

Isabel Pinto

Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

Sumptuoso decalque: memórias do corpo do herói no teatro português do século XVIII

PARTE I

A ideia de que a construção da figura do herói, mais no teatro do que noutro género, emerge da representação de um corpo que a sustenta, é o *topos* essencial desenvolvido neste artigo. O corpo de que iremos falar define-se pela extrema adequação às situações e exigências que distinguem o herói, na sua demanda pela redenção de um passado comum. Interessa-nos, em concreto, pensar as diferentes circunstâncias que determinavam uma certa recepção da figura do herói no teatro histórico do século XVIII, e que, de acordo com o nosso ponto de vista, remontam maioritariamente à elaboração sobre o corpo. A partir da leitura de dois textos de teatro histórico, do século XVIII, *Da fé o trono Afonso exalta na conquista de Lisboa* (1750), de Jaime Marcelino Pontes, em que D. Afonso Henriques figura como herói, e *O vassalo mais fiel no cerco de Guimarães* (1796), de autor desconhecido, em que emerge Egas Moniz, o Aio, enquanto herói, intentaremos responder às seguintes questões: (a) como é representado o corpo do herói?; (b) de que forma a representação textual se relaciona com a teatral?; (c) qual a relação entre essas formas de representação e a especificidade do género teatral histórico?; (d) como se integrava esse género, e a particular noção de corpo de herói nele veiculada, na cultura do século XVIII? Se a resposta às duas primeiras alíneas apresentará um inextricável grau de ligação, as duas restantes serão alvo de considerações *per se*, ainda que sob a égide de uma mesma realidade cultural. Para tal, iremos

recorrer, para além dos referidos textos de teatro, a fontes textuais de carácter histórico¹.

Parte II

A reflexão em torno do herói, respectivos estatuto e condição, ocorre na literatura, sobretudo, a propósito do escrutínio da produção literária da Antiguidade Clássica, nomeadamente em relação à epopeia e à tragédia.

A figuração teórica do herói é indagada por Maria Helena da Rocha Pereira (1985/1986)², no âmbito do contraste entre epopeia e tragédia. A autora adopta a perspectiva de que, enquanto o herói épico é consistentemente enredado numa teia de decisões de ordem superior, por acção directa dos deuses, o herói trágico, embora se confronte com a forte imposição de um *pathos*, que não pode ser contrariado, é responsável pelas escolhas que enformam o seu devir (p. 98). Todavia, este herói que se confronta com as vicissitudes da escolha e da decisão, atitudes a que tem de dar corpo, depara-se, igualmente, com um mundo orquestrado por determinações divinas:

Do herói constantemente guiado pelos deuses, passámos àquele que se governa pelo *logos*, embora movendo-se num mundo em que a sua vontade a cada momento embate contra uma ordem das coisas estabelecidas pela divindade, e que ele não pode alterar. Essa ordem, porém, não é arbitrária, nem o mundo é caótico. É, no entanto, à custa do seu próprio sofrimento que o homem o reconhece. (p. 117)

Outra abordagem do herói procede da valência pedagógica que José Pedro Serra (1986)³ atribui à Historiografia Grega, que compreende o

¹ Em relação a fontes iconográficas, destaca-se uma gravura relativa ao Cerco de Lisboa, de 1747, na Biblioteca Nacional de Portugal (E. 510 P.), apresentada em Ernesto Soares, *História da Gravura Artística em Portugal: Os Artistas e as Suas Obras* (Lisboa: Gráfica Santelmo, 1940). Nesta, vê-se em primeiro plano D. Afonso Henriques, em imponente pose, de corpo inteiro, com Lisboa ao fundo, em ‘miniatura’, e sobre ele, a pairar, o mundo celeste.

² Maria Helena Rocha Pereira, “O Herói Épico e o Herói Trágico” (*Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, XXIV, 1985/ 1986), pp. 97-117.

³ José Pedro Serra, “Pedagogia e Exemplo na Historiografia Grega” (*Euphrosyne*, XIV, 1986), pp. 53-76.

conceito de exemplo, concretizado no homem ímpar e na atitude por si preconizada:

Podemos, portanto, afirmar que, para além das particularidades de cada autor, a preocupação pelo *homem exemplar* e pela *atitude exemplar* estão desde início presentes na historiografia grega, desempenhando um importante papel pedagógico. A historiografia grega nasce no seio de um movimento humanista que pela primeira vez opõe o tempo e o espaço humanos ao tempo e ao espaço míticos. O seu primeiro rosto, pelas categorias de grandeza, nobreza, glória, que preenchem as páginas de Heródoto, é o de uma irmã mais nova da épica. A par de um desejo de exactidão, cujo empenhamento varia de autor para autor, a faceta educativa e utilitária da história sempre preocupou os gregos. Os historiógrafos recorrem frequentemente aos exemplos ou porque deles emana uma luz que orienta o homem na sua existência revelando o que ele *é*, ou porque, como no caso de Tucídides, por meio de comparação e relação de semelhança, se consegue atingir uma compreensão abstracta de situações típicas cuja repetição em situações análogas é inevitável. (p. 76)

Outrossim encontramos semelhanças entre a maneira como, de acordo com o autor, é apresentado o rei Ciro na *Ciropedia* e Afonso Henriques em *Da fé o trono Afonso exalta na conquista de Lisboa*:

Nestas circunstâncias, jamais a autoridade do rei é questionada. Uma das ideias básicas de Xenofonte é esta: é possível e desejável a conciliação entre o exercício da autoridade e a aceitação da mesma, sempre que o rei se apresente como um verdadeiro chefe, no qual todos encontram o melhor defensor.

A disponibilidade para os riscos da guerra, o endurecimento provocado pelo rigor das campanhas, rigor a que nunca fugia, *dando sempre o exemplo*, não o privaram, todavia, do sentido da hierarquia e da dignidade da diferença, ainda que se trate de manifestações exteriores. Não dependia de luxos, era mesmo contrário a esses excessos, mas não temia a sensibilidade. E quando era necessário apresentar-se com a aparência própria do grande senhor que era, não hesitava em fazê-lo. (p. 75)

Como iremos ter oportunidade de verificar, também Afonso Henriques se assume como «verdadeiro chefe», exemplar para os demais; quer ele quer Egas Moniz, este último em *O vassalo mais*

fiel no cerco de Guimarães, são os exímios defensores dos interesses nacionais, ambos disponíveis para o «rigor das campanhas», dando, respectivamente, o exemplo de monarca e vassalo, e deveras cientes dos deveres, da imponência de modos, no caso do monarca, e da dignidade do gesto, no caso do vassalo, a si exigidos.

Parte III

Na verdade, na segunda metade do século XVIII recrudescer o apreço pelo teatro histórico⁴, um teatro direcionado para a exaltação dos atos feitos nacionais, em torno de figuras de eleição. Se, por um lado, esta predileção não pode ser conotada com uma especificidade da época, já que por esta altura uma grande variedade de géneros era cultivada (comédia, entremez, drama, farsa, burleta, tragédia, etc.), com originais e traduções a concorrerem entre si, por outro, não deixa de ser relevante que, embrenhada nesta floresta de géneros, a apetência para ver/ler o histórico, ao invés de desaparecer, se acentue.

Os dois textos de teatro em causa remetem para episódios decisivos da fundação do reino, apresentando como protagonistas as figuras máximas a eles ligadas: D. Afonso Henriques em *Da fé o trono Afonso exalta na conquista de Lisboa* e Egas Moniz em *O vassalo mais fiel no cerco de Guimarães*, como referido. O primeiro centra-se no Cerco de Lisboa e na inabalável perseverança de Afonso Henriques no seu decurso; já no segundo destaca-se o sacrifício extremo de Egas Moniz, ao serviço do reino luso, perante o rei de Leão e Castela, quando Afonso Henriques se recusa a ceder às exigências do monarca espanhol, após o levantamento do cerco a Guimarães. Surge, assim, a ideia de um herói nacional que, mesmo expondo e oferecendo o corpo aos rigores da fortuna e às agruras do conflito, não perde dignidade, antes alarga o escopo da sua acção. Paralelamente, a fé que os caracteriza estabelece

⁴ Das várias edições de teatro histórico disponíveis para o público da época, destacamos as seguintes: *A glória lusitana ou A restauração de Cambre* (Lisboa: Oficina de Domingos Gonçalves, 1783); *O ilustríssimo D. Afonso de Albuquerque em Goa* (Lisboa: Oficina de António Rodrigues Galhardo, 1784); *A glória de Portugal nas acções de D. Nuno Álvares Pereira* (Lisboa: Oficina de António Gomes, 1790), etc.

uma ponte, directa e privilegiada, com o poder divino. De tal modo isto se verifica que podemos ver em Afonso Henriques e Egas Moniz, mais ainda no primeiro do que no segundo, encarnações de desígnios superiores.

DA FÉ O TRONO AFONSO EXALTA NA CONQUISTA DE LISBOA (1750)

O impresso que se conhece da *Comédia famosa intitulada Da fé o trono Afonso exalta na conquista de Lisboa*⁵, escrita à maneira espanhola (cf. o título e a estrutura, dividida em três jornadas), apresenta as seguintes informações na folha de rosto: «Festa com que os devotos romeiros de Nossa Senhora da Conceição da Ulgueira solenizam a mesma Senhora no ano de 1750; foi escrita por Jaime Marcelino Pontes»; estas indicações estão ausentes de um manuscrito da comédia⁶, com data de 1790, que se limita a especificar «composta em o ano de 1750»⁷. O considerável intervalo de tempo que medeia entre a sua escrita em 1750 e a cópia manuscrita de 1790, que não apresenta variantes em relação ao impresso, alude, em nosso entender, ao referido vigor do teatro histórico na segunda metade do século XVIII.

Quanto ao autor, Barbosa Machado (1759)⁸ declara ser Jaime Marcelino Pontes pseudónimo do padre José Manuel Penalvo, nascido em Lisboa, em 1697. Frequentou o colégio jesuíta e foi, posteriormente, membro de diversas academias literárias. Das muitas obras que lhe

⁵ Jaime Marcelino Pontes, *Comédia famosa intitulada Da fé o trono Afonso exalta na conquista de Lisboa* (Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues, 1750).

⁶ Esta cópia (cod. 1371//1 = F.R. 724) faz parte de uma numerosa colecção de manuscritos de textos de teatro, da lavra do copista António José de Oliveira, com datas compreendidas entre 1780 e 1797, pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal. Para uma abordagem desta colecção, veja-se, por exemplo, José da Costa Miranda, “Teatro Italiano Manuscrito (Séc. XVIII): Sobre Alguns Textos Existentes em Bibliotecas e Arquivos Portugueses” (Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, XXXIII, 1976), pp. 5-27.

⁷ Todos os excertos da comédia à frente apresentados são transcritos da cópia manuscrita, optando-se, neste artigo, em todas as transcrições, pela actualização ortográfica conforme a norma vigente, que não considera o novo acordo ortográfico.

⁸ Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, IV (Lisboa: Oficina de Francisco Luís Ameno, 1759), p. 216.

atribui, Barbosa Machado restringe o benefício da impressão ao seguinte conjunto de títulos: *Romance heróico*, «em louvor de umas tardes pregadas pelo Padre Fr. Manuel Rodrigues na Igreja das Chagas»; quatro *Romances*, «em aplauso do Padre Fr. Miguel do Rosário da Ordem dos Pregadores»; dois romances em a *Relação de como foi recebido em Lagos o excelentíssimo general do reino do Algarve D. Rodrigo de Meneses*; e a comédia em análise. Já a lista de obras manuscritas inclui, entre outras, uma *Arte cómica, doutrina do teatro*.

As circunstâncias de produção da comédia, no âmbito de uma celebração religiosa, a festa em honra de Nossa Senhora da Conceição da Ulgueira, freguesia de Colares, configuram uma intriga assente numa vitória importante da cristandade sobre o mouro infiel, que se anuncia desde o título. Afonso Henriques é, por excelência, o símbolo da cristandade e do seu poder. Daí que a condição do herói seja, neste caso, indissociável de um conjunto de valores cristãos, que serão por nós abordados colateralmente, inseridos na temática mais lata do homem exemplar.

Ao pensarmos em fontes históricas, esta comédia colige informação proveniente da *Crónica do muito alto e muito esclarecido príncipe D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal*⁹, e da *Terceira parte da monarquia lusitana*¹⁰. Em relação à primeira, destaca-se, por exemplo, a proeminência dada na intriga a Guilherme de Longa Espada, duque da Normandia e futuro rei de Inglaterra; quanto à segunda, não resistimos a transcrever um fragmento do capítulo II, do livro X, que nos situa Afonso Henriques na noite anterior à batalha de Ourique:

Não eram de qualidade as coisas que trazia entre mãos o esforçado príncipe Dom Afonso Henriques que lhe consentissem tomar muito repouso, nem os pensamentos ocupados na grandeza do negócio presente davam lugar a se poder quietar e tomar alívio. E assim para divertir de algum modo aquela moléstia, lançou mão de uma Bíblia sagrada, a qual tinha em sua tenda, e começando

⁹ Duarte Galvão, *Crónica do muito alto e muito esclarecido príncipe D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal* (Lisboa Ocidental: Oficina Ferreiriana, 1726), p. 43.

¹⁰ António Brandão, *Terceira parte da monarquia lusitana* (Lisboa: Pedro Craesbeck, 1632).

a ler por ela, a primeira coisa que encontrou foi a vitória de Gedeão, insigne capitão do povo judaico, o qual com trezentos soldados rompeu os quatro reis madianitas e seus exércitos, passando à espada cento e vinte mil homens, sem outros muitos que morreram no alcance. Alegre o infante com tão bom encontro e tomando desta vitória prognóstico feliz da que esperava, se confirmou mais na resolução de dar batalha, e com o coração inflamado e olhos postos em o céu, rompeu nestas palavras: «Bem sabeis vós, meu senhor Jesus Cristo, que por vosso serviço e pela exaltação de vosso santo nome empreendi eu esta guerra contra vossos inimigos; vós que sois todo-poderoso me ajudai nela, animai e dai esforço a meus soldados para que os vençamos, pois são blasfemadores de vosso santíssimo nome». (fl. 119)

Na verdade, o início da comédia apresenta notório paralelismo com o excerto acima, ao mostrar el-rei sentado a ler o episódio bíblico da derrota que David infligiu a Golias, narrado no *Livro I de Samuel*, capítulo 17, com um santo crucifixo por perto. Logo de seguida, decorre uma longa fala em que o rei se dirige, “representando”, a «Cristo adorado», dando-lhe conta dos rigores do Cerco de Lisboa e pedindo-lhe auxílio. Igualmente assinalável, o afastamento em relação às mesmas fontes históricas manifesta-se em: (a) a presença de Salgueiro como personagem, pois enquanto gracioso, ou seja, figura característica do teatro do século XVIII¹¹, surpreende a sua participação numa reconstituição histórica, ainda que se trate de uma comédia, e (b) o enredo amoroso que se desenvolve entre prisioneiros mouros e soldadesca cristã.

Um pouco mais à frente, deparamos com a seguinte fala de Guilherme:

¹¹ A personagem do «gracioso» no século XVIII assume veia essencialmente cômica, sobretudo, pela linguagem, ao comentar com acutilância a intriga, como se pode ver na seguinte fala da comédia visada:

SALGUEIRO: Ora há no mundo comédia
que tal labirinto enrede!
Não pode ser, não, senhores,
ainda que a pinte Apeles. (fl. 48)

GUILHERME: Invicto monarca augusto,
a quem generoso abate
a fortuna seus prodígios
quando os seus raios Tonante
deixa por sublime prémio,
das minhas ditas que alcance
a honra de que prostrado
possa essas plantas beijar-te. (fl. 5)

Ao desejo de Guilherme de lhe prestar a devida homenagem, beijando-lhe «essas plantas», Afonso Henriques vai retorquir da seguinte maneira:

REI: Em meus braços, inglês nobre,
tendes mais próprio hospedaje;
que general tão insigne
merece quando se abate
em periferias de luzes
lauréis da imortalidade. (fl. 5)

O rei insta Guilherme a abraçá-lo, gesto muito significativo, dado que a aproximação ao corpo do rei é esporádica e solene. Esta iniciativa de um abraço é sinal imediato de que o rei aufere grande consideração por tal súbdito.

É especialmente interessante o início da réplica de Guilherme:

GUILHERME: Sois quem sois, e não me admira
que o vosso amor me levante,
pois, liberal de luzeiros,
pretendeis como sol dar-me
nova luz, pois as que logro
reflexos comunicáveis
são vossos. (fls. 5-5v)

Decompondo a intriga em momentos, Guilherme dispunha-se a beijar os pés ao rei; percebe-se que este o levanta e abraça. Esse gesto

é entendido como um gesto de amor e reconhecimento. Daí sucede Afonso Henriques ser comparado ao sol, comparação que também retoma a fala anterior do rei.

No seguimento, Martim Moniz, que também está em cena, descreve ao rei como foi obtida mais uma vitória sobre o mouro e, a este respeito, acrescenta:

MONIZ: [...] Trago o real ajudante

a teus pés, para que o triunfo

por ele seja estimável.

AMURATES: Infortúnios que a campanha

traz consigo hoje me trazem

a beijar-te a planta ilustre. (De joelhos.) (fls. 6-6v)

Também Amurates, inimigo mouro, feito prisioneiro, se dispõe a beijar os pés ao rei. Mas na fala seguinte, o rei ordena-lhe que se levante, com a seguinte justificação: «que um prostrado quando é nobre/ nunca no ardor é cadáver» (fl. 6v), perseverando na clemência mesmo perante o temível infiel.

O corpo do rei é o corpo do herói. Entre esse corpo e os demais há uma distância que se impõe pela evidência de uma dignidade superior de que resultam convenções de aproximação e afastamento, em torno do mesmo corpo, que gera o consenso, inclusive, entre inimigos. É, contudo, próprio do gesto do herói dignificar os que o rodeiam e servem, promovendo, pontualmente, a sua aproximação, como anteriormente salientado em relação a Guilherme de Longa Espada, e rejeitando a humilhação, como perante Amurates.

Também a adjectivação convocada para interpelar o rei, nestes primeiros momentos da intriga, é consistente com a construção da figura heróica: «Invicto monarca augusto», «rei sublime», «invicto Afonso Henriques», etc.

Já na jornada segunda, a dada altura, por força de um equívoco, por parte de Salgueiro, soldado gracioso, que não reconhece D. Afonso Henriques, o rei assume a função de um soldado em vigília, na muralha, pela noite fora; é investido dessa função subalterna que o rei profere esta fala:

REI: Está desabrida a noite,
mas um coração ardente,
com as constâncias rebate,
deste frio Outubro as neves.
Oh, quanto deve a um soldado
o monarca, se lhe deve
resistir ao tempo e às armas,
mostrando que nada o vence! (fl. 42v)

O corpo de Afonso Henriques sujeita-se a assumir funções tipicamente tributáveis a um vassalo, fazendo valer o ardor do coração, com as suas constâncias, na hora tardia de enfrentar as agruras da frialdade e a exigência das armas; é um corpo cuja dignidade e supremacia são postas à prova, mas que supera, pela sua capacidade de adaptação, a adversidade, fazendo prevalecer a grandeza do peito e a vivacidade do coração. Podemos, então, inferir que o corpo do herói exibe grande plasticidade, ao mostrar-se apto nas mais variadas circunstâncias, não excluindo as extremas, na senda do que já havia sido notado relativamente ao rei *Ciro* na *Ciropedia*.

Mais à frente, em certa passagem, o rei é assaltado pela dúvida e apreensão:

REI: Que é isto que por mim passa?
Tal caso a Moniz sucede!
Dar liberdade a um cativo,
que em o nosso campo esteve,
talvez sabendo-lhe as forças,
para que aos seus as revele;
e talvez sabendo, astuto,
segredos do gabinete.
Contra as minhas ordens, chega
à muralha! Que imprudente!
Mas sepulte-se o delito
até que castigado o deixe. (fl. 43v)

O rei sente dúvidas acerca da conduta de Martim Moniz, mas não se permite ir demasiado longe na sua extrapolação. Aliás, a este nível, importa ainda realçar a dupla ocorrência do advérbio «talvez». A sua contenção, na atitude e na linguagem, permite-lhe uma correspondência perfeita entre delito e castigo, sublinhando o seu carácter superior. Assim, por ora, o delito deveria ser sepultado por via do silêncio, até que da autoridade do seu corpo pudesse ser emanado o justo castigo. É, assim, facilmente perceptível que os momentos de humanização do herói não destroem a sua força nem anulam o seu carácter de excepção, antes constituem incidências refractárias da sua dúbia condição, entre humano e divino, consagrada desde a tradição clássica.

Numa dada cena, em que figuram Afonso Henriques e Guilherme de Longa Espada, está em questão quem sai primeiro de cena, ou seja, quem entra primeiro para os bastidores. Porque a passagem se revela estreita para que entrem lado a lado, o rei sugere que Guilherme entre primeiro. Contudo, Guilherme, consciente do código de vassalagem, insiste que deve ser o rei o primeiro a entrar. Então, Afonso Henriques pega no braço a Guilherme para o obrigar a entrar: «Pega-lhe no braço para o fazer entrar primeiro» (fl. 48v). Guilherme consegue encontrar uma solução conveniente para o dilema: ele entra primeiro, não desobedecendo ao rei, mas, porque a convenção manda que o rei avance em primeiro lugar, Guilherme encontra numa luz a justificação perfeita para a ignorar; porque vai a alumiar o caminho ao rei, prestando-lhe um serviço, actualizando mais uma vez a sua submissão e obediência aos desígnios reais, e a sua condição de vassalo, Guilherme pode ser o primeiro a entrar. A conduta do nobre inglês merece o seguinte comentário laudatório da parte do rei: «Políticas tão agudas/ vossos méritos recrescem» (fl. 49). A cena culmina com uma fala de Guilherme nos seguintes termos: «É bem que distinga o mundo/ que sois Afonso e eu Guilherme. (Vão-se.)» (fl. 49).

Algo distingue Afonso de Guilherme: a heroicidade do primeiro não admite comparações nem ambiguidades. É também evidente que se Afonso Henriques pode pegar no braço a Guilherme para o constranger a entrar primeiro, o contrário nunca seria admissível, pelas convenções que regem as relações entre rei e súbdito, mas também porque o registo do gesto do herói é unívoco e não admite reciprocidade. Isto é tanto

mais verdade, se tivermos presente que o súbdito em causa é um nobre inglês, que vem, mais tarde, a ser rei de Inglaterra.

Mais adiante, Afonso Henriques recebe uma embaixada do inimigo mouro. Cloriantia, filha de Abramen, alcaide de Lisboa, entra e faz os requeridos cumprimentos que o rei ouve de pé, em sinal de cortesia. Imediatamente após os cumprimentos, o rei ordena uma cadeira e senta-se, revelando disponibilidade para ouvir o testemunho de Cloriantia.

Este comportamento recebe de Cloriantia o seguinte comentário de admiração: «Que gravidade!» (fl. 61v). Depois de uma fala muito longa e expositiva de Cloriantia, é a vez de o rei responder:

REI: E pois em tão grave aperto
essa povoação se nota,
levarás de mimo a ela
vacas, carneiros, que gosta
de regalar ao inimigo
a minha fê generosa,
por que antes que a fome o mate,
saiba que esta espada prostra. (Levanta-se.) (fl. 64v)

Esta passagem permite contextualizar a decisão do rei de se levantar. Quando se refere à espada que representa o espírito bélico e tenaz da nação lusa, o rei levanta-se, inevitavelmente, mostrando, pela versatilidade, prontidão na mudança de gesto e posição do corpo. Estar sentado a ouvir os queixumes da jovem moura configura uma atitude de benignidade, que se prolonga na vontade de mitigar a fome do inimigo; já o «levantar-se» responde à solenidade e dignidade que certas asserções exigem. Um rei não pode demonstrar a sua força sentado, mas também não é menos verdade que um rei é tão mais majestoso quanto mais parco em demonstrações óbvias de força.

Antes de sair de cena, no final da jornada segunda, Afonso Henriques conclui a sua fala a Martim Moniz da seguinte maneira: «Sabereis que a Majestade/ assim como honra degola» (fl. 68). Estes dois versos são especialmente elucidativos, dado que resumem o sentido insistentemente materializado na presença do rei ao longo da comédia; sempre que está em cena, o seu gesto e tudo o que diz é

exemplificação e desenvolvimento da máxima acima, que remete para um poder supremo.

O VASSALO MAIS FIEL NO CERCO DE GUIMARÃES (1796)

A fonte histórica da *Comédia nova intitulada O vassalo mais fiel no cerco de Guimarães* é a *Terceira parte da monarquia lusitana*¹², já anteriormente mencionada, como indicado no próprio manuscrito, após o «Argumento da obra», secção comumente associada à organização da matéria escrita própria do prelo. A intriga coincide com o que é relatado nessa fonte histórica a propósito do papel de Egas Moniz no levantamento do cerco a Guimarães, nomeadamente a questão da devolução das terras de Leão e Galiza. Contudo, como José Mattoso (1983)¹³, oportunamente, sugeriu, a narrativa em torno do papel de Egas Moniz em defesa dos interesses do reino pode remontar a tempo anterior, mais precisamente, à segunda metade do século XIII, quando o trovador João Soares Coelho, ainda seu descendente, estava ao serviço de D. Afonso III e procurava enaltecer na corte os elevados feitos da sua ascendência.

Por contraste com a comédia anterior, aqui não encontramos vestígios de «gracioso» e mesmo a intriga amorosa, envolvendo dona Elvira, filha de Egas Moniz, e Pêro Pais, alferes de bandeira de Afonso Henriques, parece corresponder à verdade histórica, que atesta o casamento de ambos (Lara e Sampaio, 1999)¹⁴.

Nesta comédia manuscrita¹⁵, de três actos, de 1796, de autor desconhecido e ao que sabemos inédita, Egas Moniz mostra, desde a

¹² António Brandão, *Terceira parte da monarquia lusitana* (Lisboa: Pedro Craesbeck, 1632), fl. 96v.

¹³ José Mattoso, “João Soares Coelho e a Gesta de Egas Moniz” (*Boletim de Filologia*, 28, 1983), pp. 99-122.

¹⁴ António Costa de Albuquerque de Sousa Lara e Vasco de Bettencourt de Faria Machado e Sampaio, *Ascendências Reais de Sua Alteza Real, a Senhora Dona Isabel de Herédia, Duquesa de Bragança* (Lisboa: Universitária Editora, 1999), p. 111.

¹⁵ Este manuscrito (cod. 1370//4) também pertence à colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, já referida anteriormente (cf. nota 6).

primeira cena, disposição para se expor a todos os perigos em nome de Afonso Henriques:

EGAS: Ah, descansa,
tens em Egas Moniz um fiel vassalo
que a seu príncipe, por saber guardá-lo,
a vida exporá a qualquer perigo;
passar as ordens vou, e ao inimigo
observar-lhe a força e postura. (Vai-se.) (fl. 2v)

Egas, que se nomeia na terceira pessoa, possivelmente para assinalar o conveniente distanciamento entre ele e o rei, sossega o infante asseverando-lhe que sacrificará a sua vida para o proteger; trata-se de cumprir fielmente o seu papel de vassalo, «o vassalo mais fiel», como o título da comédia refere.

Mais à frente, já no segundo acto, assistimos a um gesto de reverência de Egas Moniz para com Afonso Henriques, que constitui uma convenção de agradecimento de vassalo para soberano: «Pela graça, senhor, que hoje recebo/ permiti-me o indulto dessa mão. (Beija-lha.)» (fl. 20). A grandiosidade do corpo dos monarcas, a carga simbólica de poder supremo que transportam, também se abrilhanta e adensa pelos gestos de reverência de que esse mesmo corpo é alvo.

Embora o corpo de Egas seja neste texto o corpo do herói, ele tem diferente dimensão do de Afonso Henriques no texto anterior; aí a heroicidade do rei assentava na sua condição de líder absoluto, enquanto a de Egas vive da realização mais completa possível da condição de vassalo.

Um pouco mais à frente, Egas, em encontro com o rei de Leão e Castela, apresenta-se:

EGAS: [...] Prostrado a teus pés tens este velho (ajoelha-se)
que de Afonso, teu primo, é criado,
aquele a quem seu pai o entregou
em mantilhas ainda enfaixado... (fls. 24v-25)

Neste fragmento, Egas define-se como «velho» e reassume-se vassalo, «criado», de Afonso Henriques. Depois, ainda na mesma cena, Egas Moniz promete entregar-se a si, acompanhado de demais família, se em troca do levantamento do cerco a Guimarães, Afonso Henriques não devolver terras em Galiza e Leão:

REI: Do que é meu o Infante surpreendido
uns lugares me tem contra o direito
e enquanto me não forem entregados,
Guimarães generá com os cercados.

EGAS: Pois que dúvida haver pode no Infante
em ceder os lugares que dizeis?
Se vos tocam, senhor, é bem constante
que levantado o cerco os cobrareis.

REI: Que seguro me dais sem ser errante
de quanto aqui, Moniz, me prometeis?

EGAS: Eu, senhor, com meus filhos e mulher,
quando falta alguma nisso houver.

REI: Seguro em vossa fé, pois sois honrado,
amanhã vos prometo o levantar
o cerco e ficareis desafrontado.

Buscai de cumprimento a tudo dar,
quando não vos prometo¹⁶ mais irado
que de todos vingança hei de tomar.

EGAS: Minha esposa, os filhos e eu em reféns,
obrigados ao cumprimento tens. (fl. 27v)

É a partir deste momento da acção que começa a ganhar forma e desenvolvimento a promessa inicial que Egas havia feito a Afonso Henriques de expor a sua vida a qualquer perigo para o defender. Na cena seguinte, Egas tem um momento de fraqueza, soçobrando face à perspectiva de uma morte prematura:

¹⁶ No manuscrito: *promete*. Cf. sintaxe e sentido.

EGAS: [...] Ah, mísero Egas e a que estado
te chegou o teu zelo pela pátria.
Mas que digo? Sou eu talvez máximo
ou primeiro exemplo que no mundo
perda a vida por salvar o estado
do seu príncipe? Não. Pois como temo
ao dar eu a minha? Ah, Moniz fraco,
faz-te horror uma morte que dá vida?
Não, por certo. Oh, Egas, morre honrado! (fl. 29)

No momento inicial da fala a personagem faz conotar o seu zelo pela pátria com a condição de «mísero», para logo de seguida encetar um discurso de fôlego superior, rejeitando a sua fraqueza e reafirmando, ao invés, o compromisso perante «uma morte que dá vida». Na verdade, o fim supremo, de máxima valia, a que um vassalo pode legitimamente aspirar é uma morte honrada, em prol do seu rei e respectivo reino.

No terceiro e último acto, eis o quadro que se esboça, de inegável efeito visual e emotivo:

Aparecem na cena, desviado da barraca real, Egas e dom Lourenço, pobremente vestidos com cordas ao pescoço que os cingem pela cinta. Elvira e dona Teresa da mesma forma, com os cabelos soltos. Enquanto el-rei diz os versos que se seguem, estão os quatro junto à boca do teatro, com os olhos baixos como réus. (fl. 39)

Este quadro, fundamental na gesta de Egas Moniz, ganha, então, vida, pela voz de um vassalo disposto ao sacrifício máximo:

EGAS: Na trágica figura me apresento (ajoelha Egas e os mais também)
a teus benignos pés, monarca invicto,
por que não fique o mundo conhecendo
daquele Egas Moniz a falta enorme
a que ele não desse cumprimento.
Prometi em reféns mulher e filhos
e assim venho, senhor, satisfazer-vos.
Em tua real presença tens pedaços
de uma alma que os céus me concederam. (fl. 39v)

É o próprio Egas a caracterizar a sua aparência de «trágica», não deixando qualquer dúvida acerca da importância deste momento no desenrolar da intriga. De joelhos, numa manifestação de incondicional reverência, ele depõe a sua vida, oferecendo humildemente corpo e alma. Ao rei de Leão e Castela surge associada uma voracidade que resulta da utilização combinada do adjectivo «trágica» com a forma verbal «satisfazer-vos» e o nome «pedaços». De facto, é como se perante o incumprimento de Afonso Henriques, o rei espanhol tivesse legitimidade para fazer recair sobre Egas, e respectiva família, a fúria selvática do seu desagrado.

Por derradeiro, tem lugar o desenlace do feito heróico de Egas:

EGAS: [...] Eu tratei com Afonso de Castela
pela falta que houvesse em vós, seu primo,
oferecer-me em refém e juntamente
D. Teresa com esses dois meus filhos.
Levantado o cerco era muito justo
satisfazê-lo, como era devido.
Desta sorte cheguei ao grão monarca
de cordas ao pescoço e oferecidos
quais inocentes vítimas à morte
o que, sendo pelo soberano visto,
nos perdoou, concedendo as vidas,
pela falta dos tratos contraídos.
E como a mim tocava em tal caso
satisfazer Afonso, rei invicto,
nunca disse a vós de meus reféns,
o que oculto guardei até cumpri-lo.
Mas se eu no que obrei fiz desagrado
a vossa honra, Infante invicto...
INFANTE: Certamente não, vinde a meus braços (abraça)
estimado Moniz. E quem já viu
mais honrado vassalo do que sei,
quando a vida ofereceis pelos patricios? (fls. 46-46v)

Afonso Henriques mostra reconhecer toda a amplitude do feito de Egas Moniz, ao ofertar-lhe o prémio do seu abraço e resgatando-lhe o tributo de «mais honrado vassalo», pela humildade revelada no sacrifício extremo em benefício dos desígnios nacionais.

As últimas falas da comédia são em apoteose, aclamando o carácter exemplar do feito de Egas Moniz para as gerações vindouras:

CONDE: Quem por salvar a pátria a vida oferece
que mais havia de obrar, Infante invicto?

INFANTE: Aos vindouros deixar-lhe um exemplo
de imitar-lhe as acções do honrado brio
com que Egas soube hoje enobrecer-se.

TODOS: Qual vassalo fiel e o mais condigno! (fls. 51-51v)

O final da comédia remete para a já referida vertente pedagógica, funcionando os atributos e conduta da personagem como exemplo a seguir pelas gerações vindouras. Neste sentido, torna-se explícito que uma função essencial deste tipo de teatro é validar vultos de referência de uma memória colectiva, elenco de personalidades, valores e atitudes socialmente partilhado, a que se deseja dar continuidade (László, 2003)¹⁷. É importante não deixar cair no esquecimento Egas Moniz, pois a história é cíclica e entre acontecimentos de ontem, hoje e amanhã há nexos que só um tal heroísmo pode ajudar a clarificar e resolver. Neste sentido, o palco possibilita reviver valores e preceitos que resgatam novos desafios.

PARTE IV

O teatro histórico do século XVIII português vive de uma memória colectiva, que recupera os feitos mais salientes do Passado, à luz dos quais interpreta Presente e configura Futuro. Trata-se de uma cultura partilhada, que faz convergir em determinadas figuras históricas a

¹⁷ J. László, “History, identity and narratives”, J. László e W. Wagner (eds.), *Theories and controversies in societal psychology* (Budapest: New Mandate, 2003), pp. 180-192.

definição dos seus traços identificadores. A construção de um herói, pelo teatro, repõe a centralidade do corpo ao instituí-lo como veículo de um exemplo, que é necessário subscrever para rumar ao Futuro.

Este teatro pressupõe a materialidade do corpo; é pelo corpo que a cena se dinamiza, ontem como hoje. Contudo, os heróis de outrora eram, fisicamente, muito contidos, pois, por exemplo, um abraço é indicador de grande carga emotiva. Os corpos em cena não se tocavam, contracenavam mas com distâncias impostas e conhecidas *a priori*. A questão de um corpo que incorre numa dimensão heróica é certamente caso particular. A pauta do gesto a que está sujeito é caracterizada por ritmos lentos e pausados, intervalados por pontos culminantes, de grande emoção. O gesto do herói é necessariamente sóbrio e despojado, pela solenidade que se pretende impor junto do público. Quando o herói está em palco, é a partir do espaço por si ocupado que a cena se desenha: o herói está no centro e em seu redor dispõem-se os restantes intervenientes, vigorando a suprema convenção da distância honorífica. O corpo das grandes figuras é assim matéria de séria cogitação, já que dele depende a verosimilhança da acção heróica sobre a qual assenta o teatro histórico. É o corpo de Afonso Henriques numa comédia e o de Egas Moniz noutra que suportam o carácter histórico de uma acção exemplar a não esquecer. É, no entanto, conveniente não olvidar a fenda que os desune: a fragilidade limite que Afonso Henriques concede ao seu corpo é a dúvida, enquanto em Egas Moniz aflora, ainda que por breve instante, a derradeira substância do medo.

O corpo do herói é “plástico” no sentido em que pretende inscrever-se como imagem superlativa na memória do público; é versátil, porque se desdobra em possibilidades de gesto que secundam uma dimensão maior e mais completa da acção humana; é supremo, dado que nele reside o poder de redimir e aniquilar.