Madeira para São Tomé e de lá, no mesmo ciclo económico, para o Nordeste brasileiro.

Não estão fora desta posição os historiadores do Arquipélago. Rui Carita escreve que «algumas peças de Baltazar Dias, como a *Tragédia do Marquês de Mátua*, muito provavelmente levadas da Madeira na rota do açúcar, ainda se representam em versões de cariz popular e folclórica no interior do Brasil e em São Tomé e Príncipe»⁶⁰ num ciclo que é referido por Rui Nepomoceno no ponto de vista económico⁶¹. E encontraremos adiante a posição de Teodoro de Matos.

Tudo isto vimos acima. Entretanto, Paulo Alves Pereira, nas obras já citadas, sem contestar a origem do texto, remete a transposição para uma época posterior. E assinala, em sede de colóquio, a existência de uma tradição clássica-carolíngia na África francófona. Não restam dúvidas acerca da existência de teatro clássico ou da sua transposição em época mais ou menos contemporânea da expansão de cada um dos países para as respectivas áreas de influência, fixação, permanência e colonização em África. O que se pode e deve questionar será a época, veiculação e identificação dos textos transpostos.⁶²

Põem-se pois aqui alguns problemas que analisaremos na perspectiva de estudos de teatro e não de historiografia dos Descobrimentos, sendo óbvia a correlação directa. E tendo em vista as limitações da pesquisa e o seu carácter não exaustivo, como aliás é ainda mais óbvio, até pelas limitações circunstanciais e acidentais acima expostas.

Em qualquer caso, e nas circunstâncias referidas, procede-se à abordagem do tema a partir dos seguintes tópicos: transposição do teatro no movimento da Expansão – missão, influências clássicas, tropicalização dos textos e influência da cultura e do espectáculo de origem africana.

A prioridade dos descobrimentos portugueses e a polémica do Visconde de Santarém

Não é de mais repetir que este não é propriamente um estudo de História da Expansão Portuguesa, Francesa ou Europeia, ou um estudo da Acção Missionária

⁶⁰ Carita, Rui – *História da Ilha da Madeira*, s.d., pag. 14.

⁶¹ Nepomoceno, Rui – *História da Madeira*, Lisboa, Companhia das Letras, 2006.

⁶² Cfr. Pereira, Paulo Alves – *Das Tchiloli von São Tomé*, cit.

ria – mas envolve e pressupõe uma abordagem global das áreas referidas. Como também, do sentido inverso da aculturação, isto é, da influência do Tchiloli no teatro africano de origem nos territórios hoje lusófonos, com referências cabíveis a zonas de cultura francófona ou anglófona. Tudo isso veremos a seguir, repita-se, de forma não exaustiva mas, no que toca ao teatro, em grande parte inédita.

Já se sabe que as fontes primárias quanto à Expansão, encontramos-as em Zurara e em Barros. Se seguirmos por exemplo a cronologia de Damião Peres, descemos com Nuno Tristão, Dinis Dias e Álvaro Fernandes ao longo do Golfo da Guiné entre 1544 e 1546, no que é hoje o Senegal, Gâmbia e Guiné Conakri. A visita à Ilha de Goré, que efectuámos em 1987, conserva vestígios e traz evocações impressionantes de património português... Mas não é disso que aqui se cuida.

O que nos interessa aqui é muito concretamente, outra vez se diz, a transposição do teatro. E muito especificamente, a abordagem dos países hoje francófonos no contexto da nossa própria expansão histórica e cultural.

Ora bem: importa então ter presente o grande clássico que é a *Memória sobre a Prioridade dos Descobrimientos Portugueses na Costa da África Ocidental* publicado em 1841 pelo Visconde de Santarém.⁶³

E importa porque, precisamente a “Prioridade” estudada e contestada refere-se às viagens de navegadores franceses para a costa da Guiné e do Senegal. O Visconde, ao longo de 20 capítulos, demonstra que os descobrimientos portugueses são prioritários. Muito concretamente, demonstra que a cartografia do século XIV posterior a 1365 não refere a presença de franceses, pelo contrário: os documentos da época são totalmente omissos quanto ao assunto. E mais: «é pois constante não protestaram nem se opuseram a que os direitos de Portugal [...] fossem assim sancionados pelo direito público e pelo das gentes» de acordo com obras publicadas em Paris na época e confirmadas pela historiografia inglesa e holandesa. Este levantamento de estudos europeus dos séc. XVII e XVIII é ainda hoje extremamente interessante.

Designadamente, o Visconde analisa e rectifica por completo as teses de «um certo Villaut de Bellefond, que fez uma viagem à costa de Guiné em 1666 e 1667, [o qual] julgou a propósito, sem citar documento em prova alguma das que exige a verdade histórica, indicar que os marítimos de Dieppe tinham sido os primeiros descobridores da Guiné, onde haviam fundado estabelecimentos

⁶³ Visconde de Santarém – *Prioridade dos Descobrimientos Portugueses*, Lisboa, ed. Colecção Henriquina, 1958.

em 1365»... Segundo demonstra, as viagens de franceses e ingleses são todas posteriores às dos navegadores portugueses.

Esta posição é confirmada por autores franceses. São referenciadas feitorias francesas na costa do Senegal desde o séc. XVII, mas a penetração no interior ocorre já nos anos 50 do séc. XIX. Frederic Mauro, por exemplo, cita as expedições de Faidherbe a partir de 1855.⁶⁴

Mas mais interessante: Catherine Coquery-Vidrovich, num estudo publicado em Paris em 2003, assinala que «embora as viagens dos franceses à costa da Guiné remontassem ao reinado de Luís XI, embora Francisco I tivesse proibido, pela paz de Cambrai, em 1529, aos seus súbditos da Bretanha, de Ruão ou de La Rochelle que frequentassem a costa de África, para onde enviavam, desde o século XVI, quatro ou cinco navios por ano, o esforço da França cedo se limitou ao Senegal: o posto de São Luís foi fundado em 1638 e fortificado cinco anos mais tarde». E reproduz uma carta de Villaut de Bellefonds, o navegador contestado pelo Visconde de Santarém, em que se insiste na prioridade dos descobrimentos franceses. «Esta falsificação provável iria posteriormente fazer correr muita tinta» reconhece Catherine, que cita uma primeira expedição, de Chambonneau, em 1686.⁶⁵

Assinale-se entretanto que Catherine Coquery-Vidrovitch transcreve também estratos da narrativa autobiográfica da aventureira viagem de um comerciante flamengo, Eustache de la Fosse que, em 1480, navegou pela costa da Mina, onde teria chegado rigorosamente em 17 de Dezembro de 1497. A história, publicada e editada em versão moderna por R. Foulché-Delbosc em Paris no ano de 1897, e em Portugal, numa tradução de Pedro Alvim, constitui um longo queixume contra os navegadores portugueses que o roubaram – e especificamente Diogo Cão! – e contra a Coroa portuguesa, que o condenou à morte! Fugiu para, 40 anos depois, recordar, com duvidosa e questionável precisão, as suas aventuras. Joaquim Montezuma de Carvalho, no prólogo à edição portuguesa citada, remete para Gastão Sousa Dias e Jaime Cortesão.⁶⁶

⁶⁴ Mauro, Frederic – *L'Expansion Européenne*, Paris, PUF, 1963; idem, *Le XVI Siècle Européen*, Paris, PUF, 1964; idem et al., *Études Economiques de L'Expansion Portugaise*, Paris, ed. FCG, 1970.

⁶⁵ Coquery-Vidrovitch, Catherine – *A Descoberta de África*, Lisboa, Edições 70, 2004, pags. 105 e segs.

⁶⁶ Id, *ibidem*, pags. 98-102.

Navegação, tráfico, teatro, aculturação

Sabe-se que o teatro constituiu um dos instrumentos privilegiados na missão, sobretudo por Franciscanos e – acima de tudo – por Jesuítas. Já vimos que, quanto a estes, a metodologia didáctica e pastoral do teatro neo-latino, amplamente praticado entre nós, constituiu a matriz de uma transposição para os territórios da Expansão e esteve na origem da fundação do teatro brasileiro através dos autos do padre Manuel da Nóbrega e dos seus continuadores. Não se desenvolve mais aqui a matéria, mas assinala-se o reconhecimento, por parte da historiografia teatral brasileira, desta prioridade e desta profunda compreensão e utilização da cultura como meio de aproximação dos povos e transmissão de doutrina.

Mas ainda se refira o Brasil e a América como modelo de actuação cultural e missionária, até para se reconhecer que em África esse modelo funcionou menos, ou sem resultados tão visíveis. E poderá dever-se essa circunstância, pelo menos em parte, à própria natureza das culturas que os povoadores e missionários portugueses encontraram. Mesmo na “encenação” dos primeiros contactos. Sem desenvolvermos aqui a matéria, lembraremos o aparato do encontro de Moctezuma com Cortez, por exemplo; o encontro do Pizarro com o Inca; ou a recepção de Pedro Álvares Cabral aos primeiros índios contactados, na descrição de Pêro Vaz de Caminha... e até poderíamos comparar essa extraordinária Carta dirigida a D. Manuel com as cartas de Américo Vespuccio a Lourenço de Medicis, uma delas aliás enviada de Cabo Verde em 4 de Junho de 1501, onde se cruzou com duas caravelas de Cabral, vindas do Brasil!⁶⁷

Em qualquer caso, o teatro não surge muitas vezes documentado como instrumento de missão em África, ao contrário da música. Ficou a notícia de alguns diálogos escritos em linguagem indígena, no Brasil, pelo Padre António Vieira. Mas é sempre citada a pitoresca referência que fez ao clero de Cabo Verde, onde se demorou em 1652, a caminho do Brasil, tendo pregado a Sé na Cidade Velha da Praia, cujas ruínas não se visitam sem que ocorra essa evocação. Ora escreveu António Vieira ao seu colega Padre André Fernandes: «Há aqui clérigos e cónegos tão negros como azeviche, mas tão compostos, tão autorizados, tão doutos, tão grandes músicos, tão discretos e bem morigerados, que podem fazer

⁶⁷ Há numerosas edições críticas da Carta de Pero Vaz de Caminha. Refere-se a de Jaime Cortesão, edição da INCM, Lisboa, 1994. Para as Cartas e o “Novo Mundo” de Vespuccio cfr. Jean Paul Duviols – *Le Nouveau Monde- Les Voyages de Americo Vespuccio (1497-1504)*, Paris, Chandigne, 2005.

inveja aos que lá vemos nas nossas catedrais»... E um Padre Cardeira, citado por Baltasar Telles, terá sido «o primeiro que ensinou aos Abexins a arte do canto»!⁶⁸

Mário Martins procedeu ao levantamento do teatro representado a bordo das naus, da Índia, durante as intermináveis viagens, e na Índia e no Japão. Refere no entanto, precisamente, a representação na Etiópia, em 1627, de «um drama, mais para ver do que para se exprimir em palavras com música, dança e figuras alegóricas e reais». E alude a diversas representações a bordo, por exemplo (mas as referências são diversas) na nau Santiago, «entre a ilha de Martins Vaz, muito a Ocidente, por onde passaram, e o tormentoso Cabo da Boa Esperança».

O mesmo autor descreve uma peça representada em 1565 e invocada pelo Padre jesuíta Sebastião Gonçalves como modelo de missão através do teatro. «As personagens são reais. E o palco é a África a Ásia. Entram na comédia vinte e sete figuras, diz Sebastião Gonçalves, a começar pelo mártir do Monopata, Padre Gonçalo da Silveira. [...] a primeira figura é um negro de nome Inhambane»... e assim sucessivamente!⁶⁹

Mas de qualquer maneira, e como já se disse, o teatro jesuíta em África ou de temas africanos não é abundante. Claude-Henri Frèches cita um drama, representado em 1720 em Lisboa, da autoria de José Leite, intitulado precisamente *Angola Triunfante*. E assinala um diálogo representado na presença do Governador do Congo para festejar a canonização de Santo Inácio de Loiola.⁷⁰

Mas há, ainda assim, algumas notícias de actividade teatral e musical nos colégios de África. José Luís Hopffer Cordeiro Almada refere que «na época colonial, o apogeu da Cidade Velha, constam do programa da Escola de Gramática Latina e Moral (fundada em 1551) e do Seminário católico (criado em 1570) a inclusão de tragédias antigas como exercícios de retórica, sobretudo as escritas em latim, havendo Cónegos que exercitavam a função de comediogra-

⁶⁸ Cit por Marques, João Francisco – *As Formas e os Sentidos* in *História Religiosa de Portugal*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pag.504. Remete-se para Brásio, António in *Monumenta Missionaria Africana*, Lisboa, s.e., 1954. Especificamente sobre o teatro neolatino e sobre o Padre Luis da Cruz, cfr. a edição de “O Pródigo”, trad. J. Mendes de Castro e introdução de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, INCM, 1989 e Pinho, Sebastião Tavares (coord.) – *Teatro Neolatino em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.

⁶⁹ Martins, Mário – *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, cit., pag. 35-45 e *O Teatro nas Cristandades na Índia e no Japão*, cit., pag. 29 e segs. crf. ainda Leite, Serafim – *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Lisboa, 1950 e Cruz, Duarte Ivo – *O Essencial sobre a Índia no Teatro Português*, INCM, 2011.

⁷⁰ Frèches, Claude Henri – *Comédias Portuguesas*, cit.

fos, conforme apurou Félix Monteiro com recurso à *Monumenta Missionaria Africana*.⁷¹ Estes Cónegos deviam ser idênticos ou os mesmos que o Padre António Vieira elogiou...

E Francisco Soares citando estudos de Alfredo de Albuquerque Felner, evoca um «concurso poético pela beatificação do futuro S. Francisco Xavier», em 1624, no âmbito das Escolas dos Jesuítas em Luanda, contendo os textos «versos postos na boca do rei de Angola e do rei do Congo», tudo isto na presença do Governador-Geral, a que chama Governador-poeta, «também ele um lírico»!⁷²

Esta interligação histórica entre a missão e a colonização portuguesa em África, no que respeita aos Jesuítas é desenvolvidamente tratada por autores franceses e designadamente Jean Lacouture no seu clássico estudo intitulado precisamente *Les Jésuites*. Cita designadamente a presença de São Francisco Xavier «transformado em holandês voador da fé» no Cabo da Boa Esperança e em Moçambique (e em Goa e nas Molucas), e refere com desenvolvimento as cartas dirigidas a D. João III, em 19 e 20 de Abril de 1549, acerca dos excessos da colonização e dos fumos da Índia – mas também, reconhece-se, da África, onde, agora já o século XVIII, a presença jesuíta assume aspectos «imperiais, dominadores, triunfalistas»...⁷³

Daniel Robs, por seu lado, descreve a passagem dos Jesuítas portugueses na Etiópia, a partir de meados do séc. XVI, com sucesso, até que em 1622, a presença e acção apostólica, «tão bem iniciada, foi perdida por culpa do novo Patriarca, o padre Afonso Mendes, um dos raros jesuítas desta época – talvez de todos os tempos... – que se revelou pouco hábil». Mas Olivier Pétré-Grenouilleau, professor na Universidade de Grenoble, refere «o Jesuíta português Rebello [que] condenou, em 1608, a actividade dos pombeiros dos tango-maos, mercadores afro-portugueses especializados na aquisição de escravos na Guiné e em Angola».⁷⁴

David Birmingham, ao historiar pormenorizadamente a presença da Igreja e dos missionários das diversas ordens em Angola, refere a permeabilidade dos portugueses em geral à influência protestante, designadamente originária da

⁷¹ Almada, José Luis Hopffer Cordeiro – “O Teatro em Cabo Verde”, in *Revista Cultural*, Praia, Setembro, 2001, pag. 202.

⁷² Soares, Francisco – *Notícia da Literatura Angolana*, Lisboa, INCM, 2001, pags. 26-27.

⁷³ Lacouture, Jean – *Les Jésuites*, Paris, Seuil, 1991, vol I, pags 129-131 e vol II, pags. 290-299.

⁷⁴ Robs, Daniel – *A Igreja da Renascença e do Reforma*, São Paulo, ed. Quadrante, 1999, pag. 306; Pétré-Grenouilleau, Olivier – *Traites Négrières*, Paris, Gallimar, 2004, pag. 88.

Holanda. Segundo refere, «os Holandeses, embora fossem rebeldes contra a Espanha católica, eram tão tolerantes [com os portugueses] que os capuchinhos de Angola podiam andar livremente nas ruas de Amesterdão usando os seus hábitos monásticos», sendo certo que entre os colonos holandeses estabelecidos no século XVI havia católicos.⁷⁵

Finalmente, de acordo com Fernando Amaro Monteiro e Teresa Vasquez Rocha, os Franciscanos são os primeiros a chegar à Guiné em 1469, estabelecendo-se em Bissau e no Cacheu.⁷⁶

Diga-se agora que a posição dos autores, designadamente franceses, em relação aos quais temos procedido a acareações na perspectiva da prioridade cultural, são muito críticos no que se refere ao tráfico de escravos por parte dos portugueses. Mas nesse aspecto, é interessante ouvirmos dois historiadores de origem africana, Elika M'Bokolo e Facinet Béavogui.

O primeiro analisa o fenómeno da “mestiçagem biológica” em São Tomé, Senegâmbia, Costa dos Escravos, Angola e Moçambique, para constatar que «esta primeira mestiçagem foi sempre dobrada por uma mestiçagem cultural, cujas bases sociais transbordavam largamente do círculo relativamente apertado dos mestiços, como mostram todas as fontes». E cita, precisamente, o comerciante inglês Richard Jobso, o qual em 1620 referia os “lusos-africanos” da Gâmbia, que caracteriza da seguinte forma: «trata-se de portugueses como se nomeiam si próprios e alguns são parecidos com eles, outros são mulatos, entre o branco e o preto, mas a maior parte é tão negra como os naturais do país»⁷⁷. Fazem outra vez lembrar os Cónegos cabo-verdianos do Padre António Vieira...

O outro autor que citamos, Facinet Béavogui, assume uma posição que até poderia parecer equívoca, em relação à escravatura, não fosse o autor oriundo da Guiné Conakri, onde desempenhou funções políticas antes de se doutorar na Universidade de Paris -7. Referindo-se aos povos Toma, nos actuais Estados da Guiné-Conakri e da Libéria, Béavogui afirma que «não obstante a engrena-

⁷⁵ Birmingham, David – *Portugal e África*, Arlindo Barbeitos (trad.), Lisboa, Veja ed., pags. 100-101; cfr. também Ratelblan, Klaas – *Os Holandeses no Brasil e na Costa Africana*, trad. Tjerk Hagemeyer, Lisboa, Veja ed. 2003.

⁷⁶ Monteiro, Fernando Amaro e Rocha, Teresa Vasquez – *A Guiné do Século XVII ao Século XIX*, Lisboa, Prefácio ed., 2004, pags. 130 e segs.

⁷⁷ MBokolo, Elikia – *África Negra – História e Civilizações*, Alfredo Margarido (trad.), Lisboa, ed. Vulgata, 2003, pag. 473.

gem da violências, as populações Toma deram prova de uma grande vitalidade e de uma grande criatividade cultural».78

Em qualquer caso, a realidade histórica no que se refere ao tráfico, não é iludida e constitui um lamentável (no mínimo!) processo europeu, árabe e africano, em que Portugal tem também as conhecidas responsabilidades.

Hugh Thomas reconhece o mérito pioneiro de «dois polemistas portugueses». Em primeiro lugar, André João Antonil que, em *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*, publicado em Lisboa em 1711, reclamava uma melhoria da escravatura, mas não a abolição; a seguir, Frei Manuel Ribeiro da Rocha que, em *Ethiophe Resgatado, Empenhado, Sustentado, Corrigido, Instruído e Libertado*, publicado em Lisboa em 1758, ia ao ponto de exigir o fim do tráfico e a substituição pelo trabalho livre do trabalho servil, reconhecendo o carácter de “crime mortal” da escravatura e exigindo a liberdade definitiva dos servos, em nome da caridade cristã.

O mesmo autor refere curiosamente a recíproca influência cultural e mesmo social dos escravos negros em Portugal, aludindo inclusive à passagem do idioma “negro-português”, que qualifica de fala da Guiné, para um português “mais clássico” – e tudo isto, em grande parte, através da arte trazida pelos africanos.79

Influência clássica no teatro dos países francófonos: convergências e divergências com os países lusófonos

Jacques Chevrier, num interessante estudo sobre o teatro que denomina “negro-africano” faz uma distinção muito clara no que respeita à influência clássica europeia nas culturas e literaturas francófonas. Para ele, e com toda a razão, o quadro de construção rigorosa de um texto e a sua apresentação pública devidamente separada, em especial o teatro à italiana, não tem efectivamente correspondência estruturada na tradição do espectáculo africano. Ainda hoje de facto assim é e tivemos-lo bem presente ao longo deste estudo.

78 Beavogui, Facinet – *Les Toma (Guiné et Liberia) au Temps des Négriers et de la Colonization Française (XVI-XX Siècles)*, Paris, Lharmattan, 2001, pag. 12.

79 Thomas, Hugh – *La Traite des Noirs – 1440-1870*, Guillaume Villeneuve (trad.), Paris, Robert Lafont, pags. 50 e 483-484.

Mas já nos diz Chevrier que «se se pensar nos espectáculos da Grécia antiga ou nas celebrações litúrgicas da Idade Média cujo carácter é essencialmente religioso, claramente se vê que a África conheceu e praticou o teatro desde as origens». ⁸⁰ É uma constatação que facilmente aplicamos ao teatro tradicional ou reconstituído pelos dramaturgos lusófonos. E quase apetece aplicar a estes a lição de Charles Mazouer sobre o teatro religioso francês da Idade Média e cruza-la com um generalista como Teófilo ou um especialista como Mário Martins, que amplamente encontramos no estudo da missão ⁸¹. Isto, além dos historiadores de teatro português que vimos citando.

Mas é interessante verificar então o que dizem autores franceses ou africanos de expressão francesa, que já encontramos aliás, em parte, na análise anterior respeitante à missão. Nesse aspecto, o mais concreto é Jacques Scherer. Sem definir claramente uma estrutura cronológica rígida, coloca o problema numa convergência ou confluência tanto do ponto de vista estrutural como ideológico, assinalando «em particular a ambiguidade dos autores africanos sobre o personagem do feiticeiro (verdadeiro detentor de poderes sobrenaturais ou simples impostor?) cujo problema reproduzia o de uma grande parte da literatura anti-religiosa francesa do século XVIII, obrigada a atacar certas formas da instituição religiosa sem ousar enfrentar uma concepção da divindade ela própria. O mestre, neste domínio, é Voltaire, cujo exemplo é assim dotado, paradoxalmente, de uma actualidade africana [...] No plano ideológico este teatro aparece como anterior à *Antígona* de Sofocles, pela sua dificuldade em declarar injusto e por conseguinte inaplicável, o respeito de uma tradição cruel». ⁸²

A comparação com o teatro moderno criado pelos autores africanos lusófonos impõe-se numa base relativa de convergência no que respeita ao primeiro aspecto, mas de maior diferenciação, ou de mais clara e mais imediata distinção causal quanto ao segundo. E isto pelas condições históricas, políticas e ideológicas dos processos de descolonização em presença.

Ou por outras palavras, o teatro dos países africanos de língua portuguesa, é muito mais directo na dialéctica e nos conflitos, que, na primeira fase,

⁸⁰ Chevrier, Jacques – *La Littérature Nègre*, Paris, Arman Colin ed., 1999, pags 158 e segs.

⁸¹ Cfr. em especial Braga, Teófilo – *Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional*, s.l., s.d., 1898 e *História do Teatro Português*, vol. I, 1870; Martins, Mário – *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, 1956; id, *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias*, Lisboa, 1951.

⁸² Scherer, Jacques – *Le Théâtre en Afrique Noire Francophone*, Paris, PUF, 1992, pags. 8 e segs.

concentram-se sobretudo nos aspectos da dominação colonial, da polícia política e dos problemas conexos.

Mas onde se verifica uma maior convergência é na passagem do plano crítico anti-colonialista para o plano crítico das próprias sociedades independentes e dos aparelhos e hábitos políticos respectivos. Já o vimos antes, e encontramos agora em Jacques Scherer idêntica constatação: «as dramatizações da luta contra o opressor colonialista estão hoje no essencial ultrapassadas. Prefere-se-lhes a denúncia, muitas vezes altamente pitoresca, dos abusos dos novos poderes negros. O racismo pertence igualmente ao passado. Em geral não aparece senão na condenação que é unânime, do regime de apartheid da África do Sul».⁸³

Ora, precisamente: num estudo em que evoca a descoberta do Cabo das Tormentas, mais tarde Cabo da Boa Esperança (Cape of Storms – Cape of Good Hope) pelos portugueses, Temple Hauptfleish referencia a introdução do teatro “de estilo europeu” entre 1790 e 1880 através de holandeses, franceses, alemães e em especial ingleses e reconhece uma confluência de géneros dramáticos, envolvendo o «imperialismo britânico, o nacionalismo afrikaner e o nacionalismo africano» a partir de 1880: mas situa a convergência cultural no início dos anos 70 quando «as restrições do apartheid eram lentamente abandonadas».⁸⁴

E mais: em termos abrangentes, autores como Erick Noël e Alphonse Tiérou, para citar duas obras recentes no âmbito imediato desta pesquisa, situam a influência da cultura africana na pintura, na música e na dança europeia. O primeiro remete aliás para Portugal uma hipotética renovação do vocabulário e cita amplamente os Enciclopedistas. Ora, pelo que adiante se verá, estas remissões situam o confronto com a cultura francesa e a sua tropicalização, no Tchiloli como num envolvimento mais genérico da primazia da expansão cultural europeia através de Portugal. Aliás, tem o maior interesse referir o processo de nativização nas antigas colónias portuguesas, designadamente na perspectiva do impacto da independência do Brasil, como faz José Marques Guimarães.⁸⁵

⁸³ Ibidem, pag. 41.

⁸⁴ Hauptfleish, Temple – *South Africa*, in *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. 3, London and New York, Routledge, 1998; Scherer, Colette, (dir.) – *Catalogue des Pièces de Théâtre Africain en Langue Française*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

⁸⁵ Cfr. Noël, Eric – *Être Noir en France au XVIII Siècle*, Paris, Tallandier ed., 2006, pags.21 e segs e 155e segs.; Tiérou, Alphonse – *Si sa Dance Bouge l'Afrique Bougera*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001; cf. também Benot, Yves – *Les Lumières, L'Esclavage, La Colonisation*, Paris, La Découverte, 2005; cfr. Guimarães, José Marques – *A Difusão do Nativismo em África*, Lisboa, África Debate, 2006.

O Tchiloli em outras culturas e em outras expressões coloniais: tropicalização do texto clássico e modernização

Garrett, na Introdução ao *Romanceiro*, resvala para uma linguagem truculenta que, nele, não constitui exceção, mas que se aplica mal à análise literária em si. Diz que «um soberano teutónico, Carlos Magno, suscitou o génio nacional que deu existência, forma e cultura à língua vernácula no centro da Europa para substituir a corrupta algaravia das fezes latinas, em que mal se pode dizer que já falava senão que gaguejava, a nossa decrepitude». E na nota prefacia ao *Marquês de Mântua*, historia a origem do romance e a sua aculturação em Portugal, situando-a na transição dos sécs. XIV para o XV, o que se concilia bem com a versão de Baltasar Dias, que aliás não refere. Mas reconhece que «a forma em que [o romance] aparece em português, não creio que fosse a primitiva que entre nós teve, e me inclino a que ela seja posterior à que têm os nossos vizinhos castelhanos em suas colecções. Aqui é mais dramático, lá mais épico: nas multiplicadas edições dos cegos chegou a obter o nome de tragédia»⁸⁶. Tragédia surge, exactamente, tanto no texto de Baltasar Dias, “cego” como no Tchiloli.

Ora, amplamente temos referido, nesta pesquisa, a origem clássica portuguesa do Tchiloli... E temos defendido a prioridade da introdução do teatro em África através da expansão portuguesa, antes da aculturação, designadamente francesa, nas zonas que a França colonizou.

Há então que proceder ao enquadramento cultural e recíproco, se tal se pode dizer, da influência clássica, e neste caso especificamente carolíngia do texto. Repita-se: recíproco, tanto na expressão europeia (francesa, portuguesa) como africana (Tchiloli, o griot épico).

Christian Valbert coloca o problema em termos da convergência cultural: «obviamente, o texto é indubitavelmente português, mas não será uma recuperação através da gesta francesa de uma história e de personagens que não têm de facto nada a ver com o pequeno reino lusitano? É na mesma gesta e a mesma época que Ariosto encontrou o ponto de partida do “Orlando Furioso”. E relaciona a aculturação com um subliminar ou clandestino apelo à emancipação»⁸⁷.

⁸⁶ Garrett – *Romanceiro – Introdução e Nota Prefacial ao Romanceiro 1843-1851 – n.º XXXVII – O Marquês de Mântua*.

⁸⁷ Valbert, Christian – “Le Tchiloli de São Tomé un Exemple de Subversion Culturele”, in *Internationale de Liminaire*, n.º 14, Paris, 1990, pag. 37.

Ora não é outra a interpretação de Paulo Alves Pereira e tanto ao nível da intenção e interpretação ideológica, chamemos-lhe assim, implícita ou expressa, como ao nível da construção do texto, que assume a tradição africana do griot, integrando-a no texto clássico, o qual, por sua vez, remonta a uma tradição cultural luso-francesa. Alves Pereira define o griot ou djidiu, como uma espécie de trovador ou contador de histórias, com origem na tradição artística do Reino do Mali.⁸⁸

Por seu lado, Anna Kalewska, numa perspectiva certamente marcada pela cultura centro-europeia, desenvolve com muita clareza este fenómeno de convergência e aculturação. Vale a pena uma transcrição desenvolvida.

«Se o texto do Tchiloli (o discurso dramaturgicamente primário) é fulcralmente europeu, não se pode ignorar a influência da componente africana na génese da sua adaptação ao contexto desta cultura. Esta é uma performance que reúne em si as tradições dos vários povos que vieram habitar as ilhas, sem que se verifique a exclusão de uma delas. Os ritos e costumes dos povos africanos reflectem, apesar das transformações que vieram a sofrer com o decorrer do tempo, a glória dos grandes reinos de épocas passadas. Esta lembrança colectiva transmitida ao longo de séculos pelos chamados “Griots” ou “Djidiu” (trovadores, contadores de histórias, animadores da comunidade e actores da velha região etnográfica Bilada e Sudão contemporâneos dos trovadores galego-portugueses) através da literatura oral chegou também a São Tomé com os escravos e os comerciantes oriundos do continente africano.»⁸⁹

Sai do âmbito desta pesquisa a análise detalhada das tradições culturais africanas. Registe-se ainda, entretanto, a existência de expressões próximas do griot em países de língua e colonização britânica, como o actual Ghana (Costa de Ouro) ou a Nigéria: recordamos a visita ao Museu Nacional de Lagos, onde são exibidas figuras de soldados e navegadores portugueses datáveis do séc. XVII. Ou, noutra zona mais próxima de nós, o actual Benin, de profunda e assumida tradição portuguesa, como tivemos ensejo de verificar no local: e o mesmo diremos do Senegal e da Costa do Marfim ou, menos, nos dois Congos. Em todos esses países tivemos ensejo de constatar que a influência histórico-cultural portuguesa, em certas áreas, é ainda hoje identificável.

Ou como numa síntese clara e abrangente, que vale a pena citar, diz-nos Lilyan Kesteloot: «O griot épico, o historiador poeta dos antigos reinos teve um

⁸⁸ Pereira, Paulo Alves – *Caminhos do Universo Carolíngio*, cit., pag. 16.

⁸⁹ Kalewska, Anna – *Baltazar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramaturgicamente em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe*, Universidade de Varsóvia, 2005, pags. 216-217.

papel comparável ao de Enginhard junto de Carlos Magno ou aos trovadores que compuseram a *Chanson de Roland*.» E refere com detalhe a tradição de toda a costa da Guiné, tradição essa que chega aos nossos dias tanto na expressão tradicional como nas versões modernas e aculturadas, como será o caso do *Chaka* de Senghor – «as guerras de Chaka são hoje transcritas e traduzidas e mesmo sempre publicadas», acrescenta Lilyan Kesteloot.⁹⁰

Ora, veremos versões modernas da expressão tradicional próximas de Tchiloli, designadamente em São Tomé ou mesmo em Angola, onde Mena Abrantes anda próximo em *Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante*. Um pouco nessa linha poderemos referir *No Velho Ninguém Toca* de Costa Andrade e outras expressões de ligação entre o mito tradicional e a alegoria de autoridade: certos textos de Pepetela andam próximo.

Mas mais directa, até pela nacionalidade do autor, é o *Cloçon Son*, do São-tomense Fernando de Macedo, a qual evoca o mítico rei Amador, o que nos conduz directamente, não só para a problemática da autoridade, também algo tropicalizada no Carloto de Tchiloli e em tantos outros textos, como transversal a outras culturas africanas. Cita-se aqui um curiosíssimo estudo de Françoise Grund, *Theatre des Sultans Bamum* que trata precisamente da modernização do espectáculo tradicional do reino Bamum, no que é hoje a República do Cameroun, ou dos Camarões como lhe chamaram os navegadores e exploradores portugueses no séc. XVI... É que, aí, também, há uma intervenção do poder real como «intermediário entre os mortos e os vivos, entre os deuses e os homens».⁹¹

Já referimos, nesta pesquisa, os contrastes e os anacronismos, deste espectáculo, mais talvez até do que deste texto, e a respectiva tropicalização. Mas acrescenta-se agora que o elemento cénico constituído pelo pequeno caixão do Valdovinos, presente em cena no Tchiloli, constitui um símbolo bem africano da encenação, com situações semelhantes no ritualismo das culturas da Costa da Guiné.

E acrescenta-se ainda toda a simbologia de poder do Imperador, com leituras tradicionais ou políticas diversas, sendo certo, note-se bem, que o eventual e controverso substrato anti-colonialista nem sempre foi assim entendido – nem pelas autoridades portuguesas, que nunca proibiram o espectáculo, nem pelas autoridades são-tomenses imediatamente a seguir à independência, que, para-

⁹⁰ Kesteloot, Lilya – *Histoire de la Littérature Negr-Africaine*, Paris, ed. Karthala, pag. 14; cfr. Senghor, Léopol Sédar – “Chaka” in *Poèmes*, Paris, Seuil, pag.118 e segs.

⁹¹ Grund, François – *Théâtre des Sultans Bamum* in *Internationale de L’Imaginaire*, n° 12, pag. 101.

doxalmente o proibiram durante certo período de radicalização política, precisamente por entenderem que o texto era colonialista...

Finalmente: Aires Major, num texto incluído na recente *Enciclopédia Temática da Lusofonia*, cita uma tradição em vias de extinção na Ilha de São Tomé – o teatro de bonecos, de expressão religiosa e popular.⁹²

Uma importante reflexão de conjunto

Em 2004 o Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa e o Centro de História de Além-Mar da Universidade Nova de Lisboa, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, da Fundação Calouste Gulbenkian, da Fundação Oriente e de outras entidades, organizaram e publicaram as Actas do Congresso Internacional comemorativo do nascimento de D. João III, subordinado ao tema geral de «D. João III e o Império». Trata-se de um importantíssimo conjunto, dirigido por Roberto Carneiro e Artur Teodoro de Matos, de 64 textos de 65 especialistas das diversas disciplinas do saber – e não só histórico, ou pelo menos não só de uma visão histórica, já que as questões históricas, diz Roberto Carneiro no prefácio, «são relevantes para uma inteligibilidade acrescida dos fenómenos culturais». O conjunto dos temas tem relevância para a nossa pesquisa na sua dimensão de articulação com a Expansão e com a cultura, mas não só: citam-se os estudos de Bllong-Wen-Mewuda (política africana), Pedro Cardim (diplomacia), Aníbal Pinto de Castro (literatura), Rogério Miguel Puga (expansão inglesa). Ana Cristina Roque (Crónica de João de Barros), isto, portanto, dentro do tema central desta pesquisa.

Mas destaca-se, nessa linha, o estudo de Artur Teodoro de Matos e Luís da Cunha Pinheiro, sobre «A ilha de São Tomé no Reinado de D. João III»: o ciclo da cana de açúcar, detalhadamente analisado, será, na nossa opinião, o suporte da transposição do Tchiloli. Em qualquer caso, a análise económica aqui efectuada é muito significativa da importância da cana de açúcar e da indústria respectiva, diríamos hoje, na internacionalização dos circuitos de comércio e na aculturação das populações: «quer através da correspondência trocada entre o rei e as autoridades santomenses quer pela análise dos registos das Casas da

⁹² Major, Aires – “Teatro em São Tomé e Príncipe” in *Dicionário Temático de Lusofonia*, coord. Fernando Cristóvão, Lisboa, texto Editora, 2005, pag. 915.

Mina e Índia, verifica-se que o açúcar assume uma cada vez maior importância a economia insular e continental».⁹³

Em 1992, Alberto Costa e Silva, antigo Embaixador do Brasil na Nigéria e em Lisboa, publicou no Rio de Janeiro um volume de cerca de 800 páginas de grande interesse, sob o título e o tema de *A Enxada e Lança – A África Antes dos Portugueses*.⁹⁴

Em 2005 foi publicado um conjunto de estudos sobre os espaços imperiais de França, Espanha e Portugal, no âmbito de um programa de pesquisa da Universidade de Paris X- Nanterre e da Fundação Calouste Gulbenkian, coordenado por Charlotte de Castelnau-L'Estoile e François Regourd. Destacamos designadamente o ensaio de Francisco Bethencourt subordinado ao tema *Les Instruments de Connaissance dans L'Empire Portugais*, pois documenta tipos de intervenção administrativa mas também científica e cultural, no sentido mais abrangente do termo, que merecem – tal como muitos outros estudos publicados na mesma obra – reflexão mais alargada. E associamos essa pesquisa à reflexão também conjunta publicada em 2005/6 sobre a “fractura colonial” em França, a partir da perda do Canadá francês em 1763 e da independência do Haiti em 1804.

Entre nós, assinalem-se os estudos de Pires Laranjeira sobre literatura africana de Língua Portuguesa ou de Leonor Correia de Matos, sobre as ligações político-religiosas do Reino do Congo.⁹⁵

⁹³ Cfr. *D. João III e o Império – Actas do Congresso Comemorativo do seu Nascimento* – coord. Roberto Carneiro e Artur Teodoro de Matos, Lisboa, CEPCEP, 2004.

⁹⁴ Silva, Alberto Costa – *A Enxada e a Lança – A África Antes dos Portugueses*, Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira e Universidade de São Paulo, 1992.

⁹⁵ Cfr. de Pires Laranjeira em especial *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Porto, Afrontamento 1995; Melo, Leonor Correia – *História e Histórias de Contactos Culturais em Angola*, Lisboa, ed. Prefácio, 2006; Castelnau-L'Estoile, Charlotte e Regou, François (dir.) *Connaissances et Pouvoirs (Sec.s XVI-XVIII) – France, Espagne, Portugal*, Bordeus, Presses Universitaires, em especial pags. 85-100 e Balchancchar, Pascal et al. – *La Fracture Coloniale*, Paris, La Decouverte, 2006.

V

Os séculos XVIII e XIX: A África esquecida

Não nos demoramos na análise do tema ao longo dos séculos XVIII e XIX, por razões diferentes mas no fundo convergentes. E desde logo, no que respeita ao século XVIII, porque a verdadeira euforia que foi a produção dramática e de espectáculos, chamada do teatro de cordel, concentrou-se, no que respeita a temas nacionais, numa ambientação do Reino e dos seus habitantes. Entretanto, aí são numerosos os personagens negros, geralmente cómicos, na linha que se ia definindo desde os clássicos, mas agora prejudicada, se tal se pode dizer, pela capacidade alucinante de produção e, no que toca à análise crítica moderna, pela necessidade de se recuperar o acervo de cerca de 1000 títulos, dos quase 2000 que supostamente foram escritos, representados e publicados em edições baratas que, diz-nos Nicolau Tolentino, «no Arsenal, ao vago caminhante/se vendem a cavalo num barbante».

Ora bem: a conjuntura histórica aponta mais, neste momento, para o Brasil e mesmo para a Índia do que para África. De tal forma que o teatro de cordel constitui uma das grandes linhas de convergência das literaturas dramáticas dos dois países. Num movimento que aliás dura pelo menos até ao romantismo e o ultrapassa, na primeira metade do século XIX. E mais: na tradição popular nordestina, a literatura brasileira continua a alimentar, na poesia e no teatro, uma linha coerente e constante de cordel, actualíssima no temário.

A esse respeito, Armindo Jorge de Carvalho Bião assinala precisamente a convergência temática, mas sobretudo traça uma panorâmica do modelo, desde o século XVIII até, rigorosamente a uma peça de 2002, *Isto é Bom Demais!* Ora, na melhor tradição setecentista, temos em cena “um preto” e “um pretinho” que entre si dialogam com alacridade.

E no mesmo estudo encontramos um conjunto de entremezes portugueses do século XVIII, onde, na linha tradicional, temos como personagens recorrentes “um preto” (*Um Engano Astuto*), “uma preta” (*Os Casadinhos da Moda*), a “Luiza, preta” (*As Convulsões, Desmaios e Desgostos de um Peralta da Moda*) ou a “Isabel, preta” esta já em 1826 (*Entremez Novo da Castanheira*).⁹⁶

E a simples leitura de títulos e de descrições, dá-nos pistas deste temário, tal como era tratado na época: *A Preta de Talentos* de António Xavier Ferreira de Azevedo, ou *O Contentamento dos Pretos por terem a sua Alforria*, *Os Dois Amantes de África*, *Encantos de Escapin (i. é Scapin) em Argel*, *O Escravo em Grilhões de Ouro* de Nicolau Luís da Silva, *O Preto* e *O Hércules Preto*, *Entremez do Negro Mais Bem Mandado*, *Auto da Visitação de Santa Isabel*, *Um Engano Astuto ou o Modo de Nunca Pagar*, *Entremez da Floreira*, *Sestoris no Egipto de Volter*, assim mesmo, numa adaptação de Vicente da Costa Ramos, *Virou-se o Feitiço Contra o Feiticeiro*, *Cosdroas em África*, *Os Dois Amantes em África ou a Escrava Venturosa* adaptada de Goldoni, *História Curiosa e Engraçada do Preto e o Bugio*, *Entremez das Línguas ou Derrota de um Velho Louco*, *A Beata Fingida*, *O Outeiro ou Os Poetas Afinados*, de Pedro António Pereira, ... ou até uma *Loa para se representar na Noite de Reis* em que o Rei Mago Baltazar fala em linguagem de negro, como aliás muito ocorre no teatro popular.

Mas vejamos alguns exemplos. No *Contentamento dos Pretos*, acima citado, um deles, Sebastião, exprime esse contentamento de forma quase incompreensível: «os preto horadanon farla a essa peça, Angola mi lembro toro, viva os arforia, viva os liberdade»... E o generoso Pantaleão: “Determinei forrar os meus escravos e hei-de por em execução, miserável cativoiro, quanto não és abominável?». Em *Os Malaquecos Brasileiros* surgem vários marujos, e pretos, assim mesmo. Em *Virou-se o Feitiço*... entra uma Engrácia Preta, que o amo, D. Sancho, quer fazer passar por branca para enganar um rival. Acaba ele enganado, e tem um desabafo – «um vil mecânico ultrajar a um fidalgo!».

E deixamos para o fim José Daniel Rodrigues da Costa com os personagens populares, entre eles os negros e negras de *O Mau Rabeca ou o Chá de Três Xícaras*, *A Esparrela da Moda*, *A Castanheira ou a Brites Papagaia* e sobretudo *O Cais do Sodrê* pois esta cena bem lisboeta põe em confronto a fala de “uma preta de mexilhões” e “um preto de água”... e a fala de dois ingleses. Vamos

⁹⁶ Bião, Armindo Jorge de Carvalho – *Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa*, Salvador, ed. SCTE da Bahia, 2005.

encontrar algo semelhante em *A Vingança da Cigana* de Leal Moreira, entre um negro e um italiano.

E acrescenta-se agora notícia de algumas peças de cordel ambientadas em Goa: *D. Afonso de Albuquerque em Goa*, ou *O Ilustríssimo D. Afonso de Albuquerque em Goa*, esta em 5 actos e manifestamente próxima da anterior, o que era habitual na época, *O Rajah de Busalá*, *A Indiana*, ou, já bem no pré-romantismo oitocentista, o ainda hoje interessante *D. Luís de Ataíde ou a Tomada de Dabrul* (1823) de José Agostinho de Macedo, que coloca a nossa presença em Goa em termos dicotómicos – os “bons indianos”, aliados de Portugal contra os “maus indianos”; ou também no Brasil, sendo certo que parte da população negra trasladada para Portugal e referida em algumas das peças acima citadas tem raízes brasileiras lá situadas, o que aliás ocorrerá em todo o período: veja-se por exemplo *O Poder do Lindo Sexo ou as Amazonas*.

A lista do Teatro de Cordel é pois infindável. O catálogo da colecção de Albino Forjaz de Sampaio regista 533 títulos, a colecção recolhida na Sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra regista 1928, e o catálogo da Fundação Calouste Gulbenkian regista 793 e o da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, no que respeita ao teatro, recolhe também centenas de títulos, com óbvias repetições. Aníbal Pinto de Castro, no prefácio do *Catálogo da Colecção de Miscelâneas – Teatro da Universidade de Coimbra* procede a uma muito criteriosa análise dos géneros dramáticos, aí incluindo os liberetos de óperas e outros espectáculos musicais. E Ana Clara Santos e Isabel Vasconcelos, procedem a um levantamento detalhado do repertório entre 1835 e 1848, onde o Teatro de Cordel mantém a sua pujança...⁹⁷

⁹⁷ Sampaio, Albino Forjaz – *Teatro de Cordel*, Lisboa, Instituto Nacional do Livro, 1922; Barata, José Oliveira – *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991; Barata, José Oliveira e Pericão, Maria da Graça – *Catálogo da Literatura de Cordel – Colecção Jorge de Faria*, Lisboa, INCM/FCG, 2007; Castro, Aníbal Pinto – *Catálogo da Colecção de Miscelâneas*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1974; Cruz, Duarte Ivo – *História do Teatro Português*, cit.; Nogueira, Carlos – *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, Lisboa, INCM, 2004; Braga, Teófilo – *História do Teatro Português – a Baixa Comédia e a Ópera*, Porto, 1871; Rebello, Luis Francisco – *Teatro Português em um Acto sec.s XIII- XVIII*, Lisboa, INCM, 2006 e idem, idem *1800-1899*, INCM, 2003; Santos, Ana Clara e Vasconcelos, Ana Isabel – *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista – 1835 – 1846*, INCM, 2007; Costa, José Daniel Rodrigues – *6 Entremeses de Cordel*, Lisboa, Estampa ed., 1973.

A passagem do século

Alguns dos títulos acima descritos entram no século XIX. Mas em cima da passagem do século encontramos algo mais consistente. Trata-se da figura singular a vários títulos do poeta Domingos Caldas Barbosa (1738/40?-1800) fundador da Nova Arcádia com o nome de Lereno Selimuntino. Nascido no Rio de Janeiro, filho de português e de africana, estudante no Colégio dos Jesuítas do Rio e mais tarde em Coimbra, clérigo secular, surge mais ligado a modinhas e lunduns, tocados e cantados na corte, do que propriamente a uma dramaturgia sólida.

E no entanto, tal como escreve José Ramos Tinhorão, «a perspectiva de escrever para o teatro popular aparecia como uma solução ideal» para a situação de menor relevo decorrente da extinção da Nova Arcádia e do “escândalo” das polémicas com Bocage ou com José Agostinho de Macedo⁹⁸. E mais: as sua escassas peças, *Os Viajantes Ditosos* – 1782, *A Saloia Enamorada* – 1793 e sobretudo *A Vingança da Cigana* – 1794, as duas últimas com música de Leal Moreira, revelam uma capacidade dramática ainda hoje muito interessante e eficaz. *A Cigana* inclusive, dá-nos no personagem Cazumba “marujo preto” um exemplo muito feliz do personagem negro cómico, notável pelo “conteúdo humano”, como escreveu Manuel Ivo Cruz, a quem se deve a recuperação da ópera de Caldas-Leal Moreira.

Ouçamos o Cazumba: «OYya os branco, que está folgando / Os preto Cazumba que far folgandou / Oyalá, oyalá / O tate tambula gigando / Um sumbi para curiá / Oyalá, oyalá».⁹⁹

Em 29 de Outubro de 1787, William Beckford jantou em Lisboa com “Caldas o poeta”, o qual, «assim que trouxeram a sobremesa, se desentranhou numa torrente de improvisados versos [...] em rimas extraordinariamente harmoniosas».¹⁰⁰

Ora bem: “Caldas o poeta” é personagem central das *Peraltas e Sécias* (1899) de Marcelino Mesquita. O tratamento dado ao poeta é de simpática ironia, num registo de ambiente “brasileiro” como noutra lado acentuamos. Pior é o perfil conferido ao Padre Teodoro da Almeida, transformado por Marcelino num «trôpego imbecil fanatizado por credences», escreve indignado Fialho de Almeida!¹⁰¹.

⁹⁸ Tinhorão, J. R. – *Domingos Caldas Barbosa*, Lisboa, ed. Caminho, 2004.

⁹⁹ Cruz, Manuel Ivo – Prefácio a *A Vingança da Cigana*, Brasília, 1983.

¹⁰⁰ Cfr. *Diário de William Beckford em Espanha e Portugal*, Lisboa, ed. Biblioteca Nacional, 1988.

¹⁰¹ Cruz, Duarte Ivo in *Teatro Completo de Marcelino Mesquita*, INCM, 2006.

Mas estamos, quase de repente, no final do século XIX e mesmo no início do século XX... E sem pretender que a África tenha desaparecido por completo do teatro, há que repetir a constatação de uma menor atenção aos seus problemas e personagens, ao longo de todo o século. Porque o romantismo e o ultra-romantismo, ou se concentra na vida política e económica, ou se assumia em reconstituições históricas e comemorativas voltadas para Marrocos (veja-se Herculano com *Os Infantes de Ceuta* – 1844 ou *O Fronteiro de África ou Três Noites Aziagas* – 1839), para o Sebastianismo, para a Índia e a viagem de Vasco da Gama, ou, noutro plano, para o Brasil. Abordaremos estes temas em áreas autónomas da pesquisa, designadamente quanto ao Sebastianismo e quanto ao tema transversal do mar, na metodologia no lugar próprio especificada.

Esta opção, na sequência, como recordámos do teatro de cordel, merece entretanto um comentário. É que surgem então personagens negros, mas sobretudo no contexto brasileiro. O Brasil é citado desde Gil Vicente, e assume maior presença com António José da Silva, por razões óbvias, e com Correia Garção e os Arcades, em especial os brasileiros. Depois também escasseia mas não desaparece. E é no Brasil que vão aparecendo os negros. Assim por exemplo, José Agostinho de Macedo escreve um drama sobre escravagismo, a que chamou *O Vício sem Máscara ou o Preto Sensível!* Na mesma linha temos Gomes de Amorim, com *Ódio de Raça* (1854) e *O Cedro Vermelho* (1856), dramas ultra-românticos de experiência brasileira vivida, mas onde abundam também os personagens africanos. O mesmo se dirá de algum teatro de César de Lacerda, que durante décadas atravessou o Atlântico à frente de companhias teatrais encabeçadas pela sua mulher Catarina Falco.

Mas precisamente: de César de Lacerda é o drama marítimo *Homens do Mar* (1862), passado em Moçambique (Prólogo), em Luanda (1º acto) e a bordo (3º e 4º actos). Os personagens são típicos de certa camada da época: Manuel Fortunato, «rico comerciante com casa comercial em Goa», «Carlos Saraiva, grande prático da costa de África, conhecido por o capitão mata-negros»(!) ou Bento Rosado «primeiro tenente da Armada real e conhecido por o tenente menina»...

Marcelino Mesquita (1856-1919) dá-nos em *Sinhá* um curioso exercício de ligação entre África, Brasil e Portugal, através das melancólicas recordações de dois velhos negreiros, que não se mostram especialmente arrependidos! *O Sonho da Índia*, do mesmo autor celebra com detalhes náuticos e históricos a viagem do Gama.

Goa é aliás o grande tema central do *Afonso de Albuquerque* de Lopes de Mendonça, bem como de numerosas peças da época, que saem do âmbito

directo desta pesquisa: vamos citando algumas quando a propósito. Mas refira-se a formidável descrição da passagem do Cabo das Tormentas por Bartolomeu Dias narrada por Pêro de Alenquer.

A mesma situação aparece num dramalhão de Teotónio Flávio da Silveira, *Vasco da Gama*, escrito em 1898 para o Centenário, o qual comporta um chamado Entreacto – passagem do Cabo das Tormentas. E em 1922 Silva Tavares em *Vasco da Gama* descreve a viagem de Bartolomeu Dias (“parecia o mar que nos tragava... num mar largo por alturas do Cabo da Boa Esperança”...)

E com tudo isto, o temário de África é menos retratado pelos românticos e só voltará a ter o apogeu na passagem de século XIX até aos anos 30 a 50 do século XX.

O Teatro da Arcádia: a presença do Brasil

Típico e específico do século XVIII, servindo de prolongamento mas também de contraponto, este mais doutrinário do que dramaturgicamente, ao Teatro de Cordel, com o qual não raro se confunde, temos o Teatro da Arcádia, ou melhor dito, das Arcádias, o que faz perdurar o movimento até ao início do século XIX. Entre um e outro surge a figura singular de António José da Silva o chamado Judeu luso-brasileiro: daí, a figura pitoresca do D. Lancerote das *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, “aquele mineiro velho que veio das Minas no passado”. Mineiro é também o torna-viagem Artur Bigodes, do *Teatro Novo* de Correia Garção onde fez fortuna “talvez comendo carne de macacos”... E faça-se referência à escassa e desinteressante dramaturgia e doutrina dos árcades brasileiros Alvarenga Peixoto, Cláudio Manuel da Costa e Tomaz António Gonzaga, que se queixou dos actores “mulatos”, e que, por um destino insólito, condenado ao desterro em Moçambique, pelo envolvimento na Inconfidência Mineira – e quem o condenou foi outro árcade dramaturgo, o magistrado português António Dinis da Cruz e Silva... Estranha conexão com África!¹⁰²

¹⁰² Cruz, Duarte Ivo – *O Essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro*, cit.; idem, “O Teatro no Período do Marquês de Pombal” in *O Teatro Português – Estrutura e Transversalidade*, cit.; Barata, José de Oliveira – *António José da Silva, Criação e Realidade*, Lisboa, 1985; Dines, Alberto e Victor, Eleutério – *O Judeu em Cena*, ed. Universidade de São Paulo, 2005; Mendes, Miriam Garcia – *O Negro e o Teatro Brasileiro*, São Paulo, HUCITEC, 1993.

VI

Um tema transversal e intemporal: D. Sebastião e o sebastianismo

Tal como acima se escreveu, abordamos nos capítulos seguintes dois temas transversais à evolução do teatro português – o sebastianismo e o teatro popular.

O sebastianismo, como mito, e a batalha de Alcácer-Quibir e suas sequelas históricas e políticas, constituem um dos grades temas da dramaturgia portuguesa. E a sua ligação a África não decorre apenas do contexto geográfico e geoestratégico da situação: deriva também, e de que maneira, do envolvimento no plano do ocultismo e do presságio e do destino, factores determinantes de uma sólida linha de construção dramática.¹⁰³

Dela resulta entretanto a evocação recorrente das “trovas proféticas” de Gonçalo Anes Bandarra (1500?-1556?) como sinais de profetismo do desastre nacional, mas também da sua redenção. Não cabe aqui a análise das trovas enquanto tais e da carga ocultista que envolvem. Mas não só representam uma envolvente prenunciadora da vasta dramaturgia sebastianista, como em certas passagens assumem uma construção para-dramática tanto mais interessante quanto estamos numa conjuntura remota no que respeita ao teatro, no tempo e no espaço. Teófilo enquadra bem as trovas no clima de presságios que dominou a época, e que o desastre nacional mais reforçaria.¹⁰⁴

Santos Costa, estudioso a quem se deve a mais moderna edição crítica das Trovas, reconhece que, «na acepção global do sebastianismo, as trovas

¹⁰³ Inclui-se aqui parte da comunicação, revista e actualizada, na Academia Portuguesa da História in *Colóquio sobre o Sebastianism*”, Lisboa, Edição APH e Edições Colibri, 2004, pags. 277 e segs. e posteriormente publicada, numa nova versão in *Teatro Português – Estrutura e Transversalidade*, cit.

¹⁰⁴ Braga, Teófilo – *O Povo Português nos seus Usos e Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, ed. Livraria Ferreira, 1885, pags. 245 e segs.

apresentam-se subjectivas, vagas e confusas, necessitadas de uma leitura atenta»¹⁰⁵. Mas o que aqui mais nos interessa, será a expressão dramática que por vezes assumem. «A primeira edição a ser impressa foi em 1603 por obra de Dom João de Castro [...] julga-se ter sido em Paris onde vivia Dom João» diz-nos Amado Caramelo, que alerta para as dúvidas de autoria.¹⁰⁶

Mas muito embora: o próprio Dom João de Castro, na referida edição de 1603, reconhece que há um potencial dramático, ou mais do que isso, em algumas das trovas. «Com muita graça, sentido e artifício representa Bandarra por modo de auto o por vir em suas profecias», diz. E com efeito, tal como escreveu Elias Lipinar, «o Sonho Primeiro do Bandarra é além disso dramatizado mediante a introdução de figuras de teatro a representar os papéis que lhe destina o autor – como ele mesmo, ou algum copista ou editor anunciam no subtítulo “Que finge de modo pastoril”. Tudo ocorre num ambiente de verdes prados, ribeiras, montes e vales, ovelhas gados e lobos uivando ao longe, com pastores bailando e tangendo frauta no centro»...¹⁰⁷

E efectivamente, o *Sonho Primeiro – Que Finge a Modo Pastoril* constitui uma bela cena de ressaibo popular vicentino, que abre com uma profecia obscura («Vejo, vejo, direi, vejo / Agora que estou sonhando / Semente d’El Rei Fernando / Fazer um grande despejo») e se desenvolve num diálogo lírico entre o «Grande Pastor ou Pastor Mor, o Fernando tangedor, o Pedro bom bailador, o João bom ovelheiro, um Estrangeiro, o Rodoão, o nobre pastor Garcia e André mui verdadeiro»... E a cena dialogada e dinamizada assumiu efectivamente um teor e um estilo vicentino: «E Pedro que é mais subtil / Entre e baile com Floreça / Já que é dama gentil / É muito bem que lhe pertença [...] André baile com Pascoela / E venha após a primeira / Antes de meter mais fala / Entre e baile esta zagala / Em que sempre é referteira».

O teatro português ganha expressão e projecção mundial na singularidade de certos temas da nossa História, que o teatro assume e desenvolve de forma

¹⁰⁵ É muito vasta a bibliografia sobre o Bandarra. Cita-se Costa, Santos – *Trovas e Profecias do Bandarra*, ed. da Câmara Municipal de Trancoso que remete para obras e estudos de J. Lucio de Azevedo, Sales Loureiro, Alvaro Rodrigues de Azevedo e outros, com remissões para a tradição sebastianista de António Vieira a Fernando Pessoa. Cfr. Ainda, do mesmo autor, “Trovas do Bandarra” in *Cadernos de Trancoso*, ed. CMT, 1989, pags. 18 e segs.

¹⁰⁶ Caramelo, Amado – *Monografia de Trancoso*, ed. CMT, 2003, pags. 440 e segs.

¹⁰⁷ Lipiner, Elias – *Gonçalo Enes Bandarra e os Cristãos Novos*, ed. CMT, 1996, pags. 49 e segs.

recorrente. A tragédia inesina é um desse temas e, precisamente, aquele que mais se expandiu em termos do teatro europeu.

O outro grande tema recorrente e de projecção universal é o que decorre do facto histórico e do mito nascido a partir da batalha de Alcácer-Quibir, da figura, da conduta e do segredo do próprio D. Sebastião: são numerosos e variados os dramaturgos nacionais e estrangeiros que se ocupam da matéria, no sentido clássico do termo. Aqui faremos uma referência e uma análise alargada aos temas e manifestações dominantes e mais relevantes, abrangendo a História e o mito nas suas diversas vertentes da expressão teatral.

Ora bem: na perspectiva de recorrência temática que acima se referiu, e que deu destaque, como foi dito, ao ciclo inesino e ao ciclo sebastianista com todas as suas cambiantes e variantes, há agora que situar a génese e a evolução de uma dramaturgia nascida do facto histórico do reinado de D. Sebastião, do seu desfecho na Batalha e no mito e na evolução política decorrente. E aqui importa referir diversos aspectos convergentes e estruturantes.

Em primeiro lugar, a passagem do facto ao mito: o sebastianismo é tema dominante nesta dramaturgia, mais ainda do que a própria narrativa ou interpretação histórica em si. Em segundo lugar, a transposição ou descontextualização histórica, numa projecção da visão contemporânea para outras expressões histórico-culturais e mesmo filosóficas expostas em termos de teatro. Em terceiro lugar, a dramatização específica da distorção histórico-política, bem exemplificada nos falsos D. Sebastião e nas suas interpretações dramáticas. E em quarto lugar, a morte ou a denegação do mito, com a imposição histórica subjacente.

De tudo isto trata o teatro, desde a contemporaneidade da época, através dos Autos de D. Francisco da Costa, escritos para os cativos da batalha, às variadas versões da narrativa histórica, à criação e permanência do mito de D. Sebastião vivo, oculto, às descontextualizações modernas do mito do Desejado, aos falsos D. Sebastião e às dramatizações da reacção ao mito na pessoa e na política de D. António Prior do Crato.

E tudo isto, numa escala de géneros, estéticas e técnicas teatrais, que vai do mais puro vicentismo retardado ao teatro clássico, ao romântico e ultra romântico, ao épico e quase ao absurdo.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Para uma interessante e muito completa análise do mito nas suas diversas vertentes, cfr. Pinto, Paulo Teixeira – *Do Direito ao Império em D. Sebastião*, Lisboa, 1985.

O teatro no circunstancialismo histórico

D. Francisco da Costa (1533-1591) é enviado para Fez, a fim de negociar o resgate dos cativos de Alcácer-Quibir. Retido ele próprio como uma espécie de refém, abandonado pelo Governo de Lisboa e pelos próprios libertos, morre no exílio “cativo de meus cativos”.

Para ocupar o tempo, na angústia do cativo e das negociações, D. Francisco da Costa, poeta de mérito, escreve e faz representar sete Autos, recolhidos, com a restante obra, no *Cancioneiro Chamado de Dona Maria Henriques*, que viria a ser divulgado na segunda metade do século XVII. Domingos Maurício, no notável estudo que precede a edição moderna do Cancioneiro, destaca o circunstancialismo muito especial do cativo dos fidalgos portugueses, albergados na judiaria de Fez, o que teria justificado certo pendor anti-judaico de alguns temas. E lembra a óbvia inexistência de qualquer temática anti-islâmica...¹⁰⁹

Em qualquer caso, o que interessa é o valor estético e testemunhal dos sete Autos. Inscrevem-se com tranquilidade na tradição tardo-vicentina do nosso teatro quinhentista, sublinhada aqui pela delicadeza da situação, pouco propícia de certo modo a liberdades de engenho poético, não obstante a condição benigna do cativo dos Nobres e o respeito que, até à sua morte, rodeou o Embaixador, ele também cativo na corte do Xerifado.

Os sete Autos de D. Francisco da Costa são os seguintes:

- “Passo da Ressurreição”, representado em 1583;
- “Conversão de Santo Agostinho”;
- “Representação do Nascimento de Cristo Nosso Senhor”;
- “Passo do Glorioso e Seráfico São Francisco”;
- “Conceição de Nossa Senhora”;
- “Passo de El-Rei David com Berzabé”;
- “Passo de Cristo com a Samaritana no Poço de Jacob”.

O tom neo-vicentino e a própria tradição agiográfica dos seguidores de Gil Vicente surge aqui e ali sublimado pela expressão literária e cultural de algumas falas, que, nisso, fogem ao teor da linguagem teatral, essa sim, claramente

¹⁰⁹ Cfr. *Cancioneiro de D. Maria Henriques*, introdução de Domingos Maurício, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1956.

ligada a Gil Vicente. Veja-se por exemplo este curioso retrato do Diabo de *Auto da Ressurreição*:

«Não sou representador,
mas soo represento dores:
do bem uosso e minha dor,
do mal meu, uossos amores,
uosso amor, meu desamor.»

Mas já na *Representação do Nascimento de Cristo Nosso Senhor* o tom é bastante mais próximo da métrica vicentina:

«Da obra do nascimento
querer obra fundar obra
com pobre humano talento
é dar as velas ao vento
no mar que tudo sossobra.»

Lucciana Stegagno Picchio reconhece que «não há muita poesia, mas muita honestidade literária, segura fé religiosa, ecuménica compreensão da psicologia alheia»¹¹⁰.

E como seria o espectáculo? Sabe-se pelo menos que os Autos tinham apoio musical: no *Passo de El Rei D. David com Bezabé*, uma didascália diz-nos que «se quiserem, poderão entrar mais dois ou três com violas, e todos em derredor de David se sairão com ele»...

Eram as mitológicas guitarras ou violas de Alcácer-Quibir, ou o que delas restou.

As primeiras versões do mito no teatro clássico e pré-romântico

Não vamos entrar na polémica, que não o chega aliás a ser, das identificações de D. Sebastião nos Autos do seu contemporâneo Baltasar Dias. O Infante citado pelo Ermitão na *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*, nada indica que seja D. Sebastião; e menos ainda que o seja o Santo Aleixo do “Auto” do mesmo nome.

¹¹⁰ Picchio, Lucciana Stegagno – *História do Teatro Português*, cit., pag. 143.

Assim sendo, é de admitir que a primeira notícia concreta de um texto dramático sobre D. Sebastião surja algo inesperadamente em 1754, com a tragi-comédia *Sebastião* da autoria de Nicolau Luís da Silva (ignoram-se as datas de nascimento e morte). Trata-se do maior produtor de espectáculos da História do Teatro Português, até hoje: empresário do Teatro do Bairro Alto, fez representar para cima de 300 textos, quase todos traduções e adaptações. Em geral, atribuiu-se a Nicolau Luís a autoria de um único original, *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes* (1783). Mas Brito Aranha, na actualização do *Dicionário de Inocência* (Tomo XVII) assinala a estreia da Tragicomédia *Sebastião* na Igreja do Real Colégio da Companhia de Jesus no Funchal, o que será no mínimo insólito. Mas em qualquer caso, repita-se, é a primeira referência conhecida ao grandioso ciclo sebástico.

É que D. Sebastião, como expressão histórica e como interpretação mítica, afirmam-se no teatro português a partir do primeiro terço do século XIX com os primórdios do pré-romantismo.

Joaquim Veríssimo Serrão assinala a representação, em 1809, no Teatro da Rua dos Condes, da peça *El-rei D. Sebastião em África ou a Glória dos Portugueses*, tragédia em 5 actos da autoria de Tomás António dos Santos e Silva (1751-1816), membro da Nova Arcádia com o nome de Thomino Sadino. Veríssimo Serrão relaciona o texto com um surto de títulos e espectáculos de inspiração britânica.¹¹¹

E em 1810, no auge de uma polémica sebastianista que envolveria dezenas de individualidades e geraria mais de 30 títulos de prosa, José Agostinho de Macedo (1761-1826) adopta a forma dramática para desancar Pato Moniz (1778-1826) e João Bernardo da Rocha (1778-1853), fazendo representar na Rua dos Condes *O Sebastianista Desenganado à sua Custa*. A sátira tem certo ritmo e sentido teatral, coerente nisto aliás com a restante dramaturgia do autor, hoje completamente esquecida. A peça constitui um ataque directo a Pato Moniz e a João Bernardo da Rocha.

De qualquer maneira, a peça de Macedo tem certa graça e qualidade, não obstante as segundas – e ao tempo, patentes – intenções.

Pantaleão Velho quer arranjar marido para sua filha, Sebastiana. Mas não um marido qualquer: «não quero peralvilhos embonecrados; comer o que morejei por esses Sertões comendo carne de macaco, e enxugando as tripas

¹¹¹ Serrão, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal*, vol. VII, Lisboa, ed. Verbo, 1984, pag. 103.

com uma escudela de farinha; [...] um pé de boi: Portugal velho [...] Piloto como eu, que fiz a viagem do Maranhão trinta e nove vezes!» Sebastiana recusa o noivo prometido: «noivo Piloto e Sebastiana!... Antes morrer. Eu vou dar comigo nas Mónicas...».

A linguagem é baixa: o noivo, segundo Sebastiana, «é pé de boi e não sei se terá mais alguma coisa do mesmo animal ... centúria e estafermo!»! Enquanto Pantaleão aguarda a chegada do Encoberto, e à conta dele é sovado, Sebastiana casa com Bento «guarda-livros», símbolo da burguesia mercantil ascendente. Vamos encontrar algo muito parecido em *As Profecias do Bandarra* de Garrett.

Os visados, Pato Moniz e João Bernardo da Rocha, referidos na peça de Macedo como respectivamente Numes e Lauro, responderam com um *Drama em três Actos O Anti Sebastianisa Desmascarado*. O tema não desaparece nesta geração pré-romântica, embora com menos ênfase. Manuel Caetano Pimenta de Aguiar (1765-1832) inclui, por exemplo, a tragédia *D. Sebastião em África* (1817) entre as 10 que produziu. E da mesma matriz mas anacronicamente fora de época surge um obscuro Manuel Cláudio, falecido em 1857, que António Machado Pires cita e analisa, reproduzindo o seu “Diálogo Sebástico” denominado *O Egrégio Encoberto* (c.-1857), das primeiras dramatizações com referência expressa ao mito logo no título. O autor teria sido cantor em São Carlos e há escassas referências em José Lúcio de Azevedo e em Inocência, que o acusa de plágio. Machado Pires, a quem se deve a recuperação do diálogo assinala que para o auto, «os sebastianistas são uns pobres homens mas honrados e que a sua crença é um abrigo espiritual, uma semente de confiança no porvir». Diz o personagem Leonardo: «Não condeno os sebastianistas como os condenou o Padre José Agostinho [...] porque vejo seguir esta opinião a homens de muito juízo, prudência e descrição e mesmo de muita virtude e religião»...¹¹²

Como iremos vendo, o tema não desaparece: ainda em 1909 surge um *Portugal Sebastianista* da autoria de Costa Lobo.

O que se conclui desta abordagem pré-romântica do sebastianismo em termos de teatro? Para lá da menor qualidade e do envelhecimento destas tragédias ou do circunstancialismo de algumas delas, o que deve ser assinalado é a perspectiva da permanência difusa do mito do Encoberto enquanto expressão

¹¹² Pires, José Machado – *D. Sebastião e o Encoberto*, Lisboa, FCG, 1971, pags. 190 e segs.; cfr. Azevedo, José Lúcio – *A Evolução do Sebastianismo*, em especial o cap. VII.

de um patriotismo e de uma esperança nacional passiva: alguém virá, alguém surgirá do nevoeiro para redimir a Pátria e resolver os nossos problemas. Ora, sendo assim, não vale a pena preocuparmo-nos ou esforçarmo-nos em excesso: D. Sebastião, mesmo morto há séculos, há-de chegar...

O mito sebastianista no romantismo

O mito é revisto e actualizado definitivamente por Garrett (1799-1854). Aliás, Andréa Crabée Rocha assinala um “D. Sebastião” entre os projectos não concretizados do autor.¹¹³

O *Frei Luís de Sousa* (1843) é, como sabemos, a tragédia sebastianista por excelência. As motivações pessoais do tema são assumidas pelo autor. Assim, o retrato do Rei, que Maria descreve no início do 2º acto teria existido na Ilha Terceira.

«MARIA – Aquele [retrato] do meio bem sabes se o conhecerei; é o do meu querido e amado rei D. Sebastião. Que majestade! que testa aquela tão austera, mesmo de um rei moço e sincero ainda, leal, verdadeiro, que tomou ao sério o cargo de reinar, e jurou que há-de engrandecer e cobrir de glória o seu reino! Ele ali está... E pensar que havia de morrer às mãos de mouros, no meio de um deserto, que numa hora se havia de apagar toda a ousadia reflectida que está naqueles olhos rasgados, no apertar daquela boca!... Não pode ser, não pode ser. Deus não pode consentir em tal.»

E na Memória ao Conservatório apensa à edição da peça, Garrett refere com fonte imediata uma “Comédia famosa” representada por “um teatro ambulante de actores castelhanos”.

Mas mais do que isso: o tema do regresso marca a obra de Garrett e tem o anti-climax em *As Profecias do Bandarra* (1845) onde Garrett cruza os dois mitos políticos da nossa cultura ocultista – o Bandarra e o D. Sebastião.

A situação, desta vez, assume uma perspectiva a que se chamaria «pré-absurda» se não correspondesse, exactamente ao cruzamento dos dois mitos subliminares do sentimento português. Ser sebastianista em 1845 é realmente absurdo: mas a cena dos velhos saudosistas, num contexto teatralmente mais pró-

¹¹³ Rocha, Andréa Cabrée – *O Teatro de Garrett*, Coimbra ed. 1954, pag. 209.

ximo da opereta do que da comédia, reveste-se de uma certa ternura que sublima não só o absurdo em si, como a sinceridade do culto.

Complementarmente, a peça aponta para duas características constantes do teatro romântico e ultra-romântico. Por um lado, a definição socioeconómica, bem exemplificada nas actividades empresariais e profissionais das personagens – sapateiro, boticário, tabelião, oficiais e aprendizes, além de uma «contrabandista» que conduz a acção e resolve o conflito sentimental. Por outro lado, a mentalidade hiperconservadora, saudosista do passado e refractária a qualquer inovação, que é o culto sebastianista. Quando Procópio expulsa o sobrinho pretendente da filha, aliás Sebastião de seu nome, manda-o «para o botequim ler os periódicos [...] votar no regedor da paróquia», «nisso que eles chamam as Cortes».

O contraste com o *Frei Luís de Sousa* é por demais evidente, mas não obsta à convergência subterrânea do mito, uma delas trágica, a outra absurda, ambas muito embora românticas.

E o Pantaleão de *As Profecias do Bandarra*, tal como a Maria de Noronha, também se curva, no 2º acto, perante um retrato...

«Pantaleão (com solenidade ridícula) – Ei-lo aqui, meus amigos; achei-o eu, e não me custou pouco. Estava-me reservada esta glória; e creio que posso dizer sem vangloria que esta glória que merecia a minha lealdade, a minha fé, a minha constância.»

E até em *A Sobrinha do Marquês* (1848), última peça significativa de Garrett e sua única pateada, há sinais de um sebastianismo difuso: D. Luís de Távora seria «um dos mortos que não ficou bem morto em Belém». E há citações implícitas do próprio *Frei Luís de Sousa*: o Padre Inácio “não é ninguém”; e Mariana, quando lhe revelam a identidade de D. Luís: “bem mo dizia o coração”, frase de Maria perante o retrato e a identidade de D. João de Portugal...

Ora bem: em contraste com a transcrição irónica mas no fundo enternecida do mito nas “Profecias” garretteanas, o tema é tratado em diversos graus com outra seriedade de intenções nos dramaturgos ultra-românticos. Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos, no excelente estudo dedicado ao teatro de época, recensa algumas dramas: *O Cativo de Fez* (1841) de Silva Abranches (1810-1848), *O Fronteiro de África* (1838) de Herculano (1810-1877), *Rei ou Impositor* (1847) de Francisco Maria Bordalo (1821-1861), ou, num plano diverso,

O *Homem da Máscara Negra* (1840) de Mendes Leal (1810-1868) e *Camões* (1848) de Alexandre Monteiro – e deste, Inocêncio cita uma crítica cruel da *Revista Peninsular*, segundo a qual «a poesia dramática dá-se mal no nosso solo»...¹¹⁴.

O ciclo camoniano, com referências mais ou menos directas a D. Sebastião é muito vasto, e vamos encontra-lo adiante. Cite-se aqui o *Camões* (1849) de António Feliciano de Castilho (1800-1875) adaptação de uma peça francesa de Victor Perrot e Armand Dumesnil, consagrada no Rio de Janeiro em 1855 pelo grande actor João Caetano. E a “contrapartida” estará no *Camões* (1856) do dramaturgo brasileiro Casimiro da Abreu (1839-1860) esta estreada em Lisboa, e onde são assinaláveis as passagens referentes a D. Sebastião «D. Sebastião ousado e jovem / ei-lo que tomba do ginete altivo / com vida ainda pra não mais erguer-se!»¹¹⁵.

O *Cativo de Fez* de Silva Abranches é uma das fontes do *Frei Luís de Sousa*, como tal assumida por Garrett na Memória ao Conservatório. Ana Isabel Vasconcelos, na obra citada, faz uma leitura interessante da peça com destaque para os aspectos estruturantes do drama, tais como o convívio dos nobres cativos em Fez com a colónia judaica, historicamente exacto e como vimos documentado por D. Francisco da Costa.

O cavaleiro retornado é D. Francisco de Castro, que, num ano de cativo, teve tempo de se envolver com a judia Raquel mas, regressado a Lisboa encontra a mulher, D. Leonor, casada com o Conde de Távora... o que contrasta com os sete anos que a pobre D. Madalena de Vilhena esperou, ou com os 20 anos de “tratos” de D. João de Portugal. Além do mais, a peça tem a curiosidade de se reportar à primeira incursão de D. Sebastião em Marrocos, portanto anterior à Batalha de Alcácer-Quibir.

Gomes de Amorim (1827-1891) é autor de um *D. Sebastião* que se perdeu. Mas seria interessante ver com se posicionaria face à problemática subjacente, considerando que a parte mais relevante dos seus dramas situa-se na análise política e sociológica dos fenómenos da imigração para o Brasil, que aliás viveu, e do convívio racial.

¹¹⁴ Vasconcelos, Ana Isabel Teixeira – *O Drama Histórico Português do Século XIX – 1836-1856*, Lisboa, FCG, 2003.

¹¹⁵ Cruz, Duarte Ivo – *O Essencial sobre o Teatro Luso Brasileiro*, cit.

A transição do século: profetismo, patriotismo, negativismo

Na transição do século começamos a perceber uma nova perspectiva do mito e da história subjacente. O nacionalismo assume tons de distanciamento crítico, de negativismo face à realidade da História e de realce da dimensão profética, numa escrita que já toca o simbolismo. E acentua-se o ambiente de profecia, adequado ao ocultismo do mito subsequente.

O mais importante texto dramático deste período de análise é *Alcácer-Quibir* (1891) de D. João da Câmara (1852-1908). Importante do ponto de vista dramático, não obstante está longe de constituir a melhor peça do autor, marcada como está por certo peso da versificação. Muito embora: o simbolismo que já aflora nas falas, nos personagens e no ambiente de presságio, singularizam e em grande parte redimem o texto.

Sancha Mocho, «a louca [...] tem pacto com o demónio [porque] o pai morreu-lhe em Ceuta, e três irmãos na guerra. A mãe, de fome [...]. Aos homens faz pavor de noite uivando à lua». Profetiza então o desastre de Alcácer, na hora do embarque: «Ai, meus irmãos...! Chorai...! Chorai...! Chorai...!». A questão judaica surge uma vez mais, na figura da jovem Maria, cristã filha de judeus, envolvida com um fidalgo, D. Guido. Ora bem: o que aqui interessa destacar é a concentração da acção dramática, não no rei, não no retorno do Encoberto, mas na batalha propriamente dita e no desastre nacional subsequente. É uma linha que irá surgir pontualmente em peças posteriores.

Assim, no *Infante de Sagres* (1916) de Jaime Cortesão (1884-1960) um “profeta moiro” contemplando o corpo profanado do Infante D. Fernando lança no acto 2º as “palavras de agoiro” recolhidas por Frei João, testemunha do cativo:

*«Erguendo a mão no ar, direito a Portugal,
Esclamou: a ambição é vosso maior mal.
Este já cá ficou mas oh maldita grei!
Hás-de vir cá perder a honra, a pátria, o rei!»(acto II)*

O tema do engano será retomado por Carlos Selvagem (1810-1973) em *Cavalgada nas Nuvens* (1915), a qual nos dá uma engenhosa visão conflitual da batalha, em duas versões. A verídica, da derrota, personificada em Rui Vaz, sobrevivente de Alcácer-Quibir “mutilado” e «com o seu belo uniforme em farrapos, o olhar amortecido e vago e a face devastada por um grande vento de

desgraça»; e a imaginada, de uma vitória que Rui descreve ao seu velho pai Gonçalo, companheiro de armas de Camões. Essa descrição atinge notável força dramática na sua própria objectividade. Mas o final inventado inverte, com habilidade, a situação, relatando a derrota como vitória e como sucesso dos portugueses o desastre.

D. João da Câmara coloca no *Alcácer-Quibir*, de forma quase pioneira, o problema do mito no confronto com a realidade: o mito é anterior à própria sobrevivência do rei, surge com a impossibilidade da derrota. Luís Francisco Rebello compara a intuição da louca com a racionalidade das objecções estratégicas de um Martim Afonso. Essa dicotomia tem fundamento histórico, mas é, também aqui percursoramente colocada... Já Eurico Lisboa realça o perdão real: «o jovem Rei [...] sempre defensor dos namorados»; e F. Jorge Vieira Pimentel salienta o carácter meramente “estouvado” do Rei, sobre o qual teoriza no âmbito do neo-romantismo de finais do século.¹¹⁶ Veremos que a dramaturgia sebastianista posterior, na sequência aliás da fundamentação histórica, não será tão tolerante.

E diga-se por fim que D. João da Câmara voltará de forma peculiar ao mito, sob a forma de... uma opereta, *O Burro do Senhor Alcaide* (1891), escrita de parceria com Gervásio Lobato (1850-1895), onde surge um grupo pitoresco de sebastianistas.

Revelação de uma peça desconhecida e de um autor esquecido

Trazemos aqui a notícia e análise de um autor esquecido e de uma peça desconhecida. Trata-se de Augusto de Mesquita (1866-1896) o qual, na curta vida cortada pela tuberculose, publicou duas peças, *D. Sebastião* (edição de 1891) e *Egas Vicente*. Ficou a notícia de alguns textos inéditos (*Camelo, Mulher e Filho, A medalha de Lolotte, O Sonho de um Bacharel*). Num folheto de propaganda republicana, o autor ombreia com grandes nomes da época: Guerra Junqueiro, Castro Alves, Gomes Leal. Morreu tuberculoso no Sanatório da Guarda.

¹¹⁶ Lisboa, Eurico – *D. João da Câmara*, Lisboa, 1954; Rebello, Luis Francisco – *O Essencial sobre D. João das Câmara*, Lisboa, INCM, 2005; Pimentel, F. J. Vieira – *Tendências da Literatura Dramática nos finais do sec. XIX – D. João da Câmara*, Ponta Delgada, ed. Universidade dos Açores, 1981; Martins, Rita in *Teatro Completo de D. João da Câmara*, vol I, Lisboa, INCM, 2006.

No exemplar que possuímos do *D. Sebastião*, Augusto de Mesquita escreveu por sua própria mão e assinou um pequeno poema inédito, dedicado «ao meu bom amigo e distinto jornalista Henrique Marques», datado de “Porto 1 de Dezembro de 1892”. É a dedicatória da oferta pelo aniversário do amigo, em relação ao qual, «apesar de jacobino [...] mesmo sem tradição cala bem de mensageiro El-Rei D. Sebastião»... Não adianta nada à obra do autor, excepto pela agilidade do uso da palavra que é bem patente na peça. Egídio de Oliveira prefacia a edição e procede a uma rigorosa acareação das fontes históricas da época da batalha e da época de escrita do drama. É um exercício cuidado e interessante: com maior ou menor rigor fundamenta-se a galeria de personagens verídicas e as condutas respectivas, oscilando entre a boa fé, a fidelidade, a loucura. A interpretação histórica sai reforçada e não é pouco o mérito do dramaturgo. Foge a esse rigor de estudioso, claro está, a longa relação amorosa entre D. Sebastião e Zaira, aliás prejudicada por excesso de palavreado...

Mas há aspectos curiosos e bastante originais na peça de Augusto de Mesquita. Em primeiro lugar, D. Sebastião não morreu na batalha. Reconhecido pelo Padre Leão Henriques, apesar de surgir em cena “com o rosto coberto de cicatrizes”, é metido numa cela de onde sai para o patíbulo, pois se recusa a assinar um documento em que se reconheceria como impostor. A cena remete aliás para um dos históricos impostores, Gabriel Malagrida, que vamos encontrar adiante. E mais: a adesão popular ao Prior do Crato constitui o cerne de todo o Acto IV, onde os “defensores do Reino”, alinhados com Filipe II, por pouco não morrem às mãos da “plebe sublevada”. D. Henrique, por seu lado, é uma figura ambígua. E curiosamente é referida, como certa, a morte de D. João de Portugal.

O Conde de Vimioso encarna as virtudes de um patriotismo grandiloquente.

«O CONDE DE VIMIOSO (*apontando para os governadores*)

Se assim é, se castiga os monstros depravados

Fulminará de certo aquelles três culpados,

Que vendem a Castella a nossa independência!

– Vêde: no seu olhar reflecte da consciência

O remorso que os morde inexoravelmente!»(Acto IV)

Este tom domina grande parte dos 5 actos da tragédia. Mas há cenas muito bem dialogadas. Veja-se a mais verosímil e mais consistente no ponto de vista político, a

preocupação também profética de Cristovam de Távora em diálogo com o Rei, “na planície de Alcácer Kibir” diz a nota de cena do Acto II:

«D. SEBASTIÃO

Estranho-te e compreendo ao mesmo tempo a dor

Do infeliz que descrê do intrepido valor

D’aquelles...

CHRISTOVAM

Não descreio; a situação resalta

Dos factos. Reparae:— a disciplina falta

Nos nossos que, apesar de serem valorosos,

Capazes d’affrontar mil golpes dolorosos,

Morrerem como heroes, brigarem como leões,

Pisam mais à vontade os rutilos salões,

Do palácio real, que este deserto, aonde

A fome nos espreita e a maldição se esconde

D. SEBASTIÃO

Tem fé, a nossa sorte apenas Deus a sabe...

CHRISTOTAM (com amargura)

Senhor; a culpa pesa à corte!»

Em suma: o *D. Sebastião* de Augusto de Mesquita constitui uma síntese da grande problemática sebastianista do teatro português, em termos que retomam a tradição romântica, mas abrem pistas para as visões e versões do século XX: e abrangem ainda com rigor histórico e com bravura dramática, a totalidade dos temas ligados ao mistério do Desejado e ao mito do Encoberto.

O mito e o símbolo: o sebastianismo no teatro simbolista e em outras poéticas

O simbolismo, em expressões mais ou menos ortodoxas ou tangenciais, preenche uma fase considerável do teatro português do século XX. E, como tal, coabita e coincide com expressões desenvolvidas mais em torno de um realismo de conteúdo social também dominante. No caso concreto do sebastianismo e do mito do Encoberto e do Desejado, a expressão formal casa-se bem com o conteúdo e conduz a manifestações ou intenções de altíssima qualidade.

Nas intenções ocultas de um mito simbólico que não se assume expressamente, temos algumas evocações na *Pátria* (1896) de Guerra Junqueiro (1850-1923). E, mais situado e mais expressamente referido e assumido, encontramos o mito no *D. Carlos* (1919) de Teixeira de Pascoaes (1877-1952). Já noutra local procedemos à acareação destes dois poemas dramáticos, pois eles surgem como o verso e o reverso de uma mesma angústia simbólica do devir do povo e da nação, de sinal politicamente oposto e um deles marcado pela violência, o outro pela saudade.

Na *Pátria*, o tema sebastianista aflora em mais do que numa passagem. Assim, na “voz trágica” do Doido que, no delírio do temporal assombra o Rei D. Carlos, tão violentamente e tão injustamente tratado por Junqueiro que no final da vida iria reconhecer a magnanimidade do Rei:

«*Ai, na batalha destroçado,*
Ai, na batalha destroçado,
Rota a armadura, ensanguentado,
Debaixo duma árvore funesta
Fui-me deitar, fui-me deitar... dormir a sesta...
Fui-me deitar... dormi... dormi...
Endoideci, enlouqueci
Debaixo duma árvore funesta!...» (cena III)

A descrição lancinante da *Pátria*, na fala interminável do Astrolugus, também comporta ecos da batalha de Alcácer-Quibir.

Na perspectiva oposta se situa, como vimos, o *D. Carlos* de Pascoaes, expressão quase única de um simbolismo bem nosso, desenvolvido a partir da saudade. O saudosismo não tem prolongamentos dramaturgicamente consistentes: a escassa produção teatral original de Afonso Lopes Vieira (1878-1946) nem sequer é rigorosamente saudosista e não tem nada a ver com o sebastianismo, se tal se pode dizer. Mas curiosamente, é assumidamente sebastianista parte importante da obra poética: desde logo *O Encoberto*, *Ilhas de Bruma*, ou *Em Demanda do Graal*. E algo de semelhante, no que se refere ao teatro, ocorre com Fernando Pessoa (1888-1935), pese embora os ecos de *O Marinheiro* (1913).

O *D. Carlos* de Pascoaes assume directamente o sebastianismo, nas falas proféticas no acto III, do Príncipe D. Luis Filipe:

«O PRÍNCIPE – *Libertemos a alma! Que ela seja
Livre na sua essência e luz divina.
Ninguém por ela combateu, no mundo,
Com tanto garbo donairoso e altivo,
Com tão encantador desvairamento,
Como esse eterno Rei Sebastião!*» (acto III, cena III)

O crime enfim é «nova Alcácer! [...] Nova Alcácer-Quibir! Horror! Horror!».

Mário Garcia reconhece no Alma um “D. Sebastião que regressa e ninguém o reconhece”. Trata-se de um “poeta vagabundo e miserável”. Garcia compara-o ao Doido da *Pátria* de Junqueiro.¹¹⁷ E Pinharanda Gomes vê nele “não apenas a figura do coro da tragédia mas também a figura do narrador ou contador dos contos ou narrativas de cordel”¹¹⁸.

Também «obra um tanto simbólica, que o público estranhou» diz Gustavo de Matos Sequeira é o *Poema Dramático em 13 Cantos e 12 Jornadas*, precisamente chamado *D. Sebastião* (1933) de Tomás Ribeiro Colaço (1899-1965).¹¹⁹ António Manuel Couto Viana salienta a «grande cena do trono (um trono fantástico sobre um arco-íris simbolizado pelos sete degraus [...] a imaginação é bela, sem dúvida, mas, para se impor aos ouvidos do público, havia de transmitir-se em verso adequado, em verso fantasioso e belo», o que, para o crítico citado, não ocorre.¹²⁰

Mas não é só aí que a linguagem simbolista se insinua. Temos «chamas trémulas iluminando a cena [...] do poente que desce [...] certo ar de estranheza, quase de mistério»... E na Sexta Jornada, chamada “Exaltação”, D. Sebastião, «dando largas à onda que lhe vibra o peito [...] numa rajada que irá crescendo até final», debita uma tirada de 80 linhas em que proclama

*«com que demência
desvairada, sublime, arrebatada e pura,
sobre as malditas leis da maldita prudência*

¹¹⁷ Garcia, Mário – *Teixeira de Pascoaes*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1976, pag. 150.

¹¹⁸ Gomes, Pinharanda – Prefácio ao “D. Carlos” de Teixeira de Pascoaes, Lisboa, ed. Assírio e Alvim, 2010, pag. 23.

¹¹⁹ Sequeira, Gustavo Matos – *História do Teatro Nacional de D. Maria II*, Lisboa, 1955.

¹²⁰ Viana, António Manuel Couto – *Escavações de Superfície*, Lisboa, Universitária Editora, 1995, pag.345; cfr. também Saavedra, Ricardo, *António Manuel Couto Viana – Memorial do Coração – Conversa a Quatro Mãos*, Lisboa, Quetzal ed., 2012.

contra a tua Razão – pela minha Loucura!»

O autor, na edição da peça, assinala que «todo 3º acto exige um ambiente lendário, ou seja, um ambiente em que a imaginação se sobrepõe às realidades». Nesse sentido, a Batalha é descrita por D. Joana de Castro, na sua cela conventual em Portugal, num ambiente onírico de alucinação febril (Décima Jornada):

*«Eu sabia. Eu sabia que era hoje!
O meu hábito tem um frio de mortalha!»*

A traição da nobreza salvaguarda o Prior do Crato, «único a quem não vi vantagem em comprar», diz Cristóvão de Moura a um Filipe II mudo – a sua única fala em toda a peça é um “No!”. E a cena final passa-se na manhã de 1 de Dezembro de 1640 de evocação sebastianista: «Milagre [...] Portugal renasceu! [...] Foi El-Rei que voltou!...»

Um curiosidade final: Tomás Ribeiro Colaço, oriundo de uma família portuguesa de Marrocos, assumiu-se a certa altura como descendente de D. Sebastião e de uma marroquina...

Refere-se agora outro drama, *El-Rei D. Sebastião* (1954) de Metzger Leone (n. 1924), objecto de análises detalhadas de João Pedro de Andrade e de Machado Pires. Não por acaso, ambas as análises convergem na perspectiva de dramatização de uma política e de um diagnóstico histórico, partindo daí para a situação psicológica do Rei. A peça é aliás bem dialogada e historicamente cuidada.

Machado Pires cita o dramaturgo na sua intenção de «reabilitar a memória do rei, avaliado por uma escala de valores inadequada ao tempo histórico em que viveu». ¹²¹ João Pedro de Andrade liga-se mais aos aspectos estéticos e da construção dramática, que considera apreciável não obstante “alguns deslizos” mas valoriza o rigor do levantamento histórico, sobretudo na cena do Conselho – 2º Acto, que Machado Pires também seleccionou: «um rei obstinado na obsessão guerreira, velhos fidalgos prudentes, uma corte dividida» ¹²².

Ambos convergem ainda no sacrifício da vida afectiva do rei ao que ele entende como imperativo e destino histórico. E a síntese destas coordenadas

¹²¹ Pires, José Machado – *D. Sebastião e o Encoberto*, cit., vol. II.

¹²² Andrade, João Pedro – *Reflexões sobre o Teatro Português*, Lisboa, ed. Acontecimento, 2004, pag. 110.

está na insistência da necessidade de garantia de sucessão dinástico, o que provoca, no 2º acto, a resposta “violenta” do Rei.

«EL-REI – (violento): *Que fidalgos sois vós, e que ideia tendes de um Rei, se o vedes com os mesmos olhos que a um garanhão das minhas estrebarias, que apenas sirva para pejar o ventre duma égua de raça!? ... (Um tempo) O que tiver de ser, acontecerá; e o que acontecer, será por vontade de Deus, senão não aconteceria ...»*

(2º acto)

E para terminar este capítulo – é de lamentar que António Patrício (1878-1930) não tenha dedicado ao mito do Encoberto pouco mais do que o rascunho e cenas incompletas de uma peça, *Rei de Sempre-Tragédia Nossa*, iniciada em 1914 e nunca concluída. O que existe foi divulgado por Manuel Tanger Correia e analisado por Armando Nascimento Rosa e mal deixa adivinhar aquilo que poderia ser uma grande síntese do simbolismo e do sebastianismo – mas que efectivamente não o é.¹²³

O que resta do resumo dos 5 actos dá-nos um vislumbre do que seria a obra completa, tanto nas falas como nas didascálias. Veja-se a descrição do deserto e o sofrimento físico e psicológico dos cavaleiros.

«O deserto. Manhã. Ondulação sem, fim de dunas ruivas. Vêem-se vir de longe cavaleiros, quase todos da Ala, meio mortos.

Na luz que estride a sua miséria exangue é mais miséria.

UM DA ALA

Não ouvis?... Hem!... Não ouvis?... Às vezes cuido ouvir mosqueiam...

OUTRO (depois de escutar alguns instantes)

Eu vejo tudo em fogo. Oiço só lume. Tenho areias de lume nos meus olhos. São tudo borboletas... borboletas de fogo a endoidecer-me.»

Tanger Correia compara o potencial do *Rei de Sempre* com *El-Rei Sebastião* de José Régio que analisaremos a seguir: e em ambos os casos encontra mais qualidades na peça de Patrício. Nascimento Rosa não compartilha esta

¹²³ Correia, Manuel Tanger – *António Patrício, Poeta Trágico*, Lisboa, Revista Ocidente, 1960; Rosa, Armando Nascimento – *As Máscaras Nigromantes*, Lisboa, ed. Assírio e Alvim, 2004.

opinião, colocando as cenas sobreviventes a um nível muito inferior à restante dramaturgia de Patrício. Por nossa parte, insistimos na ideia inicial: que pena a peça não ter sido concluída!

José Régio e a expressão integral do sebastianismo

El-Rei Sebastião (1949) de José Régio (1901-1969), marca diferenças na própria dramaturgia do autor, já de si bem específica e singular. Mas marca também diferenças no conceito da sua concepção e conteúdo de expressão.

Em primeiro lugar, temos a expressão baletizada da própria batalha, numa marcação minuciosa que prenuncia a morte simbólica ou real de D. Sebastião – e neste caso, a peça até seria anti-sebastianista... – «Apertam-se os dois, El-Rei e a Aparição, num abraço tão estreito que, por segundos, formam um só vulto. Depois, El-Rei escorrega nos braços do outro ao longo do corpo, e molemente cai no chão, para trás». Régio, por vezes suspeito de verbalidade, reclama a existência de «outra modalidade de teatro em que a Palavra está longe de tudo dizer», no prefácio da edição da peça.

Retomamos uma análise sobre que noutro lado fizemos.¹²⁴

El-Rei Sebastião procura nitidamente aproximar-se da linguagem ou de situação simbolista, quanto mais não seja na insistência da validade do «verbo espectacular» que Régio, como vimos, atribui a Patrício: aliás, ao longo da sua doutrina de estética teatral – sobretudo o posfácio do Primeiro Volume de Teatro, o prefácio do *Sebastião* ou as «Vistas sobre o Teatro» – o autor insiste na dimensão espectacular das suas peças. Já em 1937, no referido Posfácio, Régio qualifica o teatro como «espectáculo complexo, criado por um artista e realizado por vários seus colaboradores», não obstante outra tendência ver no teatro, «principalmente [...] um texto literário que não dispensa, porém, a sua realização num palco, perante um público».

E em *El-Rei Sebastião* esse «espectáculo» obviamente subsiste, envolto numa roupagem de mistério, profecia e morte, também caracterizadamente simbolistas: o «fogo de destino», marca o Rei desde o nascimento pois «ferido de morte é que tu nasceste»; «houve sinais extraordinários, enigmas do céu e

¹²⁴ Cruz, Duarte Ivo – *O Simbolismo no Teatro Português*, Lisboa, ICALP, 1991, pags. 119 e segs.; idem, *História do Teatro Português*, cit., pags. 230 e segs.

na terra, antes e à hora do meu nascimento». A única noiva que o Rei deseja é a morte, e o Rei é «um homem... marcado a fogo pelo Destino. A grifa começou a voar no meio das cobras, dos crocodilos, das borboletas, das raposas: das cobras que rastejavam; dos crocodilos que bocejavam; das borboletas que valilavam; das raposas que se punham à coca»...ou da águia que principiou a voar...

E a evocação do campo de batalha, numa simbiose espectacular que recorda, como processo cénico, a luta baletizada do rei e do Bobo no *Jacob e o Anjo*, surge-nos impregnada de processos, recursos, sinais simbolistas:

«SIMÃO – Sonhei... sonhei que estava sonhando... Mas via tudo mais real do que supondo-me acordado! E via um imenso campo juncado de cadáveres e destroços.

A manhã é que não chegava a romper! (ao passo que Simão fala, parte do que ele descreve se vai realizando ao fundo: A cortina abre-se a meio, cada metade se afasta vagarosamente para seu lado; muito vagarosamente, como às vezes sucedem cousas assim nos sonhos. Para além da cortina, o cenário representa um campo de batalha, numa fosca manhã de néoa [...])»

É a profecia do desastre e da morte «devagar» de Alcácer-Quibir, na boca do Sapateiro Santo:

«Por momentos, esse heróico ímpeto de uns poucos portugueses, que se não confundiam com os estrangeiros comprados, quase levava de vencida a massa dos adversários. Já estes se espavoriam, fugindo de roldão perante aquela sanha de leões... Quem lançara o grito de «ter! ter!» E já, no instante seguinte, se cumpria o destino de perdição. Relampejar a espada do louco, vendendo cara a vida, – ainda viram, ainda viram relampejar a espada do louco! “Morrer... mas devagar!”»
(3º acto)

Precisamente: este teor profético, entranhado na essência da peça, sem ser caso único, como temos visto, na dramaturgia de matriz sebastianista, surge aqui reforçado pela própria visão ocultista do autor e pela articulação com o Bandarra (“Simão Gomes, o sapateiro Santo”). António Quadros, pondo embora limites ao sebastianismo de Régio, reconhece que «a linha sebástica

não poderia deixar de emergir na sua obra, como em diversos momentos do seu livro fado e em especial no seu poema Portugal de Todo o Mundo»¹²⁵.

Estamos aqui no cerne da mística do profetismo e do Encoberto, a partir da ideia de «que Deus possa escolher um homem para realizar um dos seus desígnios Ilumina-lo por isso mais do que os outros? [...] Vós me escolhestes [...] Vós me aceitastes para vosso capitão desde pequenino» – essa ideia se concilia com o desígnio histórico político: «Senhor da Berbéria... coroado Imperador de Marrocos... Príncipe da Cristandade [...] O Príncipe terá conquistado muito mais Portugal para Portugal!».

Ora bem: o contraponto desta visão mística surge no plano político, bem real e concreto, por exemplo nas cenas do Conselho, nos reparos de Cristóvão de Távora ou na fala do primeiro Conselheiro: «Supõe Vossa Alteza, com o seus verdes anos, saber mais, ver melhor do que todos grandes senhores e homens avisados?» O rei acha que sim: «Não credes que Deus possa escolher um homem para realizar os seus desígnios?». (2º acto)

Há aqui uma grande coerência com muitos dos aspectos essenciais da dramaturgia de Régio: «Fazê-lo compreender, aceitar e viver [a redenção] é a missão do Bobo de Jacob e o Anjo, [...] a mensagem incomunicada do Desconhecido de *O meu Caso*, o novo Evangelho do profeta de *A Salvação do Mundo*, o segredo do sapateiro Santo de *El Rei Sebastião*» escreveu António Braz Teixeira.¹²⁶ A este desígnio torna-se difícil contrapor as razões de Estado enunciadas pela Rainha e pelos Conselheiros.

O desígnio da morte, justa ou injusta, cruel ou caritativa, desejada ou indesejada, mas sempre profética, é uma constante da obra de Régio. Diz bem Eugénio Lisboa:

«Uns morrem de jacto, como é o caso do Rei de *Jacob e o Anjo*, ou o Poeta de *O Poeta Doido*, o *Vitral* e a *Santa Morta*, ou ainda o personagem Mário [de Sá Carneiro] da peça em um acto com o mesmo nome; outros, sabe-se que irão morrer – é o caso de Benilde, a Virgem-Mãe, ou o do Rei Desejado do poema espectacular *El-Rei Sebastião*; outros ainda morreram simbolicamente, ou através de um suicídio frustrado, ou por terem mergulhado na loucura – como é o caso, respectivamente, do Rei Pedro de Traslândia e da Rainha Maluca da

¹²⁵ Quadros, António – *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, vol. I, Lisboa, Guimarães Editores, 1982, pags. 170 e segs.

¹²⁶ Teixeira, António Braz, *Sobre o Teatro Religioso de José Régio*, Lisboa, Espiral, 1965 e o Prefácio ao Teatro de José Régio, Lisboa, INCM, 2005.

tragicomédia *A Salvação do Mundo*. E até o Pierrot-Poeta da fantasia dramática *As Três Máscaras* se pode muito bem supor que saia da sua semi-bufonaria, ao abandonar o baile de máscaras, para se atirar do telhado para os braços da Lua». ¹²⁷

Nas *Páginas do Diário Íntimo* José Régio deixou-nos uma trajectória muito interessante da criação de *El-Rei Sebastião*, que, em 2 de maio de 1948, um ano antes da publicação, se chamava *Sebastião, Rei*. ¹²⁸

Situação e descontextualização

O mito sebastianista é o mito do Desejado e do Encoberto. E a realidade histórica, isto é, a vida, a estratégia e a psicologia de D. Sebastião, bem como os factos concretos da batalha, perpassam por toda uma dramaturgia que merece referências nas suas conotações mais evidentes.

O tema ressurge por vezes perspectivado numa estética moderna. E também fora do contexto directo do sebastianismo, que aparece portanto numa dimensão lateral ou complementar, quando não completamente descontextualizado: nesse casos, o sebastianismo é mera inspiração.

Em 1957, Augusto Sobral (n. 1933) escreve um *D. Sebastião* de interessante estrutura cénica – «a cena está dividida em três sectores [...] taberna [...] sala do Paço [...] pequeno trecho de jardim com um lago» – que define e articula os diversos planos de acção, centrada na figura de Martim Vaz, conselheiro do Rei. O contraponto do debate áulico e político situa-se precisamente nas cenas da taberna, com a sua humanidade de populares e marujos, soldados, raparigas e estalajadeiras, entre mais. Noutra plano ainda, enfrentam-se o próprio Martim Vaz, o Rei e os nobres, o Inquisidor-Mor, o Padre Moço.

Ora o mais interessante é o ajuste da linguagem e do diálogo, muito bom, destes estratos confrontados e não raro conflitantes. Mesmo em situações do quotidiano de cada um, em contraponto aos grandes temas do desígnio, da profecia e da descrença.

¹²⁷ Lisboa, Eugénio – “Morte e Ressurreição na Obra de José Régio” no *In Memoriam*, Porto, Brasília ed., 1970, e *Ler Régio*, Lisboa, INCM, 2010; cfr. no *In Memoriam*, citado textos sobre o teatro, da autoria de Jorge de Sena, Luis Francisco Rebelo, Tomaz Ribas e Duarte Ivo Cruz.

¹²⁸ Régio, José – *Páginas do Diário Íntimo*, 2ª ed., Lisboa, INCM, 2000.

Assim, D. Sebastião descreve, numa bela fala realista adequada à época, uma caçada: «filámos um javali enorme, estendido no chão, o arcaboço resfolgava-lhe e ganhava uma altura no encher [...] como sentisse a força que me pregava ao chão pelo aço da lança que eu mantinha imóvel à espera da investida, largou a correr na planície»...

Mas logo sem transição passamos para a cena da taberna, onde, num excelente diálogo com o Marujo Velho, são lançadas as primeiras dúvidas acerca da expedição.(2º acto)

Dúvidas partilhadas no seu íntimo pelo Rei – Rei que é «actor contra vontade, cumprindo as expectativas do meio, submetendo-se ao dever de realizar um sonho maior do que ele» escreveu Sebastiana Fadda¹²⁹.

Por isso, é assim a fala do Rei:

«Não consigo acreditar... Há qualquer coisa que me não acompanha. Sobeja-me a fé por momentos e por momentos também ela me falta até ao desespero». E cai no clima de presságios e das profecias: «Não façais caso daqueles momentos em que vos falo de pesadelos terríveis, daqueles temores que ainda vos assustam a vós mais do que a mim próprio»...(1º acto)

E o contraste acentua-se com o pragmatismo do Marujo Velho: «parece que ressuscitaram o dinheiro. É às sacas. Estão a contratar pessoal e pagam logo o primeiro soldo». (3º acto)

Em 1980, Jaime Gralheiro (n. 1930) em *Onde Vaz, Luís?*, põe em cena, «de joelhos, prostrado em êxtase, um jovem: o rei D. Sebastião». Trata-se, nesta peça, de um exaltado místico, física e mentalmente doente, ele próprio se considerando “podre”, “filho do pecado”, cujos “súbditos cheiram mal” e que “tem medo de mulheres”... mas que se assume como “Capitão de Deus!... noivo da Pátria!...” (2º acto). Uma postura convencional à luz da lenda negra de muita literatura e muita historiografia sebastiânica.

Muito mais interessante, apesar de certo circunstancialismo, será *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1980) de Natália Correia (1923-1993) que vamos encontrar outra vez na análise da dramaturgia dos falsos D. Sebastião com *O Encoberto* (1971). A exuberância barroca da linguagem de Natália, entrecortada por citações de Camões e de Pessoa, serve de base

¹²⁹ Fadda, Sebastiana – “O Teatro e os seus Múltiplices” in *Teatro Completo*, de Augusto Sobral, Lisboa, INCM, 2001, pag. 10.

a um espectáculo excessivo e truculento, num registo de claro criticismo histórico e político, desenvolvido na base dos presságios habituais: «D. João III morreu. Um rei menino é a tenra hasta que suporta a herança do Reino. Ai, D. Sebastião! Pressago nome te puseram. Para a tua estrela voaram as setas mortais da desgovernada grandeza que perdeste» diz Camões. E diz mais: «Ó Rei Desejado! Com que lágrimas te alcançou este povo. De quantas alucinações nasceste, ó ultima haste do frágil amparo deste Reino!». E prevê a dominação filipina: «Casem D. Sebastião!» (II acto).

A batalha é uma festa: «levamos todos os apetrechos para os torneio e jogos de canas [...]. Bobos para nos divertirem [...] e pregadores régios para exaltar os feitos de D. Sebastião» o qual «não vai às cegas. Foi a Ceuta e a Tanger instruir-se nas forças, nas águas, nas terras e nas gentes». (III acto).

É completamente diferente a evocação pícara e engenhosa que Romeu Correia (1917-1996) inclui em *O Andarilho das Sete Partidas* (1983) escrito para as comemorações do centenário de Fernão Mendes Pinto. A conotação sebastianista está nas intervenções de Telmo Pais, que vem transmitir um convite de D. João de Portugal para «uma ceia de despedida. D. João quer ter à sua mesa os amigos íntimos antes de partir com El-Rei para a cruzada de África»... E diz o “bom Telmo” ante-garretiano: «Dona Madalena de Vilhena tem paixão de alma pelo seu amo [...] Têm sido noites intermináveis de lágrimas»... (2ª acto). Garrett contou-nos o resto!

Ora bem: acima deixamos referências à descontextualização do mito, apoiadas entretanto em situações directamente identificadas com D. Sebastião, como tal referido ou citado. Agora daremos dois exemplos de peças onde o mito assume uma abordagem difusa, em que o Desejado e o Encoberto servem de tema analógico a situações descontextualizadas mas não menos relacionáveis com o sebastianismo.

Dulcineia ou a Última Aventura de D. Quixote, (1944) de Carlos Selvagem, autor que já encontramos na narrativa de uma falsa vitória descrita em *Cavalgada nas Nuvens*, oferece-nos uma alegoria poética que reúne o Encoberto, o Bandarra e o próprio D. Quixote numa pátria onírica, a “Ilha da Tristânia”, subjugada a uma também alegórica tirania mesquinha. O poeta Bandarra canta o combate da libertação. O cavaleiro redentor virá “da Ilha de São Barnabum na manhã de nevoeiro”. Outro não é senão D. Quixote. E recita-se logo na “primeira jornada” (primeiro acto) o “Mirandolim de Argel:”

«Não choreis o Encoberto,
Imperador do deserto,
Que se perdeu Além-mar.
À proa do seu batel
Como em seu branco corcel
Ao seu reino há-de tornar.»

D. Quixote é traído por D. Roberto e seus aliados Alcaide-Mor, Capitão General – designações castelhanas... – e Banqueiro, numa alegoria que se entende melhor à luz do conjunto da obra de Carlos Selvagem...

Menos directo mas não menos claro na contextualização é *A Ilha de Elba Desapareceu* (1958) de Joaquim Paço d’Arcos (1908-1979). Refira-se aqui a lucidez política e a premonição desta poderosa alegoria da rotatividade no poder a partir de premissas idênticas, a liberdade e a justiça social, conduzindo a resultados idênticos, só de sinal contrário – a ditadura e a violência, seja de esquerda ou de direita, o crime político servido pelo mesmo aparelho judiciário.

Morel é derrubado e executado pelo Libertador. Mas fica o mito de um Encoberto, de um Desejado: Morel estaria vivo. A “onda” da política mistura-se com o mito sebástico, para angústia do Libertador. «A mesma onda que me trouxe atira-me com o seu cadáver, porque eu não acredito [...]! No nosso tempo não há Ilhas de Elba. A Ilha de Elba desapareceu» (8º quadro). Mas os que acreditam na sobrevivência de Morel têm razão: Morel regressa ao poder, executa o Libertador, é um D. Sebastião vingativo.

Os Falsos D. Sebastião

Em 1866, Miguel Dantas, Secretário da Legação de Portugal em Paris, publica em francês *Les Faux D. Sebastian; Études sur l’Histoire du Portugal*. Este estudo constitui, ao que julgamos saber, a principal obra de conjunto desses movimentos políticos e dessas burlas em torno do regresso do Desejado. Foram quatro: o Rei de Penamacor surgido em 1584; o Rei da Ericeira, Mateus Álvares, surgido em 1585; o Pasteleiro de Madrigal, Gabriel de Espinosa, que aparece em Espanha, o pior lugar para tal, cerca de 1594; e Marco Túlio Cati-zone, calabrês, surgido em Veneza em 1598.¹³⁰

¹³⁰ Dantas, Miguel – *Os Falsos D. Sebastião*, introdução e notas de Sales Loureiro, Lisboa, Heuris ed.

É interessante então lembrar que existe toda uma linha dramatúrgica em torno destes falsos D. Sebastião. Tanto quanto se saiba, terá tido início numa peça de Jacinto Aguiar Loureiro, autor que estreou em 1846 o Teatro D. Maria II com do drama *Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra*. A peça sebastianista chamava-se precisamente *O Rei da Ericeira* ou *O Impostor da Ericeira*.

Em 1847 sobe à cena no D. Maria II o drama *Rei ou Impostor* de Francisco Maria Bordalo (1821-1861), membro de uma curiosa dinastia de pai e três irmãos dramaturgos. O falso D. Sebastião é agora o calabrês Marco Túlio, que Natália Correia também aproveitou, como veremos. Ambas as peças conferem ao pretendente um carácter algo ambíguo, que, no drama de Bordalo, quase desaparece na exuberância da acção, repartida em 5 Jornadas complicadas: “Os Sebastianistas”, “Os Frades”, “Os Rivais”, “Os Cavaleiros” e “Os Prisioneiros”. A ambiguidade surge aliás na própria identificação do Rei, que, na pele de um mendigo, depois denominado mesmo D. Sebastião, faz uma impressionante descrição da sua peregrinação e auto-identifica-se por sinais físicos.

O Pasteleiro de Madrigal (1924) de Augusto de Lacerda (1864-1926) segue de perto Miguel Dantas, valorizando com habilidade o envolvimento de D. Ana de Áustria na tramóia que pretendeu transformar um aventureiro espanhol, Gabriel de Espinosa, no próprio D. Sebastião. A intriga foi montada e conduzida por um religioso português, Frei Miguel dos Santos, antigo pregador do Rei e confessor do Prior do Crato. D. Ana de Áustria, sobrinha de Filipe II, envolve-se neste enredo com a esperança de casar com o falso D. Sebastião, e isto não obstante ser freira. Os dois conspiradores acabam no cadafalso e D. Ana condenada a reclusão no convento durante 4 anos. De nada lhe valeiram os pedidos de clemência a seu tio... Todo este enredo é bem dramatizado e bem dialogado por Augusto de Lacerda. E a peça é notável de subtileza e sensibilidade, a par das cenas de bravura também de boa qualidade.

Ora bem: sobeja qualidade poética e dramática, mas por completo falta subtileza, nem a autora a pretendia, em *O Encoberto* (1969) de Natália Correia, dramatização exuberante, violenta, iconoclasta, por vezes quase blasfema das aventuras do calabrês Marco Túlio Catizone, como vimos o último falso D. Sebastião. Também aqui o teatro de Natália oscila entre um simbolismo barroco a nível de linguagem e uma expressão dramática heterogénea que, neste caso, vai buscar recursos ao teatro épico: o coro das três “catadeiras” ou os numerosos poemas e canções intercalares, conduzem a uma certa distanciação brechteana.

Natália transforma Marco Túlio num actor de mísera expressão, mas utiliza o expediente de maneira hábil e talentosa fazendo alternar o papel de Rei e o papel de comediante na mesma personagem. Os poemas e canções surgem desta forma, ou ínsitos na acção dramática directa, ou nas peças que “O Purgatório dos Comediantes” representa em Veneza para o seu miserável público. E logo no início, Floriana, actriz e amante de Marco Túlio, o qual usa o nome artístico de Bonamis, recita “O Romance da Moura Huria”(primeiro acto):

*«Homens, escutai o amor
da moura pelo rei cristão!
Depois voltareis à guerra
da humana condição.
Andando a apanhar rosas
num rosal que meu pai tinha vi os cativos cristãos
que de Alcácer Quibir vinham
No rosal que meu pai tinha
um espinho me picou:
era o olhar de um cativo
que logo me cativou.
Ai triste de mim, coitada!
chorava e tinha razão
que em sujeição que doia
era Dom Sebastião
quem ao Xerife meu pai
de joelhos o servia.»*

A partir daqui, a peça desenvolve-se em planos distintos mas interligados. Um primeiro plano será a realidade do actor Marco Túlio – Bonamis. Um segundo plano será a transformação do Bonamis-actor em Bonamis-Rei, pela intervenção de personagens históricos, como D. João de Portugal, o aventureiro italiano Alessandro: sente-se o traço de Miguel Dantas. A linguagem sobe de nível, na linha de um “esteticismo aristocrático” que Armando Nascimento Rosa identifica no teatro de Natália.¹³¹ Esse plano deteriora-se numa alternância de ficção e realidade, com D. João de Portugal, no final, a assumir o embuste:

¹³¹ Rosa, Armando Nascimento – prefácio a *D. João e Julieta* de Natália Correia, Lisboa, ed. SPA/D. Quixote, 1999, pag. 13.

«*Que sobreviva a esperança no regresso do Rei Encoberto. Se morreres como D. Sebastião contigo se extingue toda a miragem de liberdade para este povo. Incrível e intemporal, esse rei de lenda é para os oprimidos a sensação de um grito por dar.*»

Em resumo: este curioso ciclo dramático dos falsos D. Sebastião tem como fundo comum os valores ideológicos da independência nacional, do patriotismo e da redenção da Pátria, num plano da independência e da liberdade nacional. Isto, para lá das diferenças de estética, de ideologia e de qualidade que caracteriza cada uma destas peças. O que lhes confere grande variedade na sua expressão de unidade.

A impossibilidade do mito

Se D. António Prior do Crato é Rei legítimo, então D. Sebastião morreu. Na perspectiva do mito, o problema põe-se desta forma, e talvez justifique a escassez de peças que têm D. António como personagem, quase sempre acidental, ainda por cima. A grande excepção é *O Indesejado* (1945), de Jorge de Sena (1919-1978). Mas reíram-se outros casos.

Assim, logo em plena crise sucessória, o Padre Luís da Cruz S.J. faz representar a comédia neo-latina «*Manasse Restitutus*» que pode ser lida a perspectiva da esperança oculta do regresso de D. Sebastião.¹³²

O Homem da Máscara Negra (1840) de Mendes Leal (1818-1846) é um enorme folhetim hoje praticamente irrepresentável, pese embora a consagrada mestria ultra-romântica do autor, origem das correntes dramáticas imediatamente posteriores a Garrett tanto na linha histórica como na linha de actualidade. No caso vertente, a luta pela independência e a legitimidade de D. António são aspectos incidentais num dramalhão de amores contrariados, vinganças e cavaleiros dados como mortos e regressados vivos. Nesse aspecto, António Baracho, “o Incógnito”, coberto com a máscara negra e com “ar de mistério” tem algo de sebastianista Encoberto.

¹³² Frêches, Claude Henri – *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal*, cit., pags. 131 e segs.; cfr. Fernandes, E. M. Rosado e Castro J. Mendes – *O Pródigo*, do Padre Luis da Cruz, ed. INIC, 1989.

D. António intervém apenas no 3º acto chamado “A Voz do Túmulo” com uma tirada patriótica em que justifica a sua legitimidade pelo amor da Pátria e da independência nacional.

Alexandre Herculano (1810-1877) nunca se considerou dramaturgo. Dos três textos que nos deixou, só *O Fronteiro de África ou Três Noites Aziagas* (1839) nos pode de certo modo interessar pela conotação com o Prior do Crato, mas sem grande relevo...

Fica então, como obra ímpar e paradigmática, *O Indesejado* (*António, Rei*) de Jorge de Sena, “Tragédia em Quatro Actos em Verso”, o que, no dizer do autor, «é medonho, rebarbativo e audacioso»... O posfácio à edição da peça contem essas e outras afirmações, numa visão extremamente lúcida da problemática do teatro moderno:

«O Prior do Crato, que, erguido sobre o que dele dispersamente se conhece, eu quis ver em carne e osso, sofre as consequências do seu nascimento, da legitimidade duvidosa da sua pretensão, do apoio escasso das classes dominantes, da quase apatia das classes dominadas. Sofre, ainda, a sua natureza donjuanesca e, por cima de tudo, o anti-sebastianismo que a sua pessoa representa. Por cima de tudo, não que, mais acima, sofre, como homem e como português, uma crise de independência e de liberdade do espírito.»¹³³

Por tudo isto, a peça é singular e bem pessoal: «um dos casos mais magistrais de individualidade criativa» diz Eugénia Vasques.¹³⁴ Pelas razões de forma, mas também pela análise profunda e desencantada da posição de D. António face ao Encoberto e face ao Desejado.

Se D. António é Rei legítimo, D. Sebastião morreu (2º acto):

*«Rei morto em Alcácer foi demais:
um rei deve ser rei, mesmo em combate,
e nunca um cavaleiro como os outros.»*

Mas mais complexa será a situação de D. António como Indesejado, porque Desejado é D. Sebastião: e ambos são incompatíveis. O povo aclama D. António mas no fundo não o quer: quer o Desejado, o que colide com a legitimidade e a autoridade de quem destrói o mito (1º acto):

¹³³ Sena, Jorge – posfácio a *O Indesejado*, Porto, Cadernos das Sete Musas, 1949, pag. 27.

¹³⁴ Vasques, Eugénia – *Uma Ideia de Teatro*, Cosmos ed., 1988, pag. 93.

*«Estou vivo e apareço. Mas esperança
a maior, a mais pura, a mais preciosa,
oferece-a o povo ao rei que se acovarda
e se esconde na morte ou não sei onde...»*

E a peça termina em farsa trágica, mesmo sinistra, com os médicos franceses, o 4º acto, a negar legitimidade de D. António e a sua condição de Rei porque, durante a autópsia, constatam que

*«ce nest pas un coeur
royal, parce quil na pas, sur la troisieme diagonale
descendente, la petite croix si significative!...»*

Uma peráfase insólita e iconoclasta do *Frei Luís de Sousa*

Maria Antónia de Oliveira, na sua “biografia literária” de Alexandre O’Neill¹³⁵ evoca uma “adaptação” do *Frei Luís de Sousa*, sob o título de “Ninguém”, encenada por Ricardo Pais, a partir de alguns textos de O’Neill, que introduz uma espécie de fantasma de D. Sebastião a falar com Maria de Noronha, no contexto da cena do retrato. Não podia ser mais surrealista:

«D. Sebastião – Já mastigaste areia? Já provaste pedras? Arrima-te à ideia que está a ter de mim. Que eu sairei em corpo inteiro do teu sonho para o teu desejo palpável. Como o lacrau do deserto espero debaixo da pedra a minha vez. Mil guitarras despentearam-se e gemeram o areal por mim. Agora são mil bandulhos cheios de pedra e areia. O que houve de Bastião ficou no vento, o que houver virá pelo sonho. Com este S saberás sempre se sou eu ou se são supostos sinais de mim os que te sejam sugeridos sabe-se lá porque embustes»...

¹³⁵ Oliveira, Maria Antónia – *Alexandre O Neill – Uma Biografia Literária*, Lisboa, ed. D. Quixote, 2007, pag. 262.

VII

Outro tema transversal e intemporal: África no Teatro Popular

O primeiro aspecto a ter em consideração na abordagem do teatro popular será precisamente, a impossibilidade de uma definição rigorosa do universo teatral em análise e, mais precisamente, a abrangência e dimensionamento da pesquisa. Dada a dispersão de fontes e a intemporalidade respectiva, houve que se proceder à análise directa das recolhas efectuadas, para, a partir delas, se seleccionar o tema de África, ou, mais concretamente no caso, dos africanos. Nesse sentido, trabalhou-se a partir de diversas recolhas básicas: os 3 volumes do *Teatro Popular Português*, de J. Leite de Vasconcelos; os 6 volumes de *Teatro Popular Português*, de Azinhal Abelho; os 2 volumes de *Teatro Popular Mirandês* recolhidos por uma equipa da Universidade de Coimbra – CEFAC; e ainda os diversos estudos de etnografia e folclore que se vão referindo ao longo do texto, com destaque para as recolhas, citações e análises, publicadas em volume, de Teófilo Braga, Luís Chaves, Jaime Lopes Dias, José de Almeida Pavão, Maria do Bom Sucesso Medeiros Franco, Teresa Araújo, que sobretudo consultámos. Procedeu-se também a pesquisas directas em bibliotecas e arquivos municipais: e tudo isto, para além de numerosas referências que se irão identificando no contexto de cada obra e no enquadramento das dramaturgias regionais, se é permitida a expressão talvez menos rigorosa...¹³⁶

¹³⁶ Vasconcelos, J. Leite – *Teatro Popular Português*, 3 vols., coord. A. Machado Guerreiro, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1974-1979; Abelho, Azinhal – *Teatro Popular Português*, 6 vols., Braga, ed. PAX, 1968-1972; André, João Maria et al. – “Teatro Popular Mirandês” in *Estudos Mirandeses – Balanço e Orientações*, coord. José Francisco Meirinhos, ed. CM Miranda do Douro, 1999.

E sem se pretender uma visão exaustiva, e na perspectiva de análise dramatúrgica, não propriamente etnográfica, acrescenta-se que foram lidas e analisadas centenas de peças, sendo certo que parte delas surgem repetidas, com variantes de maior ou menor relevo.

Também importa referir que o denominado “teatro popular” corresponde a um universo dramatúrgico difuso, que vai buscar à tradição medieval ou mesmo clássica grande parte dos textos e dos temas e que se confunde ainda, num movimento de inter-relação, com o teatro de cordel. E de tal forma assim é, que mesmo a transplantação para África, referida com detalhe na pesquisa, é transversal a todas estas referências.

A sistematização do estudo corresponde assim à transversalidade e, de certo modo, “intemporalidade” da tradição, que melhor ou pior se vai mantendo. Vamos ver os temas dominantes.

Os Reis Magos

Deve porem esclarecer-se desde já que o tema do negro aparece pontual e algo difuso, e que o tema de África propriamente dita, ainda é menos tratado. Com uma interessante excepção, a saber, como iremos vendo, a personagem do Rei Mago vindo de África, o “preto” como geralmente é referido, e o seu criado. Aí sim, surge com frequência um destaque normalmente, mas nem sempre, integrado no contexto do seu próprio exotismo, que tanto se referencia para a situação histórica e religiosa e seus intervenientes dramáticos, como no do texto/espectáculo propriamente dito.

Ou, por outras palavras: se os textos referem com frequência a reacção de Herodes a um Rei africano, também não se coíbem de a fazer repercutir no ambiente de texto e de espectáculo e de público popular. Com algumas variantes de interesse.

Em primeiro lugar, a referência vaga à origem geográfica do rei negro: se é claramente assumido que vem de África, surgem como veremos textos que procuram, de forma aliás muito pouco precisa, identificar a respectiva proveniência.

Em segundo lugar, o recurso à “fala de negro” que nos surge, como já vimos, desde Henrique da Mota e Gil Vicente. No teatro popular, essa alteração de linguagem é recorrente mas não necessariamente utilizada.

Em terceiro lugar, a própria indefinição do personagem. Sendo certo que os textos sagrados identificam o Rei Mago vindo de África com sendo Gaspar, no teatro popular que estudamos ele surge na figura, arbitrariamente, de qualquer dos Reis – tanto é Gaspar, como Melchior, como Baltasar...

As recolhas de José Leite de Vasconcelos são elucidativas a esse respeito. Na *Adoração dos Reis Magos*, o Rei Baltasar cita “o que Sabahá nos ensinou”. É referido por Gaspar como o Rei “da Tiopa” (Etiópia).

Mas sobretudo, surge a certa altura o personagem Carrame que, esse sim, utiliza a “fala de preto” e é referido como tal pelos colegas: “anda cá preto”. E outro, de nome Mostafá também é como tal identificado: “não dê[s] [sopapos] no pobre pretinho”. A distorção da linguagem, designadamente a utilização do “mim” em vez do “eu” é comum aos dois.¹³⁷

Continuamos a seguir a recolha de Leite de Vasconcelos. Numa peça denominada *Papel de Representação dos Três Reis Maganos* [sic] Melchior é o Rei negro e assume-se como tal, numa bela fala poética mas plena de significado: «também são filhos de Deus / homens de escura cor; / e por isso também vos tenho / por meu doce salvador [...] Melchior preto fiel / a mirra oferece gostoso / com grande sinceridade / de um amor todo piedoso»...

Mas na *Representação dos 3 Reis Magos e dos Pastores que Foram Adorar o Menino Deus Nascido em Belém*, Gaspar aparece denominado “rei preto” e utiliza a distorção da fala correspondente: “mi alte rei, grande sior / da Judeia em seus distritos: / o Céu te prospere / para séculos infinitos [...] Herodes tu ser / mil vezes generoso»...

Num *Auto Sacramental* o Anjo referindo-se aos “três reis do Oriente” cita «o preto que é experiente / largou as suas monarquias»... Neste caso, “preto” é Baltasar, mas não surge designado pelo nome, ao contrário dos outros reis: Baltasar é sempre o “preto” e fala como tal em longas e numerosas tiradas. «Oh! Jesus vara-me Deus! / Isto sare noite ou sare dia? / Mi vei o Céu tão esterado!... / Mi arma toma arigria».

Ora bem: nuns “Ditos” o rei negro é o “Batizar”, assim mesmo, e as falas são a condizer: «para rá [já] vai mim também / adoraro a um Deus / e uma Virgem sagrada / nosso Deo e nosso bem [...] mim ser mui sábio / muito lido e muito entendido: / mim ter lido gegramata / e teropia e sorofia / e mata-mata /

¹³⁷ Vasconcelos, J. Leite, ob. cit., vol. I.

e também saber cortesia / para todo o sobráneo amigo». E a julgar pelo resto do vasto discurso, o rei Batizar vem de “Agora” e é rei da “Zangora”: será Angola?

Machado Guerreiro, que coordenou e anotou a recolha de J. Leite de Vasconcellos, analisa com detalhe no ponto de vista linguístico a “língua de preto” do rei Batizar. Mais curioso será uma versão do *Auto do Nascimento de Cristo*, citada por Rebelo Bonito, em que «a Jornada termina com um monólogo do Preto Pequeno, porta bandeira do Rei, seguida dum solilóquio de Simião, o bem-aventurado velhinho»... E refere-se, na mesma obra, os autos representados na Galiza, com destaque para os combates de mouros e cristãos.¹³⁸

Ainda neste ciclo dos Reis Magos, assinalem-se diversos textos recolhidos por Azinhal Abelho. Assim, em Trás-os-Montes, temos as curiosas *Entradas dos Reis em Belém*. Aqui, o Rei negro é Baltasar, e não deixa por mãos alheias a afirmação do seu linguajar próprio: «Vós para aqui vejo camelar [isto é, andar no camelo!] / vosso pensamento onde vos levará? / O mi Jazu ratino / nos declara o segredo / o ver Jázu o Messias / guiar-nos esta estrela», diz para os outros dois Reis, na abertura de uma longa intervenção a que não falta certo ressaibo algo ambíguo na questão étnica. Pois a certa altura, Baltasar dirige-se à assistência e aos comparsas de cena, em termos da cor da pele: «Homem blanco! / Repala que este nino / ser um rei mais podeloso / consinte que me reverente / um vaso de mim ofelega.»

Continua no mesmo tom, até que cede a palavra ao “moço do rei preto”, diz a didascália, o qual, por sua vez, oferece um presente ao menino: «para siempre, siempre / seja louvaro o santo minino / e também a santo José / e sua siora mia / I para toro ficar / mis bem contetaro. / Seja também louvado / o Santíssimo Trinado».¹³⁹

Ora bem: esta pesquisa não entrará em questões de etnografia pura, mas a “língua de preto” aqui citada poderá reflectir também a proximidade da forte tradição do dialecto mirandês, que no teatro tem origem remota e chega aos nossos dias: veja-se *Saias* de Alfredo Cortez ou, muito mais recente, *Falar para num Morrer* de Marcus Miranda. Azinhal refere em pormenor a tradição de Miranda e Duas Igrejas, reproduzindo ainda uma cena cómica, “O Jacobino”. Por seu lado, Valdemar da Assunção Gonçalves regista para cima de 40 textos

¹³⁸ Cfr. Guerreiro, A. Machado in *Vasconcellos*, ob. cit., pags. 576 e segs.; Bonito, Rebelo e Alvarellos, Luis Carré, in *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore*, Lisboa, Biblioteca Social e Corporativa, 1963, pags. 51 e segs. e 195 e segs.;

¹³⁹ Abelho, Azinhal, op. cit., vol. I, pags. 181 e segs.

representados nas terras de Miranda, desde o *Carlos Magno* de Baltasar Dias que está na origem do Tchiloli até peças de cordel e autores contemporâneos, entre eles, o próprio Valdemar que fez também uma adaptação da Escrava Isaura.

A recolha de “Teatro Popular Mirandês” de Valdemar da Assunção Gonçalves contém uma variante curiosa: no auto denominado *Reis Falados*, título aliás original, Belchior, aqui o Rei negro, exprime-se num português clássico de grade beleza poética, a bela cena das ofertas ao Menino. «Vedo que por nosso amor / renunciáis vossa gradeza / depor venho a vossos pés / meu ceptro, glória e riqueza / do mundo iníquos rigores / vides vós a resgatar / e de mirra misteriosa / o presente que eu vos dar». Mas assume a linguagem “de preto” no diálogo com o seu criado Benedictino: «deixai-me ver o pani que a Senhora vos dar / deixai-me ver mi sor / que eu também querre cheirá» diz o criado. E o Rei «eu também me querre deitá / que mim peras me doer / e logo ter de marchá / e reccar não poder»...¹⁴⁰

Ainda neste ciclo, citaremos o *Auto dos Reis*, oriundo de Trás-os-Montes, que Carolina Vitória Pires estudou e em que o “rei preto” é agora Baltasar. A sua fala não tem particularismos, mas é identificado como Rei de Sabá. A ele se refere o Embaixador do rei Herodes, dizendo que «um desses três reis é preto / e o seu pagem também». Escreveu Carolina Vitória «o autor não soube distinguir os magos, nem pela linguagem, nem pelo comportamento. Repare-se nesta saudação do rei preto, o mais ignorante dos três Magos. Embora reveladora de uma afeição verdadeira, a reacção dele, diante do menino, não é diferente da do mais rústico pastor: «vós aqui, amor da minha vida, / entre porretinhas e entre brutos metidos / quereis um doce? Não quereis? / comê-lo eu».

Ora bem: Carolina Vitória Pires assinala outros espectáculos de raiz religiosa e entre eles o “Colóquio do Ramo”, em que o termo porretinha surge assinalado como gíria transmontana (porreta) que significará a nudez. Ora a

¹⁴⁰ Gonçalves, V. Assunção – “Teatro Popular Mirandês” in *Actas das 1ª Jornadas de Língua e Cultura Mirandesa*, Miranda do Douro, 1987, pag.s 89 e segs.; idem, idem, in *Estudos Mirandeses*, cit., CMMD, 1999; Abelho, Azinhal, ob. cit., vol. II; Fernandes, José Francisco – *Mirandês e Caramonico*, Miranda do Douro, 2001, pag.s.65 e segs.: cfr. *Teatro Popular Mirandês – Teatro de Cariz Religioso*, ed. CEFAC, pag.s. 333 e segs.; cfr. também, como área de pesquisa afim, “Camoneana Mirandesa” in *Almeida, Justino Mendes – Estudos de História da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Academia Portuguesa da História/Universidade Autónoma, 1996, pag.s. 157-166.

palavra é hoje comum no Brasil, como elogio. O “porreta” equivale bem ao nosso “porreiro”, perdoe-se a expressão...¹⁴¹

Azinhal Abelho recolheu ainda diversos Autos ligados ao tema. Na *Adoração dos Reis Magos* representado na Beira, o “rei preto” é Baltasar e a linguagem vai ainda mais longe: «deixa vosso passá os pleto / a cavalo nos seus burra [...] / mim está muito escardá / Zá me nos fia nos blanca / que polmete muntos cousa / e nos manda trabaiair tanto», diz Baltasar. E Herodes: «notícia tão singular / de um tal rei haver nascido!». E noutro originário do Douro Litoral: «sou Baltasar, rei dos pretos / senhor dos Altos Sultões / onde tudo são panteras / tigres, lobos e leões»!

Na mesma linha, mas com menor transcrição de texto dramático, temos a *Reisada* recolhida em 1905 por Alberto Pimentel em Santo Tirso e reproduzida por Azinhal. Aí se cita a comicidade de um negro, pagem do criado do Rei Gaspar, que se dirige à assistência: «ora vivam meus senhores / vivam todos em geral. / Vivam todas as meninas / do reino de Portugal.»¹⁴²

Mais Teatro Religioso

Os textos acerca dos Reis Magos são dominantes na identificação do personagem negro, seja ele Baltazar, Melchior ou Gaspar. Mas não se ignora a existência de um temário religioso extremamente importante no teatro de tradição popular: e parte dele aliás entronca com a expansão para a Índia, através do *Auto da Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*, que percorre toda a dramaturgia popular portuguesa.

De todos eles, o que mais nos interessará, pela transposição para a Ilha do Príncipe é, como vimos, o *Auto de Floripes*, cruzamento do tema religioso com o ciclo carolíngio, que Azinhal Abelho recolhe da aldeia de Neves – Viana do Castelo, e que Luís Chaves assinala como simbiose do texto dramático e de uma dança religiosa: chega a sugerir que o Auto se deveria chamar bailado de Floripes. Notável sobretudo a grande cena do confronto de Carlos Magno e do turco Ferrabrás, quando este assume a derrota e declara desejar “receber o Santo Baptismo e ser cristão”. Ou a luta dos dois chefes, Balaão e Carlos

¹⁴¹ Pires, Carolina Vitória – “Teatro Popular – Um Auto dos Reis” in *Revista Brigantina*, vol. III, nº 4, Outubro-Dezembro, 1982, pags. 427 e segs.

¹⁴² Abelho, Azinhal – ob. cit., vol. III, pags. 21 e segs. e 115 e segs.; vol. IV, pags. 249 e segs.

Magno. Refere também o “rpto da Mora” em Castelo Branco, «pantomima guerreira alusiva às guerras com os mouros». É um tema recorrente, com ou sem conotações religiosas. Só como exemplo, citem-se as referências às “danças mouriscas das espadas” da Beira Alta e outras pelo país fora.

No plano religioso também é muito viva a tradição de teatro popular, com ou sem intervenção de personagens negros, desde as “papeladas” do Distrito do Porto até ao elenco detalhado referido pelo Padre António Mourinho no Distrito de Bragança ou as sucessivas “festas”, autos de Presépios vivos que Jorge Barros e Soledade Martinho Costa elencam um pouco por toda a parte com destaque para uma tradição da Figueira da Foz, o que tem algo de inesperado!¹⁴³

Não se procede, nesta fase, a uma delimitação rigorosa de temário nas suas conexões com África, mas assinala-se a tradição, que infelizmente tende a perder-se. E ressalta-se a referência ao teatro popular dos Açores, que veremos mais adiante, pelas conotações específicas que assume e pela transposição para os EUA.

Teatro Popular “Profano”

Antes porém vejamos as conotações africanas no teatro popular de temário profano. A qualificação é de Leite de Vasconcelos e abrange um conjunto significativo de textos, cómicos ou dramáticos, de origem muito diversa.¹⁴⁴

Desde logo se diga que nem sempre se estabelece com rigor a distinção entre “religioso” e “profano” no âmbito do teatro popular. Leite de Vasconcelos elenca no teatro profano parte da tradição carolíngia, que tem como vimos conotações religiosas. O mesmo se passa com o *Auto de Floripes*, que nos surge, por exemplo, ligado à tradição dos 12 Pares de França, ou ao personagem Reinaldo de Montalvão, onde se cita “o valente Rei de Tunes” e o seu aliado, o Rei

¹⁴³ Abelho, Azinhal – op. cit., vol. III, pags.21 e segs. e 115 e segs.; Chaves, Luis – *Danças Religiosas*, Guimarães ed., 1942, pags. 4-17 e *Danças e Bailados*, idem, 1944, pag. 25; Meirinhos, António – “Teatro Rural em Trás-os-Montes” in *Boletim do Grupo Amigos de Bragança*, Dezembro, 1959; idem, idem, *Hossanáprio*, Abril, 1962; Nogueira, Carlos – *Do Papel à Voz: as papeladas de Valongo*, in Brigantina, vol. 22, Julho-Dezembro, 2002, pags. 165 e segs.; Barros, Jorge e Costa, Soledade Martinho – *Festas e Tradições Portuguesas*, Lisboa, ed. Círculo de Leitores.

¹⁴⁴ Vasconcelos, J. Leite – ob. cit., vol. III; idem *Etnografia Portuguesa*, org. M. Viegas Guerreiro e Alda e Paulo Caratão Soromenho, vol. IX, Lisboa, INCM, 1985, pags. 612-642.

de Fez. As referências a “mouros” ou “turcos” são assim recorrentes, por vezes em sinonímia: «o turco que lhe mandou / El Rei de Fez se chamava», diz outra versão... Jaime Lopes Dias, citado por Azinhal Abelho, descreve com pormenor um Auto intitulado *Descoberta da Moura*, tradicional da região da Covilhã.¹⁴⁵

De mouros se ocupa também um texto poderoso, *Os Sete Infantes de Lara*, de remota tradição ibérica (Azinhal Abelho cita, a propósito, Menendez Pidal), mas que, na tradição portuguesa mais consistente, são devidamente identificados em povoações do Distrito de Bragança: Parada de Infanções, Vila Boa, Pinela, Failde, Carocedo, Paredes e Grijó. O “Moiro altivo” é o Rei Almançor rodeado da filha, do neto Mudarra, do capitão e demais mourama... Curiosamente, no texto recolhido pelo GEFAC em Sendim, intitulado *Famosa Comédia O Traidor do seu Sangue ou Os Sete Infantes de Lara*, Argela é irmã do Rei Almançor e Mudarra é filho de Argela. Na recolha mirandesa efectuada pelo GEFAC, que vimos citando, no texto de *Os Doze Pares de França* surgem nada menos do que 16 personagens mouros e um número indeterminado de “damas” mouriscas. E também é interessante assinalar que a tradicional *Tragédia do Marques de Mantua*, aqui denominada de “verdadeira”, identifica o Imperador como Carloto Magno, tal como no Tchiloli.¹⁴⁶

E ainda com os mouros: Leite de Vasconcelos recolhe um longo poema dramatizável, em duas jornadas, denominado *A Bicha Moira ou Duas Noites de São João*. A qualidade do texto é muito superior ao que temos visto, pelo que vale a pena transcrever a primeira estrofe: «Pelo poder de Alá que o raio ardente / Fulmina, vingador com a dextra armada, / A cuja voz terrível troa e brama / Nos ares o trovão e sobe e fulge / pelo espaço dos Céus a Luz Febeia; / Profeta, eu te conjuro; fala, dize / qual seja o fado seu.» Trata-se de um texto atribuído a José Maria Veloso, datado de Águeda 7 de Setembro de 1848.¹⁴⁷

Mas mais curioso nos pareceu a *Verdadeira Tragédia Ilustrada ou o Auto do Renegado de França*, recolhido pelo GEFAC, na medida em que, por um lado os mouros desta vez são argelinos e por outro lado, integra como personagens os sete pecados capitais, o que aproxima o texto da moralidade como categoria

¹⁴⁵ Abelho, Azinhal – ob. cit., vol. IV, pags. 365-369; cfr. também André João Maria e al. *Teatro Popular Mirandês*, cit., pags. 397 e segs.

¹⁴⁶ Vasconcelos, J. L. – op. cit., pag. 259 e segs.; Abelho, Azinhal, op. cit., vol. II, pags. 26 e segs.; Rocha, Mário – “O Auto do Sete Infantes de Lara” in *Brigantina*, vol. X, Janeiro- Junho 1990, pags. 31 e segs.; André, João Maria, ob. cit., et al., pags. 518 e segs.

¹⁴⁷ Vasconcelos, J. Leite – op. cit., pags. 425 e segs.

ou género de teatro medieval. E mais: descreve, na figura do renegado Simão Ansa a geopolítica da época. Dirigindo-se ao Rei de Argel, diz Simão: «é tanto o cruel rumor / que reina em meu peito altivo / que contra a França hei-de ser / afrontoso e vingativo / Armas de ira e raiba / escolta meu coração, é sujeitar a França / que nesta grande acção / é a obra de mais importância / E sujeitar a Espanha / que de mouros já foi ganhada / eu espero a Maoma / que hei-de oferecer a Roma / todo o reino de Granada».

Mas agora vejamos a linguagem do “gracioso mouro” Amete, a descrever os amores com «uma moura / destas de vida ligeira / marota a todo o ser / e em todo o ser rameira». A certa altura enfrenta um leão e o susto é de tal ordem que, diz o Amete, «um dilúvio merdal / me baixava pelas calças / cheirando cada vez mais / o ar livre se vedava»!¹⁴⁸

Acrescente-se uma breve referência a “danças de mouros” e “danças de pretos”, cegadas e outras expressões populares muito antigas, que terão durado pelo menos até meados do século passado.

Jaime Lopes Dias descreve uma *Descoberta da Moura* representada em Vale Formoso, Covilhã, em 1951. «O espectáculo tradicional baseia-se na velha lenda da existência de um monstro fabuloso que habita uma floresta verdejante, onde ninguém pode entrar, e de uma moura encantada» diz Lopes Dias, narrando as coreografias e intervenções dramáticas ou para-dramáticas que se desenrolam perante o Rei mouro e a sua corte.¹⁴⁹

Teófilo Braga retoma a descrição dos autos e comédias tradicionais e refere, entre diversas danças cómicas, a “dança dos pretos” e as Mouriscas, em especial na Ilha de São Miguel: aliás veremos a seguir o teatro popular açoriano.¹⁵⁰

E finalmente, assinale-se, com Azinhal Abelho, uma “cegada” lisboeta, a “Dança dos Pretos” ou “Dança Africana” encenada a preceito: «era uma espécie de batuque e os acompanhantes da mascarada apresentavam-se de malha negra, tanga de palha, penas na cabeça e pintavam as mãos e os pés com pós de sapato amassado em vanselina». É muito semelhante a descrição que, dezenas de anos antes, J. A. de Almeida registou e Teófilo reproduz: «oito pequenos de nove a dez anos, com as caras enfarruscadas, assim como muitos guizos pelo

¹⁴⁸ Idem, idem, pags. 609 e segs.

¹⁴⁹ Dias, Jaime Lopes – *Teatro Popular na Beira Baixa da Idade Média à Actualidade*, vol. II, pag. 191 e segs.; Abelho, Azinhal, ob. cit., vol. IV, pags. 356 e segs.

¹⁵⁰ Braga, Teófilo – *O Povo Português nos seus Usos, Crenças e Tradições*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1885 e bibliografia citada, em especial J. A. Almeida no *Dicionário Abreviado de Coreografia*.

fato, conduzidos por um guia tocando o fandango, fazendo mil caretas e visagens, correm todas as estações e também de quando em quando representam a farsa de serem escravos maltratados pelo seu senhor»...¹⁵¹

Os Açores, porto de partida

Não por acaso, A. Machado Guerreiro dá o devido relevo à recolha de José Leite de Vasconcelos nos Açores. Pela especificidade relativa da tradição de teatro popular no Arquipélago e pela homogeneidade também relativa dos textos: e as ressalvas derivam, na nossa opinião, da óbvia harmonização com o teatro popular criado e praticado no Continente.¹⁵²

Mas nesta pesquisa, realçamos sobretudo a transposição de textos dramáticos para os EUA e para o Brasil, a partir dos Açores. A velha e *Verdadeira História da Imperatriz Porcina* que em certas versões seria filha de um rei africano, foi objecto de análises de Luís da Câmara Cascudo, Mello Morais Filho ou Sílvio Romero, na sua aculturação brasileira, citadas por Machado Guerreiro e em especial por J. de Almeida Pavão, o qual refere numerosas situações de reescrita de textos tradicionais portugueses no folclore e no pujante teatro de cordel nordestino, que já encontrámos, nesta pesquisa, no ciclo carolíngio.¹⁵³

A esse respeito, Luís Bernardo Leite de Ataíde evoca a tradição açoriana. «Era a moura formosa de um lado. Era o grande monarca Carlos Magno ou João de Calais ou D. Dinis, ou então a Rainha Santa e querida, sempre viva na mente do seu povo que, por ela, passavam majestosos, num vistoso cortejo resplandecente de fidalgos, barões e cavaleiros».¹⁵⁴

A mais espectacular harmonização de um tema surge entretanto com *A Escrava Isaura*, tema do romance de Bernardo Guimarães e da telenovela, que Maria do Bom Sucesso Medeiros Franco analisa e em parte transcreve de uma versão popular açoriana. «Esta peça, escreve, trata do drama dos africanos,

¹⁵¹ Abelho, Azinhal – ob. cit., vol. V, pag. 149.

¹⁵² Vasconcelos, J. Leite – *Teatro Popular Português*, cit., vol. III.

¹⁵³ Idem, ibidem, vol. III, pags. 314 e segs; Pavão, J. Almeida – *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoreano*, Ponta Delgada, 1981, pags. 259 e segs.

¹⁵⁴ Athaíde, Luis Bernardo Leite – “A Comédia” in *Etnografia, Arte e Vida Antiga dos Açores*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, pag. 89.

como diz o texto, ou melhor, do cativo dos escravos negros de Brasil, cujos tormentos são comparados aos martírios de Cristo na cruz.»

Além de uma impressionante condenação do escravagismo, para a qual aliás há quem encontre razões económicas («não havendo escravidão / não havia os criados») ou jurídicas («não queira agora quebrar / o direito brasileiro / que tem todo o fazendeiro / de poder bem castigar / o rebanho maroteiro» – e de que maneira: «spanca esta negraz / esta gente preguiçosa / por maneira rigorosa!») – o texto ainda dá exemplos curiosos de “língua nativa”: «si fomos pará mandoeir / a senhor também vá / de baix da bananeir / o mini e a inhabá»...¹⁵⁵

Maria de Medeiros Franco refere ainda uma *Porcina* e J. Leite de Vasconcelos duas pequenas cenas, “O Português e a Mulatinha” e um longo poema, “Alfredo e Serafina”, que a certa altura trata de um casamento de um príncipe com africanas. E Teófilo refere danças mouriscas nos Açores.

Mas o mais relevante será a transposição do teatro popular para os EUA, que J. Leite de Vasconcelos e J. Almeida Pavão desenvolvem a partir dos textos açorianos. *A Imperatriz Porcina* e a *Loia de Dona Inez, Drama de Dona Inez de Castro* e outros textos (*Santa Genoveva, Casamento Infeliz, Maria ou Açafate de Flores*) foram editadas ou representadas pela comunidade açoriana dos EUA.¹⁵⁶

Manuel da Costa Fontes coligiu e editou um vasto *Romanceiro Português dos EUA e do Canadá*, que ressalta a origem açoriana mas não só desta transposição, com prolongamentos de dramaturgia açoriana contemporânea com envolvimento na emigração – veja-se Norberto Ávila ou Onésimo Teotónio Almeida. O tema merece óbvio desenvolvimento, sendo certo que, em geral, transcende o objecto e o âmbito concreto deste estudo.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Franco, Maria do Bom Sucesso Medeiros – *O Teatro Popular em São Miguel*, ed. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1996, pags. 234 e segs.

¹⁵⁶ Vasconcelos, José Leite, ob. cit., vol. III; Pavão, J. Almeida – *Teatro Popular Micaelense: Aspectos Genéticos e Estruturais*, ed. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1985, pags. 14 e segs. e 41 e segs.

¹⁵⁷ Fontes, Manuel da Costa – *Romanceiro Português dos EUA*, vols. I e II, ed. Universidade de Coimbra, 1980; idem, *Romanceiro Português do Canadá*; Almeida, Onésimo Teotónio e outros – *A Questão da Literatura Açoreana*, Angra do Heroísmo, ed. SREC, 1983.

VIII

África no teatro português – do início do século XX à descolonização

Vimos como no século XIX o tema de África se circunscreve preponderantemente aos grandes ciclos históricos ou mais esporadicamente, da colonização e do degredo. O tema renova-se e ganha consistência política e dramática ao longo do século XX, como já houve ocasião de referir, sublinhando a transversalidade e a aceitação generalizada da presença colonizadora, pelo menos até meados do período. A partir dos anos 60/70, com as limitações conhecidas, mas sobretudo a partir de 1974, a situação altera-se.

O mais curioso é que o tema do degredo mantém-se mesmo para lá dos seus limites temporais. E praticamente o século teatral português inicia-se a partir de uma situação hoje inverosímil que lhe toca, com um dos mais prolixos e importantes dramaturgos, Ramada Curto (1886-1961). A sua peça de estreia, *O Estigma* (1903) põe em cena, precisamente, uma questão do degredo. Manuel não pode casar com Clara porque o pai “está em África”, condenado por homicídio. Manuel mata-se, por vergonha como, exacto 160 anos antes morrera Maria do *Frei Luís de Sousa*: “de vergonha”¹⁵⁸ ... Voltaremos a Ramada noutra perspectiva.

Mas muito mais detalhado na referência ao ambiente africano e às suas sequelas é *Ordinário Marche* (1913) de Bento Mântua, peça considerada anti-militarista na época e como tal proibida. Trata das sequelas dramáticas da mobilização de Paulo Guerra para as campanhas de Mouzinho. Num clima de dramalhão, a vida familiar e pessoal do ex-soldado, entretanto regressado

¹⁵⁸ Cfr. Curto, Ramada – *Teatro Escolhido* introdução e pesquisa de Duarte Ivo Cruz, vol. I, Lisboa, INCM, 2004, pag. 33 e segs.

a Lisboa, é um somatório de desastres: o próprio doente e alcoólico, a irmã prostituta, a mãe tuberculosa. Tudo isto, num clima de populismo urbano miserabilista.

No início, a guerra de África até era vista como factor de promoção económica e social: «o tio Carlos [...] arranhou para servir na África, de onde voltou Alferes... trouxe de lá alguma coisa de seu, e hoje é capitão»¹⁵⁹. Ora, já vimos que nada disto aconteceu com Paulo, que nem sequer reconhece a irmã, quando a encontra «numa taberna imunda e mal frequentada da Mouraria». (acto I)

E no entanto, a peça ganha fôlego com a descrição pormenorizada da prisão do Gungunhana, numa perspectiva bélica retintamente colonial: «os inimigos – os vátuas – todos de plumas brancas eram em número de 12 a 14 mil», o que provoca um comentário – «ena pá! Tanto cravão»[sic]. As forças de Mouzinho, «umas 600 praças». A descrição do célebre quadrado é pormenorizada, num registo de coragem: «uma bala bate na garupa da montada do nosso Coronel, que nem se buliu. Estava firme como uma estátua. O nosso Alferes Silva cai, ferido de morte. A gente vai acudir-lhe, mas ele levanta-se, volta connosco à fileira e aí fica até morrer!». O Coronel é “bravo”, o Capitão “valente”, «a artilharia abria ruas de pretos». E assim, «com os olhos fitos na bandeira que simboliza a nossa pátria e lembrava a nossa família [...] pusemos em vergonhosa debandada» o Gungunhana, diz o Paulo. (acto III). O pior é a ruína total dele próprio e da família! E de notar que o negro aparece, neste contexto, como inimigo, o que em rigor não é habitual. (acto III)

Mântua, que deixou ainda colaboração num drama histórico em verso, *O Cerco de Tânger* (1923), alinha geralmente neste tom miserabilista (*O Álcool*)¹⁶⁰. Mas a visão negativa da África e das campanhas da ocupação é, nesta época, excepcional, como o é, vimos, a referência ao negro. Precisamente, no contraste a partir do mesmo tema, cita-se *A Promessa* (1910) de Vasco de Mendonça Alves: aí, o protagonista é Jorge, herói das campanhas de África, que pelos seus méritos, casará com Madalena, não obstante uma “promessa” feita à hora de morte do pai, de casar com Rui¹⁶¹...

¹⁵⁹ Mântua, Bento – *Ordinário... Marche!*, Porto, Empresa Litográfica e Tipográfica, 1915.

¹⁶⁰ Mântua, Bento e Sacramento, António – *O Cerco de Tânger*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1923;

Mântua, Bento, *O Álcool*, Lisboa, Livraria Brasileira, 1913.

¹⁶¹ Alves, Vasco Mendonça – *A Promessa*, Lisboa, 1927.

Matriz africana nos autores metropolitanos

Vista de Lisboa, o tom dominante desta dramaturgia africana da primeira metade do século XX aponta com efeito para uma expressão mistificada da África como área redentora ou afirmativa ao nível do espaço, da mentalidade, das virtudes de carácter, coragem e dignidade. Com excepções, sem dúvida, e sobretudo numa perspectiva paternalista das relações com os africanos (os “pretos” na linguagem quase sempre utilizada) geralmente vistos como ingénuos e dedicados servidores, exprimindo-se num português próximo da “língua da Guiné” dos clássicos... E isto, tenha-se bem presente, numa posição politicamente “correcta” ou “incorrecta” mas absolutamente transversal a ideologias de esquerda ou de direita: e assim será até aos anos 60 pelo menos.

Também se deve distinguir, mas não tanto como poderia imaginar-se, os autores que conheceram África, alguns com grande vivência, e os que nunca lá foram. Africanistas, no sentido da época, foram Carlos Selvagem e Henrique Galvão. Ambos reflectem no teatro as experiências respectivas. Alfredo Cortez, numa peça episódica, assinala um ano de magistratura em Luanda. A certa altura, como veremos vão surgir autores nascidos nas colónias, ou lá fixados e lá estreados.

Carlos Selvagem (1890-1973) já deixara um registo inconformista na sua primeira peça. *Cavalgada nas Nuvens* (1915) relato duplo da batalha de Alcácer-Quibir, falsamente apresentada como vitória para satisfação do velho Gonçalo Vaz. «Os Mouros, refeitos dos seus danos e espanto, correram então sobre nós, com mais fúria, uivando seus ladridos de infieis...»¹⁶² mas a verdade transforma-se em mentira triunfalista (acto único).

Entretanto, em *O Ninho das Águias*, passado em 1920, data em que se estreou, e dedicado ao capitão Humberto de Athayde «ingloriamente sacrificado em África, ao serviço da Pátria, com uma bala no coração», Carlos Selvagem dá-nos o contraponto entre um mundo de velha aristocracia rural, simbolizado na casa solarenga de Isabel Moniz e na filha Leonor, e o mundo “capitalista”, “affairista” e cosmopolita muito próprio da época, em que se envolve o filho Rodrigo.

¹⁶² Selvagem, Carlos – *Teatro Completo*, introdução de Duarte Ivo Cruz, vol. I, Lisboa, INCM, 1997.

A redenção estaria na ida de Rodrigo para a Zambézia, onde a família possui terras que «valem uma fortuna... É uma vergonha o abandono a que as votais, nas mãos dos ingleses e alemães, aventureiros, que acabarão por vos a empalmar» diz o africanista Torralva (acto III cena V).

Rodrigo começa por considerar essa opção como o “degredo”: curiosamente, alude-se a degredo, já fora do contexto, noutra peça, mais tardia, de Carlos Selvagem, *A Espada de Fogo* (1949).

Mas no *Ninho das Águias* as boas intenções desaparecem: seduzido pela Viscondessa de San Gil, para quem «um bacharel em Direito» não tem cabimento em África (ou “nas Áfricas”) Rodrigo desiste. E o quadro que a Viscondessa lhe traça é elucidativo: «O que esperas tu fazer em África doido? Tu não nasceste para trabalhar, não sabes! [...] Voltarias ao fim de quatro anos, cinco anos, com umas libras no bolso, mas arrasado, irremediavelmente inutilizado [...] um velho achacado por todos os males de África, sem saúde e sem beleza!» (acto III, cena IX).

Esta visão negativa serve de prova a contrário das virtudes da opção africana: afinal o Rodrigo opta por uma decadência fácil, sem cuidar de responsabilidades familiares. A biografia africana de Carlos Selvagem (Carlos Afonso dos Santos), oficial do exército com longos anos de administração colonial, é bem clara nas suas próprias opções.

Ora, em *Auspicioso Enlace* (1923), comédia escrita em parceria com André Brun, a figura do Bispo missionário D. Joaquim, também, sustenta o contraste: «Quem me mandaria a mim voltar para terra de brancos? Em vinte e cinco anos de Costa de África nunca me vi numa entalação como esta. [...] Quem me dera ainda no sertão entre os pretos. Estes brancos são muito complicados». É a posição dominante na dramaturgia “colonial” da época: ingenuidade dos negros, uma espécie de bons selvagens simpáticos e fiéis (terceiro acto).

Mas a grande peça de ambiente africano de Carlos Selvagem é o *Telmo o Aventureiro* (1937), síntese do tema, consubstanciado em diversas famílias portuguesas. Aí, de facto, o contraste estabelece-se entre as duas comunidades em presença, mas também, entre as duas mentalidades coloniais.

Os nativos são meros comparsas, que se exprimem no português aproximativo habitual: «viu [pegadas] sim senhor. Esteve a andar muito longe mas há-de falar melhor quando mostrar daquele grande pedra» diz o criado negro a propósito de um leão. E o diálogo com o Telmo é característico: «Chingulo – patrão ainda quer ir ao elefante?/ Telmo (bonacheirão) – Patrão só quer que

você não seja burro! [...] Chingulo (familiar, risonho, abrindo a cesta do farnel) – elefante não há-de vir hoje, senhor..., Leão anda muito perto. Já ontem matou dois bois no curral do Sr. Francisco.» (segundo acto).

Aqui, até os brancos falam a língua da Guiné quando se dirigem aos pretos!...

Mas o grande conflito situa-se a nível da pequena comunidade branca e da sua concepção de África. Cita-se o que noutro lado se escreveu: «Assim, Telmo e o seu afilhado Manuel estão em África por amor aos novos horizontes, por amor àquela terra imensa, mais violento e truculento o primeiro, a ponto de não hesitar no crime, aliás não consumado, mais acomodaticio e dócil o segundo – a sua mentalidade é aberta “fixação” – como escreve António Manuel Couto Viana da “africanidade”, na tradição que vem do século XIX e marcou também uma sólida geração de republicanos, monárquicos, salazaristas e oposicionistas. Eles estão em África para ficar, mesmo quando arruinam a vida, a saúde e a fazenda. Alinham com eles o comandante e a sua filha Helena.¹⁶³

O contraponto está num Dr. Meireles, que só vai a Angola para enriquecer, de certo modo na Mary, filha de Telmo, e sobretudo na formidável Lotie, ex-dançarina de cabaret tornada “respeitável” pelo casamento com o colono – mas que odeia África. Será um tipo humano que Carlos Selvagem, com uma longa carreira militar e de administrador em Angola e Moçambique, com extensa bibliografia africana, conheceu certamente bem».

A nível de textos, este contraste assume-se com clareza. O Meireles considera África, as colónias, «uma simples ilusão. [...] vem-se a África para enriquecer. As nações querem as colónias para se enriquecerem [...] Nasceu essa ilusão no tempo da escravatura. [...] Hoje, porém, que pouco a pouco se foi fazendo do negro um trabalhador como os outros – com direitos, salários e garantias – de que nos serve vir para as colónias?» (primeiro acto).

Mas o Telmo tem o sentido de missão civilizacional e a perspectiva de espaço e de futuro, dominantes na época: «continuamos todos a fazer em África o que sempre temos feito, levando como até aqui a nossa cruz»... E deixa uma descrição típica da mentalidade colonizadora dos anos 30:

¹⁶³ Viana, António Manuel Couto – *Colegial de Letras e Livranças*, Lisboa, Universidade Editora, 1995, pag.118; cfr. Saavedra, Ricardo – *António Manuel Couto Viana – Memorial do Coração – Conversa a Quatro Mãos*, cit.

«Telmo: Sim! Sou um aventureiro. Chamam-me aventureiro, porque de tudo lancei mão, para furar, trepar na vida. Já estive duas vezes à beira da fortuna e voltei a ser pobre. Mas nunca desisti, nem desisto ainda. Quando vim para África, mais novo do que este (indicando o Manuel) isto era bem pior do que hoje é. Era-nos preciso abrir caminho à faca, tanto no mato contra os pretos, como nas repartições públicas contra os brancos. Fui tudo – como o comandante sabe – desde sargento a industrial... Fui depois hoteleiro, prospector de minas, contrabandista de gado, comerciante estabelecido, criador de gados, agricultor... Cheguei a viver da caça que vendia para comer. Fui tudo. Tudo perdi. Hoje sinto-me outra vez pobre. Essa baixa de cotações do óleo, como há vinte anos a queda da borracha, mais uma vez me arruinou. Mas ainda não desisti de voltar à flutuação, de levantar a cabeça... E, meu caro doutor, se voltasse agora aos vinte anos, e fosse preciso recomeçar, recomeçaria.» (primeiro acto).

Repita-se: Carlos Selvagem conhecia bem esta sociedade e estas mentalidades. E também as conheceu bem Henrique Galvão (1895-1970). *Colonos – esboço em um acto* (1932), mas sobretudo *O Velo de Ouro* (1936), adaptação (com Silva Tavares) de uma novela homónima de sua autoria, retrata de forma menos harmónica e ainda mais maniqueísta, a própria sociedade colonial¹⁶⁴. A separação é mais profunda e aparentemente mais realista. O casal Vasco – Adélia é disso exemplo: “há anos que andamos os dois a labutar em África sem passarmos da cepe torta” (1º acto). Daí, Vasco lança-se numa aventura inverosímil em busca de uma mina de ouro que o “preto” Mandabe diz conhecer. Auxilia-o um recém-chegado da Metrópole, Rodrigo, que logo se deslumbra: «pergunto a mim mesmo se isto é a tal África que mete medo a tanta gente!» (1º acto)

A sociedade colonial comporta os bons e os maus, e até os muito maus. O Professor Pompílio é dos bons e convictos africanistas: «Não há como África Rodrigo! Aqui vive-se! E depois é Portugal!» O mesmo diz o jovem João, filho do Vasco: «Também aqui é Portugal, pai. Há muitos que por cá nasceram e que são tão portugueses como nós». E também dos bons é o velho colono Álvaro Pais, que ajuda João a salvar a fazenda. (1º acto).

Mas aparece também uma «figura hedionda do branco da mulola», ex-sargento assassino e desertor que por pouco não mata o Vasco e o Rodrigo. E ainda

¹⁶⁴ Galvão, Henrique – *Colonos – Esboço em um Acto*, Lisboa, 1939; idem, *O Velo de Ouro*, Lisboa, ed. Livraria Popular Francisco Franco, 1936.

a infeliz Estela, que foi violada por um tal Alves, espécie de pai adoptivo que a própria em legítima defesa de honra, acaba por matar.

No fim, percebe-se, pela mão do jovem João, que o verdadeiro “velo de oiro” é a terra. Rodrigo desembarca em Lisboa e logo no cais descobre que a noiva se casou. Volta para África no primeiro navio e casa com Estela...

Os africanos falam, e falam muito, língua da Guiné: «foi jacaré que levou Rosa [...] catunha roubou meu relógio [...] Tem feitiço para ver relógio escondido [...] pôs olho escondido no capim e vê mesmo tudo o que nós guarda...» E exprimem-se no seu próprio idioma, que não vale a pena transcrever. Mas a posição dos colonos também não varia e não vai além do paternalismo habitual: O Vasco, relativamente à Estela: «antes queria uma preta – fique-se lá com esta: uma preta» (2.º acto).

Ora bem: o que distingue Galvão, mais ainda do que Selvagem é o descritivo das situações, paisagens e ambientes, detalhadamente referidos em didascálias desenvolvidas, que transcrevem a narrativa inicial. O espectáculo, no Teatro Nacional de D. Maria II, teve apoio musical, e também aí, o autor não se coíbe. «A orquestra descreve o deserto, a sede, a fadiga», enquanto «os brancos rouquejam Água! Água! [e] os pretos imploram Oméha! Oméha!». Ouve-se «o batuque na sanzala». E a «orquestra acompanha fora de cena o batuque, descrevendo a sua selvajaria» (1.º acto)... assim mesmo!

Já vimos que Alfredo Cortez desempenhou durante cerca de uma ano funções judiciais em Luanda. Trouxe de lá um pequeno acto, *Moema* (1940), que em rigor não acompanha a esplendorosa obra deste dramaturgo – ou pelo menos as suas melhores peças.

Transcreve-se o que dela escrevemos:

«*Moema* traz sobretudo a curiosidade do seu ambiente exótico, perfeitamente ímpar. Trata-se de 1 acto apenas, cujo valor principal, quando a nós, residirá na objectividade segura da expressão estética e nas virtualidades cénicas. E, repita-se, vale a integração plausível no conjunto da dramaturgia do seu autor, e surge como uma das mais eloquentes formas de unidade da sua variedade criacional.

A variedade nasce do ineditismo do meio e ambientações. É uma cena de expressão africana que nos mostra, com grande alacridade do colorido, os costumes e mentalidade dos povos quimbundos de Angola, ao menos no ano

em que a peça foi escrita. Nada de semelhante, como se vê, na obra de Cortez e quase nada no conjunto do nosso teatro.»¹⁶⁵

Quem também nunca esteve em África foi Ramada Curto, mas as referências na sua vasta obra apontam para o consagrado sentido redentor e para a solidez de carácter que a vivência africana impõe a quem a sabe compreender e assimilar. É aliás um caso flagrante de adesão a uma mística colonial ao arrepio dos quadros políticos já na altura dominantes na sua área tradicional.

Ramada aborda o tema de forma muito característica através de dois curiosos personagens de *Demónio* (1928) aliás uma das suas melhores peças¹⁶⁶. “Essas Africas” serão para o Valdez e para o Major a solução de todos os defeitos da sociedade. O Major é um personagem pitoresco: coleciona desgostos de amor, o último dos quais em Lourenço Marques, não com “alguma preta”, faz questão de dizer, mas com «uma inglesa linda como ela era...» E mais: em conversa com o Major, o Valdez alude à morte designando-a como “A Negra” numa frase que até é equívoca: «Não poucas vezes tivemos a Negra diante dos olhos em rapazes, lá por essas África e nunca me viu dar parte de fraco!» (acto III)

E em *O Homem que se Arranjou* (1928) o protagonista vem de África, terra que é “uma mina em tudo” e não “só de pretos”, diz um comparsa, enquanto outro assume o preconceito «de que a África seja uma terra doentia»(acto I)...

Os tipos humanos de africanistas, ou ligados às colónias em geral, surgem nesta fase, de onde menos se espera: até Mário Sá Carneiro recupera um missionário, o Padre Francisco, em *O Vencido* (1908), um oficial da Armada, o Ricardo, em *A Alma* (1913): mas o referencial desse é Timor! Nada mais remoto e abstracto para Sá Carneiro!¹⁶⁷

E quem também nunca esteve em África foi Virgínia Vitorino (1895-1967). O que não a impediu de escrever e fazer representar com sucesso um drama bem urdido de colonos com o título ambíguo de *Degredados* (1930)¹⁶⁸.

¹⁶⁵ A peça permaneceu inédita até ser por nós publicada in *Contravento*, nº 1, Lisboa, 1968 e posteriormente incluída em Alfredo Cortez – “Teatro Completo” introdução de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, INCM, 1992.

¹⁶⁶ Curto, Ramada – *Teatro Escolhido*, cit., vol. II, pag. 315 e segs.

¹⁶⁷ Carneiro, Mário Sá – “Amizade” in Castex, François – *Mário de Sá Carneiro e a Génese da Amizade*, Coimbra, Livraria Almedina, 1971; Rebello, Luis Francisco no prefácio à edição de “Amizade”, Coimbra, Almedina ed., 1971; Nogueira, Manuela e Galhoz, Maria Aliete – *Mário Sá Carneiro – Juvenília Dramática*, Lisboa, INCM, 1995.

¹⁶⁸ Vitorino, Virgínia – *Degredados*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1931.

Também aqui a dicotomia se implanta entre os escassos personagens portugueses, envolvidos em conflitos familiares e conjugais que quase redundam em adultério. Joaninha, para salvar a família da bancarrota, casa com o «sólido e franco» colono Manuel da Silva e muda-se para África. Envolve-se sentimentalmente com um antigo namorado, Fernando Cabral que a autora classifica como modelo de «futilidade e cinismo». Em África tem a companhia do Padre Augusto e da mãe e de uma tia pouco consistentes. Arma-se uma intriga política contra Manuel, mas este consegue preservar a posição na colónia, os negócios e o casamento.

A ambiguidade do título resulta das diferentes posições face à colonização e a África. Manuel, a certa altura, diz que «na África, o coração dos portugueses, não se sente em terra sua [...] todos nós somos aqui... degredados!» Mas logo se emenda, à invectiva do Padre Augusto («isso não, senhor Manuel da Silva! Não o diz por si»).

E Manuel: «Não! Não! Tem razão. Estava a mentir-lhe! Os outros, os que lá e cá vivem sem fazer nada ou a fazer o mal; os outros, os que aqui vêm para sugar um bocado de oiro, e ir digeri-lo onde se divirtam; e todos os perversos, e todos os covardes, e todos os inúteis, todos esses desertores da vida, que fogem ao que ela tem de duro, para chafurdarem na miséria e na lama, são esses, são só esses – os degredados! Isto, apenas isto... talvez eu diga a esta gente... se o nojo me não amarrar a garganta!» (3º acto).

Para variar, o criado negro Sebastião dá uma imagem de ingenuidade, em duas ou três réplicas que mal passam do “Si siô”...

Com tudo isto, a peça é bem dialogada e bem armada em termos de cena e literatura dramática. Alcançou um notável sucesso no Teatro Nacional de D. Maria II, com sucessivas reposições. Júlia Lello recorda que «a temática patriótico-colonialista [...] despertava por cá uma adesão mais ou menos unânime»¹⁶⁹.

Certamente por isso, o velho Teatro Africano da Cidade da Praia (Cabo Verde) fundado em 1867, passa a denominar-se, em 1938, Cine-Teatro Virgínia Vitorino!

¹⁶⁹ Lello, Julia – *Virgínia Vitorino, A Vocação do Teatro*, Lisboa, ed. ESTC, 2004, pag. 36.

Teatros de colonos

A partir de certa altura aparecem dramaturgos, ou nascidos nas colónias ou directamente ligados pela sua actividade teatral. Um dos primeiros será Luna de Oliveira (1888-1952), que, depois de um *Infante Santo* proposto em 1917 ao Teatro Nacional, e de diversas comédias, fez representar em Lourenço Marques e em Lisboa um drama que assumiu denominações sucessivas (*Machamba* e *Latitude Sul*, acabando por se chamar singelamente *África* (1951).

Afonso Ribeiro (1911-1993) estreou e ambientou em Lourenço Marques, em 1959, uma peça subsidiária do neo-realismo, denominada *Três Setas Apontadas para o Futuro*.¹⁷⁰ Com as limitações óbvias da época, o texto consegue passar uma visão muito desencantada, se bem que algo enternecida da «cidade piroleira [...] terra gira e tudo» e da sua população de colonos e de negros urbanizados. Apresenta grandes clivagens, não só de âmbito racial, essas muito marcadas, mas também no contexto da própria sociedade colonial. Entre a agressividade de Aleixo e a vida economicamente difícil do “poeta”, sobre o qual impede uma subtil ambiguidade política (esteve em Cabo Verde cinco anos: mas não há a certeza «donde eu vinha e onde estivera», o que inculca o Tarrafal) há um fosso, não tão agressivo mas tão grande ou quase como entre o dito Aleixo e o criado negro do café. (Primeiro Acto)

Este é maltratado pelo Aleixo: «seu negro [...] não gosto de pretos metidos nas conversas de brancos [...] branco é homem, preto não é homem» – e as citações não acabam) mas é irmãmente reconhecido pelo poeta, que com ele alinha em total solidariedade e amizade. Aliás recíproca e envolvendo a família. E outros sinais críticos surgem na peça: por todos, o machismo («um bom par de galhetas a tempo numa mulher resolve muita coisa») ou a corrupção, ou a colonização como recurso.

Mas também se realça uma impressionante solidariedade inter-racial, que contrasta com o racismo: «ele adora-o só porque lhe apertou a mão». Não haverá denuncia mais contundente e talvez por isso «a poesia deve ser uma seta apontada ao futuro [...] uma seta de esperança». De notar que “branco bom meteu este doente no carro” e levou-o ao hospital... (Segundo Acto).

¹⁷⁰ Ribeiro, Afonso – *Três Setas Apontadas para o Futuro*, Lourenço Marques, ed. Artes Graficas 1959.

Orlando de Albuquerque (n. 1925) nasceu em Moçambique e viveu em Angola. A sua dramaturgia compõe-se de peças breves, em que, tirando um singelo e muito bem escrito auto de Natal para alunos do ensino secundário, *Herodes e o Menino*, onde aliás, na epígrafe da edição assume as dúvidas e angústias da fase de transição para a independência (Natal de 1974 – «este Natal que não sabemos se de Incerteza se de Esperança») – nas restantes peças, portanto, procura uma conciliação entre o teatro – espectáculo tradicional local e certa construção de matriz mais ocidentalizada.

Mas mesmo *Herodes* contém uma mensagem de claro anti-colonialismo, mesmo que contextualizados na História: «o ódio do nosso povo aos nossos opressores (os romanos) é demasiado grande para que possa ser esquecido»¹⁷¹.

Obvibanda (1968)¹⁷² põe em confronto um “dono de casa” de “aspecto civilizado, trajando à europeia” e curiosamente pelo detalhe, usando um relógio de pulso, e um grupo de negros descalços, mas falando um português correcto, o que representa uma certa evolução intencional. A cena, entretanto, passa-se numa «sanzala, junto a uma cubata maticada com alpendre e janelas, o que deixa antever ser o seu proprietário pessoa de algumas posses e evolução.».

Mas o que se passa é uma evocação poética de um branco falecido, o Tchindulo, que os pretos recordam com saudade algo ambígua: «era bom mesmo» pois trocava a «água do Puto» por borracha... Grande caçador, «espingarda dele nunca errava» «[...] toda a gente podia comer, podia beber, podia dançar... e não pagava nada. Quem pagava era Tchindulo». (acto II).

Em qualquer caso, o Tchindulo era «soba grande lá no Puto». E a cena como que retro-age para uma situação de feitiçaria: «Deus castiga aquele que acredita no feitiço». Ora o dono da casa não acredita «mas tem feitiço. Toda a gente sabe que tem obviana». O que revela nova ambiguidade intencional.

E finalmente: «Os brancos também fazem cachipombo [...] mas o branco não bebe. Eles sabem que faz mal. Por isso seu chefe não quer que preto beba. Seu padre também não» (acto II).

Muito mais próximo do teatro tradicional, e por isso não desenvolvemos a análise, é *Filho de Zambi* (1969) que põe em cena, “num aldeamento de caça – cubatas toscamente construídas”, um conflito ligado a práticas de feitiçaria. O Soba enfrenta o feiticeiro Kaluango, “velho trapaceiro” que lhe exige o sacri-

¹⁷¹ Albuquerque, Orlando – *Herodes e o Menino*, Lobito, ed. Capricórnio 1974.

¹⁷² idem – *Obvibanda*, idem idem 1875.

fício ritual do filho. O escravo do Soba e a mãe do sacrificado tentam evitar o crime: mas a caça desapareceu, há mortes no aldeamento.

E há também uma subtil mensagem aculturada mas não menos clara: «os teus assuntos são só nossos, Soba, de todos nós [...]. Os sobas afinal são iguais aos outros homens [...] de que vale ser soba, quando a vontade de soba está contra nós?». Enfim, Zambi leva o filho de soba, e a caça voltou...¹⁷³

Registe-se ainda as peças do moçambicano Orlando Mendes “*Um Minuto de Silêncio*” (1870) e do são-tomense Álvaro Faião *D. Vasco da Gama* (1970)

Descolonização

Ora bem: é de estranhar, mas é de facto, que a descolonização, com todo o seu imenso circunstancial dramático, não tenha sido objecto de tratamento teatral à altura. Nem sequer a guerra colonial em si mesma, com algumas excepções assinaláveis, a mais relevante delas *Um Jeep em Segunda Mão* (1979)¹⁷⁴, de Fernando Dacosta, (n. 1945) «em que incisivamente dá expressão dramática aos traumas desencadeados pela guerra colonial», escreveu Luís Francisco Rebello.¹⁷⁵

Quatro antigos soldados deixam-se envolver pelas recordações da guerra, e um deles mata um grupo de ciganos, pois, em Portugal são como “os negros em África”.

Tem entretanto muito interesse referir *África* (1990)¹⁷⁶ de Isabel Medina (n. 1952), sobretudo na medida em que retrata, com um distanciamento de 15 anos, as situações e os dramas dos retornados e da própria guerra, num envolvimento teatral de muito boa qualidade. A começar pelo contraste das cenas, sendo a primeira passada numa sala «onde nenhum objecto deve referenciar África» (...) e o segundo, na mesma sala mas com um ambiente africano, inclusive pelo traje da protagonista, Catarina.

Mas não obstante se esclarecer, logo de início, que o despojamento de objectos e evocações africanas é propositado, a evocação de África, pelo contrário, impressiona: África «é a guerra, a terra, cheiro do dem-dem, a fruta, o cheiro do capim e do calor». E tudo isto ao som de um batuque africano, que mais realça o ambiente erótico do conflito.

¹⁷³ idem – *Filho de Zambi*, idem, s. d.

¹⁷⁴ Dacosta, Fernando – *Um Jeep em Segunda Mão*, Lisboa, Brasília ed., 1989, pag. 69.

¹⁷⁵ Rebello, Luís Francisco – *100 Anos de Teatro Português*, Lisboa, Brasília Ed., 1989, pag. 69.

¹⁷⁶ Medina, Isabel – *África*, Lisboa, SPA, 1990.

Porque Catarina é de Moçambique, mas viveu em Angola. Luciano fez a guerra em Angola: «somos uma geração marcada». «Mataste? Violaste mulheres?» pergunta a Catarina. E refere-se a «África branca, envergonhada [...] o amor corrompido por África – um berço húmido, um berço negro [...] palmeiras, campos de café, tudo branco, tudo tão limpo... O céu é azul que só ali existe... Tudo tão vasto, tão imenso...» É a ideia de espaço libertador, que surge como temos visto ao longo de toda a temática e aqui sublinhado pela música e pelo ambiente evocativo.

Mas há outro drama de guerra: numa situação confusa de deserção, João suicidou-se. Ou pelo menos assim julga Simão, o outro personagem masculino, que acusa Catarina de tragédia. «Foi assim que levaste o João ao suicídio, pensas que podes fazer o mesmo comigo? A guerra de África já não me toca, [...] esquece África». (Primeira Parte)

Mas afinal João é denunciado por um companheiro, numa situação equívoca da paixão esse companheiro lhe vota – Luís, por quem Catarina se apaixonou... Catarina substitui «o vazio de África pelo jogo» e jogo de vida ou morte. Porque a verdadeira chave da peça estará – e é singular na nossa dramaturgia – na desambientação existencial dos retornados. E é Catarina que o diz: o seu coração está em África. E não volta porque a «vergonha não [a] deixa. [...] Saí quando devia ter ficado. Era nova demais. [...] Todas as vezes que me chamavam retornada, eu jurava que não era de lá. Retornada... Eu nunca retornei... Eu não nasci aqui. É vergonha o que sinto. Vergonha porque saí, vergonha porque voltei, vergonha porque a neguei...» (Segunda Parte)

Aí também, a auto-responsabilização pela morte de João.

Armando Nascimento Rosa (n. 1966), a par de um carreira de investigador, crítico e docente, deixa vestígios da presença africana em algumas das suas peças e desde logo, com uma afirmação dramaturgicamente muito interessante, no texto infanto-juvenil *Lianor no País sem Pilhas* (2000). A história nasce na oferta à pequena Lianor «de um boneco articulado vindo de África, o Tóli». As referências a Angola e Guiné estabilizam numa poderosa evocação das inundações em Moçambique. E também em *Audição com Daisy ao Vivo* (2002), uma narrativa dramática situa o problema do racismo e do *apartheid* na África do Sul, reportando ainda à estadia do jovem Fernando Pessoa em Durban.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Rosa, Armando Nascimento – *Lianor no País sem Pilhas*, Lisboa Campo das Letras, 2001; idem, *Audição com Daisy ao Vivo*, Évora, ed. Casa do Sul 2002.

Finalmente surgem personagens negras em peças contemporâneas, por exemplo *As Viagens de Pedro Lusitano* de Norberto Ávila (n. 1936), o “Zé do Telhado” de Helder Costa (n. 1939) com a evocação do degredo em Angola, (1978), *As Três Cidras do Amor* de Ivette K. Centeno (n. 1937), as peças históricas de João Osório de Castro (1926-2007) com destaque para as evocações do Infante D. Henrique ou D. João II... e outras peças de outros autores. até hoje!

Ainda duas referências. *Homem Branco, Homem Negro* (2004) de Jaime Rocha, assume o contraste entre a integração do negro nascido em Portugal e sem qualquer tipo de problema e a do branco, militante anti-racista mas cívico de um racismo profundo que a pouco e pouco dramaticamente se revela, numa troca de situações hábil e muito interessante. “Politicamente incorrectíssima”, na medida em que desmancha estereótipos de uma ideologia que se compra em *slogans*.

E de Diogo Freitas do Amaral (n. 1941) refira-se “*O Magnífico Reitor*” (1999), onde a guerra de África é tema dominante e a inédita “*Intervenção em África*” (2001): ambas reflectem, com excelente qualidade dramática, a perspectiva histórica recente mas também a experiência política-diplomática do autor.¹⁷⁸

Diga-se ainda que se afirmou, ao longo deste período, uma estrutura de espectáculo teatral, em que, progressivamente, a tradição das tournées de companhias vindas de Lisboa foi sendo substituída por iniciativas e estruturas locais permanentes. José Carlos Alvarez, num estudo vasto e abrangente, analisa este movimento ao longo do século XX até praticamente às independências, num estudo vasto e abrangente, de forma a “os novos países africanos poderem, livre e finalmente, escolher e organizar a sua vida e a sua história teatral, buscando, nas suas próprias raízes culturais e sociais, a construção de uma linguagem própria e verdadeiramente autónoma”.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Amaral, Diogo Freitas – *O Magnífico Reitor*, Lisboa, Gradiva ed., 2001.

¹⁷⁹ José Carlos Alvarez – “Rumo a África – Contribuição para o Estudo da Presença das Companhias de Teatro e dos Actores Portugueses em África (1900-1974)” in *Revista Camões*, Dezembro de 2006, pags. 63 e segs. Sobre a experiência de Moçambique, cfr. *Discurso Directo*, de Carlos Pimenta com Natalias Luiza e Alberto Magassela, idem, pags. 81 e segs. e cfr. o *Dicionário Temático da Lusofonia*, dir. Fernando Cristóvão, cit., verbetes “Teatro” de cada um dos Estados Lusófonos, pags. 909 a 916.

IX

O teatro de expressão portuguesa nas modernas literaturas africanas

Como foi referido, o presente estudo tem em vista, primordialmente, o teatro de expressão portuguesa tanto no que se refere ao texto como também, com as excepções e complementações caso a caso assinaláveis, à expressão dramática em si. O que significa um tratamento muito menos exaustivo das aculturações de teatro tradicional africano e de origem étnica com excepção das situações historicamente consolidadas como é o caso, que já vimos, do *Tchiloli* e do *Auto de Floripes* São-Tomenses. Ou o caso de certas peças de autores aqui estudados na perspectiva da matriz ocidental. Acresce que a lista de peças agora estudadas não é obviamente exaustiva.

Os textos que a seguir se analisam são, pensa-se, os mais significativos da matéria em análise e constituem, como tal, uma solidíssima abordagem da ideologia, da mentalidade e da técnica teatral adoptada pelas modernas literaturas dramáticas dos países africanos de expressão portuguesa.

Assinale-se ainda, que no ponto de vista da História recente, o teatro constituiu, tanto no período imediato das independências, como mesmo em períodos de conflito e de guerrilha, um meio privilegiado de exposição ideológica e política. O qual, aliás, em certos casos, vinha sendo já utilizado pelos autores africanos no período colonial, com as limitações e contingências inerentes.

Importa referir que muitas peças escritas e representadas de que há notícia, ou nunca foram editadas ou foram-no em edições circunstanciais e de difícil acesso, o que se procura colmatar.

E, finalmente, dois aspectos da questão. Em primeiro lugar, tal como temos referido, o teatro não constitui o núcleo duro das novas literaturas de expressão portuguesa, pese embora a sua instrumentalidade histórica e política, também

acima referida. E em segundo lugar, tal como aliás justamente assinala António Loja Neves, à estandardização política dos diversos territórios no contexto anterior às independências, segue-se uma visão abrangente das diversas literaturas e práticas dramáticas, em parte fruto da «unidade de acção dos vários movimentos de independência» o que conduz a uma natural identificação transversal. Mas diga-se que na nossa opinião, essa transversalidade, tendo embora em vista as perspectivas específicas das peças históricas e de certas raízes sociais, não impede uma visão global, que aqui se procurará conciliar.¹⁸⁰

Uma matriz não maniqueísta

Estamos então no quadro de um teatro preponderantemente político e social, com fortes derivas históricas mas sempre voltado para a realidade moderna, por vezes, quotidiana, de cada país. O fundo ideológico é por isso dominante.

Mas o mais importante e de certo modo relevante no contexto da pesquisa, é o carácter não maniqueísta e “politicamente incorrecto” da respectiva problemática e das teses em presença, mesmo no contexto pós-independências. Quer dizer: sendo certo que o tom dominante é a condenação histórica ou mais imediata do colonialismo, ou a demonstração de sinais seculares de rebeldia contra o poder português – também é certo que o criticismo das situações pós-independências é muitíssimas vezes assumido com grande clareza – o que nem sempre terá sido cómodo e fácil para os autores respectivos...

Por outro lado, também não é escamoteada a realidade histórica das cumplidades entre colonizadores e colonizados, as respectivas alianças políticas e de poder, e sobretudo a intervenção dos poderes locais, numa base de tribalismo, de guerras inter-étnicas ou de autoridades tradicionais no fornecimento de escravos e noutras colaborações activas e recíprocas (colaboracionismo, diríamos hoje...) entre colonizador e colonizado. E também nem sempre esse maniqueísmo constitui condenação do colonialismo.

Nesse aspecto, assume também relevância o tratamento dado à missão: mas reconheça-se que esse tratamento não é globalmente favorável, e reverte-se sobretudo aspectos políticos e não religiosos.

¹⁸⁰ Neves, António Loja – “Os Teatros, as Luzes e as Sombras” in *Revista Camões*, nº 1, 1988.

Repita-se: o mais interessante é a frontalidade com que muitas destas peças encaram e criticam a situação política e social dos respectivos países, no contexto pós-independência. O que dá credibilidade ao substrato dos conteúdos respectivos.

Tudo isto, com as causalidades que adiante iremos ver.

As situações históricas directas

É pois interessante começar a análise pelas perspectivas históricas directas.

Nesse aspecto, um autor extremamente relevante, ou mesmo dominante, é José Mena Abrantes (Angola, 1941). Seguindo a classificação e ordenamento cronológico proposto pelo próprio¹⁸¹ encontramos desde logo, em *Ana, Zé e os Escravos* (1980) um notável quadro da situação colonial, evocado num prólogo algo poético e algo idílico do período da chegada dos portugueses a África, e desde logo definidor de um conteúdo crítico – «os homens brancos [...] davam tecidos e missangas... Pediam ouro, marfim e escravos...» – mas desenvolvida na peça com muita qualidade teatral, a partir de 1836, ano da abolição da escravatura. Dois personagens centrais definem a problemática histórica: D. Ana Joaquina, que mantém o regime escravocrata – «a escravatura acabou [...] mas não para os escravos de D. Ana Joaquina», diz a própria – e José do Telhado, degredado, depois capitão de milícias ao serviço do Governo de Angola e do reino, isto entre 1862 e 1875, ano da sua morte, mitificado como «o grande e bom rei branco» pelo seu cúmplice africano (negro), o Empacasseiro, que o auxilia nas guerras contra os poderes locais e na captura de escravos. Logo aqui a dicotomia colonizador/colonizado se esbate ou pelo menos assume uma cumplicidade histórica em si mesma e fundamentada em documentação referida na peça. São citados textos do Bispo D. António Tomás da Silva Lopes e Castro (1892) mas também de *D. Joaquina*, de J. Cândido Furtado (1864) e de outros.

O limite pessoal dessa cumplicidade surge no envolvimento sexual de D. Ana Joaquina com o escravo que ela própria chicoteou. Haverá aqui um eco da brasileira Chica da Silva?

¹⁸¹ Abrantes, José Mena – *Teatro*, vol. I, Coimbra, ed. Cena Lusófona, 1999; idem, *O Teatro em Angola*, 2 vols., Luanda, Nzila ed., 2005.

Em qualquer caso, a partir deste quadro traça-se uma visão dura da sociedade angolana do século XIX: a hipocrisia quase blasfema do clero e da missão («acreditar, acreditar apenas naquilo que um dos meus colegas no Brasil chamou a pregação com a espada e a vara de ferro» e por aí fora); o apego de comerciantes e colonos à escravidão («quem nos vai trazer a cera, a borracha e marfim do interior»); a hipocrisia das autoridades face ao tráfico clandestino («no embarque da carga está tudo em ordem... Só entram cascos de azeite com água doce», diz o capitão do navio).

O contraponto desta situação desenvolve-se um torno da figura de José do Telhado, cuja dimensão histórica tem sido objecto recorrente na ficção no cinema e no teatro: esta peça aliás cita amplamente o *Zé do Telhado* de Helder Costa¹⁸². Em ambas as peças, portanto, vemo-lo com plausível fundamentação biográfica a colaborar na repressão violenta e sanguinária das revoltas indignas, como na altura se dizia, e no tráfico de escravos, com a cumplicidade interesseira e desapiadada e dos próprios africanos. E aí realça-se o lado violento da colonização: José do Telhado «ainda há-de ser um bom mata-negros!». E assim é: «arrasámos tudo como nos ordenou». E o racismo do próprio José do Telhado: «teria que ver, depois de ter encarado de frente tanto branco, amedrontar-me um preto, por mais retinto que seja...». (II acto)

Mas em 1875 José do Telhado é considerado «o bom rei branco. Não deixou de socorrer a pobreza e proteger os fracos». (II acto)

Sequeira, Luís Lopes ou o Mulato dos Prodígios (1991 de Mena Abrantes retoma a análise histórica, mas recua no tempo, e cobre a primeira fase da colonização¹⁸³. Trata-se, diz a síntese do autor, da «atormentada trágica e desconcertante trajectória de um mulato filho de escrava que, ao ajudar a destruir em pleno século XVII os três principais reinos de Angola [...] não sabia ainda que preparava já a existência futura de uma Nação». A perspectiva histórica assume assim uma preponderância que se reflecte, precisamente, na cumplicidade das chefias e dos povos locais. O tom realista da peça, dominante mesmo nas falas dos personagens negros, é corrigido pelo ambiente onírico e simbolizante da Mãe e da pedra escura, símbolo da magia africana. Há um forte contraste com a tosquição castrense do Pai com a dimensão épica das batalhas e das estratégias militares – «já rechaçámos várias vezes, o campo está cheio de cadáveres [...] Eles têm os

¹⁸² Costa, Helder – *Zé do Telhado*, Coimbra, ed. Centelha, 1978.

¹⁸³ Abrantes, José Mena – *Teatro*, vol. II, Coimbra, Cena Lusófona, 1999, pags. 27 e segs.

ferozes mascicongos e arcabuzeiros mestiços...» (acto...) Mas os portugueses têm o apoio escravocrata de potentados locais, numa verdadeira guerra civil. (I acto)

O tema religioso é tratado uma vez mais num registo anticlerical que toca a blasfémia. Mas o tema do racismo concentra-se na mestiçagem do protagonista: «desde quando é que os mulatos têm querereres?» E a matéria é retomada, num plano actual, pelo debate entre os actores que, nos ensaios da própria peça, discutem o enredo e as soluções, num bem conseguido registo pirandelliano: «não podemos arranjar maneira de mostrar como ele já compreendia as contradições raciais da época dele? Pelo menos devia sentir-se um pouco à margem por não ser branco».

A tese histórica, aliás uma vez mais documentada, situa-se na própria unidade política de Angola, através de um processo de colonização que o autor condena: «da próxima vez será muito mais para nos oprimir», diz a Mãe, numa linguagem que oscila entre o simplismo profético e certo expressionismo.

E no final, «o único prodígio [...] que verdadeiramente existe e nos faz existir [...] é o Teatro!». (II acto)

Na mesma perspectiva histórica situa-se ainda, de Mena Abrantes, o monólogo *A Órfã do Rei* (1991) que evoca a transferência para Angola – e também para o Brasil e para Goa – de órfãs recolhidas em conventos e encaminhadas para o casamento com portugueses. O sistema começa em 1593 e funcionou efectivamente como factor de fixação de populações europeias «nessas regiões povoadas de seres incultos e de instintos bárbaros», diz-se no texto.

E não está fora deste registo *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe tocou em Sorte* (1997), alegoria política em um acto, das guerras angolanas no plano interno dos diversos reinos em que o território nessa altura se repartiu, mas também, do escravagismo («contracto de negros»), dos escravos, das oscilações e traições dos Governantes e dos colonos, da crítica ao clero mas com um factor positivo da colonização: A viúva do Governador Cerveira Pereira fica em Angola: «eu por mim vou ficar por cá. [...] A minha filhinha há-de crescer, casar-se e quiçá ter descendência nesta terra»... E mais: admite-se uma situação inter-racial: «Quem sabe se Deus, na sua infinita misericórdia, não a ajudará a parir no futuro a primeira dessas... tais famosas “mulatas de Benguela”!...» Lido hoje, terá de certo um significado adequado e nesse aspecto muito interessante.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Idem, idem pags. 85 e segs.

Mudemos então de país, mas mantendo o plano da reminiscência histórica.

O *Teatro do Imaginário Angolar de São Tomé e Príncipe* (2000) de Fernando de Macedo (n. 1927), e em especial *O rei do Obó*, retoma, com muito boa qualidade dramática, a resistência dos povos São-Tomenses de S. João dos Angolares e do semi-mítico Rei Amador, que ilustra as primeiras dobras, papel-moeda de independência de São Tomé e Príncipe¹⁸⁵. Numa mistura de linguagem popular portuguesa e de aculturação, envolvem-se cenas de actualidade e uma reconstituição epocal da revolta precursora, no plano histórico, da independência do país, num quadro que nos faz lembrar o *Zumbi e os Palmares* de Augusto Boal. Aliás, João Branco assinala a mesma influência em iniciativas de teatro cabo-verdiano, designadamente *Teatro Julgamento* implantado por Horácio Santos. E vimos no Tchiloli influências São-Tomenses em textos de Mena Abrantes.¹⁸⁶

A missionação, aqui, é mais bem tratada: o Frei Afonso acaba por proteger os escravos foragidos, mas «os fujões são cada vez mais».

O registo é cómico. Mas subsiste também uma dimensão histórica e patriótica da matriz do colonizador: «A Fé dos nossos anda muito por baixo. Depois do desastre de Alcácer-Quibir a nossa força moral caiu muito...» diz Frei Afonso. E quando perguntou a João de Pina se é “castelhano ou quê”, ele responde «com orgulho – sou português!» Mas é contestado quando diz que «esta ilha era nossa [...] nossa de quem? Dos que vivem do suor dos escravos?».

Vai na mesma linha de reconstituição histórica numa perspectiva crítica *A Revolta na Casa dos Ídolos* (1980) de Pepetela (n. 1941, Angola), que já escrevera, em 1978, *A Corda*.¹⁸⁷ A partir de uma certa aproximação ao teatro épico-narrativo, a peça mergulha numa visão muito crítica mas com traços de grande ironia numa descrição da situação no “Reino do Kongo” (1519) a partir de um conflito que conta com apoios e cumplicidades em povos e autoridades indígenas: é como sabemos um tema recorrente.

O certo é que, aqui, os «brancos queriam era sobretudo homens para levar para a terra deles, Portugal [como] escravos.[...] Uns partiam, os padres ficaram. Mas é preciso voltar aos costumes ancestrais”.

¹⁸⁵ Macedo, Fernando – *Teatro do Imaginário Angolar de S. Tomé e Príncipe*, Coimbra, Cena Lusófona, 2000.

¹⁸⁶ Boal, Augusto – *Técnicas Latino – Americanas de Teatro Popular*, Coimbra, Centelha ed., 1977; Branco, João – ob. cit., pag. 168.

¹⁸⁷ Pepetela – *A Revolta da Casa dos Ídolos*, Lisboa, Edições 70, 1980; idem, *A Corda*, Luanda, ed. União dos Escritores Angolanos, 1978.

O Rei do Kongo «permitiu a entrada dos portugueses»: ele e o sobrinho D. Afonso subvertem a ordem tradicional e aliam-se a Portugal, o que aliás é historicamente exacto. O Rei vende escravos aos portugueses: «a maior parte para o Rei». Mas «tem medo de nós, o povo. Somos nós que temos toda a força [...] os artesãos, [...] os camponeses»... o que não é historicamente exacto no século XVI... Mas é politicamente correcto nos nossos dias: «A força está na raiva do povo [e] os interesses do Kongo são apenas os interesses do povo do Kongo». E o poder deve ir para os que “trabalham com as mãos”, numa visão de proletariado descontextualizado.

O problema complica-se com a intervenção dos missionários, como habitualmente muito mal tratados. «O padre só diz aquilo que interessar aos comerciantes portugueses [...] os escravos e o marfim. É tudo o que os portugueses querem». O capitão e o padre usam e abusam de uma linguagem blasfema (primeiro acto).

O conflito religioso, a cumplicidade dos manis, entidades locais, a venalidade dos padres e a destruição dos ídolos constitui aliás a síntese conflitual da situação. Mas «o que pode mudar as coisas é o desejo das pessoas». Ora, veremos adiante que este mesmo criticismo, poderosamente afirmado, serve de fundo a peças de Pepetela passadas nos nossos dias e já depois da independência, relativamente à sociedade e à política do estado Angolano.

A história moderna e a crítica da situação política antes e depois da independência

Entram nesta perspectiva e nesta problemática crítica peças de temática histórica moderna, no quadro da transição para a independência.

Achada Grande do Tarrafal (1979) de Franco de Sousa (Cabo Verde) é uma dura evocação do campo prisional, com repercussões da Guerra Civil de Espanha e ainda das relações com a população local.¹⁸⁸

Refira-se a muito bem armada trama política e policial de *As Mortes de Lucas Mateus* (2000) do moçambicano Leite de Vasconcelos, onde a temática política se assume em planos convergentes e uma vez mais ambivalentes.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Sousa, Franco – *Achada Grande do Tarrafal*, Lisboa, ed. Alfaómega, 1979.

¹⁸⁹ Vasconcelos, Leite – *As Mortes de Lucas Mateus*, Coimbra, Cena Lusófona, 1999.

A estrada para a Rodésia servirá para enviar “contratados” pelo Lucas Mateus “praticamente um traficante de escravos”; o racismo aflora no comportamento dos brancos («você farta-se de dizer que os pretos são homens como nós, mas nem querem ouvir falar em eles serem tratados como gente»; mas depois da independência as novas autoridades «trataram os régulos sem grande cerimónia».

A evocação do ambiente das autoridades coloniais, desde os administrativos à PIDE mais acentua a crítica à rede de complexidades que o autor obviamente condena: mas a solução do crime fica em suspenso. E a autoridade local portuguesa (Gomes) não sai assim tão mal, pelo menos a esse nível: já num nível acima a situação torna-se mais crítica (cena 18).

Nesta temática em que se aborda a História e a política imediatamente antes ou depois das independências, avoluma-se, como condenação directa do colonialismo, *O Panfleto* (1986) de Domingos Van Dunen (Angola) que retrata uma situação policial a partir de tipos correntes da população da sociedade. «A escravatura já acabou há muito tempo. Hoje em dia, toda a gente tem um só dono, que é o colono... Mas isso também tem o tempo dele acabar!» diz a Mamã Lujia. O Sr. António é um degredado: «até parece que é o único condenado que veio em Angola». O colono trouxe “o vício” de pedir esmola: «mas na terra do colono, é vício de cidade». E a promiscuidade sexual do Chefe Sabrino da PIDE assume valor simbólico.¹⁹⁰ Voltaremos a esta peça.

Como testemunho indirecto da luta pela independência, temos *A Pele do Diabo* (1977) do angolano Manuel dos Santos Lima, curiosamente ambientado nos EUA, com veteranos da guerra do Vietname.¹⁹¹

Pepetela publicou em 1985 um curiosíssimo texto em prosa, *O Cão e os Calundas*, onde integrou duas dramatizações autónomas. «As cenas que se vão narrar passaram-se no ano de 1980 e seguintes, nessa nossa cidade de Luanda. No Século passado, portanto. Século sibilino», escreveu o autor em 2002. O conjunto contém de facto uma visão crítica muito dura da realidade angolana.

Os textos dramáticos intitulam-se *O Elogio da Ignorância e Regressados*.¹⁹²

O primeiro, cena de construção e ensaio de uma peça de teatro pelo Apresentador e por um grupo de actores, constitui um violento libelo contra o colec-

¹⁹⁰ Dunen, Domingos Van – *O Panfleto*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1988.

¹⁹¹ Lima, Manuel dos Santos – *A Pele do Diabo*, Lisboa, África Editora, 1977.

¹⁹² Pepetela – *O Cão e os Calundas*, 5ª ed., Lisboa Publicações D. Quixote, 2002.

tivismo intelectual e artístico, como álibi para a ignorância, a mediocridade e a prepotência. O Apresentador é condenado pelo colectivo de actores por ter desviado «o rumo da peça pela sua introdução individualista. Intelectualista! Isso é contrário à nossa linha!». Quando pergunta se «é crime fazer uma apresentação original», respondem-lhe que «já confessou o crime [...] Esta fuga constante ao colectivo... Essa originalidade de ir à escola... de ter um paizinho que pagou os estudos” ...

Mas parece que não é só o Apresentador que está a ser original. O segundo Actor também tem «o vício do intelectualismo». O principal crime do apresentador é saber ler, o que representa «uma fuga constante ao colectivo [...] está bem identificado o inimigo da classe. Esses que andaram na Escola. Pior. No Liceu... fez o quinto ano do liceu, [...] um dia gabou-se disso».

O Apresentador bem tenta desculpar-se: «era obrigado a estudar. Não é culpa minha [...] como se um colectivo de ignorantes não fosse capaz de enagnar uma peça sobre a ignorância...».

O Apresentador é pois «condenado à pena máxima. Paga uma grade de cerveja»¹⁹³.

Regressados é um texto realista, que trata a situação dramática dos retornados do Zaire a Angola. E a respectiva problemática pessoal e social, descrita em tom objectivo: «o problema não é o dinheiro [...] o problema é depois sítio onde comprar a comida», pois não há supermercados. O médico não consegue que lhe reconheçam o diploma zairense. O racismo perdura: no Zaire um «belga que tinha a oficina» só tratava os empregados «de macaco para aqui, de macaco para ali»¹⁹⁴...

Noutro plano ainda se situa a obra de Mena Abrantes, a que já aludimos. E designadamente dois trípticos de excelente linguagem. O primeiro, *A Última Viagem do “Príncipe Perfeito”* (1989), constitui uma alegoria da descolonização. A revolução de 25 de Abril e a guerra colonial são evocadas pelos dois lados: «o clandestino [foi] para a guerra neste navio»; tentou juntar-se à guerrilha que o repudiou; matou sem convicção («cumpridos ordens»). Esteve exilado e tanta voltar a África. Tudo isto num texto de excelente qualidade com ressaibros piradellianos no último episódio.¹⁹⁵

¹⁹³ Idem, idem – *O Elogio da Ignorância*, idem.

¹⁹⁴ Idem, idem – *Regressados*, idem.

¹⁹⁵ Abrantes, José Mena – *Teatro*, vol. I, cit., pags. 232 e segs.

O outro tríptico é *O Pássaro e a Morte* (1994) pelo menos na sua primeira parte (ou “Peça 1”), “O Contentor”, que põe em cena a situação real de três clandestinos encerrados num contentor.¹⁹⁶ Certos desvios surrealistas, certo tom absurdo no segundo texto, “O Suicidiota”, com citações de Fernando Pessoa e o tom expressionista do terceiro, “A Vala Comum”, não destroem a unidade crítica: o conforto com a polícia na África do Sul («os polícias dispararam à toa sobre nós...») ou a intervenção dos militares («fuzilar um homem duas vezes é ser desumano») ou ainda a situação pungente da mãe à procura do filho na vala comum («eu preciso de ser a mãe de todos os mortos») – tudo isto atira para a passagem do realismo para o ambiente mágico em que o Pássaro e a morte servem de ligação.

Mas a mais dura crítica ao processo de colonização/descolonização, na perspectiva das cumplicidades históricas e políticas e da permanência de situações de afronta à liberdade, mesmo de sinal contrário, surge em Mena Abrantes na poderosa alegoria de *O Grande Circo Autêntico* (1977-1978)¹⁹⁷. Com uma epígrafe de Patrice Lumunba, que o seu fuzilamento desmentiu, esta «farsa tragicómica [...] conta, meio a sério meio a brincar, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos e por vontade alheia, a dono do circo».

O texto abre com um “esquema geral” que orienta o leitor no seu didatismo alegórico: o Grande Circo é o fim do poder colonial, o Amansar das Feras é a definição do poder político, a Ameaça contra o Circo é a independência, o Grande Circo Autêntico é a ditadura do novo poder, a última Farsa, a morte do líder popular. O esquema é mais complexo, mas aqui diz bastante do criticismo corajoso da alegoria: e a situação no ex-Zaire não exclui as generalizações.

Toda a primeira parte retrata uma colaboração entre colonizador e colonizado, num fundo de questão religiosa. E a alegoria transfere-se para o processo de descolonização e a independência surge num contexto de repressão violenta. «Os Leopardos actuam com ferocidade contra o coro, enquanto o Domador, por sua vez, chicoteia à esquerda e à direita com vigor». Mas o poder colonial (o domador) alia-se aos novos poderes, na alegoria do Palhaço Rico e do Palhaço Pobre, ao ponto de o Líder Popular reconhecer que «transformaram a independência numa jaula para nos observar do exterior». O Novo Líder Popular acaba

¹⁹⁶ Idem – *Teatro*, vol. II, cit., pags. 101 e segs.

¹⁹⁷ Idem – *Teatro*, vol. I, pags. 13 e segs.

por passar a acção ao tratador, que através dos Mercenários e dos Leopardos leva ao fim do Circo... ou quase.

E a fala afinal mostra um enorme desencanto por parte do autor. Diz com efeito o Tratador: «Agora que isto tudo é meu [...] o Circo deixa de ser circo e passa a ser cerco, que exprime melhor a realidade dos que estão cá dentro. [...] A sociedade das minhas minas, que todos conheciam por SO-MINAS fica a partir de agora a chamar-se SO-MINHAS... E muito minhas!»... E por aí em diante!

Dramatização da vida quotidiana

Importa lembrar que a vida quotidiana, tal como aliás os outros temas e sub-temas referidos ao longo desta pesquisa são convergentes e muitas vezes sobrepostos, o que envolve uma interpenetração de temas e situações. Ao abordarmos agora a retratação dramática das situações do quotidiano, aliás não muito numerosas, teremos presente que, por um lado, nelas subjaz a situação política; e por outro lado, algumas das peças já referidas enquadram também o quotidiano. O *Panfleto* de Van Dunen, de que já transcrevemos uma passagem, é disso exemplo flagrante. A família da mamã Lujia, as filhas Tita e Zé, os vizinhos e os amigos, os namorados quase humanizam o substrato político. O que não impede a Mamã Lujia de dizer: «Vocês todo são meus filha [...]; saíram na mesma barriga aqui! Ninguém é afilhado nem é intiado».¹⁹⁸

E sobre a seca: “Assim que está a começar com esta chuva que não pára, só vai estragar as comidque estão embaixo da terra e ainda por cima vai deixar mais gente sem lugar de dormir... Se nós aqui, graças a Deus, ainda estamos vá-que-não-vá, os outro desgraçado que estão no Sambizanga e nas barroca de Kinanga, os coitados é que vão sofrer e bem”...

As expressões de teatro popular, que mais adiante encontraremos, e até as de teatro tradicional, também não fogem, muitas vezes, a esta transversalidade.

Uma situação algo insólita prende-se com a escassez de teatro em Cabo Verde. João Branco documenta muito mais a produção de espectáculos do que de peças originais e não poderia ser de outra forma. Os poderosos movimentos da “Clareza”, da “Certeza” e do “Suplemento Cultural”, para referir só essas referências, não se preocupam com o teatro. Manuel Ferreira aliás reconhece-o: «uma

¹⁹⁸ Dunen, Domingos Van – ob. cit.

das formas menos expressivas desta literatura é a área do teatro». E só cita *Terra de Sôdade – Argumento para bailado folclórico* (1946) de Jaime de Figueiredo.¹⁹⁹

Mais optimista será Brito Semedo, ao afirmar que «após a independência esse género irrompeu em língua nacional com força mobilizadora e com função essencialmente formativa». E cita as peças *Gervásio* (1977) de O. Osório, e *Descarado* de Donald Macedo.²⁰⁰ Os mesmos e ainda alguns autores esparsos são referidos por José Luís Hopffer Cordeiro Almada (Eugénio Tavares, Jaime Figueiredo, Guilherme Ernesto, Artur Vieira, Flávio José, Ano Noho, Jorge Tolentino).²⁰¹

António Aurélio Gonçalves e Cândido Ferreira propõem entretanto uma adaptação da novela do primeiro, *As Virgens Loucas* (1996). Mostram um quotidiano desencantado de homens e mulheres sofridos num meio urbano pequeno e pobre (o Lombo “zona labiríntica” do Mindelo). Tanto o conto como a bem armada dramatização cénica traçam uma panorâmica da sociedade popular da cidade, seus problemas, dúvidas e esperanças: as amigas de vida agitada, o pequeno comércio de sobrevivência, os embarcações nacionais e estrangeiros, as festas, as alegrias e tristezas, amores e desamores e a esperança, que a realidade cabo-verdiana largamente justifica: “viver é com luz”.²⁰²

Mena Abrantes, em *Calanga, A Doida dos Cahaios* (1987) adapta à cena um romance de António Assis Júnior, *O Segredo da Morta* (1929)²⁰³. As datas dizem muito acerca do temário obviamente ligado à sociedade colonial. Mas a par do realismo, surge pelo menos na cena um certo expressionismo sublinhado e simbolizado na «cobra dos meus infortúnios e mensageira das minhas desgraças», diz a velha D. Clara Pederneira, num contexto que traça bem a sociedade da época.

E o mesmo se dirá da dramatização da loucura da Calanga, tanto mais interessante quando se relaciona com a época do romance. Sobre ele escreveu Pires Laranjeira que «vale sobretudo pela especificidade da representação social

¹⁹⁹ Ferreira, Manuel – *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, vol. I, Lisboa, ICLP, 1977.

²⁰⁰ Semedo, Brito – “A Produção Literária Cabo-Veriana após a Independência”, in *Revista Cultura*, Junho, 1998.

²⁰¹ Almada, J. L. C. – “O Teatro em Cabo Verde” in *Revista Cultura*, Setembro, 2001.

²⁰² Gonçalves, António Aurélio – *As Virgens Loucas*, Coimbra, Cena Lusófona, 2000.

²⁰³ Abrantes, José Mena, *Teatro*, vol. I, cit., pags.155 e segs. Cfr. Assis Junior, António, *O Segredo da Morta*, Luanda, 1929.

e espacial» o que corresponde à perspectiva da dramatização que aqui assinalamos.²⁰⁴

Ora bem: não obstante não analisaremos aqui o teatro tradicional, fazemos referência a *Cloçon Son* (1997), do São-tomense Fernando de Macedo.²⁰⁵ Trata-se da sociedade de São João de Angolares, que serve de inspiração, pela sua especificidade, a toda uma literatura. O carácter fantástico da intervenção de méssê Damião, da “Santificada”, a mulher de virtude, do curandeiro, numa situação que gira à volta de Madalena, da memória dos naufragos e da profecia do «filho que será o novo guia do nosso povo, um rei de todos ignorado crescerá do teu ventre»– tudo isto, oscilando entra o realismo e o fantástico, redonda numa cena de marionetas em que os míticos Rei Amador e Andreza são evocados.

Com uma nota política, a cargo do forasteiro: «venho de uma terra muito longe. É como se estivesse no exílio. Mas também pertenço a esta grande família que é fermento do nosso povo».

E refira-se *As Aventuras de Nhu Lobo* (2008) de Armindo Martins Tavares que dramatiza o imaginário caboverdeano, por exemplo nos curiosíssimos diálogos entre Xibinho, que se exprime em português, e o Lobo, que se exprime em crioulo:

“Xibinho – Meu amigo tio, estou com muita vergonha do senhor.

Lobo – Não pexijas de tei vergonha do seu titio. Um hmom honesto deve tei pouca vergonha...ou xem mesmo xem vergonha”...

Eugénia Vasques, que foi professora do dramaturgo na ESTCL, evoca uma ligação ao UBU de Alfred Jarry.²⁰⁶

Expressões poéticas

E finalmente: dentro dos critérios já largamente definidos, será altura de referir que as expressões poéticas desta dramaturgia assumem, maioritariamente as formas do teatro e do espectáculo tradicional, o que não significa uma completa ausência de conotações políticas e sociais.

²⁰⁴ Laranjeira, Pires – *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, ed. Universidade Aberta, 1995, pag. 50.

²⁰⁵ Macedo, Fernando – “Cloçon Son” in *Teatro do Imaginário Angolar*, cit., pags. 97 e segs.

²⁰⁶ Vasques, Eugénia, no Prefácio a *As Aventuras de Nhu Lobo*, de Armindo Martins Tavares, 2008.

É o caso de *No Velho Ninguém Toca* (1978) do angolano Costa Andrade, que lhe valeu mais de um ano de prisão por alegadas ofensas ao então Presidente de Angola²⁰⁷. Ora o texto, de uma poética envolvente mas enérgica na sua dimensão política, atinge em primeiro lugar o regime colonial, mas não se escusa a um claro pacifismo e apelos à expressão democrática popular à volta do mito do “velho”. Diz-se por exemplo que «é necessário iluminar as sombras. / Em nome dos olhos que vejo / abater a demagogia e o calculismo [...] abater a intriga e a divisão tribal / [...] sepultar o racismo / abrir a verdade / calcar as preferências / [...] despir a vaidade / desmobilizar o comandismo / [...] rebentar os santuários» pois «autocrítica é o que se pede». Cita-se entretanto o Che, num símile com o mítico Jika, que nos fez lembrar, mas sem quebra de autonomia criacional, o *Chaka* de Léopold Sédar Senghor²⁰⁸.

Citamos ainda três textos não analisados mas relevantes pelo peso literário e político: *A Esperança* (1982) de Óscar Ribas, *A Estória da Galinha e do Ouro* (1984) de Luandino Vieira, e *Sagrada Esperança* de Agostinho Neto. E referimos as dramatizações de Fernando Macedo e de Mena Abrantes próximas do Tchiloli. Neste último caso, *Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante* (1989) constitui um caso interessante de passagem de um país para outro, o que não é habitual. Mena ainda deve ser citado em textos de poética tradicional, como *Na Azuá e Amirá ou como o Prodigioso Filho de Kimanaueze se casou com a Filha do Sol e da Lua* (1989) fábula para 40 personagens entre pessoas, animais e mitos.

A expressão poética está bem presente, como está no belo *Monólogo para duas vozes Amêsa ou a Canção do Desespero* (1991) significativo pranto de sofrimento que já não é específico das situações histórico-coloniais. Interessante a adaptação – aculturação de poemas tradicionais portugueses («Lá vai a nau arrogante / com muito para contar [...] / Olha a triste viuvinha / que anda na roda a chorar...»). Mas o final pode permitir uma interpretação esperançosa: «Pingos de chuva / já molham o chão / Miúdos ao sol / não matam ninguém»²⁰⁹.

E há peças que assumidamente procuram e atingem uma expressão poética dominante. Natália Luísa surge assim ligada à teatralização dos belíssimos textos em prosa: *Mar me Quer* de Mia Couto, autor do conto e co-autor da adaptação

²⁰⁷ Andrade, Costa – *No Velho Ninguém Toca*, Lisboa, Livraria Sá da Costa ed., 1979.

²⁰⁸ Senghor, Léopold Sédar – “Chaka” in *Poèmes*, Paris, Seuil, 1985.

²⁰⁹ Abrantes, José Mena – *O Teatro em Angola*, vol. I, Luanda, Nzila ed., 2005, pags. 277 e segs. e 201-222 e vol. II, pags. 179-217 e 7-25.

(2001 – Moçambique) e *A Montanha de Água Lilás* (2005) romance – “fábula para todas as idades” – de Pepetela (2000).

Vejamos a primeira. Assume uma linguagem onírica de amor e morte, a partir do sonho-realidade do Avô Celestino e do pícaro – lírico diálogo de amor de Luarmina e de Zeca Perpétuo. De salientar a invenção ou utilização insólita de neologismos: os pés “icebergam”, Zeca lamenta o facto de a “vizinha e eu não nos simetricamos já”, a mulher de Zeca “rebolinha de prazer”...

E a nota política também está presente no contexto onírico. A Luarmina «para os indevidos efeitos [não] é branca»: é “mulata”, filha de um marinheiro grego. A certa altura fala-se de um «país capitalista [que] estava a abastecer os bandidos e as armas vinham pelo caminho do mar, se calhar dentro da baleia». Mas se calhar «[a] baleia vinha era dos países socialistas». Nada disto supera porém o teor poético da linguagem: «os olhos de quem amamos são um barco». E «nenhuma carícia [...] devolve tanta alma como a lágrima deslizando»...²¹⁰

E ainda de Mia Couto, cita-se “*Chuva Pasmada*” (2009), sobre os efeitos de uma seca inesperada nas relações familiares e comunitárias de uma aldeia moçambicana, Embora...

Outro tom assume a peça de Pepetela que acima referimos, *A Montanha de Água Lilás*. Trata-se de uma “estória” em que seres míticos, os lupis «cor de laranja, diferentes de todos os outros da terra», diz o romance, artistas; os lupões, «mais lentos [...] trabalhavam muito e eram sérios»; e os jacalupis, de tamanho desmedido, «muito preguiçosos» e prepotentes.

Esta sociedade tipifica-se em funções distintas: o lupi-pensador, o lupi-diplomata, o lupi-sábio, o lupi-poeta, mas também o jacalupi capitão ou o lupi-azarado. E entram em conflito por causa da utilização da milagrosa água lilás. Tratava-se de um verdadeiro combate entre os três grupos e os restantes animais, com as componentes de desacordos e rivalidades entre os próprios lupis – e esse combate reflecte a sociedade humana, nos seus aspectos bons e maus, nas suas vertentes políticas, económicas e morais.

Os poemas do lupi-poeta «chegaram ao conhecimento dos avós dos nossos avós» sob a forma de uma narrativa do Avô Bento, que Pepetela romanceou e Natália Luísa dramatizou em belíssimas cenas e diálogos.

Será que «as gerações vindouras [...] aprenderão com a estória?»²¹¹

²¹⁰ Couto, Mia e Luíza, Natália – *Mar me Quer*, Coimbra, Cena Lusófona, 2002.

²¹¹ Pepetela – *A Montanha de Água Lilás*, 4ª ed., Publicações D. Quixote, 2000.

Uma conclusão provisória

O teatro nos países africanos de língua portuguesa vai mais para lá desta análise, que aliás como tanto foi dito, se pretende conseguir. A análise dos textos disponíveis e das fontes bibliográficas sistemáticas, com destaque para o *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, de Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas aponta em certa medida para uma preponderância inicial pelo menos de formas de expressão dramática tradicional – o que amplamente se justifica no contexto das independências recentes.²¹² E veja-se também o estudo de Carlos Vaz “*Os Teatros e as Luzes: Viagem Muito Rápida pelas Histórias do Teatro dos Países Africanos de Língua Portuguesa, a que se junta Timor*”. (1998)²¹³.

E refram-se três obras recentes.

Desde logo, duas teses de Mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ambas orientadas por Maria João Brilhante: “Dramaturgia do Corpo: o Treino do Actor e a Criação do Espectáculo Chuva Pasmada” (2009) de Suzana Cecílio, e “Problemas do Desenvolvimento Teatral em Angola: que estética Teatral para Angola?” (2010) de Agnela da Cruz de Barros Wilker.

E ainda “O Teatro em Portugal” (2012) de Duarte Ivo Cruz, onde retomamos e prosseguimos um trabalho de escrita, de pesquisa e de reflexão, com mais de 50 anos, sobre o teatro em Portugal, da origem aos dias de hoje...²¹⁴

Ora bem:

Tudo que aqui se escreveu, garante uma qualidade técnica e literária de teatro em português escrito em África, e, antes, de temário ou ambiente africano, que se concilia com qualquer tema e qualquer ideologia, e que dá testemunho da convergência e da herança linguística e cultural comum.

²¹² Cavacas, Fernanda e Gomes, Aldónio – *Dicionário de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, ed. Caminho, 1997.

²¹³ Cfr. Vargas, Carlos – “Os Teatros e as Luzes: Viagem Muito Rápida pelas Histórias do Teatro dos Países Africanos de Língua Portuguesa a que se juntou Timor” in *Revista Camões*, Abril, Junho de 1998.

²¹⁴ Cruz, Duarte Ivo – *O Teatro em Portugal*, Lisboa, ed. CTT, 201.

Bibliografia

- ABELHO, Azinhal, *Teatro Popular Português*, 6 vols., Braga, ed. PX, 1968-1973.
- ABRANTES, José Mena, *O Teatro em Angola*, 2 vols, Luanda, Nzila, 2005.
- ABRANTES, José Mena, *Teatro*, 2 vols, Coimbra, Cena Lusófona, 1999.
- ALBUQUERQUE, Orlando de, *Auto de Natal*, Lobito, Capricórnio, 1973.
- ALBUQUERQUE, Orlando de, *Filho de Zambi*, Lobito, Capricórnio, s.d.
- ALBUQUERQUE, Orlando de, *Herodes e o Menino*, Lobito, Capricórnio, 1874.
- Albuquerque, Orlando de, *Obvibanda*, Lobito, Capricórnio, 1975.
- ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro, «O Teatro em Cabo Verde», in *Revista Cultural*, Setembro 2001.
- ALMEIDA, Fialho de, *Actores e Autores*, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1925.
- ALMEIDA, J. A., *Dicionário Abreviado de Coreografia*.
- ALMEIDA, Justino Mendes de, *Estudos de História da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Academia Portuguesa da História / Universidade Autónoma de Lisboa, 1996.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio de, et al., *A Questão da Literatura Açoriana*, Angra do Heroísmo, SREC, 1983.
- ALVAREZ, José Carlos, «Rumo a África – Contribuição para o Estudo da presença das Companhinas de Teatro e dos Actores Portugueses em África (1900-1970)», in *Revista Camões*, Dezembro 2006, pp. 63 e segs.
- ALVES, Maria Odete Dias, *A Linguagem das personagens das Comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, ed. policopiada, Coimbra, 1971.
- ALVES, Vasco de Mendonça, *A Promessa*, Lisboa, s.e., 1927.
- AMARAL, Diogo Freitas, *O Magnífico Reitor*, Lisboa, Gradiva ed., 2001.
- ANDRADE, Costa, *No Velho Ninguém Toca*, Lisboa, Sá da Costa, 1979.
- ANDRADE, João Pedro de, *Reflexões sobre o Teatro Português*, Lisboa, Acontecimento, 2004.
- ANDRÉ, João Maria et al., *Teatro Popular Mirandês - Textos de Cariz Profano*, Coimbra, Almedina, 2003.
- ARGUDIN, Yolanda, *Historia del Teatro en Mexico*, Mexico, Panorama, 1986.
- ASSIS JUNIOR, António, *O Segredo da Morta*, Luanda, s.e., s.d.
- ATHÁIDE, Luís Bernardo Leite de, «A Comédia», in *Etnografia, Arte e Vida Antiga dos Açores*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1974, p. 89.

- Autos e Comédias Portuguesas*, ed. facsimilada, Hernani Cidade (pref.), José V. de Coimbra Martins (notas), Lisboa, Ed. Lysia, 1973.
- ÁVILA, Norberto, *As Viagens de Pedro Lusitano*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1991.
- AZEVEDO, José Lúcio de, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa, 1918.
- BANDEIRA, Manuel, *Literatura Hispano-Americana*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, s.d.
- BAPTISTA, Augusto, *Floripes Negra*, Coimbra, Cena Lusófona, 2001.
- BARATA, José Oliveira, *António José da Silva, Criação e Realidade*, Lisboa, 1985.
- BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BARATA, José Oliveira, e Pericão, Maria da Graça, *Catálogo da Literatura de Cordel - Coleção Jorge de Faria*, Lisboa, INCM/FCCG, 2007.
- BARBOSA FILHO, Hermilo, *Espectáculos Populares do Nordeste*, São Paulo, ed. Buriti, 1966.
- BARROS, Jorge, e Costa, Soledade Martinho, *Festas e Tradições Portuguesas*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- BÉAVOGUI, Facinet, *Les Toma (Guinée et Libéria) au Temps des Négriers et de la Colonisation Française (XVI – XX siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BENOT, Yves, *Les Lumières, L'Esclavage, La Colonisation*, Paris, La Découverte, 2005.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho, *Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa*, Salvador, SCTE da Bahia, 2005.
- BIRMINGHAM, David, *Portugal e África*, Arlindo Barbeitos (trad.), Lisboa, Vega, 2003.
- BLANCHARD, Pascal, et al., *La Fracture Coloniale*, Paris, La Découverte, 2006.
- BOAL, Augusto, *Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular*, Coimbra, Centelha, 1977.
- BOLCHANCCCHAR, Pascal, *La Fracture Coloniale*, Paris, La Decouverte, 2006.
- BONITO, Rebelo, e Alvarellous, Louis Carré, *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore*, Lisboa, Biblioteca Social e Corporativa, 1963.
- BRAGA, Marques, *Obras Completas de Gil Vicente*, 6 vols., Lisboa, Sá da Costa ed.
- BRAGA, Teófilo, *Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional*, s.l., s.e., 1898.
- BRAGA, Teófilo, *História do Teatro Português – A Baixa Comédia e a Ópera*, Porto, s.e., 1871.
- BRAGA, Teófilo, *História do Teatro Português*, vol. I, Porto, Imprensa Nacional, 1870.
- BRAGA, Teófilo, *O Povo Português nos seus Usos e Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1885.
- BRANCO, João, *Dez Anos de Teatro - Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo - 1993-2003*, Mindelo, Instituto Camões / Centro Cultural Português - Polo do Mindelo, 2003.
- BRANCO, João, *Nação Teatro*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.
- BRÁSIO, António, *Monumenta Missionária Africana*, Lisboa, 1954.
- C.E.A., *História de Angola*, Lisboa, Ed. Afrontamento, 1975.
- Cancioneiro de D. Maria Henriques*, Domingos Maurício SJ (introd.), Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1956.
- CARAMELO, Amado, *Monografia de Trancoso*, Trancoso, Câmara Municipal de Trancoso, 2003.
- CARITA, Rui, *História da Ilha da Madeira*, Funchal, s.e., 1989.
- CARNEIRO, Mário de Sá, «Amizade», in Castex, François, *Mário de Sá Carneiro e a Génese da Amizade*, Coimbra, Livraria Almedina, 1971.

- CARNEIRO, Mário de Sá, *O Vencido*, Manuela Nogueira (introd.), Maria Aliete Ggalhoz (notas), Lisboa, INCM, 1995.
- CARNEIRO, Roberto, e MATOS, Artur Teodoro (coord.), *Actas do Congresso D. João III e o Império*, Lisboa, CEPCEP / CHAM, 2004.
- CARVALHO, Joaquim Moctzuma de (dir.), *Panorama das Literaturas das Américas*, 4 vols., Nova Lisboa, Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1958-1965.
- CASTELNAU-L'ESTOILE Charlotte, e REGOURD, François (dir.), *Connaissances et Pouvoirs. Les Espaces Impériaux (XVI-XVIII Siècles). France, Espagne, Portugal*, Bordéus, Presses Universitaires, 2005.
- CASTEX, François, *Mário de Sá Carneiro e a Gênese da "Amizade"*, Coimbra, Livraria Almedina ed., 1971.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, «Prefácio», in *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1974.
- CAVACAS, Fernanda, e Gomes, Aldónio, *Dicionário de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1997.
- CENTENO, Ivette K., *As Três Cidras do Amor*, Lisboa, Cotovia ed., s.d.
- CHAVES, Luís, *Danças e Bailados*, 1944.
- CHAVES, Luís, *Danças Religiosas*, Guimarães Editora, 1942.
- CHEVRIER, Jacques, *La Littérature Nègre*, Paris, Armand Colin, 1999.
- CIDADE, Hernâni, *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, 2 vols, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1963.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, *A Descoberta da África*, Lisboa, Edições 70, 2004.
- CORREIA, Manuel Tânger, *António Patrício, Poeta Trágico*, Lisboa, Revista Ocidente, 1960.
- CORTESÃO, Jaime, *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, Lisboa, INCM, 1994.
- CORTEZ, Alfredo, *Teatro Completo*, Duarte Ivo Cruz (ed.), Lisboa, INCM, 1992.
- COSTA, Helder, *Zé do Telhado*, Coimbra, Centelha, 1978.
- COSTA, José Daniel Rodrigues da, *6 Entremezes de Cordel*, Lisboa, Estampa, 1973.
- COSTA, Santos, «Trovas do Bandarra», in *Cadernos de Trancoso*, nº 4, Trancoso, Câmara Municipal, 1989.
- COSTA, Santos, *Trovas e Profecias do Bandarra*, Trancoso, Câmara Municipal, 2005.
- COUTO, Mia, e Luiza, Natália, *Mar me Quer*, Coimbra, Cena Lusófona, 2002.
- CRISTÓVÃO, Fernando (dir.), *Dicionário Temático da Lusofonia*, s.l., Texto Editores / ACLUS, 2005.
- CRUZ, Duarte Ivo, «As Cenas e as Vozes - Cinco Séculos desde o Auto da Índia», in *Revista Camões*, Lisboa, Instituto Camões, 2010.
- CRUZ, Duarte Ivo, «Moema», in *Contravento*, nº 1, Lisboa, 1968.
- CRUZ, Duarte Ivo, «O Teatro em Português - da Expansão às Independências», in *Revista Camões*, Lisboa, Instituto Camões, 2006.
- CRUZ, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Lisboa, Verbo, 2001.
- CRUZ, Duarte Ivo, *O Essencial sobre a Índia no Teatro Português*, Lisboa, INCM, 2011.
- CRUZ, Duarte Ivo, *O Essencial sobre o Teatro Luso Brasileiro*, Lisboa, INCM, 2004.
- CRUZ, Duarte Ivo, *O Simbolismo no Teatro Português*, Lisboa, ICALP, 1991.

- CRUZ, Duarte Ivo, *O Teatro Português e a Expansão - o Caso Especial da Aculturação em África, separata de Povos e Culturas*, Lisboa, CEPCEP, 2006.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Teatro Completo de Marcelino Mesquita*, Lisboa, INCM, 2006.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições CTT, 2012.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Teatro Português – Estrutura e Transversalidade*, Corunha, Universidade da Corunha, 2005.
- CRUZ, Manuel Ivo, «Prefácio» in *A Vingança da Cigana*, Brasília, 1983.
- CRUZ, Maria Leonor Garcia da, *Os Fumos da Índia – Uma Leitura Crítica da Expansão Portuguesa*, Lisboa, Cosmos, 1998.
- CURTO, Ramada, *Teatro Escolhido*, Duarte Ivo Cruz (introd. e pesquisa), 2 vols., Lisboa, INCM, 2004.
- DACOSTA, Fernando, *Um Jeep em Segunda Mão*, Lisboa, Ulmeiro, 1982.
- DAMAS, Eduardo, *Luís de Camões*, Lisboa, Panorama, s. d.
- DANTAS, Miguel, *Os Falsos D. Sebastião*, Sales Loureiro (introd. e notas), Lisboa, Heuris ed. *Diário de William Beckford em Espanha e Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988.
- DIAS, Jaime Lopes, *Teatro Popular na Beira Baixa da Idade Média à Actualidade*.
- DINES, Alberto, e Eleutério Victor, *O Judeu em Cena*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2005.
- DUNEN, Domingos van, *O Panfleto*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1988.
- DUVIOLS, Jean-Paul, *Le Nouveau Monde. Les voyages d'Amerigo Vespucci (1497-1504)*, Paris, Chandeigne, 2005.
- FADDA, Sebastiana, «O Teatro e os seus Múltiplices», in SOBRAL, Augusto, *Teatro Completo*, Lisboa, INCM, 2001.
- FERNANDES, E. M. Rosado, e CASTRO, J. Mendes, *O Pródigo*, Lisboa, INIC, 1989.
- FERNANDES, José Francisco, *Mirandês e Caramónico*, Miranda do Douro, 2001.
- FERREIRA, Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1977.
- FERREIRA, Manuel, *Os Sinais do Teatro Africano de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1992.
- FILIFE, Sinde, *Bocage*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, s.d.
- FONTES, Manuel da Costa, *Romanceiro Português do Canadá*, ed UE.
- FONTES, Manuel da Costa, *Romanceiro Português dos EUA*, Coimbra, ed UC, 1980.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., *Crónica de uma Viagem à Costa da Mina no ano de 1480*, Pedro Alvim (trad.), Lisboa, Vega, 1992.
- FRANCO, Maria do Bom Sucesso Medeiros, *O Teatro Popular em São Miguel*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1996.
- FRÈCHES, Claude Henri, *Comédias Portuguesas Feitas pelo Excelente Poeta Simão Machado*, ed. fac-similada, Lisboa, O Mundo do Livro, 1971.
- FRÈCHES, Claude Henri, *Le Theatre Neo-Latin au Portugal*, Paris, Nizet, 1964.
- GALVÃO, Henrique, *Colonos - esboço em um acto*, Lisboa, 1939.
- GALVÃO, Henrique, *O Velo d'Oiro*, Lisboa, Livraria Popular Francisco Franco, 1936.
- GARCIA, Mário, *Teixeira de Pascoaes*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1976.
- GARRETT, Almeida, *Romanceiro - 1843-1851*.
- GARRETT, Almeida, *Um Auto de Gil Vicente*, 1838.

- GOMES, Alberto F., *Autos e Trovas de Baltasar Dias*, Funchal, s.e., 1961.
- GOMES, Alberto F., *Poesia e Dramaturgia Populares no séc. XVI – Baltasar Dias*, Lisboa, ICLP, 1983.
- GOMES, Pinharanda, «Prefácio», in PASCOAES, Teixeira de, *D. Carlos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010.
- GONÇALVES, António Aurélio, *As Virgens Loucas*, Coimbra, Cena Lusófona, 2000.
- GONÇALVES, V. Assunção, «Teatro Popular Mirandês – 1999» in Meirinhos, José Francisco (coord.), *Estudos Mirandeses – Balanço e Orientações*, Miranda do Douro, 1999.
- GONÇALVES, V. Assunção, «Teatro Popular Mirandês», in *Actas das 1º Jornadas de Língua e Cultura Mirandesa*, Miranda do Douro, 1987.
- GRÜND, Françoise, «Théâtre des Sultans Bamum», in *Internationale de L'Imaginaire*, n° 12, Paris, 1989, pp. 100-119.
- GUIMARÃES, José Marques, *A Difusão do Nativismo em África*, Lisboa, África Debate, 2006.
- HAUPTFLEISCH, Temple, «South Africa» in *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. 3 – Africa, London and New York, Routledge, 1998.
- Internationale de L'Imaginaire*, n° 12, Paris, 1989.
- Internationale de L'Imaginaire*, n° 14, Paris, 1990.
- KALEWSKA, Anna, *Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe*, Varsóvia, Universidade de Varsóvia, 2005.
- KESTELOOT, Lilya, *Histoire de la Littérature Negro-Africaine*, Paris, Éditions Karthala, 2004
- LACOUTURE, Jean, *Les Jésuites*, Paris, Seuil, 1991.
- LARANJEIRA, J. L. Pires, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Porto, ed. Afrontamento, 1995.
- LARANJEIRA, J. L. Pires, *De Letra em Riste: Identidade, Autonomia e Outras Questões nas Literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, ed. Afrontamento, 1992.
- LARANJEIRA, J. L. Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Serafim, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Lisboa, 1950.
- LELLO, Júlia, *Virgínia Victorino, a Vocação de Teatro*, Lisboa, Ed. ESTC, 2004.
- LEMONS, Mário Matos, *Política Portuguesa em África: o Caso da Guiné-Bissau 1985-1998*, s.l., s.e., 1999.
- LIMA, Manuel dos Santos, *A Pele do Diabo*, Lisboa, África Editora, 1977.
- LIPINER, Elias, *Gonçalo Enes Bandarra e os Cristãos Novos*, Trancoso, Câmara Municipal, 1996.
- LISBOA, Eugénio, «Morte e Ressurreição na Obra de José Régio», no *In Memoriam*, Porto, Brasília Editora, 1970.
- LISBOA, Eurico, *D. João da Câmara*, Lisboa, 1954.
- LOPES, Victor Sousa, *Luis Francisco Rebello - Uma Colectânea de Vida*, Lisboa, ed. Fonte da Palavra, 2012.
- LOPO, Júlio de Castro, *Uma Rica Dona de Luanda*, Luanda, Biblioteca do Com. Prov. Luanda, s.d.
- M'BOKOLO, Elikia, *África Negra – História e Civilizações*, Alfredo Margarido (trad.), Lisboa, Vulgata, 2003.

- MACEDO, Fernando de, *Teatro do Imaginário Angolar de S. Tomé e Príncipe*, Coimbra, Cena Lusófona, 2000.
- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MAGALDI, Sábado, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 5ª ed., São Paulo, Global Editora, 1977.
- MAJOR, Aires, «Teatro em São Tomé e Príncipe», in *Dicionário Temático de Lusofonia*, Fernando Cristóvão (ed.), Lisboa, Texto Editores, 2005, p. 915.
- MÂNTUA, Bento, e SACRAMENTO JUNIOR, António, *O Cêrco de Tânger*, Paris-Lisboa, Livraias Aillau e Bertrand, 1923.
- MÂNTUA, Bento, *O Álcool*, Lisboa, Livraria Brasileira, 1913.
- MÂNTUA, Bento, *Ordinário... Marche!*, Lisboa, Livraria Brasileira, 1915.
- MARQUES, João Francisco, «As Formas e os Sentidos», in *História Religiosa de Portugal*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
- MARQUES, José, *A Difusão do Nativismo em África*, Lisboa, 2006.
- MARTINS, Mário, *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, 1956.
- MARTINS, Mário, *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias*, Lisboa, 1951.
- MARTINS, Mário, *O Teatro nas Cristandades Quinhentistas do Índia e do Japão*, Lisboa, Brotéria, 1986.
- MARTINS, Mário, *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, Lisboa, Brotéria, 1973.
- MARTINS, Rita, *Introdução ao Teatro Completo de D. João da Câmara*, vol. I, Lisboa, INCM, 2006.
- MATOS, Artur Teodoro (dir.), CALDEIRA, Arlindo Manuel, e NEVES, Agostinho, *A Expansão Atlântica*, Tomos 1 e 2, Lisboa, Editorial Estampa, 2003/2005.
- MAURÍCIO, Domingos, *Cancioneiro de Dona Maria Henriques*, Lisboa, ed. Agência Geral do Ultramar, 1956.
- MAURO, Frederic, et al, *Études Économiques sur L'Expansion Portugaise*, Paris, FCG, 1970.
- MAURO, Frederic, *L'Expansion Européenne*, Paris, PUF, 1963.
- MAURO, Frederic, *Le XVI Siècle Européen*, Paris, PUF, 1964.
- MEDINA, Isabel, *África*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1990.
- MEIRINHOS, António, «Teatro Rural em Trás-os-Montes», in *Boletim do Grupo Amigos de Bragança*, Dezembro de 1959.
- MEIRINHOS, José Maria (coord.), *Estudos Mirandeses -Balanço e Orientações*, Miranda do Douro, ed. da Câmara Municipal, 1999.
- MELO, Leonor Correia, *História e Histórias de Contactos Culturais em Angola*, Lisboa, Prefácio, 2006.
- MENDES, Miriam Garcia, *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*, São Paulo, Ática, 1988.
- MENDES, Miriam Garcia, *O Negro e o Teatro Brasileiro*, São Paulo, HUCITEC, 1993.
- MENDONÇA, Fátima, *Literatura Moçambicana - a História e a Escrita*, Maputo, Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, 1989.
- MILLER, N.T., *Obras de Henrique da Mota*, Lisboa, Sá da Costa, 1982.
- MONTEIRO, Fernando Amaro, e ROCHA, Teresa Vásquez, *A Guiné do século XVII ao século XIX*, Lisboa, Prefácio, 2004.
- NEPOMOCENO, Rui, *História da Madeira*, Lisboa, Companhia das Letras, 2006.

- NEVES, António Loja, *Os Teatros, as Luzes e as Sombras*, in *Revista Camões*, nº 1, 1998, pp. 60 e segs.
- NOËL, Eric, *Être Noir en France au XVIII Siècle*, Paris, Tallandier, 2006.
- NOGUEIRA, Carlos, «Do Papel à Voz: as Papeladas de Valongo», in *Brigantina*, vol. 22, Julho-Dezembro de 2002, pp.165 e segs.
- NOGUEIRA, Carlos, *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, Lisboa, INCM, 2004.
- NOGUEIRA, Manuela, e GALHOZ, Maria Aliete, *Mário de Sá carneiro - Juvenália Dramática*, Lisboa, INCM, 1995.
- OLIVEIRA, Maria Antónia, Alexandre O'Neill - *Uma Biografia Literária*, Lisboa, D. Quixote, 2007.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes, *A Formação da Literatura Angolana: 1851-1950*, Lisboa, INCM, 1997.
- PAVÃO, J. Almeida, *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada, 1981.
- PAVÃO, J. Almeida, *Teatro Popular Micaelense: Aspectos Genéticos e Estruturais*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1985.
- PENA, Carlos Gonzalez, *Historia de la Literatura Mexicana*, 4ª ed., México, Porrúa, 1949.
- PEPETELA, «O Elogio da Ignorância», in *O Cão e os Calundas*, 5ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002, pp. 65-74.
- PEPETELA, «Regressados», in *O Cão e os Calundas*, 5ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002, pp. 111-120.
- PEPETELA, *A Corda*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1978.
- PEPETELA, *A Montanha da Água Lilás*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- PEPETELA, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- PEPETELA, *O Cão e os Calundas*, 5ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- PEREIRA, Pedro Paulo Alves, *Caminhos do Universo Carolíngio – o Tchiloli de São Tomé*, comunicação proferida a 6 de Dezembro de 2003 no pequeno Auditório ESTC em Lisboa (manuscrito).
- PEREIRA, Pedro Paulo Alves, *Das Tchiloli von São Tomé - IkoVerlag fur Interkulturelle Kommunikation*, London, Frankfurt am Main, 2002.
- PEREIRA, Silvina, *Comédia “Ulissipo”*, Lisboa, Ed. Teatro Maizum, 2000.
- PERES DAMIÃO, *História dos Descobrimientos Portugueses*, Coimbra, 2ª ed., 1960.
- PÉTRÉ-GREUILLEAU, Olivier, *Traites Négrières*, Paris, Gallimard, 2004.
- PICCHIO, Lucciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália, 1969.
- PIMENTEL, Alberto, *Obras do Poeta Chiado*, s.l., s.e., 1889.
- PIMENTEL, F. J. Vieira, *Tendências da Literatura Dramática nos finais do séc XIX – D. João da Câmara*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981.
- PINHO, Sebastião Tavares, *Teatro Neolatino em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.
- PINTO, Paulo Teixeira, *Do Direito ao Império em D. Sebastião*, Lisboa, 1985.
- PIRES, Carolina Vitória, «Teatro Popular – Um Auto dos Reis», in *Revista Brigantina*, vol. III, nº 4, Outubro-Dezembro 1982.
- PIRES, José Machado, BRITO, Joaquim Pais de, e CARVALHO Mário Vieira de (eds.), *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*, actas do colóquio, Lisboa, ICS, 2003.
- PIRES, José Machado, *D. Sebastião e o Encoberto*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

- PONTES, Joel, *O Teatro Moderno em Pernambuco*, São Paulo, Buriti, 1966.
- PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Moderno Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 2001.
- QUADROS, António, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, vol. I, Lisboa, Guimarães Editora, 1982.
- RATELBAND, Klaas, *Os Holandeses no Brasil e na Costa Africana*, Tjerk Hagemeijer (trad.), Lisboa, Veja, 2003.
- REBELLO, Luís Francisco, *100 Anos de Teatro Português*, Lisboa, Brasília Ed., 1989.
- REBELLO, Luís Francisco, *D. João da Câmara e os Caminhos do Teatro Português*, Lisboa 1962.
- REBELLO, Luís Francisco, *História do Teatro Português*, Lisboa, PEA, 5ª ed., 2000.
- REBELLO, Luís Francisco, *Teatro Português - das origens ao Romantismo*, Lisboa, Prelo Ed., s.d.
- REBELLO, Luís Francisco, *Teatro Português em um Acto*, 2 vols, Lisboa, INCM 2006-2003.
- REBELLO, Luís Francisco, *Três Espelhos - Um Visão Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, Lisboa, INCM, 2010.
- RÉGIO, José, *Páginas do Diário Íntimo*, 2ª ed., Lisboa, INCM, 2000.
- REIS, Fernando, «Teatro Medieval em São Tomé e Príncipe», in *Panorama*, Setembro de 1967, pp. 47-49.
- REIS, Fernando, *Pôvo Folgá*, São Tomé, Câmara Municipal, 1969.
- RIBAS, Tomaz, «O Tchiloli ou as Tragédias de São Tomé e Príncipe», in *Espiral*, Verão de 1965, p. 74.
- RIBEIRO, Afonso, *Três Setas Apontadas para o Futuro*, Lourenço Marques, edição A. Artes Gráficas, 1959.
- ROBS, Daniel, *A Igreja da Renascença e da Reforma*, São Paulo, Quadrante, 1999.
- ROCHA Andréé Cabbrée, *O Teatro de Garrett*, Coimbra, Coimbra Editora, 1954.
- ROCHA, Andréé Crabbé, *As Aventuras de Anfitrião*, Coimbra, Almedina, 1969.
- ROCHA, Mário, «O Auto dos Sete Infantes de Lara», in *Brigantina*, vol. X, Janeiro-Junho 1990, pp. 31 e segs.
- ROSA, Armando Nascimento, «Prefácio», in Correia, Natália, *D. João e Julieta*, Lisboa, SPA / D. Quixote, 1999
- ROSA, Armando Nascimento, *As Máscaras Nigromantes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.
- ROSA, Armando Nascimento, *Audição com Daisy ao Vivo*, Évora, Casa do Sul, 2002.
- ROSA, Armando Nascimento, *Lianor no País sem Pilhas*, Lisboa, Campo das Letras, 2001.
- SAAVEDRA, Ricardo, *António Manuel Couto Viana - Memorial do Coração-Conversa a Quatro Mãos*, s.l., Qutzal Editora, 2012.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de, *Teatro de Cordel*, Lisboa, Instituto Nacional do Livro, 1922.
- SANCHEZ, Luiz Alberto, *La Literatura Peruana*, vol. 1, Buenos Aires, Guaranía, 1950.
- SANTO, Alda Espírito, «O Tchiloli de São Tomé», in *Revista dos Correios de São Tomé*, São Tomé e Príncipe, Janeiro, 2001.
- SANTOS, Ana Clara e VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista-1835-1846*, Lisboa, INCM, 2007.
- SAUNDERS, A. C. de C. M., *História Social dos Escravos Libertos em Portugal*, 6 vols, Lisboa, INCM, 1994.
- SCHERER, Colette (dir.), *Catalogue des Pièces de Théâtre Africain en Langue Française Conservées a la Bibliothèque Gaston Baty*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

- SCHERER, Jacques, *Le Théâtre en Afrique Noire Francophone*, Paris, PUF, 1992.
- SELVAGEM, Carlos, *Teatro Completo*, Duarte Ivo Cruz (introd.), 2 vols., Lisboa, INCM, 1997.
- SEMEDO, Brito, «A produção literária Cabo-Verdiana após a Independência», in *Revista Cultura*, Junho, 1998.
- SENA, Jorge de, *O Indesejado*, Porto, Cadernos das 7 Musas, 1949.
- SENGHOR, Lèopol Sédar, «Chaka», in *Poèmes*, Paris, Seuil, 1985.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do Teatro Nacional de D. Maria II*, Lisboa, 1955.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. VII, Lisboa, Editorial Verbo, 1984.
- SILVA, Alberto Costa e, *A Enxada e a Lança – A África Antes dos Portugueses*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira / Universidade de São Paulo, 1992.
- SILVA, Inocencio F., *Dicionário Bibliográfico Português*, 23 vols., Lisboa, INCM, 1973.
- SIQUEIRA, Vera Lopes de, *Tradições Pirenes*, Goiânia, Ed. Kelps, 1997.
- SOARES, Francisco, *Notícia da Literatura Angolana*, Lisboa, INCM, 2001.
- SOUSA, Franco de, *Achada Grande do Tarrafal*, Lisboa, Alfaómega, 1979.
- TAVARES, Armando Martins, *As Aventuras de Nhu Lobo*, Eugénia Vasques (pref.), Lisboa, 2008.
- TAVARES, Miguel Sousa, *Equador*, Lisboa, O Mundo do Livro, 2003.
- TEIXEIRA, António Braz, «Prefácio», in Régio, José, *Teatro*, 2 vols., Lisboa, INCM, 2005.
- TEIXEIRA, António Braz, *Sobre o Teatro Religioso de José Régio*, Lisboa, Revista Espiral, 1965.
- The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, London and New York, Routledge, 1998.
- THOMAS, Hugh, *La traite des Noirs – 1440-1870*, Guillaume Villeneuve (trad.), Paris, Robert Lafont, 2006.
- TIÉROU, Alphonse, *Si Sa Dance Bouge L'Afrique Bougera*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos, *Domingos Caldas Barbosa*, Lisboa, Caminho, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos, *Os Negros em Portugal*, Lisboa, Caminho, 1977.
- VALBER, Cristian, «Le Tchiloli de São Tomé un Exemple de Subversion Culturelle», in *Internationale de L'Imaginaire*, n° 14, Paris, 1990, pp. 32-56.
- VALBERT, Christian, *Le Tchiloli de S. Tomé*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- VALVERDE, Paulo, *Máscara, Mato e Morte*, Oeiras, Ed. Celta, 2000.
- VARGAS, Carlos, «Os Teatros e as Luzes: Viagem Muito Rápida pelas Histórias do Teatro dos Países Africanos de Língua Portuguesa a que se Juntou Timor», in *Revista Camões*, Abril-Junho, 1999.
- VASCONCELLOS, Ana Isabel Teixeira de, *O Drama Histórico Português do século XIX - 1836-1856*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- VASCONCELOS, J. Leite de, *Teatro Popular Português*, A. Machado Guerreiro (coord.), 3 vols., Coimbra, Universidade de Coimbra, 1974-1979.
- VASCONCELOS, J. Leite, *Etnografia Portuguesa*, M. Viegas Guerreiro e Alda e Paulo Caratão Soromenho (org.), 10 vols., Lisboa, INCM, 1980-1988.
- VASCONCELOS, Leite de, *As Mortes de Lucas Mateus*, Coimbra, Cena Lusófona, 1999.
- VASQUES, Eugénia, *Jorge da Serra – Uma Ideia de Teatro*, Lisboa, Cosmos, 1988.
- VERÍSSIMO, Erico, *O Tempo e o Vento*, vol. I, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- VIANA, António Manuel Couto, *Colegial de Letras e Lembranças*, Lisboa, Universidade Editora, 1995.

- VIANA, António Manuel Couto, *Escavações de Superfície*, Lisboa, Universitária Editora, 1995.
- VICENTE, Gil, *Obras Completas*, Marques Braga (ed.), Lisboa, Sá da Costa, s.d.
- VISCONDE DE SANTARÉM, *Prioridade dos Descobrimientos Portugueses*, Lisboa, Colecção Henriquina, 1958.
- VITORINO, Virgínia, *Degredados*, Lisboa, Parceria Pereira, 1931.
- VORAGINE, *Legenda Áurea*, Porto, Civilização, 2005.

Índice

Introdução e metodologia – Âmbito e delimitação do estudo	7
I. Abrangência da expressão dramática da expansão – O teatro clássico – séculos XVI-XVII.	13
II. A expansão em Gil Vicente – Escola vicentina	17
III. O ciclo da cana de açúcar e o ciclo da transposição teatral – O caso de São Tomé e Príncipe.	25
IV. Dos jesuitas aos renascentistas com referências e transposições políticas e culturais	35
V. Os séculos XVIII e XIX – A África esquecida	55
VI. Um tema transversal e intemporal: D. Sebastião e o sebastianismo	61
VII. Outro tema transversal e intemporal: África no teatro popular	91
VIII. África no teatro português – do início do século XX à descolonização	103
IX. O teatro de expressão portuguesa nas modernas literaturas africanas	117
Bibliografia.	133

