

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM  
LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

CLAUDIA CAROLINE STASIU ANTONIO

***D. MIGUEL, REI DE PORTUGAL, DE ROBERTO ATHAYDE: A HISTÓRIA PORTUGUESA  
NA DRAMATURGIA BRASILEIRA***

GUARAPUAVA

2022

CLAUDIA CAROLINE STASIU ANTONIO

***D. MIGUEL, REI DE PORTUGAL, DE ROBERTO ATHAYDE: A HISTÓRIA PORTUGUESA  
NA DRAMATURGIA BRASILEIRA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado) as Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná- UNICENTRO/Guarapuava, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura.

Linha de Pesquisa: Linguagens, leitura e interpretação

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva

Guarapuava

2022

## AGRADECIMENTOS

Deus, obrigada por me fazer sonhar e realizar.

Atenciosamente, agradeço à CAPES, pelo fomento para pesquisa, fundamental para que a Educação e o conhecimento cheguem e façam o necessário pela sociedade.

Agradeço ao Professor Dr. Edson Santos Silva, por andar ao meu lado neste caminho, em meio à pandemia e aos desafios que tivemos, por não me deixar desamparada, em meio a tantas reuniões virtuais, uma vez que o contato pessoal só aconteceu rapidamente, mas ficará guardado na lembrança. Agradeço por me apresentar ao mundo do teatro, que não me era familiar, mas que aos poucos se tornou presente e continuará sendo lembrado e visitado, se Deus quiser, quando a pandemia passar.

À minha família, que sempre que precisei esteve presente para me ajudar, seja somente olhando ou chamando a atenção para que eu não desanimasse, o que por vezes aconteceu, diante das inúmeras dificuldades que tive pelo caminho. À minha mãe Helena, que fez todo o possível para que eu conseguisse ter tempo de trabalhar. À minha irmã Flavia, que entendeu meus momentos de tristeza e me acolheu com chocolate e um travesseiro. Ao meu pai Claudio, agradeço o incentivo de sempre.

Agradeço ao meu noivo Lucas, que secou minhas lágrimas de angústia e me incentivou a continuar, que me ouviu quando eu precisei desabafar e me abraçou para me acalmar; que me levou para pescar quando a ansiedade foi grande e nunca saiu do meu lado, me entendeu e comemorou cada conquista junto.

Às colegas do grupo de estudos que, sem seus olhares certos para os textos em discussão, não afiaria minha visão, obrigada, meninas. À Mariana Dittert e Giovana de Paula, pelas inúmeras conversas e desabafos, agradeço de coração.

Aos colegas e professores do mestrado que em meio à pandemia se fizeram presentes, e mesmo com dificuldades, tivemos um tempo de mestrado de qualidade, com conhecimento compartilhado e amizades que levamos as recordações.

À Wilma Rigolon, que prontamente atende e resolve os problemas textuais, obrigada por deixar meu trabalho melhor.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo e Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, por todo auxílio e valiosas contribuições, sem as quais não seria um bom trabalho.

A Roberto Athayde, por escrever peças tão valiosas e necessárias para a sociedade, espero poder ler as demais peças da tetralogia da *Casa de Bragança*. Agradeço por seu bom trabalho, sua boa peça, que continuaremos a estudá-lo.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Edson Santos Silva**

**Universidade Estadual do Centro-Oeste: UNICENTRO - Presidente**

**Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues**

**Universidade Estadual do Centro-Oeste: UNICENTRO**

**Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo**

**UFC - Universidade Federal do Ceará**

**Profa. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira**

**Universidade Estadual do Centro-Oeste: UNICENTRO – Suplente**

**Profa. Dra. Roselane de Fátima Coito**

**Universidade de Maringá: UEM – Suplente**

Catálogo na Publicação  
Rede de Bibliotecas da Unicentro

Antonio, Claudia Caroline Stasiu

A635d

D. Miguel, Rei de Portugal, de Roberto Athayde: a história portuguesa na dramaturgia brasileira / Claudia Caroline Stasiu Antonio. -- Guarapuava, 2022.

ix, 90 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura, 2022.

Orientador: Edson Santos Silva

Banca Examinadora: Orlando Luiz de Araújo, Raquel Terezinha Rodrigues

Bibliografia

1. Dramaturgia. 2. D. Miguel. 3. Linguagens. 4. Interpretação. 5. História. 6. Roberto Athayde. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD B869



**TERMO DE APROVAÇÃO**

**Claudia Caroline Stasiu Antonio,**

**“DOM MIGUEL, REI DE PORTUGAL, DE ROBERTO ATHAYDE: A HISTÓRIA PORTUGUESA  
DA DRAMATURGIA BRASILEIRA”**

Dissertação aprovada em 04/02/2022 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

---

Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva (UNICENTRO) - Presidente/Orientador(a)

---

Prof.(a) Dr.(a) Orlando Luiz de Araújo (UFC)- Membro Titular

---

Prof.(a) Dr.(a) Raquel Terezinha Rodrigues (UNICENTRO) - Membro Titular

Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós  
somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um  
Deus absurdo.

Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca  
morreremos quando acontece a morte.

Só morremos como artistas. Isso seria a eternidade?

Clarice Lispector

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar um estudo comparativo entre a história real e a história dramatúrgica de Roberto Athayde, com a obra *D. Miguel, Rei de Portugal*, escrita em 1998, que relata a história da colonização do Brasil pela coroa portuguesa. O enfoque da obra é o reinado de D. Miguel, que é pouco lembrado na história nacional, mesmo que sua atuação tenha sido bastante relevante para o Brasil e para Portugal; o golpe dado pelo Infante e sua mãe, Carlota Joaquina, esposa de D. João, bem como a posição de história dramatizada e escrita na contemporaneidade. Serão utilizados documentos históricos para averiguar como as ações da colonização reverberam atualmente em um país colonizado pela coroa, com vistas à extração de riquezas naturais e escravidão dos habitantes nativos, e analisar as influências que levaram à Independência do Brasil. A metodologia utilizada será a partir de referencial bibliográfico, visto que se faz necessário comparar a relação das duas versões da história. A relevância deste trabalho se dá quando, na contemporaneidade, ainda há autores escrevendo a respeito de acontecimentos históricos que são transformados em dramaturgia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia; D. Miguel; Linguagens; Interpretação; História. Roberto Athayde.



## ABSTRACT

The present work aims to carry out a comparative study between the real history and the dramaturgical history of Roberto Athayde with the work *D. Miguel, King of Portugal*, written in 1998 that tells the history of the colonization of Brazil by the Portuguese crown. The focus of the work is the reign of D. Miguel, who is hardly remembered in national history even though his performance was very relevant for Brazil and Portugal and remember the whole blow given by the Infante and his mother Carlota Joaquina, wife of D. João, as well as the position of dramatized and written history in contemporary times. Historical materials will be used to find out how the actions of colonization reverberate today in a country colonized by the crown, with the objective of extracting natural wealth, with the aim of enslaving the native inhabitants, as well as analyzing the influences that led to the Independence of Brazil. The work will be based on the analysis of bibliographic references, since it is necessary to compare the relationship between the two versions of the story. The importance of this work occurs when, in contemporary times, we have authors writing about relevant historical events and takes it to dramaturgy and we realize that the real story was dramatic and is worthy of receiving a work from an important playwright like Roberto Athayde.

**KEYWORDS:** Dramaturgy; D. Miguel; Languages; Interpretation; Story; Roberto Athayde.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 Relações entre história, leitor e leitura .....</b>	<b>13</b>
1.1 Contextualização histórica.....	14
1.2 A importância de Roberto Athayde .....	20
1.3 A poética dramática de Roberto Athayde.....	25
1.4 E como o texto chega? A importância de refletir o texto aberto.....	29
1.5 Teatro em discussão .....	32
<b>CAPÍTULO 2 Considerações acerca do teatro.....</b>	<b>38</b>
2.1 Elementos do texto: tempo e espaço.....	39
2.2 Relação entre Aristóteles e Brecht.....	42
2.3 Personagens que guiam a peça.....	47
2.4 Dimensão da cena, texto escrito para encenação.....	49
<b>CAPÍTULO 3 Relevâncias a respeito de <i>D. Miguel</i> .....</b>	<b>57</b>
3.1 A peça em análise.....	58
3.2 Decupagem da obra – 1º ato.....	62
3.3 Decupagem da obra – 2º ato.....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>90</b>

## Introdução

A história do Brasil e de Portugal está ligada há muito tempo, mais precisamente desde 1500, quando Pedro Álvares Cabral saiu do Tejo, com uma frota de treze navios e mil e duzentos homens com destino à Índia. “[...] Em 22 de Abril foi avistada terra: ‘um monte muito alto e redondo’, que os nossos baptizaram de monte Pascoal, porque se estava no tempo de Páscoa”. (SARAIVA, 1993, p.166). Portugal e Brasil têm uma relação muito forte de colônia e colonizador, mesmo que durante muito tempo a exploração fosse a palavra mais adequada para essa relação, visto que há inúmeros registros de extração de ouro e de madeira do Brasil que foram enviados para a colônia Portugal; em 1808, a Família Real Portuguesa decide instalar sede no novo país colonizado.

O objetivo deste trabalho é analisar a relação da história com a dramaturgia, e tem como *corpus* a obra *D. Miguel, Rei de Portugal*, de Roberto Athayde, contida numa tetralogia denominada *A casa de Bragança*. Infelizmente há apenas duas peças publicadas, *Carlota Rainha*, 1994, e *D. Miguel, Rei de Portugal*, de 1998.

Para cumprir tal pressuposto, intenta-se traçar um paralelo entre a história real e a história dramática presente na obra de Roberto Athayde, sempre levando em consideração a não obrigatoriedade de exatidão da história real. O compromisso de Athayde está amparado na literatura, não sendo uma obra de obrigatoriedade histórica, pois trata-se de um texto que dialoga com a história e torna-se um texto dramático. Athayde, autor de peças teatrais épicas, permeia a literatura dramática ao buscar nas referências históricas o que questiona na atualidade.

Em um primeiro momento, será apresentado um panorama geral de como era o Brasil quando os portugueses chegaram, e a situação em que ficaram os moradores nativos deste país-colônia. Também será demonstrado como era o Brasil colônia com a corte de Portugal já instalada aqui. Na sequência, serão elencadas questões relevantes à tomada da decisão de D. Pedro I em declarar a Independência, e a influência dessa decisão para a Igreja, o Estado, a monarquia, e as pessoas que fizeram parte da coroa portuguesa. Nesse aspecto, será balizada a relação do príncipe regente com a Maçonaria, e como a família real era contrária a esses ideais de liberdade, mantendo-se a favor da Igreja Católica.

Por conseguinte, será abordado o tema da Regência de D. João VI e seus filhos, D. Pedro e D. Miguel, e todas as implicações que o período de regência ocasionou para

Portugal e Brasil. Nosso objeto de análise é a obra *D. Miguel, Rei de Portugal*, de Roberto Athayde, de 1998, a partir da qual discutiremos os detalhes e fatos relevantes para a compreensão da história que se assemelham com a contemporaneidade, como a história de D. Miguel, que perpassa o tempo histórico e retorna na peça em análise.

Os aspectos que permeiam a história dentro da peça serão mostrados no primeiro capítulo; no segundo capítulo, traremos questões relevantes acerca do teatro, como o espaço e o tempo aparecem na peça. Apresentaremos um comparativo teórico referente a Aristóteles e Brecht, quando estes autores podem embasar teoricamente as discussões sobre a obra de Athayde. Em seguida, trazemos aspectos importantes referentes às personagens presentes na peça, bem como a relação das personagens de Athayde com as personagens reais da história.

O terceiro capítulo se destina à análise da peça de Roberto Athayde, *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998), buscando uma relação entre a peça e sua importância histórica para o momento político vivido nos anos da ditadura militar no Brasil, e análise de alguns trechos da obra.

A peça de Roberto Athayde tem com o aspecto primordial a escolha do recorte temporal da história entre Brasil e Portugal, principalmente pelo momento político que o Brasil passava durante o período de publicação das peças, *Carlota Rainha* (1995) e *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998). A análise que se desenha frente este recorte é primordial para o desenvolvimento da pesquisa que nos propomos.

*D. Miguel, Rei de Portugal* (1998) é dividida em dois atos que se estendem por seis anos dos quais D. Miguel e sua mãe lutam para assumir o trono português e a principal colônia, o Brasil. A colônia que sempre fora, segundo a peça, local de grande apreço dos príncipes, D. Miguel e D. Pedro, quando este declara liberdade à colônia, comete alta traição perante sua família e coroa, motivo pelo qual D. Miguel se revolta e dispõe-se a assumir o trono de qual tem direito, contudo, como sua mãe o guia por caminhos difíceis, ele passa por momentos de grande relevância pessoal e pela coroa em busca de algo que por direito era seu, mas que por inúmeras adversidades se tornou difícil e tortuoso.

E neste melindro de ser ou não o próximo Rei de Portugal, D. Miguel foi o lado bom ou o lado mal, foi ou não merecedor do que teve enquanto príncipe, foi seu direito o trono, contudo, em qual momento enquanto pessoa ele deixou de merecer o trono para que seu irmão abdicasse em outra pessoa o poder e o deixasse sem a coroa.

D. Miguel errou, foi como muitas pessoas que têm o direito mas pode não merecer o que é seu, e mesmo que se tenha certeza disto, teve que lutar pelo trono, tendo como certo que em muitas vezes não tenha tomado as decisões mais corretas, pois mesmo que tenha sido influenciado, ainda assim de suas mãos e de sua boca saíram as ordens duras e brutas.

A personagem de D. Miguel dança entre o bom e o mal, pois suas atitudes podem ser justificadas e seguem um propósito, chegar ao trono português, mas é justamente neste propósito e neste objetivo que ele tende à maldade e perversidade, pois ouvir uma ordem de sua mãe e executar esta ordem, temos um longo caminho de análise de seu caráter enquanto pessoa, não somente como governante obstinado.

Aproximamo-nos de D. Miguel quando, em inúmeras vezes, nos deparamos com situações difíceis de lidar e procuramos o caminho mais fácil e rápido, menos dolorido e por vezes irresponsáveis. Esta personagem é real e cometeu erros, contudo é nítido que alguns erros têm uma carga maior de responsabilidade, pois, durante seu governo, o povo sofreu, e quando se tem o peso de vidas em suas mãos a corda pende para o lado mal da questão.

## CAPÍTULO 1 Relações entre história, leitor e leitura

A obra *D. Miguel, Rei de Portugal*, de Roberto Athayde, escrita em 1998, dramatiza, em dois atos, o período de 1822 a 1828 de reinado, mortes, guerras, usurpação, colonização e a Independência do Brasil.

Para o embasamento teórico, tendo em vista o drama histórico e a necessidade de observar a história real em comparação com o drama, trazemos José Hermano Saraiva, com a obra *História de Portugal*, escrita em 1993, a qual relata os acontecimentos históricos portugueses. Levando em consideração o motivo de a corte ter se deslocado de sua sede e rumar para outros mares, o Brasil, como palco de muitas divergências, também se faz necessário atentar à história; para tanto, Boris Fausto (2019), com *A história do Brasil*, discutirá os fatos históricos da então colônia portuguesa.

Como se trata de um trabalho acerca da história, entendê-la é fundamental para que as discussões sejam corretas e específicas; balizaremos também a obra *História da colonização portuguesa do Brasil*, de Carlos Malheiro Dias, Conselheiro Ernesto de Vasconcelos e Roque Gameiro, escrita em 1924, dentre outros textos históricos para embasamento histórico. Também utilizaremos José Jobson de Andrade Arruda (2008), que com informações acerca do sistema colonial no Brasil

Tendo como pressuposto que a história contada por Athayde se baseia em uma história real, que o autor está descrevendo de modo dramático o que aconteceu, e estas histórias influenciaram grandemente na vida de inúmeras pessoas, principalmente se pensarmos que foram dois países envolvidos e milhares de pessoas, é uma grande responsabilidade tentar “traduzir” o real para os palcos. Para tanto, e pensando no desafio de escrever a realidade, balizaremos os pressupostos de François Dosse, com a obra *O Desafio Biográfico, Escrever uma Vida*, escrita em 2009.

Não obstante, como a peça é um texto pensado para os palcos, uma peça teatral, é necessário refletir a respeito do texto dramático, épico, escrito para os palcos e com todas as nuances características desse gênero literário. Deste modo, trazemos à baila autores relevantes para o teatro, como Aristóteles (2008), Brecht (1987;2021), Rosenfeld (2006) e Barata (1979), visando compreender com mais precisão o teatro.

Athayde utiliza a literatura brasileira histórica, porém, ficcional, buscando referências na história; para tanto é imprescindível estudar como a obra chega até o leitor,

ancorando-se na Estética da recepção, com Jauss (1994), Jouve (2002) e Umberto Eco, com *Obra Aberta*. (1991).

### 1.1 Contextualização histórica

A viagem longa e incerta que acontece de um país a uma terra desconhecida tem motivos bastante plausíveis para que aconteça. A busca por poder, riquezas e conquistas vale tanto quanto o preço que se paga? Portugal, ao enviar tropas, frotas, comandantes, escravos para além-mar, não imaginava o destino que estava por traçar ao desembarcar em uma futura colônia, a mais promissora e afortunada que se poderia sonhar.

A busca por colônias faz do buscador um colonizador, este *status* é tão importante quanto a própria colônia em si:

[...]“colonizadores”, “colonos” e “colonizados”, categorias estas que podem assim ser descritas: *colonizadores* – “todos aqueles elementos ligados à esfera administrativa (leigos e eclesiásticos) e também, e sobretudo, os comerciantes, negociantes de grosso-trato, ou homens de negócio: *colonos*(resultantes do desdobramento do colonizador em colono) – “os proprietários coloniais – da mão-de-obra, da terra, dos meios de trabalho: *colonizados* – todos os demais segmentos da população – índios, negros, brancos pobres, mestiços. (FALCON, 2000, p.152).

A chegada das frotas marítimas ao Brasil trouxe inúmeros desafios para os habitantes nativos que já aqui estavam e para os viajantes que chegavam; a comunicação era quase nula e havia o medo do desconhecido.

A chegada dos portugueses representou para os índios uma verdadeira catástrofe. Vindos de muito longe, com enormes embarcações, os portugueses, e em especial os padres, foram associados na imaginação dos tupis aos grandes xamãs (pajés), que andavam pela terra, de aldeia em aldeia, curando, profetizando e falando-lhes de uma terra de abundância. Os brancos eram ao mesmo tempo respeitados, temidos e odiados, como homens dotados de poderes especiais. (FAUSTO, 1996, p.23).

A colonização do Brasil é, ainda hoje, questionada quanto a sua “autenticidade” de “descoberta”, pois é sabido que poderia ter sido uma rota não planejada com destino às Índias, e como rota de descoberta de novos horizontes não colonizados. Também é questionado o uso da palavra descoberto, pois, muito tempo antes de os portugueses encontrarem o Brasil, havia nativos habitando este território, os quais foram nomeados índios. Muito se comenta acerca da descoberta do novo destino, se foi ocasional ou intencional. A frota de Pedro Álvares Cabral buscou “intencionalmente a costa brasileira

para fazer o seu descobrimento “oficial” (visto ter até então sido secreto o conhecimento que já haveria da sua existência), ou chegou ali em consequência de um desvio de rota, provocado pelos ventos ou por algum erro de navegação?” (SARAIVA, 1993, p.167).

Inicialmente, os nomes dados àquele imenso litoral foram *Ilha de Vera Cruz*, *Santa Cruz*, para logo ser designado por seu maior objeto de desejo de exportação, o *Pau-Brasil*, *Brasil*. Em pouco tempo, as expedições àquele lugar, também conhecido por abrigar índios, tornou-se rota de diversas expedições, com objetivo de extração de madeira, minérios, mão de obra. Contudo, a mão de obra disponível, os índios, não foi exatamente o esperado, uma vez que seu trabalho era apenas para a subsistência, não para acumular, vender e trocar.

Os índios tinham uma cultura incompatível com o trabalho intensivo e regular e mais ainda compulsório, como pretendido pelos europeus. Não eram vadios ou preguiçosos. Apenas faziam o necessário para garantir sua subsistência, o que não era difícil em uma época de peixes abundantes, frutas e animais. Muito de sua energia e imaginação era empregada nos rituais, nas celebrações e nas guerras. As noções de trabalho contínuo ou do que hoje chamamos de produtividade eram totalmente estranhas a eles. (FAUSTO, 1996, p.28).

Toda a agitação em torno dos nativos e de pessoas vindas de outros lugares, com costumes diferentes e um modo completamente diferente de ver a vida, deixou os autóctones doentes, e algumas tribos foram dizimadas pelas doenças e pelo abuso escravagista que sofreram.

Esse é um eufemismo erudito para dizer que as epidemias produzidas pelo contato com os brancos liquidaram milhares de índios. Eles foram vítimas de doenças como sarampo, varíola, gripe, para as quais não tinham defesa biológica. Duas ondas epidêmicas se destacaram por sua violência entre 1562 e 1563, matando mais de 60 mil índios, ao que parece, sem contar as vítimas do sertão. (FAUSTO, 1996, p.28).

Portanto, a solução para o problema da falta de mão de obra foi trazer da África milhares de negros escravizados que, trabalharam fora de seu lugar de origem, com clima e território diferentes. Houveram inúmeras dificuldades de adaptação e principalmente às condições que foram apresentados.

A Europa e sobretudo Portugal passavam por momentos críticos, haja vista que as monarquias de Portugal e Espanha estavam decadentes desde o século 17. Procuravam buscar novas formas de ascensão, conforme afirma Aveline:



[...] no século 18, a Espanha foi buscar apoio na França, enquanto Portugal se amparava na Inglaterra. A disputa entre Portugal e Espanha – grandes potências coloniais com economias pré-industriais e atrasadas – era, na verdade, um reflexo da briga entre Inglaterra e França, as grandes potências mundiais da época<sup>1</sup>.”

O Brasil é consequência de uma adaptação gradual dos emigrados em outro espaço do planeta, para onde transportaram o sentimento de pátria, que encadeia o homem à terra, o enraíza ao solo, o arremessa em fúria contra o intruso. No Brasil, o português atacou o aborígine adverso como atacara o mouro; pelejou contra os invasores francês, batavo e britânico como pelejara contra o romano, o leonês e o castelhano. Colonizando o Brasil, os portugueses repetiram, com as diferenciações impostas pelas circunstâncias e o ambiente, à obra de constituição guerreira, social e política da metrópole. A tarefa que realizaram <no Brasil pode definir-se como a tentativa de fundar uma outra pátria na América, Nova Lusitânia de Duarte Pacheco-e nesse empreendimento formidável exauriram as energias remanescentes dos seus anteriores tentamene imperialistas. (DIAS *et al.*, 1924, p.14).

As maiores riquezas tiradas da colônia de imediato foram as que os próprios colonizadores traziam, como o plantio da cana-de-açúcar, que fora levada a Portugal por naus que despendiam de alto investimento, tempo de transporte e dezenas de famílias que se mudavam para a sobrevivência. Com o passar dos anos e o advento da mineração, os investimentos antes feitos geravam lucros com a extração de minérios, madeira e mão de obra. Para tanto, *Dias et al.* (1924, p.15) discorrem acerca da situação inicial da colonização brasileira e as dificuldades encontradas pelos colonizadores ao chegar em uma terra não lavrada:

Nas diretrizes iniciais do empreendimento, na concepção política que lhe foi aplicada, na qualidade dos donatários e dos governadores gerais que o regeram, na obstinação da defesa ciumenta do solo, na originária feição rural que logo tomou a colonização, os povoadores europeus do Brasil empenharam-se em fundar na América, no decurso do século XVI, com os recursos de que dispunham, uma segunda pátria, transportando para ela religião, legislação, agricultura e as instituições municipais. (DIAS *et al.*, 1924, p.15).

Não obstante, o que o colonizar traz para a colônia interfere por gerações na colônia; como Portugal era majoritariamente agrícola e extrativista, ao buscar uma nova

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.filosofiaesoterica.com/a-historia-secreta-da-independencia/> Acesso em:27 nov. 2020.

terra, levaram costumes, língua, educação e formas de trabalho para o novo espaço. O povo que ali residia molda-se aos costumes da colonizadora, não somente o povo, mas os

Contornos geopolíticos, bases demográficas, atividades econômicas, composição social, referenciais político-administrativos, educação, cultura, tudo praticamente muda entre os momentos que aquelas obras buscam apreender. (FALCON, 2000, p. 152).

A colônia que Portugal conquistou era uma grande e lucrativa região explorável, principalmente para a política de investimento e fomento ao Império português, pois trata-se de uma colônia de exploração, “universo histórico privilegiado na produção de superlucros destinados a alimentar o crescimento e do desenvolvimento da metrópole europeia, por meio da tríade latifúndio-monocultura-escravidão”. (ARRUDA, 2000, p. 169).

Se a colônia era destinada à extração ou povoamento, este modo não exclui a necessidade de exploração, seja da terra como do povo habitante; a única diferença é a intensidade e a ênfase que toma o processo de colonizar. A relação que existia entre a colônia Brasil e a metrópole Portugal “realizava-se sob a égide da noção de exclusivo comercial, ou seja, o monopólio do fluxo mercantil reservado unicamente para a metrópole”. (ARRUDA, 2000, p.170).

Ao longo da peça de Athayde, *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998), e tendo em vista os acontecimentos históricos que perpassavam os dois países envolvidos e o momento histórico em que se encontravam, verifica-se que a Igreja Católica e a Maçonaria são frequentemente citadas no decorrer da obra. A corte portuguesa vivia em regime monárquico, que tem como base a Igreja Católica. O Brasil, apesar de ser um país que por muitos anos foi, em sua maioria católico, recebeu influência da Maçonaria no período de colonização e independência, como relata Aveline, no tocante ao grito dado por D. Pedro: “Laços fora, soldados! Pelo meu sangue, pela minha honra, juro fazer a liberdade do Brasil. Independência ou morte!”, que lembra um juramento maçônico:

A independência brasileira foi resultado direto da ação do movimento maçônico. As organizações autônomas baseadas na tradição da maçonaria são fraternidades secretas ou semi secretas que realizam reuniões ritualísticas. Elas buscam o aperfeiçoamento do ser humano através da vivência da fraternidade universal, da liberdade de consciência e da ruptura dos dogmas religiosos. (AVELINE)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.filosofiaesoterica.com/a-historia-secreta-da-independencia/>  
Acesso em: 27 nov. 2020.

Os maçons têm como norte a liberdade de pensamento, a melhoria do indivíduo, não aceitar dogmas e religiões, o que justamente a corte prega, a obediência, religião e doutrina. No início da maçonaria, provavelmente no final da Idade Média, reuniam-se “artesãos ligados à construção e daí o nome derivado de *maçon*, “pedreiros”, em francês” (FAUSTO, 2019, p.113), os quais a partir do século XVII formaram um movimento secreto que visava combater a tirania da Igreja.

No Brasil, onde os padres participaram frequentemente de atos de rebeldia, a maçonaria teve a feição de um núcleo antiabsolutista, cujos membros mais extremados tendiam a defender a independência do país. Por exemplo, um grande número de maçons participou ativamente da Revolução de 1817, e os preparativos revolucionários foram feitos, em boa parte, em clubes e lojas secretas, embora não se possa afirmar que fossem todos ligados à maçonaria. (FAUSTO, 2019, p.113).

A influência da maçonaria em D. Pedro resulta na revolta de D. Miguel contra seu irmão. Na obra, há um trecho da proclamação feita por D. Pedro, quando D. Miguel se revolta contra o irmão, contra a maçonaria em favor da Monarquia e da Igreja:

Às armas, Portugal! Às armas, Sedovém! É hora de vingar a Rainha proscrita pelos mesmos maçons que arruinaram o juízo de Pedro! É hora de livrar meu senhor e meu pai, o Rei de Portugal, da corja ateísta que assola essa terra! (*Desembainha a espada*) Nem que morra na glória católica de sangrar infieis, aqui estou! Pronto a matar o dragão liberal! (ATHAYDE, 1998, p.49).

Quando D. João VI morre, em 1826, é para a Igreja e para os Cardeais que D. Carlota e a Infanta D. Isabel Maria pedem ajuda, mesmo que por motivos diversos. A Infanta tem no leito de morte do pai a união de Igreja e Estado, para que ela seja a regente de Portugal; enquanto seu irmão, Dom Pedro, não retorna do Brasil para assumir seu lugar de direito. Alvaiázeres, que era médico do Rei, estava na presença dele e da Infanta quando pronunciou:

Alvaiázeres: O nosso querido Rei foi chamado por Deus.

A infanta e o Conde de Paraty choram; o Cardeal Patriarca, D. Frei Patrício, cai de joelhos rezando e o Barão de Renduffe se reposiciona diante da porta, como quem guarda. As luzes esmaecem ao som de música fúnebre, que se torna épica ao emendar com a cena seguinte. (ATHAYDE, 1998, p.198).

D. João VI morreu com 59 anos, e reinou por 34 anos, até sua morte. Ainda enquanto regente de Portugal, veio para o Brasil em 1808, com cerca de 10 mil pessoas, em catorze navios, e fizeram do Rio de Janeiro a sede da colônia portuguesa no Brasil. D. João foi regente, e depois da morte de sua mãe, em 1816, recebeu o título de D. João VI. O rei foi bastante ativo no Brasil, abriu os portos para as indústrias, trouxe a imprensa e

fundou escolas, criou o Banco do Brasil, a Imprensa Régia, a Casa da Moeda, a Faculdade de Medicina e o Jardim Botânico. Fundou também a Academia de Belas-Artes, que implantou o ensino de arte no Brasil. Trouxe artistas franceses célebres, como Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret. (BRITANNICA ESCOLA, 2020).

Em 1821, depois de ter de deixar o Brasil e o filho, viu-se obrigado a assinar a Constituição do Brasil, que lhe tirava distintos poderes; contudo, com o passar do tempo, voltou a reinar absoluto, quando foi morto e envenenado com arsênico, em 1826. Após inúmeras pesquisas e exames nas vísceras do D. João VI, provou-se que o rei foi envenenado. De acordo com a Associação dos Arqueólogos Portugueses,

chegaram à conclusão de envenenamento com arsénio, depois do estudo das vísceras, a historiadora Maria da Conceição Neves, da mesma associação, e o anatomo-patologista e médico legista Armando Santinho Cunha, do Instituto de Medicina Legal de Lisboa. "Efectivamente, o senhor D. João VI foi morto por uma intoxicação por arsénio, provavelmente numa só toma e sem possibilidade de recuperação", contou Rodrigues Ferreira. (FIRMINO, 2000)<sup>3</sup>.

Até sua morte, sofreu diversos golpes políticos, principalmente de seu filho D. Miguel, apoiado por sua mãe, D. Carlota Joaquina, mulher de D. João VI. A morte de D. João foi o motivo pelo qual D. Pedro I governou até 1831, quando abdicou do trono e voltou para Portugal, deixando no Brasil seu filho, Pedro de Alcântara, de 5 anos de idade. Pela Constituição, ele só poderia ser coroado imperador quando completasse 18 anos. (BRITANNICA ESCOLA, 2020)<sup>4</sup>.

D. Miguel foi rei em Portugal de 1827 a 1834; em 03 de julho de 1827, D. Pedro nomeou o irmão seu lugar-tenente, com todos os direitos de Rei, para reinar conforme a Carta Constitucional. Seu reinado foi controverso e foi chamado de usurpador, “por ter

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/06/02/jornal/quem-matou-d-joao-vi-144687> Acesso em: 25 maio 2021.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/dom-João-VI/483323> Acesso em: 30 nov. 2020.

roubado o trono de sua sobrinha, D. Maria da Glória, filha de D. Pedro I do Brasil; contudo, como o filho herdeiro de Pedro faleceu na infância, o trono seria de D. Miguel por direito”. (SARAIVA, 1993, p.376).

Durante os anos de reinado, ocorreu a Guerra Civil Portuguesa: “essa guerra de fronteiras assumiu proporções graves: por duas vezes o exército rebelde penetrou profundamente em Portugal, mas de ambas ele foi repellido depois de combates muito encarniçados”. (SARAIVA, 1993, p.375). Segundo Saraiva (1993, p.376), o povo lutava em guerras que escapavam das razões ideológicas. Em 4 de outubro, D. Miguel jura a Carta Constitucional, em Viena, e casa-se com a rainha e sobrinha Maria da Glória. O povo gritava vivas para que o infante se tornasse rei absoluto, em concordância com o absolutismo, em detrimento do que D. Pedro pregava no Brasil.

## 1.2 A importância de Roberto Athayde

Roberto Athayde é um escritor de grande renome para a dramaturgia brasileira. Autor de diversas peças teatrais que levam o nome do Brasil para longe de nossas fronteiras, com as diversas encenações que as peças tiveram, principalmente *Apareceu a Margarida* (1973), pelo cunho político que suas obras têm e o momento em que foram estreadas ou lançadas.

*Apareceu a Margarida* (1973) foi estreada durante a ditadura militar brasileira, que durou de 1964 até 1985. Nove anos antes da estreia da peça, o movimento de 31 de março de 1964 foi lançado, com o intuito de

aparentemente livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia, mas o novo regime começou a mudar as instituições do país através de decretos, chamados de Atos Institucionais (AI). Eles eram justificados como decorrência “do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções”. (FAUSTO, 2019, p. 397).

Athayde, aos 15 anos de idade, durante a ditadura militar, viu seu país mudar, assim como multidões viram um novo regime assumir o poder; o AI-1 estabeleceu, por votação indireta do Congresso Nacional, um novo presidente, o general Humberto de Alencar Castelo Branco, que tinha como objetivo instituir uma “democracia restringida” e “reformular o sistema econômico capitalista, modernizando-o com um fim em si mesmo

e como forma de conter a ameaça comunista”. (FAUSTO, 2019, p. 401). Depois da eleição indireta, houve eleições estaduais, que tiveram como resultado contrário ao regime militar o que assustou os meios militares. O presidente, sentindo-se pressionado, estabelece o AI-2, pelo qual as eleições presidenciais e vice-presidenciais da República seriam realizadas

pela maioria absoluta do Congresso Nacional, em sessão pública e votação nominal. Evitava-se assim o voto secreto para prevenir surpresas. Diga-se de passagem, que, em fevereiro, de 1966, o AI-3 estabeleceu também o princípio da eleição indireta dos governadores dos Estados através das respectivas Assembleias estaduais. (FAUSTO, 2019, p. 405).

O ponto primordial da era ditatorial era a falta de autonomia e poder de decisão que o povo tinha; tirar o direito ao voto é uma ação necessária para impor a força do militarismo e tolher a força do povo e seu direito à escolha. O voto é um direito, e o direito de opção de escolha foi retirado de duas maneiras: com o voto cancelado e os partidos extintos. Com a extinção dos partidos políticos, a legislação partidária forçou a organização de dois partidos, a Aliança Renovadora Nacional (Arena),

que agrupava os partidários do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que reunia a oposição. A maior parte dos políticos que se filiaram à Arena tinha pertencido à UND e em número quase igual ao PSD; o MDB foi formado por figuras do PTB, vindo a seguir o PSD. (FAUSTO, 2019, p. 405).

Havia duas opções de governo, os militares e a oposição. Em 1967, entrou em vigor o AI-4, que reuniu o Congresso para aprovar a nova Constituição, a qual daria mais poder ao Executivo, principalmente tratando-se da segurança nacional. (FAUSTO, 2019, p. 405). Nesse momento, com a nova Constituição, a sucessão presidencial se realiza no interior da corporação; era o Congresso que indicaria e elegeria o presidente; contudo, o que aconteceu foi diferente, descontavam-se os votos da oposição e do Congresso, restavam as ordens militares, soberanas e disfarçadas.

Toda a situação de opressão e da repressão militar fez com que tivessem início as lutas armadas, inspiradas por Che Guevara. O livro *Revolução na Revolução*, de 1967, escrito por Régis Debray, defendia que

nas condições do mundo contemporâneo, o papel dos partidos e das classes sociais na construção de um movimento socialista revolucionário deveria ser revisto. Esse movimento só poderia ter

possibilidades de êxito a partir de um grupo armado que se instalasse em um ponto de um país – o chamado foco -, e a partir daí se irradiasse através de suas ações até alcançar o apoio das classes dominantes. (FAUSTO, 2019, p. 408).

A iniciativa por lutas armadas só fez complicar uma situação já difícil no país; os poros da sociedade dilataram com a possibilidade de mudança e a retomada da voz do povo, que há muito andava calada. E no Brasil, o PCB, que é a organização tradicional de esquerda, fazia oposição à luta armada dos grupos de direita. Foi iniciada uma luta armada em 1967, liderada pelo comunista Carlos Marighella, o qual formou e deu início a diversos grupos de luta, dentre eles a Aliança de Libertação Nacional (ALN), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e a Vanguarda Revolucionária (VPR), tendo esta última a forte presença militar de esquerda. (FAUSTO, 2019, p. 408).

Athayde, com seus 18 anos de idade, viveu a ditadura e os movimentos populares, deixando claro seu posicionamento político. A sua peça de maior sucesso, *Apareceu a margarida*, estreou em 1973 e “ganhou o Prêmio Molière do Teatro Carioca, em 1973, como o Melhor Dramaturgo da cidade do Rio de Janeiro” (Pró-TV), quando foi representada em diversos países. A peça, que “tem mais de quarenta produções na língua alemã, quase trinta na língua francesa, e é encenada em mais de vinte países” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2021), levou o autor ao estrelato com apenas 23 anos de idade. Contudo, assim como ele foi ao sucesso estrondoso, também desceu ao esquecimento (segundo reportagens veiculadas na internet), lembrando do fatídico discurso do dito popular “autor de um único sucesso”; mesmo que não tenha feito outros grandes sucessos, não deixou de escrever e produzir peças teatrais e escrever diversas obras.

O recorte histórico que ele faz ao escrever *Apareceu a Margarida* demonstra como foi a ditadura, através da professora D. Margarida, em um “monólogo tragicômico para uma mulher impetuosa”, como o próprio autor descreve. Como a peça é um monólogo, tem apenas uma personagem que fala, assim como na ditadura, apenas um lado da história é ouvido, deixando o outro lado, o povo e os alunos, ouvindo, sem poder responder ou contestar.

No início da peça, a professora Margarida pergunta se há algum Messias, Jesus, na sala, porém, ela não abre espaço para que os alunos possam responder; fala sozinha e em terceira pessoa, mas também utiliza a primeira pessoa, o que dá a sensação de que ela não faz pausas em suas falas, e apenas fala sem parar, sem interrupções. Quando

observamos a peça escrita, percebe-se que não há parágrafos, não há pausas, é uma escrita que parece atropelar e falar rápido.

A professora Margarida dispara para os alunos acerca da importância do magistério; e imediatamente muda o que estava falando, para destilar que:

afinal de contas nenhum de vocês está aqui por livre vontade. Todos foram obrigados pelos pais a vir para cá. Todos sem exceção, não é? Todos estão aqui obrigados, quer queiram quer não queiram. Deve haver uma boa razão para isso. A razão é muito simples D. Margarida explica logo a vocês [...] ah, porque vocês estão todos aqui sentados em suas carteiras sem terem podido escolher... a razão é muito simples. É que a escola é um segundo lar. Algum de vocês pediu pra nascer? Não? Algum de vocês foi consultado sobre a conveniência do seu nascimento? Não? Então! (ATHAYDE, 1973, p.20).

A peça de Athayde vem em forma de protesto contra a ditadura, com a professora que censura sua turma, sendo bastante rígida e controladora. Não obstante, os alunos, assim como o povo, não tiveram a opção de escolha, e por algum tempo a única escolha foi aceitar o que foi imposto. A professora explica a importância da escola, o que pode ser considerado uma metáfora para o regime militar, como sendo de extrema importância permanecer naquele lugar, já que é um local de respeito e educação. A metáfora se dá a todo momento que a professora fala, pois, ao ler a peça, está implícito o modo como ela está falando, possivelmente de forma rude; e como apresentado no prólogo da peça, é um monólogo para alguém impetuoso.

Em outro momento da peça, Margarida fala das virtudes que os alunos devem cultivar, e cita uma quadrinha, segundo a qual a maior virtude é a obediência, novamente deixando clara a relação da peça com a ditadura e a conduta do regime militar frente à obediência do povo para com suas leis

Tudo tem suas vantagens no mundo. E para merecer isso, para serem gratos a todos esses privilégios o que vocês devem fazer? Que virtudes devem cultivar? A obediência. É a rainha de todas as qualidades. Tem até uma quadrinha muito bonita numa história para criança que vocês todos deviam aprender. Diz assim: E quais são os que merecem? São aqueles que obedecem! (ATHAYDE, 1973, p.21).

Em seguida, ela comenta e reforça a necessidade da obediência, de forma enfática diz que não quer ter problemas de comportamento durante todo o semestre em que estiver com a turma. Athayde é astuto ao relacionar o semestre com o período da ditadura militar, pois o que se entende é que durante o período em que o militarismo estiver em vigor, será



conforme sua vontade, sem problemas de comportamento, ou seja, sem greves, lutas, questionamentos.

Roberto Athayde, mesmo que atualmente não esteja em seu maior momento de glória, é um grande nome do teatro nacional. Em seu acervo digital, que é parte da tese de doutorado intitulada *Filologia e humanidades digitais no estudo da dramaturgia censurada de Roberto Athayde: edição e acervo de Os Desinibidos*”, de Fabiana Prudente, dispomos de “edições e estudos referentes aos textos teatrais produzidos pelo dramaturgo, cineasta, poeta e contista carioca Roberto Athayde durante a ditadura civil-militar de 1964” (Acervo digital). Athayde é um escritor ativo, que produz muitos textos, tanto teatrais como romances, textos jornalísticos e para televisão. Vários textos de Athayde são encenados, porém, sem receber o mesmo destaque, como *Um Visitante do Alto - uma anedota de ficção científica*, e *Manual de Sobrevivência na Selva*, uma tentativa de reflexão existencial a partir do enfoque de quatro sobreviventes de um desastre de avião perdidos na Floresta Amazônica (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2021), dentre outras peças que serão oportunamente citadas.

Ao pesquisar a biografia do autor e sua história familiar, verificamos que Athayde é filho de Belarmino Maria Austregésilo Augusto de Athayde e de Maria José de Athayde. Seu pai ocupou “a cadeira oito da Academia Brasileira de Letras - ABL, chegando a presidi-la de 1958 até sua morte” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2021). No dia da estreia da peça *Apareceu a Margarida*, seu pai convidou diversos nomes importantes da ABL para comparecerem ao espetáculo, o que impediu a censura de bloquear a apresentação da peça em sua estreia, mesmo que após algum tempo em cartaz tenha sido censurada e retirada rapidamente de cena, pois a peça “fornece uma metáfora de impacto para representar criticamente a insidiosa violência da ditadura, então instalada no país. Mas a peça sustenta-se independente da leitura política” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2021). Retornou aos palcos, não só brasileiros como em diversos países e foi traduzida para variadas línguas.

Roberto Athayde nasceu em 25 de novembro de 1949, hoje com 71 anos, é escritor de diversas obras: “escreveu 26 peças, quatro romances, livros infantis, produziu uma minissérie, dois documentários, um curta-metragem e alguns programas de televisão.”(PIAUI, 2007), Segundo a Enciclopédia Itaú Social, destacam-se no gênero teatral *O reacionário* (1971), *Um visitante do Alto* (1974), *Madame Marguerite* (1974),

*Manual de Sobrevivência na selva* (1974), *No fundo do sítio* (1976), dentre outras de igual prestígio.

O autor é contemporâneo, contudo, ele escreve acerca de temas de outros séculos, como é o caso da série *A Casa de Bragança*, com a obra *Carlota Rainha* (1994) e *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998). Esta obra se passa nos anos de 1822 até depois da Proclamação da República do Brasil. O autor busca fatos históricos e verídicos para representação na contemporaneidade; e o interessante na história de dois países é verificar que um autor brasileiro do século XXI escreve a respeito de temas lusitanos do século XVIII, principalmente de figuras históricas que, independentemente da sua história pessoal, fizeram parte da história de dois países em desenvolvimento. As personagens da vida real escolhidas por Athayde são a Rainha Carlota Joaquina e D. Miguel, seu filho, que dá nome à obra *D. Miguel, Rei de Portugal*.

Haag, no artigo *A mulher que amamos odiar* (FAPESP, 2004, ed. 96), mostra Carlota Joaquina como Rainha, a mulher política que realmente era, e tenta desvincular a ideia de “espanhola bigoduda que odiava o Brasil e chacoalhou os sapatos ao sair daqui, para não levar nenhum grão de poeira do país”. Pretende superar o papel subalterno que a rainha tinha perante a corte lusitana e o constrangimento que a corte tem para com as mulheres. Ainda em seu texto, e a respeito do filme de Carla Camurati, Haag (2004) comenta o que Carlota representou para a colônia brasileira, em um difícil momento familiar e político, quando seu irmão deixa Napoleão Bonaparte cruzar a Espanha com destino a Portugal, para invadir seu país.

Foram atribuídas características a Carlota Joaquina que representam o sexo masculino, pois, ao ser política e diferente das demais consortes da corte bragantina, foi registrada como violenta, autoritária e ambiciosa, afirma Haag em seu texto. (FAPESP, 2014, ed. 96). Mesmo considerada megera, a monarca ascendeu em seu posto; de consorte, passou a Rainha, lutando pelos seus direitos e por seus familiares, principalmente por seu filho Miguel.

### **1.3 A poética dramatúrgica de Roberto Athayde**

Pensando em como a arte tem a função de renovação, seja das ideias, das histórias, criar roteiros, ela também ressignifica diversos lados da vida. A dramaturgia, enquanto arte, também tem esse papel essencial de renovação.

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. (PAVIS, 2008, p.113).

Indubitavelmente, como Pavis apresenta, a preocupação com o objeto concreto vem com a obra. Roberto Athayde busca um tema do século XVIII, com fatos históricos, que determinaram o destino de dois países e de milhares de pessoas; traz para a contemporaneidade e a remodela para uma peça teatral, com exemplos concretos de uma história real, importante para os dois países ligados pelo passado.

A principal questão que se levanta frente ao recorte de Roberto Athayde é por quais motivos ele seleciona determinado tema ao escrever a peça. Apesar de ser um ator contemporâneo, escolheu um tema do século XVIII para relatar um processo político que ele mesmo passava nos anos de 1998, no Brasil, que foi colônia de Portugal, refém do comércio e do interesse português.

A comercialização que o Brasil sofreu a partir do colonizador reflete-se no ano em que Athayde escreve a peça *D. Miguel, Rei de Portugal*, 1998, quando Fernando Henrique Cardoso se reelege à presidência do Brasil, tendencioso ao tradicionalismo como D. Miguel e sua mãe. D. Miguel sempre fora voltado ao conservacionismo, assim como o então presidente do Brasil, o que torna toda a narrativa secular, atual e atualizada, visto que no ano de escrita desta dissertação temos um presidente conservador no poder e concorrendo à reeleição. A partir da história revisitamos o passado e sua influência no presente.

Por se tratar de um drama histórico, há a possibilidade de recontar a história à sua maneira, com as intervenções poéticas cabíveis e necessárias. Boal (2019, p.165) utiliza o termo *teatro mito* para exemplificar a situação de contar a verdade, ou o que poderia ser verdade acerca da história, ou simplesmente “descobrir o óbvio atrás do mito: contar uma história (um mito conhecido) de uma forma lógica, revelando as verdades, evidenciando as verdades escondidas”.

Para tanto, “o objetivo final da dramaturgia é representar o mundo, seja sob a ótica de um realismo mimético, seja quando toma distância em relação à mimese, contentando-se em figurar um universo autônomo.” (PAVIS, 2008, p.114).

Como Athayde é um autor que tem grandes questões políticas imbricadas em seus textos, principalmente se retomarmos *Apareceu a Margarida* (1973), pode ser considerado um autor clássico, na concepção de um nome mundialmente famoso, lido por grandes e exclusivos nomes. Barata (1979, p. 78) chama a atenção para o termo *clássico*, que não significa ser “poeirento, saber só para eruditos, obra morta”, mas entendemos que Athayde, por estar ativo, presente, tem o título de obra-prima, não um clássico:

Obras do passado ficam bem no passado; não nos servem a nós. Temos o direito de dizer o que já foi dito e até mesmo o que ainda não foi dito por uma forma que pertença, uma forma que seja imediata e directa, conforme à actual maneira de sentir e acessível a todos. É cretino censurar as massas por não terem o sentido do sublime, quando o sublime se confunde com esta ou aquela manifestação formal, que é sempre, para mais uma manifestação extinta. (BARATA, 1979, p. 78).

Athayde é autor de peças teatrais, respeitadas e conhecidas no cenário brasileiro, cujos temas são relevantes no tocante à história e à política. O texto teatral diz respeito à dramaturgia histórica, baseada em fatos, contudo, por se tratar de uma expressão artística, significa que pode

ultrapassar critérios factualistas ou historicistas, como outros quaisquer se de natureza imanentista ou de mecanismos funcionalistas. Ora, se se achar correta esta maneira de pensar, a abordagem textual não poderá ficar na atenção para o modo como uma obra esteja construída ou composta. Haverá que ultrapassar tal fase e encaminhar o discente para uma leitura valorativa ou crítica, levando-o a descobrir não só a estrutura das obras, mas principalmente a sua intencionalidade. Deve [...] estar lembrado de que o estilo de um autor ou de uma obra não se apresenta divorciado de uma visão sua do mundo e da vida. (BARATA, 1979, p.18).

Para tanto e levando em consideração o que Barata (1979) afirma a respeito da leitura valorativa, crítica, deve-se recorrer ao princípio da intencionalidade, do motivo pelo qual o autor escreve, quais temas ele aborda e principalmente a leitura que será feita de sua obra; a escrita é diferente da leitura que, conseqüentemente, é diferente da representação da peça, já que “o texto é, apenas, *um dos elementos* que vai permitir a realização *do espetáculo*.” (BARATA, 1979, p. 50, grifos do autor). Ainda segundo Barata, há cinco maneiras diferentes de olhar e formular a mesma peça:

que <<sonhou>> uma peça; *escreve* outra; o actor *representa* uma outra; o encenador *faz* uma diferente de todas estas, e o público *vê* e *ouve* uma <<quinta>> peça terminal deste canal de comunicação. Mas vejamos se assim não o é. O autor, primeiro escritor de texto dramático, pode, inicialmente, imaginá-lo com determinada estrutura, (tantos actos, tantas cenas, finais trágicos, cômico, etc.) (BARATA, 1979, p. 50).

Contudo, ao longo do desenvolvimento, do refletir, do visitar a peça, ocorrem interjeições, novas nuances; o autor reflete em como a obra chegará ao seu destino, qual público que a lerá e assistirá às apresentações; surgem hesitações de como alguém vai somente ler ou ouvir seu trabalho. Para isso, é necessário pensar acerca da recepção desse texto lido, visto que para que haja a representação no palco alguém deve ler a peça escrita e pensar no cenário, nas músicas e nos figurinos.

O espectador que observa a peça em sua frente, sem a questionar, não passa de mero espectador passivo, do qual não se espera reações, Boal explica que a palavra espectador é feia, e não é esta a função do teatro, da peça, pois o espectador passivo

é menos que um homem e é necessário reumanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. (BOAL, 2019, p. 169).

Boal e Brecht pensam a respeito das mesmas atitudes referentes ao teatro e suas reverberações, das quais mover, agir, modificar fazem parte de seu vocabulário, pois a prioridade é mudar as visões, questionar e não ser somente um espectador passivo, mas sim ativo e questionador. Boal faz uma retrospectiva de conceitos da *Poética*, de Aristóteles, em oposição à de Brecht e dele próprio. Primeiramente traduz a poética aristotélica como aquela em que os “espectadores se purificam na falha trágica – isto é, de algo capaz de transformar a sociedade. *Produz-se a catarse do ímpeto revolucionário! A ação dramática substitui a ação real*”. (BOAL, 2019, p. 170, grifos do autor).

No que concerne à poética de Brecht, intitula-se Poética da Conscientização, na qual o mundo se “revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo[...] A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. *A ação dramática esclarece a ação real*. O espetáculo é uma preparação para a ação”. (BOAL, 2019, p. 170).

Por fim, ainda na explicação das principais teorias teatrais, Boal explana sua própria teoria, a Poética do Oprimido, a qual é essencialmente uma “Poética da

Libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se liberta: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!*” (BOAL, 2019, p. 170). Não obstante, o teatro, para duas das três teorias, é movimento, mesmo que seja em dimensões e valores diferentes; ainda assim, o intuito permanece o mesmo, questionar, pois ao analisar o teatro

como processo de comunicação *sui generis*, dissecando-o em todas as suas componentes é, por um lado, fornecer uma visão global do universo do teatro e, por outro, rejeitar aquilo a que André Helbo chama o << terrorismo do texto >>, ameaçador programa que ainda hoje leva a que se mantenha perante os *textos* (sobretudo os clássicos), uma nada frutuoso <<respeito>>. (BARATA, 1979, p. 58)

Na peça de Athayde podemos questionar por quais motivos um autor do século XX escreve acerca de temas do século XVIII, bem como por que a personagem principal passa a peça inteira buscando e lutando para assumir o trono português, e quando finalmente obtém sucesso, a peça tem fim.

#### **1.4 E como o texto chega? A importância de refletir o texto aberto**

Por se tratar de uma obra teatral e literária, há a recepção da obra em duas vias: a do leitor e a do espectador. As leituras são diferentes, independentemente do modo como a obra será veiculada, se uma leitura atenta da obra ou na apresentação do espetáculo; embora a peça de Roberto Athayde não tenha sido representada no teatro, ela foi escrita com essa finalidade.

Umberto Eco discorre acerca das leituras que podem acontecer e o papel do leitor diante da obra aberta a sua frente. Para esse autor, o leitor que “interfere” na obra é chamado leitor fruidor, para quem a leitura flui e se desenvolve a partir de seus sentidos atribuídos, e é nessas atribuições que percebemos o conceito de obra aberta, “disponível” para alterações feitas pelo leitor. Essa leitura é capaz de se moldar às necessidades do leitor, quando o “interlocutor pode guiar e manobrar uma obra, uma vez que ele é um sujeito ativo que desenvolve suas ações. Eco, ao tentar delimitar o que é obra aberta, desenvolve uma linha de sequência para a obra. Esta linha inicia-se com o autor, suas intenções, as pistas deixadas por ele na obra, o leitor que tira suas próprias impressões, coloca seu conhecimento de mundo, e por fim atribui os sentidos próprios à obra.

Quando se lê uma obra de determinado autor, este exemplar é finito em seu texto, mas, como obra, é infinito, se pensarmos nas mais diferenciadas interpretações que ele pode ter a partir do elemento fundamental para que isso aconteça. O leitor e as interpretações se devem ao trabalho que o autor tem em deixar pistas, locais de inferências, capacidade de reavivar memórias do leitor; portanto, é um trabalho conjunto, em que ambos os lados são beneficiados com a leitura e a escrita de uma obra.

A Estética da Recepção surgiu justamente para olhar com atenção os leitores, espectadores, de modo que não só o autor e a obra tenham o papel principal no processo de leitura e apreciação da arte, mas que o leitor/espectador seja igualmente relevante no momento especial da leitura, que passe de consumidor de arte para o especialista daquela obra, naquele determinado momento.

A *Estética da Recepção*, de Jauss (*apud* JOUVE, 2002 p.14), parte da vontade de repensar a história da literatura, tirando o foco do autor e pensando no leitor, constatando que “a obra literária – e a obra de arte, em geral - só se impõem e sobrevivem por meio de um público. A história literária, portanto, é menos que a história da obra do que a de seus sucessivos leitores”. A leitura enquanto obra só é significada quando houver leitores para endossá-la e completá-la com suas diversas interpretações. Barata (1979) nos interpela quando pensa a respeito do texto teatral, que é teatro

se continuar a ser lido apenas na intimidade pelos vários leitores eu, eventualmente, o adquiram, podemos, quando muito, dizer que este texto foi *lido e interpretado* na subjetividade de cada um, sendo, cada leitor, individualmente considerado, um << encenador passivo >> desse mesmo texto. (BARATA, 1979, p.51).

O movimento de valorização do leitor surge para que o elo entre leitor, escritor e obra seja fortalecido. O que se fala a respeito da Estética da Recepção pode ser percebido a partir de diferentes autores, que expõem suas opiniões frente à vontade de mudança. Segundo Pavis (2008, p.331), a estética da recepção é “um processo que engloba o conjunto de práticas cênicas [...] o espectador é mais ou menos *competente*, isto é, detém mais ou menos as regras do jogo; essas regras podem contribuir para o aprimoramento de sua percepção”. A partir do que se sabe, do que o leitor espectador sabe é o que ele inferirá em sua leitura da obra ou do espetáculo.

No tocante a essa questão, é importante ressaltar que, segundo Bonnici,

Sua proposta de história literária articula tanto à recepção atual de um texto (aspecto sincrônico) quanto sua recepção ao longo da história

(aspecto diacrônico), e ainda a relação da literatura com o processo de construção da experiência de vida do leitor. Jauss reivindica que se tome como princípio historiográfico da literatura o modo como as obras foram lidas e avaliadas por seus diferentes públicos na história. (BONNICI, 2005, p.191).

Dar a devida importância ao que se fala acerca da obra é validar as opiniões dos leitores/espectadores que analisaram a obra, principalmente se levarmos em consideração como a leitura interferiu em sua vida. Retomando a obra *D. Miguel, Rei de Portugal*, constatamos que a interferência feita por Athayde para o seu leitor é a valorização da história, recontar um importante capítulo e enaltece-la por meio de pontos de vista não reproduzidos com frequência.

Como a peça aqui trabalhada é, antes de tudo, uma obra para ser lida, pensando que até o presente momento não tenha sido produzido um espetáculo para sua representação, a leitura dessa obra é valorizada e estudada, uma vez que o leitor é o único responsável pela interpretação e discussão da peça: “somente os leitores das publicações impressas podiam reconhecer e apreciar em todos os sentidos – copiar ou memorizar – estas figuras retóricas que regem a composição do texto”. (CHARTIER, 2002, p. 79).

Remontando a noção de história e de literatura, Jauss (1994) discute a história da literatura, que é fruto de um “processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.” (JAUSS, 1994, p.25). As histórias da literatura são pequenas porções de histórias convencionais que foram peneiradas, processadas e chegam ao leitor como verdades históricas, pois o autor faz um recorte, filtra o que lhe é necessário e não há compromisso com a realidade histórica quando se trata de uma ficção da história.

Contudo, confundir os acontecimentos e peneirá-los é responsabilidade daquele “que toma já por uma parcela da história da literatura uma tal série de fatos literários está confundindo o caráter de acontecimento de uma obra de arte com o de um fato histórico”. (JAUSS, 1994, p.25). Roberto Athayde utiliza-se deste ponto importante ao escrever suas peças, dramas históricos, quando ele recorta um período histórico e o utiliza para exemplificar o que se passa em seu país, durante aquele momento político; o autor não assume uma responsabilidade para com a história, ele traz uma nova roupagem para o texto histórico de seu interesse. No tocante à questão política e literária e seus acontecimentos, Jauss explica que



Diferentemente do acontecimento político, o literário não possui consequências imperiosas, que seguem existindo por si só e das quais nenhuma geração posterior poderá se escapar. Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futura ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada. (JAUSS, 1994, p.26).

A utilidade que a literatura tem de ser eterna enquanto houver leitores é primordial e indispensável, quando se tem muito a ensinar e muito para aprender dentro das páginas históricas e do passado. Inúmeros ensinamentos e amenidades são passadas a partir do registro da escrita e da leitura, diferente disto, muito se perderia e não tivéssemos acesso ao que foi o passado.

As leituras que fazemos na contemporaneidade se desenham e se limitam ao que conhecemos acerca do mundo que estamos vivendo, não podemos ter as vivências de quem escreveu um texto no século passado, pois as realidades são distintas. Observamos o que somos capazes de ver, não há como reviver o que foi; ficam e ficarão somente registros de alguém que em algum lugar e em determinada situação escreveu ou registrou. Temos a visão desse alguém, vista pelo seu horizonte de expectativa.

São os horizontes de expectativas que fazem reconhecer e interpretar o que está escrito, gravado, desenhado. Visões a partir de diferentes inferências que acontecem sob diferentes óticas de um mesmo ponto; na literatura não é diferente, cada linha significa de uma forma diferente para cada leitor

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p.26).

Portanto, há que se discutir a literatura ligada ao teatro, pois, mesmo que se tenham vínculos e meios diferentes, ainda assim promove a cultura, a ação, questionamentos acerca de temas relevantes. Os horizontes de expectativa construídos a partir de uma obra se faz importante, pois rompe com a passividade e a simples absorção de informações.

## **1.5 Teatro em discussão**

A obra de Roberto Athayde, *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998), é um drama histórico. Segundo Rosenfeld, na concepção tradicionalista do teatro, “a palavra ‘drama’ significa “ação”, ação atual, e não relato ou narração de uma ação passada”. (2006, p.28). Já no drama aristotélico, segundo o mesmo autor, não há um autor ou narrador para narrar os acontecimentos, somente atores interpretando a cena agora, buscando o encadeamento dos fatos em uma ação linear do contexto maior, que leva à verossimilhança máxima do público para com as personagens.

No teatro épico, introduzido por Erwin Piscator (1893-1966) e Bertold Brecht (1898-1956), esse modelo de teatro não se atém a um modelo rigoroso, mas dispõe de uma estrutura mais aberta, desligada de uma linha de ação, ou seja, o teatro épico “rompe com as chamadas unidades de ação”. (ROSENFELD, 2006, p. 27- 29). Segundo o mesmo autor, “épico”

é usado na sua acepção técnica, significando “narrativo”, que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de “epopeia”, poema heroico extenso, por exemplo a *Ilíada* ou *Os Lusíadas*. O termo “épico” refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto, etc. (ROSENFELD, 2006, p. 27).

O teatro, enquanto arte, tem como função mais do que entretenimento, é trazer o conhecimento de diversas visões acerca do mundo. Brecht (*apud* ROSENFELD, 2006, p. 31) afirma que o teatro deve ser épico para ser didático, e ter o intuito de esclarecer para o público acerca da sociedade; e como há a necessidade de transformá-la, que seja eliminada a ilusão e o impacto mágico, com a ideia de conformação. Piscator, que é contemporâneo de Brecht, foi o pioneiro em utilizar em um espetáculo teatral recursos extras, como “o cinema, os slides, os gráficos e uma infinidade de mecanismos e recursos extrateatrais que podiam ajudar a explicar a realidade verdadeira na qual a peça se baseava”. Para Piscator, esta inclusão de recursos extras era chamada de “forma épica” (BOAL, 2019, p. 101-102).

O que Brecht deixa claro é que o teatro é feito para movimentar, fazer pensar a respeito da necessidade de mudança e avivar o instinto rebelde. Rosenfeld traduz o que Brecht afirma, pois o que importa é “não permanecer na mera efusão irracional, é elevar a emoção ao raciocínio, canalizá-la num sentido inteligente, lúcido.” (ROSENFELD, 2006, p. 32).

Brecht expõe que o teatro épico utiliza da forma mais simples que se pode imaginar de composições, que expressam seu sentido de forma clara, pois renuncia a

“composições acidentais”, que “simulem a vida”, “arbitrárias”; o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas”. (BRECHT, 1978, p.32). O que se percebe são as especificidades que tem o teatro épico de outros gêneros dramáticos, os quais recebem diferentes influências de estilos e épocas. O teatro épico, segundo Rosenfeld, é subjetivo, sem encadeamentos que simulam a vida; sua máxima é o movimento, a ação das personagens:

A forma em que a dramaturgia subjetiva frequentemente se manifesta é o “drama de estações”: o protagonismo é levado ao longo de uma série de cenas sem nexos causal e sem encadeamento rigoroso. A unidade, não sendo a da ação e muito menos a de espaço e tempo, é a da personagem central que reflete o autor-narrador e a partir do qual, numa perspectiva tipicamente épico-lírica, se projetam os acontecimentos e as outras personagens. (ROSENFELD, 2006, p. 37).

O drama histórico tem fundamental importância na história de um lugar, uma vez que retoma o passado, embutindo nessa história verídica a veia artística vislumbrada pelo autor. O autor tem o trabalho da arqueologia histórica, que busca fatos reais, comprovações históricas para embasar, segundo Prado (1999, p.66), “e, se os autores interrogam o passado, é para esclarecer o presente e projetar possivelmente o futuro”. No texto *História concisa do teatro brasileiro*, Décio de Almeida Prado utiliza-se do drama *Calabar*, de Agrário de Menezes, o primeiro drama histórico escrito em “versos decassílabos brancos (resquíio da tragédia clássica)”. (PRADO, 1999, p.66), para exemplificar a situação brasileira, mas que facilmente poderia descrever o momento em que os portugueses chegam ao Brasil na época da colonização holandesa no Nordeste brasileiro, quando Calabar adere aos colonizadores e trai seu povo,

seria o vilão completo, o traidor por excelência (sentido que o seu sobrenome adquiriu), não fossem duas atenuantes: era mulato, portanto, em princípio adverso aos brancos portugueses, e, ao ser preso e condenado à morte, voltou contrito aos braços da religião católica. A significação social de tal fato histórico é que ele teria sido uma das primeiras manifestações nativistas em nosso território, juntando, contra os invasores, portugueses, índios e negros, cada facção com chefe próprio. Era o Brasil, como mistura de raças, que despontava.. (PRADO, 1999, p.66).

A significação social de tal fato histórico é que ele teria sido uma das primeiras manifestações nativistas em nosso território, juntando, contra os invasores, portugueses, índios e negros, cada facção com chefe próprio. Era o Brasil, como mistura de raças, que despontava. [...] Mas, no momento derradeiro, esse guerreiro "sanhudo e fero como um tigre" (e a sombra de Otelo passa pelo palco), esse "gênio satânico" (e a figura do Diabo não anda longe), ao reconciliar-se com a sua terra de

nascimento , conclama os brasileiros a se libertarem, remetendo o público ao gesto de D. Pedro I em 1822: "Pátria! Pátria! Conquista a liberdade!" (PRADO, 1999, p.66-67).

Essa passagem de *Calabar*, de Agrário de Menezes, diz respeito à Proclamação da República no Brasil e o gesto de D. Pedro frente à situação que os brasileiros e portugueses enfrentavam com revoltas, abusos de poder dos regentes e as injustiças sociais; busca “o conceito de liberdade do âmbito internacional ao nacional, levantando, como correlatas à Independência de 1822, duas questões ainda em germinação: a abolição do regime escravocrata e a extinção dos preconceitos raciais”. (PRADO, 1999, p.69).

Em sintonia com Agrário de Menezes, temos também Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra, autores da peça teatral *Calabar: o elogio da traição*, em 1972, que aborda dois grandes temas: a traição e a colonização do Brasil. Rabelo (1998) explica a partir de contextualizações históricas, o Brasil que é retratado em *Calabar: o elogio da traição*, a invasão holandesa e portuguesa/espanhola e o papel que Domingos Fernandes Calabar teve nesse momento. Conforme historiografias, sua traição foi relativa:

No século XVII, durante o período das ocupações holandesas no Nordeste, época em que o Brasil esteve à mercê da rapinagem de três imperialismos, começava a ser constituída uma incipiente consciência nacional entre os nativos da colônia, segundo o que é apresentado por Chico Buarque e Ruy Guerra. Por isso, nos vários anos de guerra entre as forças militares da Holanda contra as de Portugal e/ou Espanha, só se colocavam, para os nascidos no Brasil, duas opções: engajar-se na luta do lado holandês ou engajar-se do lado português/espanhol. De toda maneira, qualquer que fosse o engajamento dos colonos aqui nascidos, eles estariam lutando em nome da colonização estrangeira. Portanto, a escolha mais sensata para esses nativos do Brasil e possuidores do incipiente sentimento nacional, nessa conjuntura, seria o caminho da colonização mais liberal. (RABELO, 1998, p. 57).

A dramaturgia utiliza-se da literatura para descrever os fatos históricos; mesmo que sejam textos diferentes, são complementares, pois, ao passo que o leitor lê uma obra, existe a necessidade de um espectador para a peça. Para tanto, Barbara Heliodora explana acerca da literatura e da dramaturgia:

Por vezes chamada literatura dramática, é uma forma muito difícil, pois um texto teatral é como uma página de música, apenas sem o código específico como acontece com as notas. Como na música, o autor tem de ter consciência ele que está escrevendo algo que não apenas será lido, mas só deverá ficar completo com sua interpretação, em um palco, por um grupo de atores que usam as várias linguagens cênicas. A

interpretação costuma mudar, tanto quanto a dramaturgia, buscando refletir a sociedade que reflete. (2008, p. 34).

A autora nos mostra como a literatura dramática é passível de adaptação e pode se modificar com o passar do tempo, com a interpretação dos autores e principalmente com novos leitores da peça que, ao lerem, fazem inferências a partir das suas vivências diante do que é visto na peça. A peça que está normalmente sendo encenada foi inscrita na literatura como “gênero narrativo (e dramático), transforma o estado em processo, em distensão temporal” (CANDIDO, 1976, p.20), e todo o caminho que a obra percorre para que seja entregue ao leitor/espectador o resultado do espetáculo e a apreciação da obra enquanto peça teatral.

Todo o espaço pensado durante a escrita da obra tem sua especificação revelada com o passar das cenas e a movimentação cênica e imaginativa do leitor/espectador. Pavis (2008, p.135) descreve o espaço dramático em oposição ao espaço cênico (ou espaço teatral); o espaço cênico é visível e concreto na encenação. Já o espaço dramático é

um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens, pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático. (PAVIS, 2008, p.135).

O espaço que é utilizado por Athayde poderia ser classificado como naturalista, pois na obra são descritos espaços de convivência social, de história. Pavis (2008, p, 134) descreve o espaço naturalista como o que “imita ao máximo o mundo que ele pinta. Sua fatura mental – infraestrutura econômica, hereditariedade, historicidade – fica concentrada num *meio* que encerra as personagens”.

O espaço da obra em análise gira em torno de Portugal e Brasil, quando as personagens começam e terminam a cena em um mesmo local, com pouca variação e movimentação descritas nas didascálias que, segundo Pavis (2008, p. 96), são as “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático”. Embora no teatro grego não haja esse paratexto, também podem ser chamadas de indicações cênicas e rubricas, e funcionam como

se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação. As indicações cênicas dizem então respeito não só às coordenadas espaço-temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena. Estas informações são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa. (PAVIS,2008, p. 207).

Para que possamos compreender e adentrar o texto enquanto o lemos, há as indicações cênicas, ou didascálias, utilizadas desde muito tempo, como registros feitos pelo autor, à mão, ao lado do corpo do texto. Shakespeare, dentre outros, já utilizava essa técnica para exprimir seu pensamento e ideia acerca da cena. As indicações cênicas eram

marcas e anotações manuscritas feitas nos textos impressos indicavam os trechos que o leitor podia, ou devia copiar na sua caderneta de lugares comuns. Para facilitar a identificação das frases, alguns editores utilizavam dispositivos tipográficos como vírgulas, aspas, asteriscos, indicadores marginais, ou a impressão do texto das máximas e exemplos em fontes diferentes da do corpo da obra, de modo a destacar as linhas a serem copiadas e memorizadas. (CHARTIER, 2002, p.77-78).

É a voz do texto, que exprime as indicações do autor, que planeja as ações e movimentos em cena, gestos e figurinos utilizados. Segundo Antonio Candido *et al.* (1976, p.21), as indicações cênicas têm como função “a função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atôres e cenários, intervém para assumi-la.”. Para tanto, o cenário que é descrito na obra, enquanto leitura, fica desenhado na imaginação do leitor, de modo que a cena descrita pelo autor é montada imaginariamente pelo leitor. Já na representação da obra, no palco, o cenário é real, montado para a interação com os atores, e adquire magia. Segundo Antonio Candido:

O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o “foco fictício” da personagem que, de imediato, projeta em tórno de si o espaço e tempo irrealis e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão. (CANDIDO, 1976, p. 22).

A impressão que o cenário e o espaço cênico realizam tomam forma quando todos os elementos teatrais se unem frente ao espectador que assiste à peça. O palco e o cenário são como uma grande cena diante do público, um quadro de moldura no qual as “personagens diante de um plano que, mercê da perspectiva, cria a ilusão de grande profundidade”. (ROSENFELD, 2006, p, 54). Essa ilusão pode ser tanto física como emocional, pois graças à verossimilhança “obtem-se a ilusão que permite ao espectador viver intensamente a ação cênica, esquecendo sua condição particular”. (ROSENFELD, 2006, p. 54).

Pensar que a peça de Athayde é uma obra teatral muda o enfoque, que passa a não ser somente a leitura individual do leitor, mas a representação teatral para o público, com atores e cenários. Para Pavis (2008, p. 42), o cenário indica a “concepção mimética e

pictórica da infraestrutura decorativa”; segundo o mesmo autor, o cenário pode ser “um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio”, tendo a participação dos atores.

Portanto, o texto teatral enquanto literatura modifica padrões e evolui as discussões referentes às duas modalidades culturais, e magistralmente as vincula, pois há grandes diferenças entre o palco e a cena escrita, percebidas quando tem a peça representada assim como a lida pelo leitor. Uma não exclui a outra, não menospreza, apenas veicula de forma diferente a informação, a ação pensada pelo autor.

## **CAPÍTULO 2 Considerações acerca do teatro**

O texto escrito para que seja encenado deve apresentar diversas facetas necessárias para que seu objetivo final seja o melhor possível; contudo, como o texto aqui trabalhado não foi encenado, ficamos com os detalhes do texto escrito e toda a contextualização histórica que ele envolve. À medida e que se lê a peça de Roberto Athayde, percebemos o que ele pretende, pois é um drama histórico, escrito em dois atos, assim como ele próprio define no prefácio da peça. Passa-se em Portugal do século XVIII, quando D. Miguel tenta assumir o trono português no lugar de seu pai e de seu irmão, que preferiu a colônia à sua terra natal. Contudo, o que é curioso e de fato uma relação importante com o momento histórico brasileiro de quando foi escrita a peça, é que Athayde não enaltece o reinado de D. Miguel, podendo-se afirmar que não “o apoia”.

O momento histórico brasileiro é o regime militar, tradicionalista e conservadorista, assim como o reinado de D. Miguel foi. O tempo e o espaço da peça são fundamentais quando pensamos nas consequências para ambos os países na luta pelo poder, quais as implicações que aparecem na contemporaneidade, visto que em 2021

vivemos uma releitura do século XVIII, e não diferente de 1998, quando a peça foi escrita. Como Brecht explica, o importante é que o teatro seja movimento, tenha “peças de ensino”, ou seja, peças didáticas que resistem ao tempo, que ensinam e trazem ação para a vida do espectador. (HELIODORA, 2008, p. 109).

É por meio do recorte temporal, espacial e histórico que o autor mostra qual a necessidade e o interesse da obra que produz, as personagens contam a narrativa; e como se trata de um drama histórico, os limites da peça, contam também a história da personalidade histórica de quem se está falando. O drama aliado ao gênero épico tem ação decisiva, pois

não se desenrola na atualidade, única dimensão temporal acessível à Dramática pura, e sim no passado. Trata-se de peças de recordação; os personagens principais vivem quase totalmente no passado, como que fechados na intimidade lembrada que os isola dos outros personagens. (ROSENFELD, 2006, p. 85).

Contudo, o que se deve ter como norte é que Athayde tem um motivo, uma finalidade e necessidade; a questão política interfere fortemente no recorte histórico que ele faz, tanto de determinada época histórica como de quais personagens falar e quais omitir:

Mas esta ação atual, dramática, não disfarça o fato de que os eventos fundamentais são do passado e que a evocação dialogada do acontecido, por mais magistral que seja e por mais que atualize os vários eventos do passado, não consegue captar em termos cênicos o próprio tempo, a nuvem do passado como tal que sufoca a vida desses personagens. O tempo tornado tema é essencialmente do domínio épico. (ROSENFELD, 2006, p. 85).

O domínio do tempo em uma peça teatral é fundamental, pois marca o decorrer da história, de modo que este tempo pode ser linear ou ir e voltar, fazendo o presente dialogar com o passado, tudo pensado pelo autor para que quem leia sinta a necessidade da peça. Athayde faz esse diálogo, fala do passado, do século XVIII, do ano de 1998 quando escreveu, mas que se reflete no ano de 2021, e mesmo estando em diferentes épocas, seu recorte foi preciso, reverbera na contemporaneidade.

As marcas do tempo, do espaço cênico e espaços da narrativa são marcados pelas indicações cênicas que o autor deixa para o leitor e o diretor teatral, que produzirá a encenação. Estas indicações contêm informações relevantes acerca do vestuário, cenário, iluminação e musicalidade na peça.



É com essas didascálias que observamos detalhes da peça, podendo indicar como proceder durante aquela cena. Estas indicações são fundamentais para que a peça encenada seja conforme o planejado pelo autor; contudo, para o leitor, são informações adicionais que guiam a leitura e criam cenários imaginários, figurinos, já que o leitor da peça não tem a oportunidade de ver a peça apresentada, mesmo que a peça em questão não tenha sido apresentada.

## **2.1 Elementos do teatro: tempo e espaço**

Eleger uma peça teatral que ainda não tenha sido encenada abre uma fenda para que se esclareça a questão e a diferença entre um texto teatral e o gênero literário teatro. A partir de Barata (1979, p. 49), entendemos que o teatro não é um gênero literário, mas pertence à literatura, por contribuir com o texto teatral, e, por assim ser, temos a sorte de analisar dois fenômenos, tendo em comum o tempo em que “a ação decorre; também o tempo das personagens, e ainda, o tempo vivido em comum pelos actores e espectadores”.

Quando se fala de teatro, pensa-se em como os fatos são dispostos para que o público entenda e compreenda a ordem utilizada pelo autor e pelo diretor da obra. Contudo, o que é bastante intrigante é o autor escolher um tema e um assunto que ocorreram há muitos anos, mas que afetam diretamente o contemporâneo. No caso da peça de Athayde, também podemos pensar no recorte feito pelo autor, pois D. Miguel tem sua glória nas últimas páginas da obra, e o autor não desenvolve a respeito dos anos de regência da personagem, apenas sua luta e revolta até chegar ao trono.

O tempo retratado pelo autor faz pensar quais motivos um autor de obras renomadas escreve a respeito da história de seu país, tendo como foco o país colonizador, não apenas o colonizado. Como a peça é de cunho político, faz-se necessário pensar qual era o momento político que o Brasil passava ou teria passado, para que Athayde tenha escolhido falar desse tema e momento.

Em 3 de outubro de 1994, Fernando Henrique Cardoso apresentou sua candidatura à presidência do Brasil, que girava em torno de Luís Inácio Lula da Silva, do partido de esquerda, e FHC era do partido de direita. Cardoso venceu as eleições por dois mandatos seguidos, sendo presidente por oito anos seguidos.

Em seu prólogo, Athayde deixa clara sua posição política e o desgosto por partidos de direita, tradicionalistas e conservadores, que estava em vigor no ano em que escreveu as peças *Carlota Rainha* (1994) e *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998).

O tempo e o espaço em *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998), objeto de análise deste trabalho, são relevantes, porque percebemos que o tempo da obra está no presente representando o passado histórico e o momento da colonização, mesmo o autor estando no presente, na contemporaneidade; e o espaço é voltado a Portugal, não ao Brasil, sua terra natal.

A obra tem o decorrer de seis anos, em diferentes lugares portugueses, tendo pouca ênfase no espaço brasileiro. As cenas descritas pelo autor são cenas curtas, de rápida encenação, sendo poucas com mais detalhes e de longa duração. O espaço cênico, por mais limitado que o palco seja em questão de cenários e mobiliários, pelas descrições do autor, faz compreender rapidamente o que se passa na cena e o lugar encenado. Nas descrições cênicas, há pouca presença de mobiliários, sendo utilizadas cadeiras, vasos, frutas, armas, figurantes para representar as multidões.

O recorte temporal e histórico feito por Athayde é com cenários portugueses e durante o século XVIII, tempo que ainda afeta o século XXI, por todas as implicações que tiveram para o atual. A obra de Athayde em questão foi escrita no século XX, e o autor escolhe uma questão do passado para mostrar e exemplificar o que está acontecendo no Brasil enquanto escrevia a peça acerca de D. Miguel, em 1998. Utilizar a história como base e pano de fundo nos mostra que apenas revivemos o passado com nova roupagem e novos nomes, contudo, as atitudes e consequências pouco divergem da atualidade. Segundo Roubine (2003, p. 87), “a aceleração do tempo e as reviravoltas sociopolíticas vividas fazem com que se recorra à História, a fim de obter chaves para compreender o passado recente ou o presente”, as quais reverberam na atualidade, quando se escrevia a peça e no momento de que se fala.

A relação da história e da literatura é estreita e complexa, pois a literatura, mesmo que escreva a respeito da realidade, não tem o compromisso com a verdade que se espera de textos referentes à história, pois não é um texto historiográfico, mas literatura histórica. Brecht acreditava que o teatro não deve emocionar, e sim causar danos, ou seja, revirar e questionar; chamava sua interpretação de “não aristotélica”, pois esta forma leva o público a acreditar que o que está sendo apresentado é uma solução definitiva, mas que a

partir da visão não aristotélica, o público vê e sabe que toda situação pode ser mudada e melhorada. (HELIODORA, 208, p. 109).

O leitor enquanto lê e o espectador enquanto assiste modificam mentalmente o que está lendo e vendo a partir do que já tenha visto do mundo, ressignifica os atos e capítulos, e é nesse momento que a obra se mostra aberta e alterável. É nesse momento de evolução que Aristóteles e Brecht se contrapõem em suas teorias, sendo necessária a análise de pontos fundantes de ambos os pensamentos, como a estranheza e o distanciamento:

Trata-se de colocar o objeto da representação à distância do espectador para que este experimente a sensação de sua estranheza. Para que o considere não mais como evidente, como "natural", mas como problemático. Para que provoque sua reflexão crítica. (ROUBINE,2003, p.153).

A distância que deve, segundo Brecht, ter da personagem com o ator e a plateia é necessária, uma vez a realidade que o teatro busca, de levar a verdade a quem observa, interpreta e escreve a peça. “Se julgarmos o herói " melhor" que nós, a identificação dar-se-á por admiração e numa certa "distância" apropriada ao inacessível; se o julgarmos pior, mas não inteiramente culpado, a identificação dar-se-á por compaixão”. (PAVIS, 2008, p.200) A identificação não deve ocorrer, visto que o teatro não é a representação da realidade, mas uma cópia do que poderia ser, não o que é realmente.

## **2.2 Relação entre Aristóteles e Brecht**

A relação que o teatro tem com a história diz muito a respeito do que escrevem os autores que trabalham com o teatro e com a literatura, de modo que se tornam referências para os estudiosos da área. Bertold Brecht (1898 – 1956), como mencionado, contrapõe em seus estudos o teatro que Aristóteles define em sua *Poética* (2008). Ambos os autores debatem, em seu tempo, a importância do teatro e as diferenças notadas na evolução do teatro enquanto arte.

Tudo principia pelas escolhas feitas por ambos os autores, pois um elege o teatro épico e o outro o drama trágico. Contudo, ao eleger um, exclui-se uma infinidade de

outras opções, aprofundando-se em um tema. Aristóteles, ao escolher o drama trágico, exclui a comédia, que para ele é a imitação dos caracteres inferiores do humano, é ridículo e o ridículo é “um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor” (ARISTÓTELES, 2008, §35 p. 45-46).

E ao excluir a comédia, passamos para a epopeia, a qual anda paralela à tragédia, por também se tratar de imitação, contudo difere quanto ao metro e ao tempo; na epopeia não há limite de tempo, mas na tragédia há a duração de uma revolução do Sol ou um pouco mais. (ARISTÓTELES, 2008, §1449b p. 46-47). O teatro aristotélico é fechado, tem regras a serem seguidas, por isso é lembrado até a contemporaneidade por teóricos e críticos, que bem ou mal falam de Aristóteles e seu teatro perfeito, o trágico, que:

Repousa em uma ação desencadeada por um ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou restauração de uma harmonia social, de uma ordem política. Proclama, portanto, uma verdade à qual o espectador só pode aderir através da participação e da identificação. (ROUBINE, 2008 p. 151).

Aristóteles descreve o teatro trágico, e para isso utiliza-se de categorias e conceitos gregos para especificar determinados momentos do teatro que deveriam aparecer durante a peça, como via de regra. Dentre elas, estão a catarse e a imitação:

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões. (ARISTÓTELES 2008, p. 12<sup>5</sup>).

Em contrapartida, Brecht, em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (1948), na sessão 4, aponta as condições elencadas por Aristóteles em favor da catarse, afirmando que “a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem por objetivo o prazer”. (BRECHT, 1948, p.102 § 4), e que

---

<sup>5</sup>

se fizermos quaisquer exigências ou concessões ao teatro estaremos menosprezando seu real objetivo.

A ideia de que o teatro imita a realidade se deve ao fato de que as personagens representam em cena o que o autor escreveu, são humanas e reais, do emocional ao carnal. De fato, a realidade mistura-se com a arte; contudo, Brecht e Aristóteles divergem ao discutirem a respeito do sentimento, da emoção e da ação. Anatol Rosenfeld afirma que “toda a vida e realidade se tornam sonho e engano. O teatro, na sua íntegra, passa a ser símbolo do mundo”. (ROSENFELD, 2006 p.59), e sintetiza o que diverge dos dois autores citados, emoção e razão viram símbolo do mundo.

Aristóteles estabelece as diferenças entre História e Poesia, e a partir do capítulo VIII, endossa que a unidade da imitação resulta da unidade do objeto (ARISTÓTELES 2008, cap. VIII, ¶ 4), ratificando com a teoria de Brecht. Segundo o filósofo, sua *Poética* é como um “manual” de como realizar a tragédia perfeita, seja pela poesia como pelo teatro, sempre pensando pelo viés da imitação do trágico, já que a comédia é o pior sentimento e estado que o ser humano pode estar e sentir. A imitação se dá como uma ação e que esta imitação seja

una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo. (ARISTÓTELES, cap. VIII, ¶ 4)<sup>6</sup>

Para Brecht (1987, p.47), o teatro tem por função modificar, fazer criticar, não se deve deixar “abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (se sem consequências na prática)”, e o teatro servir como relaxamento, mas fazer pensar “e mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ele mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro.” (ROUBINE, 2008, p. 152).

A catarse para Aristóteles foi essencial para seu teatro e o drama grego, pois esse momento de purificação vinha a partir da verossimilhança ao espectador, e se não houvesse este momento de identificação do público com o que estava sendo representado, não valeria a pena ter assistido à apresentação. A questão da catarse pode tornar-se um tema difícil de ser abordado pela dificuldade de explicações e inúmeras interpretações,

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf> Acesso em: 14 dez.2022.

portanto, falamos através da voz de autores de amplo conhecimento ao tratar deste delicado tema.

No que se refere à catarse e à verossimilhança, Rosenfeld discorre a respeito desse tema, afirmando que a verossimilhança “esta, por sua vez, é exigida para se obter o resultado do espetáculo teatral, a catarse, ou ao menos o simples prazer que resulta da apresentação verossímil do fantástico e maravilhoso”. (ROSENFELD, 2006, p. 54).

A dualidade entre a realidade e a representação da realidade que é a imitação vem sendo debatida nos meios teóricos, principalmente no que se refere à valorização e desvalorização do texto que está sendo representado: “é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança ou a necessidade”. (ARISTÓTELES, cap. IX, ¶ 1), pois o poeta escreve acerca do que vê e tenta transmitir essa realidade a partir da imitação da realidade.

Brecht nos mostra que necessitamos de um teatro de ação, “que não nos proporcione somente sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos” (BRECHT, 1948, p. 113 § 35), mas que seja modificador, que transforme opiniões e que “empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modificação desse contexto”. (BRECHT, 1948, p. 113 § 35). Aristóteles, por sua vez discorre acerca de sua arte poética e da tragédia:

os poetas podem recorrer a nomes de personagens que existiram, e por trabalharem com o possível, inspiram confiança. O que não aconteceu, não acreditamos imediatamente que seja possível; quanto aos fatos representados, não discutimos a possibilidade dos mesmos, pois, se tivessem sido impossíveis, não se teriam produzido. (ARISTÓTELES, cap. IX, ¶ 6).

Como Brecht nos alerta no tocante à necessidade de ação, e que o teatro é a ação, Aristóteles interpõe que o teatro é imitação, a imitação do real, aquela que todos fazem desde a infância. O teatro vem da *mimesis*, pois “quem imita representa o homem” (ARISTÓTELES, 2008, p.39, 1448a), e o drama vem da ação da imitação dos homens em movimento. (ARISTÓTELES, 2008, p.41; 1448a).

Aristóteles é o grande incentivador do teatro dramático e Brecht tem interesse pela forma épica do teatro. Este autor diferencia as duas formas:

a forma dramática e a forma épica, já em Aristóteles era atribuída à diferença de estrutura, sendo, assim, tratadas as leis respeitantes a estas duas formas em dois ramos distintos da estética. A estrutura dependia das diversas maneiras

pelas quais a obra era oferecida ao público – através do palco ou do livro. (BRECHT, 1978, p.46).

Para a forma épica, o espectador tem consciência ativa e não se deixa enganar pelo que está em cena, que a ação seja de fato efetiva e não desvie para o teatro dramático, quando da imitação da realidade e a concordância com o que mostra no palco. Brecht lança mão de três conceitos, diferentemente de Aristóteles, que tem inúmeras regras; o teatro épico de Brecht se caracteriza quando é

1. preciso reconsiderar a escrita dramática tradicional. Seu objetivo era envolver o espectador no fluxo de uma continuidade sem a qual não havia identificação com o herói. É preciso então, ao contínuo, preferir o fragmentário;
2. é preciso reconsiderar a estética da representação. A direção tradicional também se faz cúmplice do texto na medida em que visa assegurar, graças ao aperfeiçoamento das técnicas do palco, o efeito de ilusão e de alucinação buscado. Assim, o ator não poderia, no palco, se desligar de seu personagem, com o qual deve fazer apenas um. Assim, o cenário não poderia mostrar seu avesso, sua realidade de cenário, o material que o constitui, o maquinista que o faz funcionar...
3. é preciso reconsiderar a relação do texto com o espectador. A forma dramática impõe uma verdade imutável. Qualquer que seja a história ou a experiência vivida de cada um, é preciso aderir a ela. A forma dramática despoja portanto o espectador de si mesmo. Explora, para fazê-lo, seus afeitos, seus sentimentos, suas ideias. Ao contrário, a forma épica enfatizará os comportamentos e as opiniões, daí decorrendo, segundo Brecht, todo o resto. Em outras palavras, o personagem brechtiano, enquanto indivíduo, terá uma certa opacidade. Mas seu comportamento será, para o espectador, o revelador de um modo de inserção na Sociedade e na História. (ROUBINE, 2008, p. 151).

O leitor tem a peça escrita, o livro escrito pelo autor tem a possibilidade de ver os pormenores de peça com todos os detalhes deixados pelo autor, ao passo que o espectador vê a representação da peça pelo olhar do dramaturgo, com suas considerações e interpretações distintas. Para o leitor e espectador da peça épica, “há a peça representada e o livro enquanto obra, pois a literatura é arte auditiva e o teatro a arte audiovisual”. (ROSENFELD, 2006, p. 33).

Pelo exposto, verifica-se que Brecht, quanto ao espectador do teatro épico:

- \_\_\_ Isto é que eu nunca pensaria. \_\_\_ Não é assim que se deve fazer. \_\_\_ Que coisa extraordinária, quase inacreditável. \_\_\_ Isto tem que acabar. \_\_\_ O sofrimento deste homem comove-me porque seria irremediável.

\_\_ Isto que é arte! Nada ali é evidente. \_\_ Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 1978, p. 48).

É o teatro da ação, da mudança de pensamento e do não envolvimento emocional, da *katharsis*, que é a “purgação, depuração, purificação” (ARISTÓTELES, 2008, p.16), o desenvolver das ideias e o senso crítico, o não amortecimento das ideias ou rir por exagero, pois, segundo Aristóteles, a tragédia requer homens superiores aos da realidade, e a comédia representa homens inferiores. (ARISTÓTELES, 2008, p.40 § 15).

Entre Aristóteles e Brecht há um limiar entre a função do teatro, pois, para um, o teatro deve proporcionar a catarse e emocionar, para que o espectador tenha bons sentimentos e observe passivamente a peça e tome o que está sendo dito como verdade, e principalmente, que se identifique com o que vê, não havendo contestação do que está sendo apresentado. Para Brecht, o teatro é político e deve provocar reações, não passividade e ilusão, mas incitar à crítica, à desidentificação, e de modo especial, o público não deve entrar no mundo que está sendo apresentado, mas saber diferenciar a realidade do que está sendo representado no palco. Roubine (2008, p. 37) explica didaticamente e utilizando o teatro francês como base a diferença entre o teatro aristotélico e o brechtiano

No primeiro caso, como vimos, as emoções constitutivas do processo da catarse não poderão se manifestar. Estranhamente, os teóricos franceses esquecem nesse ponto a sutil observação de Aristóteles sobre o prazer (portanto a emoção) que se pode tirar da representação até de um objeto qualquer. Eles definem uma polaridade realista (representar um objeto de tal maneira que o espectador não possa mais distinguir a realidade de sua representação), considerada a única proteção eficaz contra tudo o que ameaça a ilusão. (ROUBINE, 2008, p. 37).

Ainda em Roubine, nota-se sua percepção acerca de Brecht e seu teatro, que busca a consciência do espectador diante do que vê em cena; no palco, intensifica a necessidade do teatro enquanto ação que reage, questiona; segundo Roubine, o teatro de Brecht

não se dá como fim em si. A beleza do espetáculo é um apelo ao público. Ela não o envolve na armadilha da participação e do ilusionismo. Ela o incita a se interrogar e voltar para uma verdade eternamente problemática. Não existe mais um mundo fechado, o do palco (seja exprimindo o autor, o ator ou o diretor), que deteria uma verdade à qual a plateia deve se entregar esquecendo-se de si mesma. (ROUBINE, 2008, p.150-151).



Há um acordo entre palco e público, no qual se tem a experiência vivida, mas que se sabe que esta não é verdade absoluta e somente uma representação teatral de alguma peça que algum autor escreveu com algum intuito. O que difere um autor de outro é a perspectiva com que se vê o teatro, pois o motor da forma dramática é o conflito e o teatro épico se apoia na ideia da contradição. (ROUBINE, 2008, p.153).

Esta representação, primeiramente escrita pelo autor, passa ao leitor por meio das personagens, do enredo, do tempo que foram escolhidos pelo autor para contar a história; em seguida, o leitor seleciona fatos primordiais que compõem as personagens para avaliá-las, construí-las e desmistificá-las, uma vez que o autor constrói a personagens à sua forma, contudo, o que foi escolhido adquire novos olhares a partir de leituras e representações.

### **2.3 Personagens que guiam a peça**

Na análise da obra, verificamos que há diferentes níveis de importância para a personagem, de acordo com a sua relevância histórica. As personagens principais são D. Miguel, Carlota Joaquina, D. Pedro e sua filha, D. Maria da Glória, que são figuras reais, trazidas para a dramaturgia, honrando sua história, mas ficcionalizando os acontecimentos. Na obra, as personagens criadas pelo autor não são as figuras reais, mas inspirações na realidade, pois “as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passa a constituí-las, tornando-se a fonte delas — exatamente como ocorre na realidade”. (CANDIDO, 1976, p. 21).

As personagens da obra têm diferentes níveis de importância; logo no início da obra, há uma lista por ordem de entrada em cena na peça. Algumas personagens não têm nomes, parecem ter menor importância ou serem somente figurantes para compor a cena, já que se trata de uma narrativa histórica, feita para encenação. Algumas personagens podem ter sido criadas para dar maior volume à obra, uma vez que o autor é contemporâneo e escreveu a obra muitos anos após o ocorrido descrito na obra.

Pavis trabalha com o verbete personagem, atribuindo um nome diferente para a personagem e para quem a interpreta, desvinculando uma de outra, mesmo que, para isso, a personagem utilize do ator para ganhar vida, “apesar da "evidência desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara uma persona, que correspondia ao papel dramático.” (PAVIS, 2008, p.285). Passamos

então a usar a palavra determinada por Pavis, *persona*, para falar da personagem que está na obra, não a personagem interpretada por alguém em um determinado momento.

Por se tratar de um texto dramático, todo o entorno da obra foi pensado para ser encenado; por meio das rubricas do texto, sabemos as deixas para os atores; enquanto não vemos a peça encenada, as personagens na literatura são responsáveis por mesclar a ficção com a veracidade do que está sendo dito. Antonio Candido (1976) descreve as diferenças entre teatro e literatura, que aparecem desde a leitura até a encenação da peça:

É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens”. (CANDIDO, 1976, p. 23).

Pensar que o autor está descrevendo uma cena para a personagem viver enquanto está na obra e estiver no palco ou para leitura, esta cena estará e será a realidade da personagem dentro da obra. A realidade da cena não é a realidade da pessoa que foi a inspiração para a personagem. Em *D. Miguel, Rei de Portugal*, que é um drama histórico, não há realmente a influência da pessoa da história em todos os atos da personagem de Roberto Athayde, mesmo que o autor tenha estudado as personagens para escrevê-las. É escolha do autor seus pontos peculiares. Acerca do tema das personagens que são inspiradas em figuras históricas e a realidade que o autor cria para seus personagens, Candido reforça que:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais — imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. — reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognitivas especiais. (CANDIDO, 1976, p. 24).

A figura histórica que inspira a personagem é concreta mediante a história que é contada a respeito dela, pelos fatos ocorridos realmente e por tudo o que se diz dela. Ao retratar a pessoa histórica, o autor toma como base todo esse fundamento histórico para compor, narrar uma nova história, na qual são selecionados fatos, adicionados elementos para a narrativa ficcional, mesmo que se tenha um drama histórico como base.

Para que o comportamento das personagens do drama possa ser mostrado de maneira tão incisiva que o espectador tenha possibilidade de apreender completamente o significado político que ele encerra, são necessárias algumas simplificações. Simplicidade, porém, não significa primitivismo. No teatro épico, é perfeitamente possível que a personagem se dê a conhecer num espaço mínimo de tempo. (BRECHT, 1978, p.39).

O momento em que D. Miguel assume o trono português e toma poder na colônia brasileira, em companhia de sua mãe, Carlota Joaquina, ele proclama e se reconhece como rei, mesmo que somente ao final da peça isto aconteça. Ele diz: “Vossa Majestade está linda e imponente. Juntos reinaremos até o fim do tempo!” (ATHAYDE, 1998, p.249).

#### **2.4 Dimensão da cena, texto escrito para encenação**

A obra de Roberto Athayde foi escrita com o propósito de ser encenada em uma peça de teatro, contudo, ainda não foi realizado este propósito. Como é um texto escrito para encenação, é preparado para isto, de modo que as indicações cênicas são absorvidas pelo leitor, mas têm o intuito de dirigir-se à direção do teatro, aos cenários ideais e às ações dos atores. Conforme Barata (1979, p. 72), pensar o cenário e seus complementos diz respeito aos signos não verbais que são adjuvantes no trabalho do ator, que se caracteriza pelo que veste e são sinais para o público. No tocante a todos os signos no espetáculo,

A música, que pode *sublinhar* uma situação dramática concreta; que pode, por contraposição, ironizar só por si uma outra; a iluminação da cena (luminotécnica) que permite delimitar zonas simbólicas dentro do espaço cênico. Alguns elementos que, quer funcionando como complemento do actor, que isoladamente, são outras tantas linguagens do teatro. a) a maquiagem; b) a mímica; c) penteado, máscaras, fatos; d) adereços; e) sonoplastia, música; f) a decoração da cena. Linguagens interdependentes trabalhando para um objetivo comum. (BARATA 1979, p 73)

A primeira indicação cênica trazida aqui diz respeito ao cenário e às ações das personagens, com música presente no ambiente:

Há algumas cadeiras imponentes, mas a rainha e algumas damas se encontram em almofadas espalhadas pelo chão. As mulheres estão vestidas à espanhola e uma delas toca violão e vocaliza alguma canção andaluza. Outras dançam. A rainha sorve com delícia algumas pitadas de rapé que logo oferece à mulata anã, Maria Leonor que está a seu lado. [...]. (ATHAYDE, 1998, p.35).

Na indicação cênica acima, percebemos a utilização do cenário como parte fundamental da obra, pois as cadeiras imponentes representam a realeza e sua grandiosidade. Contudo, a Rainha Carlota Joaquina está sentada no chão, como suas criadas, dividindo sua comida com elas, enfatizando a proximidade com o povo, em meio às pessoas “comuns”, empregados, comendo da mesma comida e não a rainha em seu pedestal, como é natural ver. Todo o cenário criado na indicação cênica nos leva a pensar como era realmente a rainha com seus criados, quais são as realidades contadas historicamente, bem como a realidade criada por Athayde, visto que, segundo Candido,

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). (CANDIDO, 1976, p. 23).

A personagem criada a partir da referência histórica desenvolve um novo roteiro do que será contado a respeito dessa influência, e quando se tem a encenação da obra, personagem histórica, personagem montada e persona se fundem, tornando o espetáculo completo, sempre tendo em vista que a obra de Roberto Athayde, *D. Miguel, Rei de Portugal*, foi escrita para a encenação, e que este não tem responsabilidade em retratar a história tal qual aconteceu realmente.

O texto pensado para a representação é, de certo modo, diferente do texto destinado apenas à leitura, pois o autor ao escrevê-lo pensa na fotografia do palco, em como as personagens se movimentarão em cena para que o efeito que ele planeja seja concluído, pois a representação, segundo Barata, é

Um *conjunto de signos*. Conjunto este que se pode sub-articular: *o texto* e a *representação*. Estes signos são, no essencial, a *mensagem* dentro do processo de comunicação que se procura estabelecer, e que respeita as leis de qualquer sistema de comunicação. (BARATA, 1979, p. 61).

A obra é escrita pensando na representação, e tem as indicações cênicas comuns às peças de teatro, utilizadas na representação da obra. Estas indicações cênicas funcionam como orientação para a direção da peça, podendo conter narrador ou não. No caso da obra de Athayde, não há um narrador presente, são as indicações cênicas que cumprem esse papel, há somente diálogos entre as personagens.

A narração — mesmo a não-fictícia —, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências

demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo. (CANDIDO,1976, p. 20).

Em *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998), a presença do elemento humano é utilizada em todas as cenas, com diálogos, falas curtas e longas, e interação com o cenário, como o exemplo a seguir:

O padre Crespo faz uma reverência e os três se retiram seguidos de Leonardo. D. Carlota bota a língua para fora em desprezo aos prelados que se retiram. O Patriarca, no instante que sai, dá uma olhadela dissimulada para trás, vê a careta e sai tanto mais rápido que viu. A camarilha irrompe num burburinho enquanto as luzes esmaecem rapidamente.

O Garrocho está montando guarda à porta da câmara da rainha, exatamente na mesma posição que na cena precedente, só que, desta vez, adormecido. Ouve-se a cantilena da camarilha rezando responsos nos aposentos anexos. Ao fundo, no jardim, veem-se agora entrar alguns soldados, rondando e montando guarda. Entra o Leonardo. (ATHAYDE, 1998, p, 169).

Nessas duas indicações cênicas, notamos a interação das personagens com o ambiente e entre as próprias personagens. Os excertos retirados da peça estão na mesma página da obra, porém, em cenas diversas. Entre uma indicação cênica e outra não há diálogos, apenas a descrição da próxima cena: “CENA 6 – Mesmo local da cena cinco, alguns dias depois, ao cair da noite.” (ATHAYDE, 1998, p, 169).

São as particularidades que diferem as personagens, pois a “unidade da personagem depende da forma como se contradizem entre si cada uma das suas particularidades”. (BRECHT, 1948, p.121 § 53). Ainda segundo Brecht, a simplificação é uma das questões capitais (BRECHT,1978, p.39). A simplificação a que Brecht se refere pode ser interpretada como o cenário mínimo que está no palco, bem como os detalhes que se ligam para formar a cena, como iluminação e sonoplastia: “Multidão: *Ouve-se ad libitum, do lado do público. Viva D. Miguel! D. Miguel! D. Miguel! As luzes esmaecem.*” (ATHAYDE, 1998, p.98).

A obra de Athayde é repleta de indicações cênicas, assim como as peças de teatro o fazem, as quais são descritivas e necessárias para o decorrer da obra, principalmente enquanto peça teatral, como utilização do palco, gestos que o ator deve fazer

*Vozerio da multidão. O rei, acompanhado da Infanta e do Marquês de Loulé, se dirige para a janela imaginária, no caso, a boca da cena, de onde vem o vozerio, crescente à medida que o soberano se aproxima.*

*Os gritos de “viva o rei absoluto” e “morra a constituição” atingem o paroxismo. O rei gesticula, consegue obter silêncio. (ATHAYDE, 1998, p. 38).*

Na didascália acima, verificamos o uso de referências do cotidiano do teatro, jargões como “a boca da cena”; nesse momento, o autor consegue tomar a posse de tudo que está acontecendo na cena, tanto com as personagens principais quanto com os figurantes na multidão.

Ao se utilizar da referência teatral para o teatro encenado, a boca da cena, Athayde se refere à frente do palco, mais próxima do público, com a janela imaginária. Pavis, no verbete cenário, cita ‘o não - cenário como cenário’, e o descreve como sendo

cenário, na medida em que isto for possível, visto que o palco, mesmo vazio, parece estar sempre "aprestado" e "esteticamente desnudo". Assim sendo, tudo significa por ausência: ausência do trono para o rei, de figuração para o palácio, do lugar exato para o mito. O cenário é perceptível apenas no "cenário verbal" ou na gestualidade dos atores, na sua forma de mimar ou de simplesmente indicar o elemento decorativo invisível. (PAVIS, 2008, p. 43).

Na indicação cênica acima, verificamos duas das formas com que Pavis descreve o cenário e o não cenário, vazio, quando o palco pode estar vazio de objetos, mas cheio de presença, seja com as personagens ou pelo enlevo da peça. Pavis cita o cenário verbal, que preenche a cena, como na didascália, quando se ouvem os gritos do povo em “Viva o Rei absoluto”, ouvidos da janela imaginária na frente do palco, bem diante do público, mesmo que o som aparentemente venha de longe, possivelmente seja produzido fora do palco, mas consegue preencher a cena de forma viva e completa. O cenário verbal é descrito por Pavis como uma

convenção aceita pelo espectador: este tem que imaginar o lugar cênico, a transformação imediata do lugar para tirar do momento em que ele é anunciado. [...] As cenas encadeiam-se sem que seja necessário oferecer algo além de uma simples indicação espacial ou uma troca de palavras que evoque um lugar diferente (indicações espaço-temporais). (PAVIS, 2008, p.44).

Na peça de Athayde, na cena 25 (ATHAYDE, 1998, p. 238), o palco novamente se modifica, sendo utilizado como tribuna e o público como plenário. A indicação cênica aponta para a interação entre o que está sendo mostrado no palco com os espectadores sentados na plateia, envolvendo os participantes na cena. Esta cena muda o cenário, muda a perspectiva de quem assiste para alguém que participa, e finaliza a cena de uma forma completa, visual, audível e sensível.

Para que a cena tenha o encadeamento perfeito e simultâneo entre personagens, cenários e sons que são além do palco principal, alguns recursos de som e imagem podem ser utilizados para a sincronia exata, como é o caso dos gritos de viva ao Rei, que ressoam por todo ambiente e fazem ouvir além do palco e com intensidade suficiente para demonstrar a grandeza do ato. Para isso, a sonoplastia pode ser utilizada e

raramente é produzida em cena pelo ator; é executada nos bastidores pelos técnicos usando todo tipo de máquina: hoje, com frequência ela é gravada previamente de acordo com as necessidades específicas do encenador e é transmitida por caixas de som distribuídas pelo espaço do público. (PAVIS, 2008, p. 367).

Como a peça de Athayde foi escrita em 1998, este recurso já é bastante utilizado em teatros e apresentações, mesmo que a peça *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998) não tenha sido encenada e não há possibilidade de saber se o diretor utilizaria ou não esta técnica, porém, saber de sua funcionalidade é fundamental. Contudo, Athayde e seu diretor de teatro possivelmente utilizariam recursos audiovisuais em sua peça, como projeções, sonoplastia, pois na cena 29 a indicação cênica mostra o uso do cenário, sonoplastia e *slides* passados no telão ao fundo do palco, quando

a música angustiante torna-se fúnebre e logo emerge um cantochão, ao mesmo tempo em que surge em toda extensão do fundo do palco, projetado em slides, o perfil enorme de uma forca com um corpo pendente, refletindo para além numa enfiada de outras forcas com corpos pendentes. No centro, está D. Miguel. Entra Carlota Joaquina pela direita, vestida de grande gala. (ATHAYDE, 1998, p.248).

Na indicação cênica da cena 29, além da demonstração do uso dos *slides* e da sonoplastia, verificamos a importância do figurino na peça, principalmente por se tratar da Família Real Portuguesa, com sua pompa e luxo ostensivo. A roupa de gala aparece diversas vezes durante a peça, assim como a diferença entre os figurinos das diferentes personagens, como as açaфatas da Rainha se vestem, os membros do Exército, as princesas e o Rei. Pavis (2008, p. 168) descreve o figurino como segunda pele do ator, e desde que entra em cena, “a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade” de toda a composição da cena, e adquire todo significado pensado previamente pelo autor e diretor de teatro. Para a leitura da peça, o processo é o de imaginação da cena, do figurino, das vozes das personagens e todo o ambiente formado pelo palco com cenário.

Na cena 16 (ATHAYDE, 1998, p.207), Isabel Maria está de luto pela morte de seu pai. Na indicação cênica tem-se a informação de “luto pesado”, significando que suas

roupas são pretas, longas, fechadas e sem brilho e glamour. O vestuário e a indicação de situações como luto, festas, núpcias e guerras entendidas previamente, antes de a cena ocorrer e a própria personagem falar.

Para a cena final, Athayde faz com que o leitor de sua peça imagine a pompa e a solenidade de uma coroação quando D. Miguel é coroado Rei de Portugal. Após a Rainha fazer um breve discurso acerca de sua alegria em ver seu arcanjo tomando posse de seu trono, a indicação cênica precede os vivas à D. Miguel pelo povo. Nesta indicação, percebemos a cerimônia de posse:

Solenemente, D. Miguel dá um passo à frente. Imediatamente toam clarins e trombetas e começam a entrar, pela esquerda, o Senado da Câmara de Lisboa desfraldando seus estandartes, e, pela direita, a elite eclesiástica, militar e civil do partido de D. Carlota Joaquina, liderada pelo Duque de Cadaval e mais nobreza, altos dignitários eclesiásticos, o Marquês de Abrantes, os Silveiras, etc. (ATHAYDE, 1998, p.249).

A postura da personagem e toda a evolução do ator para desenvolver o que foi escrito diz muito principalmente no tocante à personagem, pois é ela quem ele está representando, são as facetas da personagem que devem aparecer e transparecer diante do público. Como a peça de Athayde foi escrita para encenação, entende-se que foi pensada em detalhes para este intento; logo, deve-se levar em consideração todas as marcas que virão para o palco. Contudo, como ainda não o foi, segue-se a peça escrita com todas as nuances de representação teatral, como a utilização das luzes em cena, para esmaecer ou enfatizar a cena.

No segundo ato, na cena 4 (ATHAYDE, 1998, p.160), as luzes são utilizadas para enfatizar um gesto, que, apesar de pequeno, significa muito na peça: quando D. Miguel faz um “gesto obsceno de uma banana e sai seguido de dois serviçais enquanto as luzes esmaecem e Rio Maior e as damas portuguesas cobrem o rosto de vergonha.” O gesto de D. Miguel é ofensivo e choca as pessoas ao redor, faz rememorar as primeiras cenas da peça, quando a mãe do infante reclama de sua brasilidade e dos maus costumes adquiridos na colônia durante sua estadia no Brasil.

O esmaecer desta cena parece demorado, conforme o andamento da cena, das personagens reagirem ao gesto, das pessoas andando no palco se dirigindo a algum lugar; porém, o esmaecer de luzes pode adiantar o final da cena e apressar o movimento das personagens, como acontece na cena 5 do segundo ato, quando Patriarca, Arcebispo e a Rainha conversam e



Padre Crespo faz uma referência e os três se retiram seguidos de Leonardo. D. Carlota bota a língua para fora em desprezo aos prelados que se retiram. O Patriarca, no instante em que sai, dá uma olhadela dissimulada para trás, vê a careta e sai tanto mais rápido que viu. A camarilha então irrompe num burburinho enquanto as luzes esmaecem rapidamente. (ATHAYDE, 1998, p.169).

Nesta indicação cênica, percebemos a movimentação que as personagens têm no palco, como se movem rapidamente, como uma olhadela, em um movimento mais rápido do que o olhar; as luzes transmitem esta movimentação ao esmaecer com rapidez. Para Pavis (2008, p. 184), o movimento é “corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo”. Todo movimento no teatro é planejado, nada que acontece no palco e na peça é por acaso, os movimentos são pensados e planejados e com alguma intencionalidade.

Brecht ressalta o teatro ativo, no qual o espectador é ativo, não passivo, durante a apresentação; provoca, instiga e usa as linhas finas para instigar. O autor reforça a necessidade de um teatro

que não nos proporcione somente sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modificação desse contexto. (BRECHT, 1978, §35 p.113).

O teatro é movimento, é pensado para despertar a ação e desde que tenha esta premissa em mente, é o necessário para que o espectador interaja, sinta emoções diversas, mas que não seja apenas observar e sim questionar o que acontece no palco. E, segundo Brecht (1978, §37 p. 114), movimentar as personagens em cena a partir do caráter social dificultará para o espectador uma aclimação emocional, na qual ele possa simplesmente pensar “eu poderia ter agido assim”, que tenha identificação pessoal; o teatro tem a função de provocar e gerar intrigas, não comodismo e identificação.

No que se refere a esse processo de identificação que ocorre, ou não deveria ocorrer do espectador com a personagem, Pavis (2008, p.200) o compreende como um “processo de ilusão do espectador que imagina ser a personagem representada (ou do ator que entra totalmente “na pele” da personagem)”. O mesmo autor afirma também que a identificação com o herói é um fenômeno do inconsciente; quando ocorrem processos de catarse do ego para serem atribuídos ao ego do herói. A este processo, em voltar para a

realidade, percebem-se no texto escrito as didascálias, as quais retomam as informações de cena e saem da história narrada.

No tocante ao distanciamento entre realidade e ficção, identificação e desidentificação do espectador e ator, Brecht (1978, §43 p. 116) enfatiza que deve haver o distanciamento, pois o que foi assistido subtrai completamente o que já existiu, e passa a ser tomado como verdade, fazendo com que esteja inalterada esta verdade dita. Para tanto, o que antes foi absoluto, hoje, a partir de novas perspectivas, permanece inalterável, pois “por toda parte, as coisas que aparecem são de uma evidência já de si tão grande que não precisamos fazer esforço nenhum para sua compreensão”. (BRECHT, 1978, §43 p. 116).

Rosenfeld enfatiza, a partir de Brecht, que o teatro se tornou culinário, apenas consumo de entretenimento, um “ramo de entorpecentes burguês” que tem por objetivo o prazer do público, não leva ao questionamento, à ação. Depois da identificação do público, que assiste por prazer, “não vemos com *o olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela” (ROSENFELD, 2006, p. 150). Quando a desconstrução do teatro, com espectadores entorpecidos, acontece, o teatro inicia o processo de ação, enfática e de importância social.

À medida que a leitura avança, as perspectivas mudam conforme o olhar do autor direciona a atenção do leitor e estes detalhes técnicos se tornam fundamentais e eficientes na formação da peça, o distanciamento, a divisão entre realidade e ficção, os movimentos, cenários e efeitos utilizados estão presentes na obra desde o início e são estes que fazem com que a leitura evolua para a imaginação textual. Este processo de imaginação requer muito mais do leitor da peça do que do autor que a escreveu, pois é a partir da leitura ou encenação que a peça recebe novo nível de eficiência literária.

### CAPÍTULO 3 Relevâncias a respeito de *D. Miguel*

A escolha de uma determinada obra para objeto de estudo se deve muito pelo tema, que tem a ver ou influencia a visão do pesquisador. Selecionar uma peça de teatro, que ainda não foi apresentada nos palcos, limita o sentido de visão, pois resta somente o texto escrito.

Athayde, ao fazer o recorte temporal e espacial para sua sequência de peças teatrais, tem sido bastante feliz, pois reúne e compila fatos históricos acerca da história do Brasil colonial, vincula sua peça a informações contemporâneas, tratando de assuntos sensíveis ao Brasil. No caso em análise, o autor escreve acerca da ditadura militar utilizando o século XVIII, e manifesta sua opinião, tendo passado pelo regime.

A peça trabalhada vai ao encontro das opiniões políticas do autor, manifesta o que pensa e passa, sobretudo com a peça *Apareceu a Margarida. Carlota Rainha* (1994) apresenta o tema da valorização e desvalorização das mulheres, principalmente Carlota Joaquina, e o desprezo que ela sofreu por parte da sociedade, principalmente por ser mulher e bem-sucedida. Já em *D. Miguel, Rei de Portugal*, (1998), notamos o desgosto pelo regime tradicionalista e conservador que assumia o poder no Brasil em 1994, sob o comando do presidente eleito Fernando Henrique Cardoso, partido contrário aos ideais políticos de Athayde, que é apoiador do partido de esquerda.

Quando Athayde escreveu a peça *D. Miguel, Rei de Portugal*, em 1998, Fernando Henrique Cardoso era reeleito à presidência, governo este que foi dualizado entre “desenvolvimentistas” e “liberais”. Estes dois lados tinham agendas que não eram incompatíveis, mas tampouco eram perfeitamente sintonizadas, o que dificultava o trabalho de manter a estabilidade social e política.

Se não eram incompatíveis, as agendas liberais e social-democrata tampouco se encaixavam à perfeição. A dificuldade era real, já que nem sempre o que era melhor para os objetivos de uma era igualmente melhor para os objetivos da outra, pelo menos no curto prazo. A realização da agenda social-democrata, por exemplo, nas difíceis condições da consolidação da estabilidade econômica, viria a exigir um acentuado aumento da carga tributária, que resultaria em prejuízo do investimento privado. (FAUSTO, 2019, p. 482).

Os ideais de Fernando Henrique Cardoso giravam em torno do mercado, do comércio e globalizar o Brasil; contudo, abrir fronteiras e integrar estava fora dos

princípios da oposição, a qual pensava no capital como vilão; e no centro destas rivalidades, esquerda e direita, estava FHC, com um contra-argumento de que havia uma “esquerda moderna e uma esquerda arcaica”. (FAUSTO, 2019, p. 482).

A compatibilização entre as duas agendas nem sempre foi possível, e essa dificuldade foi fator de tensão interna ao governo dentro do próprio partido do presidente. Em geral, “desenvolvimentistas” e “social-democratas” alinhavam-se politicamente, diferenciando-se dos “sociais-liberais”. (FAUSTO, 2019, p. 482).

Havia uma grande questão acerca do partido do presente e seu “lado” político de ser insensível às mazelas sociais, mais preocupado com o liberalismo do mercado e interessado em grandes grupos estrangeiros comerciais. Tema que visivelmente interferiu nas obras de Athayde, um autor preocupado com a população menos favorecida, mesmo ele sendo uma pessoa de família respeitada e de renome no Brasil. Após influências estrangeiras e influenciado pelos Estados Unidos e pela Inglaterra, o presidente à época teria

abandonado o campo da esquerda para realizar o programa de nova direita brasileira, que politicamente se valia das velhas práticas do clientelismo e economicamente enxergava nas privatizações e na internacionalização da economia as vias mais promissoras de uma nova rodada de acumulação. (FAUSTO, 2019, p. 483).

Mesmo que a tentativa de mudança fosse real, antigos hábitos persistem e voltam à realidade do então presidente, durante seus oito anos de mandato, tempo suficiente para que Athayde escrevesse duas das quatro peças planejadas.

A seguir, analisaremos a peça, *D. Miguel, Rei de Portugal*, com todas as imbricações que o texto acarreta, visto que além de representar um trecho da história do Brasil, enquanto colônia de Portugal, faz apontamentos políticos referentes ao período de 1994 1998, utilizando como pano de fundo o século XVIII.

### 3.1 A peça em análise

A peça de Roberto Athayde, *D. Miguel, Rei de Portugal*, escrita em 1998, tem início com uma apresentação de D. Miguel, na qual o autor apresenta detalhes a respeito da história da colônia e do país colonizador, Brasil e Portugal, respectivamente. O autor

inicia seu discurso dizendo como o Brasil foi uma colônia feliz, mesmo que sempre tivemos a infelicidade ao lado, pois a colônia portuguesa sofreu menos do que o colonizador, com guerras e revoltas sociais:

[...] o arrancar de uma vasta e rica colônia, das mãos do colonizador europeu causou uma longa e trágica guerra – mas no nosso caso essa ocorreu não no território que se liberta, mas na matriz. Com o grito do Ipiranga, Portugal não só perdeu sua possessão mais valiosa como se rasgou em duas facções cujo ódio recíproco e fratricida levou o velho reino à guerra civil. (ATHAYDE, 1988, p. 9).

Portugal se dividiu em dois partidos, conservadores e progressistas, miguelistas e liberais, respectivamente. D. Pedro IV de Portugal, ao proclamar a Independência do Brasil, abdica da maior colônia portuguesa; ele recebeu o “epíteto de rei-soldado e mostrou estatura de herói na guerra em que combateu a suposta usurpação miguelista e recuperou a coroa lusa para sua filha D. Maria da Glória”. (ATHAYDE, 1998, p. 10). No Brasil, D. Pedro IV de Portugal torna-se D. Pedro I, imperador do Brasil. Seu irmão, D. Miguel, se torna rival e adversário em favor do conservacionismo português. D. João VI, que estava no Brasil, manteve-se aqui, já que fazia o tipo de rei bonacheirão e “sempre preferia estar para ver como fica” (ATHAYDE, 1998, p. 11), e só voltou para Portugal por obrigação forçada.

D. Miguel, que sempre foi o filho preferido da rainha Carlota Joaquina, foi educado longe do pai, e com o intuito de destroná-lo em favor de sua mãe, que sempre foi bastante rebelde contra o marido, contra os liberais e detestava os pedreiros-livres (ATHAYDE, 1998, p. 13). D. Carlota e o filho D. Miguel, que eram conservadores, revoltam-se contra o príncipe primogênito que, aos seus olhos, cometeu alta traição com a corte, ao proclamar a Independência do Brasil, pois sua atitude levou desgraças para a pátria-mãe. Toda a ação de D. Pedro favorecia sua mãe e seu irmão para subir ao trono, pois os portugueses, que tinham aderido à proposta antibritânica e eram antibrasileiros, agora viam o país colonizado governado por um Imperador traidor, e isso fazia com que D. Carlota e D. Miguel tivessem aceitação com a população. A rainha, que sempre planejou destronar seu marido, viu na atitude do primogênito a oportunidade perfeita (ATHAYDE, 1998, p. 14).

D. Pedro, além de cometer alta traição contra a coroa e seu país, tornou-se maçom, o que ajudou sua mãe a formar uma teoria de um complô contra o rei e os deputados, que supostamente estariam modernizando o país. D. Miguel agiu e rebelou o exército, saindo

de Lisboa, tornando o conservadorismo mais forte, baixando as adesões ao liberalismo de D. Pedro. D. João tinha um ótimo conselheiro, Marquês de Loulé, que advertiu o monarca para o plano de sua esposa e a tentativa de destroná-lo, pois D. Carlota estaria usando como desculpa o desgoverno dos deputados eleitos, e com isso derrubaria seu marido, entraria como regente com seu filho ao lado. (ATHAYDE, 1998, p.15-16).

O Rei, como sempre fora muito astuto e apaziguador, entregou ao Infante o comando do exército e voltou para Lisboa, aclamado; como era pacificador, tentava equilibrar os partidos nos ministérios e prometeu uma nova constituição moderada, em vez de impor seu poder como rei soberano e Imperador do Brasil, título recebido como homenagem de seu filho D. Pedro, ao aceitar a independência do Brasil e demonstrar apreço pelo país. A Rainha Carlota faz sua primeira vítima ao sentir-se humilhada com o triunfo do marido, e manda assassinar, com a ajuda de seus sicários, o amigo do Rei, Loulé. (ATHAYDE, 1998, p. 16-17) O Infante aprisiona o pai e revolta o exército para um complô de pedreiros-livres, que pretendiam matar o rei, e passa a prender todos que fossem contrários à sua mãe.

Após o Rei conseguir fugir em um navio de guerra inglês, ao retomar o poder decide punir o Infante com o exílio, disfarçado de viagem para estudos; foi exilado em Paris e depois em Viena. (ATHAYDE, 1998, p. 18). Após o exílio de D. Miguel, Carlota Joaquina viu-se sozinha, sem seu filho preferido, e redobrou os esforços para destronar seu marido. Athayde expressa sua opinião a respeito da morte de D. João, ao afirmar que

em minha modesta e pouco abalizada opinião, acabou por exterminar o marido. Pedir que se acredite em morte natural de D. João VI – quando, ademais de a imediata *vox populi* ter sido homicídio por envenenamento pelas célebres laranjas chupadas pela vítima na merenda de Belém, três mortes súbitas se lhe seguiram das três pessoas mais implicadas – é muito forçar a ingenuidade. (ATHAYDE, 1998, p. 18).

Após a morte do Rei, seu primogênito entrou vitorioso em Lisboa, e no jazigo de seu pai escreveu: “Um filho te assassinou, o outro te vingará”. (ATHAYDE, 1998, p.18), deixando claro que o crime foi, além de político, caseiro e premeditado, pois não somente o rei morrera, mas também outras pessoas, dois médicos e um cozinheiro.

O decreto de 6 de março é contestado quanto à forma com que foi redigido, pois há suspeitas de que tenha sido escrito com o rei morto ou em vias de morte, para que sua filha, D. Isabel Maria, assumisse a regência em lugar de sua mãe, a regente legítima por sucessão. O trono seria por direito de D. Pedro, e seu pai não o considerava traidor, e

desejava que um dia seu primogênito reinasse por todas as terras, Brasil e Portugal. (ATHAYDE, 1998, p. 19-20).

D. Isabel Maria reinou sempre sendo importunada por sua mãe, que não a deixou em paz, pois ainda tinha o desejo de ser regente. A infanta teve de pedir ajuda à Inglaterra, que enviou cinco mil homens para Lisboa. D. Miguel fingia-se alheio a tudo o que acontecia em sua terra natal, contudo, como sempre fora marionete de sua mãe, conspirava para que o infante assumisse seu lugar de direito. Para tanto, “mandou cartas submissas ao Rio de Janeiro, jurou a carta constitucional, casou-se com a sobrinha por procuração”. (ATHAYDE, 1998, p.22). Sempre muito preocupado em mostrar que todos o desenhavam, a distância, fazia tudo que convinha para seu papel de bom moço, até parecer-se domado pelo irmão, mesmo que seu intuito sempre fora a regência, custasse o preço que custasse, e sempre sob o manto de sua mãe maligna.

Contudo, quando o infante finalmente voltou do exílio que seu pai lhe impusera, os sectários de sua mãe ficaram felizes ao ver que D. Miguel ainda era o mesmo extremista, “pronto a eliminar quantos pedreiros-livres a mão o apontasse”. (ATHAYDE, 1998, p. 23). D. Miguel foi recebido por inúmeros miguelistas, que o aclamavam rei. Quando sua esposa e sobrinha, casada por procuração, viaja para estudo, seu então marido usurpa o trono da esposa e do irmão, e dissolve a Câmara de Deputados, proclamando-se rei; a sobrinha e esposa vem para o Brasil, e passa a ser a “charmosa e inspiradora dos liberais emigrados”. (ATHAYDE, 1998, p. 24). D. Miguel tomou diversas medidas anticonstitucionais, como invocar

a antiga e obsoleta tradição das “cortes” com seus três estados para fazer vir miguelistas escolhidos a dedo em todo o país para se rojarem a seus pés e pedirem que se proclamasse rei. Assim foi feito. A maldisfarçada e desnecessária usurpação (num homem que já detinha o poder como lugar-tenente e que, como consorte, poderia, com habilidade, moldar tudo a sua maneira) indignou as potências estrangeiras, sempre ciosas do direito dos reis. (ATHAYDE, 1998, p. 24).

D. Miguel foi uma marionete de sua mãe. D. Pedro cometeu alta traição ao proclamar a Independência do Brasil, mesmo que para muitas pessoas, em Portugal, principalmente para seu pai, que pensava que toda a situação seria remediada com a união dos dois países sendo um só, novamente, talvez com um olhar ingênuo e utópico, isso poderia acontecer. A diferença entre os dois, D. Pedro e D. Miguel, é que o primeiro foi muito inteligente e teve apoio de liberais portugueses; o Infante foi intolerante e

inescrupuloso, com pouca inteligência, e teve apoio de rebeldes miguelistas que lutavam pelo tradicionalismo. E como as revoltas levam às guerras, isto aconteceria mais cedo ou mais tarde, tendo, principalmente, o seu regente extremista. O Brasil teve sua independência proclamada, e houve uma guerra; contudo,

o jorro de sangue foi português. Sem o movimento pela emancipação, sem o “fico” de D. Pedro, a revolução de 20 não sofreria o tremendo desgaste da perda do Brasil; e a malvada Carlota Joaquina, com a presença do primogênito no reino, seria forçada a pôr o seu “arcanjo” num uso menos nocivo ao gênero humano. (ATHAYDE, 1998, p. 26).

D. Miguel, mesmo muito garboso e embora esbanjasse fortunas, enquanto esteve no exílio recusou-se a receber mesada de seu irmão, teve honra e assumiu seus erros. Como rei desterrado, tem uma frase atribuída a ele que é bem interessante: “Eu e meu irmão fomos ambos infelizes: ele tinha a inteligência sem honra e eu a honra sem inteligência”. (ATHAYDE, 1998, p. 26).

Athayde termina a introdução da peça explicando os motivos que o levaram a escolher um tema lusitano, coo teve a ideia de fazer a tetralogia *A casa de Bragança*, e como chegou à linguagem utilizada nas duas peças, pois ambas se passam no século XVIII e em dois países. *Carlota Rainha* (1995) se passa no Brasil e *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998) também se situa no Brasil. A obra aqui tratada refere-se ao processo até o reinado de D. Miguel, porém, não detalha esse momento; como se trata de uma tetralogia, a ideia, possivelmente, seria de continuar a história a respeito do reinado e do Infante, até o momento da Proclamação da República

### **3.2 Decupagem da obra – 1º ato**

A obra *D. Miguel, Rei de Portugal*, de Roberto de Athayde, escrita em 1998, tem início na Quinta do Ramalhão, em meados de outubro de 1822, com D. Carlota e o professor, o gramático, que dá aulas para seu filho, D. Miguel, o Sereníssimo Senhor Infante, o qual tem problemas para deixar de falar o português do Brasil, com os “*brasileirismos*” já arraigados desde muito novo. Esses *brasileirismos* podem ser considerados como a influência que o país tem após Portugal tornar o Brasil sua colônia. Pode-se afirmar que não foi somente ouro, madeira e riquezas que o colonizador levou, mas também costumes, fala, etnias que pertenciam ao Brasil.



A peça acontece em dois atos, porém é somente no primeiro ato que se percebem influências na postura de D. Miguel que remetam ao Brasil; nesse primeiro ato, o infante ainda não pretende se tornar rei, e com o desenrolar da história torna-se mais político e polido. Nas primeiras cenas, apresenta-se bastante forte a cultura brasileira, mostrada na personalidade do arcanjo, como na cena em que este tem aulas com seu professor, que tenta lhe ensinar uma frase com emprego dos pronomes átonos, e pede ao infante que repita “Fazei-me um favor e vo-lo retribuirei: o favor que fizerdes”. (ATHAYDE, 1998, p. 41,42). O infante responde interpretando a frase de sua maneira abasileirada de falar, simplificando como “toma lá dá cá”; não sendo suficiente, o gramático, horrorizado com a insensibilidade do jovem, diz para que este “abandone os horrores que aprendeu no Brasil”; após uma discussão com o professor, o arcanjo perde a paciência e exclama

Pô, que saco essa tal da gramática! Uma hora pra eu, outra hora pra mim, que se fodam vocês e que enfiem a língua no rabo! Eu pra eu e pra mim já tou de saco cheio! (ATHAYDE, 1998, p. 43)

Em seguida, D. Miguel está prestes a receber a notícia de que seu irmão havia proclamado a independência do Brasil, e esbraveja com linguajar brasileiro: “então fala, ô porra doida, e me dá a notícia e que cagadas mais são as novas do Rio, mas não mata os cavalos senão é comigo que tu vai se haver e te dou uma pitomba!” (ATHAYDE, 1998, p. 44).

Adiante, na peça, D. Miguel muda seu modo de falar, parece amadurecer e torna-se mais polido, mesmo que vez ou outra sua brasilidade e ímpeto apareçam em momentos de revolta, como na cena 28, quando D. Miguel recebe a notícia de que será exilado com motivos de ir estudar e se revolta esbravejando

Ah, pobre e coitado daquele que um dia provar a vingança! Sou o mais português de todos os príncipes e mandar-me pra fora a estudar é o escândalo-mor ao sagrado torrão de D. Afonso Henriques! (ATHAYDE, 1998, p.134).

D. Miguel é levado para estudar, contudo, em suas falas na peça percebe-se que a personagem é culta e seus momentos de linguajar brasileiro são forçados e caricatos, para que seja nítido o envolvimento do príncipe com o Brasil e que Portugal possa “culpar” a colônia de algo a mais, mesmo que seja pela deseducação do infante.

Roberto Athayde é um escritor que se posiciona politicamente; desde o início de sua carreira, deixa esta faceta bem proeminente em seus trabalhos. Assim, resgatar a história de D. Miguel é deixar explícito seu posicionamento político; no prefácio da obra

aparece a real explicação dos motivos que levam o autor a escrever a respeito dessa personagem histórica.

O resgate de D. Miguel na peça representa o sistema político que se instaura no Brasil, durante o período militar, tradicionalista, conservador, assim como o infante. Trazer para a contemporaneidade um tema com distância temporal de mais de um século mostra a importância de rever e estudar a história e seus acontecimentos, para que se possa supor e prever o que poderá acontecer na política do país. Rever a história, recontar um capítulo do Brasil colônia é de extrema importância, visto que a premissa se repete em dois momentos: no momento da escrita e na contemporaneidade, pois no momento de análise deste texto, temos em vigor um governo aos moldes de D. Miguel, tradicionalista, conservador, que enaltece o regime militar.

A história ocorre durante seis anos, em diferentes lugares. No primeiro ato, a história acontece unicamente em Portugal: na Quinta do Ramalhão, no Paço da Bemposta, em Vila Franca de Xira, Santarém, no Palácio de Queluz, no teatro do Paço Real, em Salvaterra de Magos, na Embaixada da Inglaterra, no Lago do Rossio, no Palácio da Nunciatura, na Nau *Windsor Castle*, no Tejo, em Lisboa. Nesse ato há também a descrição das cenas; o espaço cênico é simples, não há grandes cenários descritos, apenas a utilização de cadeiras, multidões e móveis que lembram a realeza, pela imponência, como grandes tronos.

No segundo ato, a primeira cena é descrita em Paris, e as cenas variam seus espaços entre Portugal e Paris: Palácio de Saint-Cloud; Embaixada de Portugal, em Paris; sala das Talhas, no Palácio de Queluz; Belém, bairro de Lisboa; Quinta de Belém; Paço da Bemposta; Ministério da Guerra; Campo de Batalha; Corte de Viena d'Áustria; Cais de Belém; Câmara dos Deputados; Coimbra. O segundo ato é talvez mais detalhado quanto aos cenários e objetos de palco, pois são utilizadas fachadas de lojas e jardins.

No primeiro ato, D. Miguel bate em seu professor com um tapa na cara; ele parece se achar indigno de ser professor do Infante, contudo, Dona Carlota intervém e faz com que este ato de má-criação de seu filho seja uma honra sem precedentes para o gramático. Ao passo que a herança levada a Portugal vai muito além da língua; quando D. Miguel dá o tapa na cara de seu professor, é possível verificar que ele pouco se importa com as regras de Portugal, que todos os esforços para manter a língua pura e correta podem ser deixados de lado com poucas atitudes, como a de bater em seu professor de regras

gramaticais. Ele deixa seu protesto de indignação ao mal uso da língua quando destila a respeito:

Escória do idioma a mofar no pavor d'uma plebe ignara! Ressaibo de nefandos contactos verbais com as raças inferiores! Desprezo aos antigos supremos cinzéis da portuguesa língua, desamor pelo estro fatal que decola os pícaros em verso, indiferença sem dó aos ouvidos apurados, desprimor abissal no que o Luso escreveu para os vôos da honra; e a musa de Calíope e as outras, coitadas, ao Infante Sereníssimo lhe fogem qual o demo da cruz! (ATHAYDE, 1998, p. 38).

Athayde, nesta e em outras cenas, cria caricaturas brasileiras, as quais por muitas vezes foram ridicularizadas e esnobadas pela Rainha. Carlota, em uso de seu poder, manda chamar Filisbino, escravo que sempre fora amigo de D. Miguel, para castigá-lo por durante a infância ensinar ao Sereníssimo os jargões do Brasil, pondo nas costas do escravo a culpa da inabilidade do arcanjo em falar o Português correto. Verifica-se que, desde o início da obra, a Rainha Carlota desdenha do Brasil e não entende os motivos do amor que seu marido e seu primogênito têm pela colônia.

No primeiro ato, na cena 4, inicia-se um diálogo entre o Rei D. João VI e Palmela, diplomata e político, e Loulé, conselheiro e amigo do Rei; conversam a respeito da revolta e do suposto envolvimento da Rainha. Os três discutem como proceder quanto à revolta do infante a respeito da Carta da Constituição. O Rei D. João VI preocupa-se com um trecho do documento, em que abandona seu filho Infante

Meu Filho o Infante D. Miguel fugiu dos Meus Reais Paços e uniu-se ao Regimento 23. Eu já o abandonei como Pai e saberei puni-lo como Rei. Ninguém tolhe nem tolheu até hoje a Minha Liberdade. Ninguém desacatou ainda Minha Autoridade Real. Fiel ao meu juramento... (ATHAYDE, 1998, p. 58).

Após a cena acima, o Rei discursa acerca das ingratidões dos filhos, reclamando dos gastos e das decepções, principalmente com seu filho D. Miguel, que se revolta contra ele e sua família em favor de sua mãe. Na cena seguinte, D. Miguel entra altivo no meio da multidão, em Vila Franca de Xira, aclamado como se já fosse rei. Na cena 6, Isabel Maria conversa com seu pai a respeito da Constituição:

Pois, pai, se até os maiores liberais do país, Sepúlveda, o Pamplona, já não querem essas cortes... não há de ser Vossa Majestade a sustentá-las!... Há guarnições fiéis, mas dão morras à Constituição!... E esses deputados a negar o próprio voto de confiança ao próprio ministro da guerra numa situação dessas... são parvos, pai! [...]. (ATHAYDE, 1998, p. 62).

A questão da Carta Constitucional continua por mais cenas, visto que é um dos temas principais, pois foi o motivo pelo qual todas as reviravoltas aconteceram entre Portugal e Brasil, na peça e na realidade histórica. É iniciada uma discussão acerca do envolvimento da Rainha ou não em todas as revoltas e o plano da prisão do Rei; ele exemplifica para sua filha com uma passagem em que a Rainha tentou destroná-lo, em 1805, pedindo a seu pai tropas espanholas para invadir Portugal. (ATHAYDE, 1998, p. 65).

Os próximos momentos descritos são de tensão e angústia, pois o Rei e seus conselheiros ouvem as multidões gritando: “viva ao rei absoluto”, o Infante, e percebem de fato a gravidade do que está acontecendo. O povo português gritava em favor da abolição da Constituição e para derrubar o congresso que se elegeu, clamavam por um rei absoluto. O Rei D. João VI aceita ser legitimado Rei absoluto, “Visto que assim o quereis e assim quer a nação, viva o rei absoluto”. (ATHAYDE, 1998, p. 62-68).

De modo não feliz e grato, D. João VI aceita o novo cargo; Gomes<sup>7</sup> (2021), em seu texto, explana como foi o Rei D. João VI e que “chegou ao poder por acaso depois que sua mãe, a rainha Maria I, enlouqueceu, e o irmão mais velho, dom José, herdeiro do trono, morreu de varíola”. E em “1792, quando se confirmou que a mãe estava irremediavelmente louca, assumiu o poder régio em caráter provisório, apoiando-se no Conselho de Estado, composto por nobres, militares e representantes da Igreja”. Como o Rei então assumido absoluto não era levado a decisões políticas, seu aceite ao trono é a contragosto, e conformado assume o trono português.

Inicia-se a cena 7, com a Rainha preparando-se para o grande dia em que seu filho lhe coroaria regente; escolhe suas joias, vestimentas e sapatos, e proclama que, quando for Rainha, mandará enforcar cada um dos malvados inimigos de Deus. (ATHAYDE, 1998, p. 69). É curioso como a Rainha, o Frei José e Cambaças falam em nome de Deus, de todo o clero, mas em contrapartida jura a morte de inúmeras pessoas pela força, pelo auto-de-fé com a Inquisição, mesmo que seu marido, o Rei, tenha sido extremamente católico e criado por padres e a favor da Igreja. Entra em cena Veríssimo, com a notícia de que o Rei se autoproclamou Rei absoluto. Carlota Joaquina não ficou contente com a notícia de que seu marido se autoproclamou Rei Absoluto

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/dom-joao-vi-que-rei-sou-eu.phtml> Acesso em: 14 dez. 2021.

Achando que o marido ficara demente, como a mãe dele, dona Maria I, a princesa Carlota Joaquina tentou afastá-lo do poder e assumir ela própria a regência de Portugal. Alertado pelo seu médico particular, Domingos Vandelli, dom João retornou a Lisboa a tempo de abortar o golpe. A partir daí, marido e mulher viveram separados. (GOMES, 2021)

A Rainha furiosa esbraveja:

Chega! É correr a Vila Franca e Santarém a saber se se perde tudo ou não. O Infante, sabedor disso, há de fazer prendê-lo em Vila Franca! Maldito, teimoso, banana subserviente! Aquilo dança conforme a música, e dele fazem o que querem! É a maçonaria a fingir-se arrependida agora! Ora, rei absoluto... E volta tu a voar e dias a D. Miguel que a sua Mãe está a esperar notícias dignas Dela! Que tenho cá as malas prontas e a honra magoada a esperar o sucesso. Vai, vai... (ATHAYDE, 1998, p.72).

A Rainha, exaltada, esbraveja acerca de sua derrota do dia, mas não desiste de seu plano, sabe que sua vitória chegará, pois tem apoio da Espanha, e de Fernando, tem a plena certeza de quem ajudou o Rei com a solução da regência foi o Marquês de Loulé, como diz Carlota, ajuda ao João Biruta.

A cena 8 inicia-se no dia 1º de julho de 1823, com o Infante tentando entender o que houve, como agir e para onde ir frente à situação em que está, com o Rei assumindo-se absoluto, o que deixa D. Miguel sem entender nada. Porém, ele sabe que se voltar para Lisboa terá o apoio da mãe. Nessa cena, D. Miguel recebe uma mensagem de seu pai por meio de Loulé:

Meu amado e prezado filho, Infante D. Miguel, eu vos envio muito saudar. Diante dos recentes e extraordinários acontecimentos, faz-se necessário que vos apresenteis imediatamente à minha real presença em Vila Franca de Xira. Rei com guarda. (ATHAYDE, 1998, p.76).

A cena termina com Loulé saindo da cena dramaticamente. A cena 9 inicia-se com todos gritando “Vivas ao rei absoluto!” D. Miguel e seu pai se encontram em Vila Franca de Xira, quando D. Miguel, o Infante, é nomeado Comandante Supremo das Forças Armadas. Em seguida, na próxima cena, algumas pessoas das multidões desatrelam os cavalos e puxam a carruagem, aclamando o Rei absoluto. (ATHAYDE, 1998, p.77-78).

Algumas cenas se passaram até que D. Miguel e sua mãe entram em cena novamente. Na cena 12, a Rainha chama seu filho, o Infante, para conversar; ele chega até ela reclamando de ter que abandonar sua diversão e encontrar a mãe. Ela, não satisfeita em não ser a Rainha absoluta, persuade seu filho para matar o Marques de Loulé, e insiste: “executá-lo é... mandá-lo a passear... para o bebeléu, como dizem os brasileiros, para que

no inferno vá aconselhar o demo a ser mais esperto”. (ATHAYDE, 1998, p.85). D. Miguel, mandado, obedece à sua mãe fielmente e faz graça da morte do marquês.

A cena 13 inicia-se com Loulé conversando a respeito da peça de teatro de Shakespeare, que irão representar no carnaval, discutindo qual seria a melhor maneira de interpretá-la. Se o marquês que representa César deveria cair morto em um alçapão ou apenas no palco; quando termina o ensaio, dois capangas do Infante e o conde de Abrantes matam Loulé a bordoadas na cabeça, deixando-o morto no alçapão que seria utilizado em cena no próximo dia. (ATHAYDE, 1998, p.90.) A cena 14 inicia com o Rei em prantos, buscando justiça para seu amigo:

Ah, o meu melhor amigo, o Marquês de Loulé! (*Chora. De repente, num ímpeto de raiva*). Quem fez essa barbaridade?! Dessa vez faço uma devassa e enforco o culpado, seja quem for! Volto imediatamente para Lisboa! Que se convoque o ministério! Quero o Pamplona a esperarme! Quero o Palmela a postos! Quero o senhor intendente da polícia! Imediatamente para Lisboa! (ATHAYDE, 1998, p. 91-92).

O rei tinha seu grande amigo e conselheiro, e o perdeu por questões políticas que ele, a princípio, desconhecia, mesmo que sabia que sua esposa era uma megera vingativa, e seu filho, obediente à mãe. Sabe que ela é capaz de qualquer coisa, mas assassinar seu amigo ultrapassa os limites até por ele pensados. A rainha, que se sentiu humilhada por perder a coroa e ver seu filho “apenas” como intendente do exército e não regente, manda matar o conselheiro do seu marido, que sugeriu que o rei tivesse a ideia de se proclamar Rei absoluto, derrubando a Constituição.

A cena 15 inicia com o deboche da Rainha para com seu marido; ela o chama de “João Mole”, e desdenha do que ele diz quando promete encontrar o culpado pela morte de Loulé. A Rainha tem um plano para a derrubada do Rei e o revisa com Abrantes:

Rainha: O plano já o temos traçado: cercamos Bemposta, isolamos o estafermo lá para dentro, enquanto fazemos a limpeza geral. Depois, assina a abdicação e toca com ele para Vila Viçosa... e Eu aclamada Regente até a maioria do Miguel. (ATHAYDE, 1998, p.93).

Com o termo estafermo, a Rainha se refere de forma pejorativa ao marido, que podemos entender como paspalho, babaca, dentre outros termos que mancham a imagem do Rei. Contudo, a palavra estafermo pode ser entendida como um objeto de guerra, que

se parece com um manequim<sup>8</sup>; em uma das mãos tem uma lança e em outra um açoite, o cavaleiro deve atingir a lança sem ser atingido pelo açoite.

Esse duplo significado da palavra pode ser interpretado como a ação de Carlota Joaquina, pois o que ela fará nessa cena deve ser rápido, esperto e sem deixar vestígios, ou ser pega em ação; assim como o manequim, o cavaleiro deve ser ágil o bastante para não ser pego e desempenhar bem sua função. O outro sentido da palavra remete ao marido, ao João mole, como a Rainha o chama, pois o termo em uso é pejorativo, significando incômodo, estorvo, inútil. O plano inicial da Rainha era provar que o Rei é incompetente mental, para que ela assuma a regência, e, posteriormente, D. Miguel assumira a regência com a sua mãe ao lado.

Carlota Joaquina sabe que seu filho sozinho não fará nada para tomar a regência, e quem deve orquestrar todos os passos para a vitória é ela. Para isso, ela deve explicar ponto a ponto o plano para o filho: quem deve prender e quem não, para evitar serviços desnecessários. A Rainha, conversando com Abrantes, explica que o “essencial é o plano e explicá-lo bem ao Infante pra que não meta os pés pelas mãos”. (ATHAYDE, 1998, p. 94). Abrantes responde que devem prender Pamplona, Palmela, o Senhor Intendente Geral e o Barão de Renduffe, pois estes são os “grandes”, as prioridades. Na cena seguinte, acontece um baile, quando Palmela está presente e recebe a notícia de que D. Miguel está chegando com tropas para prendê-lo, mas Palmela foge.

D. Miguel discursa na cena 17 para a tropa que comanda, um dia depois de iniciar a sequência de prisões que sua mãe planejou. Discursa em seu favor e para que a tropa se convença de que estão fazendo o melhor para o povo português.

Portugueses! Pela segunda vez apareço entre vós à frente do brioso exército português, não para ofender os reais e primitivos direitos do trono e de meu Augusto Pai, o Senhor D. João VI – longe de mim tão temerário pensamento - ,mas sim para dar aquele tom de energia à grande obra começada no memorável dia 27 de maio de 1823, que viera encher de assombros e admiração a Europa inteira, como vós outros sois testemunhas oculares, já que por fatal desgraça se não tem dado à causa pública a importância que a ordem das coisas exigia, depois de derribado o infante colosso que consigo trouxera o detestável dia 24 de agosto de 1820! (ATHAYDE, 1998, p. 97-98).

O dia 27 de maio de 1823 é conhecido pelo dia em que houve um golpe responsável por derrubar o regime liberal em Portugal. Como o Infante é tradicionalista e apoia o

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/estafermo/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

regime monárquico, para ele, tratou-se de um dia temerário, assim como o dia 24 de agosto de 1820, que também fora a respeito do movimento liberal, conhecido como Revolução do Porto.

A cena 18 inicia no dia 30 de abril de 1824, com o desespero de D. Isabel Maria informando ao pai que estão presos e que ninguém pode sair ou entrar no palácio sem a ordem e uma senha do Infante. O rei fica triste por ter uma esposa e filho severos e inescrupulosos. O Rei fica sabendo que seu filho pede que ele abdique do trono para o próprio D. Miguel. O Rei, irado, responde:

Abdicar? Eu? Da missão confiada por Deus e que sempre cumpri com toda a dedicação? Não, isso não faço! Senhor General, se para isto veio ter cá com a tal senha do Infante que outra vez se levanta contra o próprio pai, pois saiba que reprovado e condeno meu filho! E sou ainda, pela graça de Deus, Rei de Portugal! (ATHAYDE, 1998, p. 101).

A atitude de D. Miguel e de Carlota Joaquina foi bastante drástica e sentida pelo Rei, pois, em um primeiro momento, perdeu seu amigo a mando de seus familiares mais próximos; posteriormente, foi preso em seu próprio palácio e forçado a abdicar de seu trono para seu filho, que ao menos é um bom político, para ter aceitação do povo. Como Rei, ele não aceita a ordem do filho e o chama para que se desculpe e peça perdão pelas atitudes que teve.

No Palácio da Nunciatura Apostólica, em 1824, inicia-se a cena 19, com Neuville pedindo ajuda ao Rei de Portugal; ele conversa e pede ajuda aos demais diplomatas, ao Embaixador Americano Thorton, Núncio, ao Embaixador Russo e ao Embaixador Austríaco. De início, houve recusas em assumir uma postura e posicionar seu país em favor ou omitir opiniões, porém, depois de debater, chegam à conclusão de que o que une e faz tomar posicionamento é a ação cristã contra a tirania imposta por D. Miguel, que aprisionou seu pai e família. O Rei só está abaixo de Deus, portanto, foi Deus quem escolheu o Rei como soberano em suas terras; agir contra o Rei é como se estivesse agindo diretamente contra o Deus e a Igreja. (ATHAYDE, 1998, p. 104- 105).

A cena 20 é uma cena dramática e furiosa, simultaneamente, pois os embaixadores e políticos a favor do Rei D. João VI tentam entrar no palácio para comunicar seu apoio a ele; contudo, a guarda de D. Miguel os impede de entrar, zombam dos embaixadores e de seus reis. O comandante do exército do Infante, ao ver Neuville desembainhar a espada e pronunciar “Ninguém tem força para barrar o Rei da França em auxílio ao Rei de



Portugal!” (ATHAYDE, 1998, p. 110), responde com: “Apresentar armas!”. Quando Neuville vê que os soldados apresentam armas, ele embainha a espada e se curva para D. Tomás; quando se levanta, grita “viva D. João VI, Rei de Portugal!” Em resposta, os soldados gritam “viva o Rei, vida a D. Miguel!”

Na cena seguinte, os embaixadores conseguem chegar ao Rei de Portugal e prestar sua ajuda e apoio a ele e a Portugal contra a tirania que o Infante impõe. O Rei pergunta aos embaixadores a respeito de seus amigos e aliados políticos.

No Palácio da Inquisição, na cena 22, deduz-se que possivelmente seja o dia 1 de maio, pois não há data nas últimas quatro cenas. Nesta cena, D. Miguel descobre que a situação para ele e sua mãe não é favorável, que o corpo diplomático está apoiando o Rei D. João VI. O Infante, pouco político, gostaria de prender “essa velharada decrépita” (ATHAYDE, 1998, p. 113), para colocar bom-senso. D. Tomás, chocado, responde:

Senhor! Os embaixadores os prendemos num minuto, mas os navios ingleses estão cá no rio e já consta que chega uma armada francesa que estava em Espanha! (ATHAYDE, 1998, p. 113).

O Infante percebe que a noção política é tão importante quanto a coragem de atitudes drásticas e tiranas que ele tem. Em discussão com D. Tomás, decide sozinho o que deve fazer e decide soltar Palmela e se encontrar com seu pai. O Infante insiste em dizer que salvou seu pai dos pedreiros-livres que queriam sua morte. O arcanjo, quando questionado de qual atitude tomar quanto a Renduffe, que também está sob sua custódia, esbraveja e explica:

Ah, não! Esse não escapa sem uma conversa cá comigo. Vai, executa o que eu disse e faz ver ao Rei que enquanto governe está sempre a dois passos da morte em mãos dos pedreiros-livres. Que para Portugal a Rainha imporia mais medo aos democratas e pro sossego d’el-Rei melhor abdicar. Vai, vai. [...] (ATHAYDE, 1998, p. 116).

D. Miguel se dirige a Queluz para encontrar seu pai, no mesmo dia, que possivelmente é 1º de maio, durante a tarde. No caminho para o palácio, Renduffe está amarrado e sofre com maus tratos do Infante e seus ajudantes, como Veríssimo. D. Miguel tem em mãos um documento forjado, que faz com que Renduffe confesse o assassinato de Loulé, para que este documento sirva de provas contra o Marquês e o Rei acredite que está sendo apunhalado pelas costas por seus aliados, e que os pedreiros-livres, ateus e maçons são os responsáveis pela morte de seu grande amigo Loulé. (ATHAYDE, 1998, p. 118).

A atitude do Infante revela muito de seu caráter e o de sua mãe que, juntos, orquestraram a morte de Loulé para que seja considerada um arranjo político feito pelos liberais. O Infante dirige-se a Renduffe, ameaça-o de morte e esbraveja:

Ah, é? Então que morra um intendente de polícia maçom e ateu! Então morra um liberal, morra o impostor, o falso Barão de Renduffe! Que seja castigado o réu! Com a pena máxima! (*Aos soldados.*) Formar! (*Os soldados se formam*) Para a execução, marcha! (*Os soldados marcham e param diante do preso.*) Para o alvo, volver! (*Os soldados se voltam para o alvo.*) Preparar tiro ao alvo! [...] Abre essa boca imunda e confessa a trama que urdiu para incriminar-me a mim, Infante de Portugal e Comandante Supremo do Exército, pela morte de um de vocês mesmo, que Loulé não passava de outro pedreiro-livre disfarçado! [...] Fogo! (ATHAYDE, 1998, p. 119).

A ideia de utilizar a violência na fala acima, para que o Barão assuma uma culpa que não tem, mostra a tamanha tirania que o Infante impunha para o seu povo. Toda a questão de tradicionalistas e liberais explode em revolta e guerra civil, pois são duas ideias opostas em conflito, com um lado apaziguador e outro lado explosivo e revoltoso. D. João parece sair perdendo nessas batalhas travadas contra seu filho e esposa; ao passo que o filho ataca, o Rei só se defende, não contra-atacando. O Infante não está preocupado com os números de mortes e prejuízos que a revolta pode causar, ele tem um objetivo claro, agradar sua mãe, que quer o trono.

D. João se preocupa e pensa em qual situação ficará seu povo, quais as consequências que sofrerão futuramente; mesmo que tenha sofrido uma grande perda, a de seu amigo, pondera a respeito da necessidade de conflito e a forma diplomática de resolvê-los. O Rei pede que seu filho se junte a ele, para que haja um pedido de desculpas, seu filho se arrependeria do que fez e deixaria o reino como está, sem conflitos, disputas e mortes. Contudo, o que o Rei parece esquecer é que D. Miguel tem a menor parcela de culpa, ele está a mando de sua mãe, esta sim é responsável pela maior parte das desavenças e dos planos de tomada do poder.

Na cena 24, D. João conversa com seu filho, que se curva e beija sua mão. O Rei questiona seu filho por sua atitude de prender o próprio pai, seus ministros e validos. D. Miguel se defende, dizendo que salvou novamente seu pai dos ateus e de horríveis conspirações. Seu pai, irado, responde que “aqui em Portugal quem quer ver-me morto

és tu e tua mãe”. (ATHAYDE, 1998, p. 121). O Arcanjo insiste em dizer que tem provas de que fez bem a seu pai, prendendo-o; D. Miguel, em tom ameaçador, responde ao pai:

Justificado estará amanhã cada ato meu como Comandante Supremo das Forças Armadas. Aqui tem Vossa Majestade o mais leal dos filhos e o mais bravo dos generalíssimos! Se não provo amanhã cada necessidade, obedeço como sempre fiz ao meu Rei e Senhor! (ATHAYDE, 1998, p. 122).

A cena termina com a rejeição do Rei quando seu filho tenta beijar-lhe a mão, atitude que demonstra que o Rei está atento aos sinais que o filho dá, de querer o pai próximo, parecendo indefeso e manso, para que na hora certa possa atacá-lo sem piedade. Na próxima cena, a Rainha aparece irada por perder a coroa, visto que ela se preparava com joias, vestidos e sapatos, enquanto seu filho suja as mãos por ela e pelo trono que tanto deseja. É irônico ver como a Rainha tem o apoio incondicional da Igreja, principalmente do Frei José, que fala de morte e força como se fosse a subida aos céus, algo bom e necessário, pois, em sua visão, todos os que estão contra a Rainha estão contra Deus e merecem a morte. O Frei se rejubila ao pensar e ouvir da Rainha que ela o apoia, quando fala:

Com certeza é que Deus nos prepara o que é certo, mas escrito por linhas tortas. Hoje mesmo os do Infante prenderam mais de cem pedreiros-livre. E quem é preso apanha logo muita bordoadada e começa a pagar os pecados. (ATHAYDE, 1998, p.123).

Ainda na cena 25, Carlota Joaquina se irrita novamente com as notícias que Veríssimo tem, contando que o Rei está solto e Palmela junto dele a reinar e comer. A Rainha, sem educação alguma, sem medidas, grita: “que se prenda esse Rei, sem mais contemplação! E se encremam de novo onde não são chamados, que se fodam esses embaixadores! E que a porra da Europa se curve aos poderes Bourbons!” (ATHAYDE, 1998, p,124). Nesse excerto, percebe-se o tamanho ódio que a Rainha sente pelo marido, de seu poder, que a seu ver parece inútil, de todas as iniciativas que ele toma, principalmente os aliados que ele tem. Ela, como tem sangue Bourbon, percebe que a Europa está contra sua herança, em favor de Portugal. A Rainha, irada, retruca para o Sargento:

E que se use a espada e o fogo e a madeira da força! E tragam-Me o Infante D. Miguel à presença da Rainha! Só um golpe radical é necessário agora! O que se começa leva-se até o fim ou Nos fodemos todos na mão de jacobinos! E quanto aos diplomatas, serão é castigados quando seus reis percebam que a coisa está feita! [...] Vai lá como um

raio e Me traz esse Príncipe Miguel! Sem uma palavra, já! (ATHAYDE, 1998. p. 125).

A cena 26 inicia indicando a data, dia 6 de maio de 1824, no Paço da Bemposta, quando D. Isabel Maria conversa com seu pai, D. João VI; ambos conversam com Palmela, que conta que a situação que enfrentam não teve mudanças nos últimos dias, visto que D. Miguel não cumpriu o prometido. Informa que houve 18 mil prisões arbitrárias. (ATHAYDE, 1998. p. 125). A cena continua com o debate de quais atitudes tomar e a tristeza que o Rei tem ao se deparar com a ingratidão de seu filho e a ambição de sua esposa; estremece ao perceber que ambos o querem morto, para que a Rainha como regente abdique o trono em favor de seu filho D. Miguel. O Rei sai fugido para o navio Windsor Castle. (ATHAYDE, 1998. p. 128).

A próxima cena tem início na Nau Windsor Castle, no Tejo, em 9 de maio de 1824, com as lamúrias do Rei de quanto é desafortunado e infeliz, pois, como Rei,

tive que pagar à França para conservar a neutralidade com que me iludiram e tive que fugir para o Brasil onde enfrentei várias revoluções; como marido porque nunca minha esposa se aproximou de mim que não fosse para afligir-me; e como pai porque, enquanto um dos meus filhos se levantou contra mim me tirou a maior parte da monarquia, o outro não só chegou a prender no meu próprio peço, mas agora obriga-me a recorrer ao asilo que hoje me oferece a bandeira de uma nação amiga! (ATHAYDE, 1998, p. 129).

A importância da cena se deve ao fato de que nesse momento o Rei escreve uma carta para o Infante, exigindo sua presença para acatar suas novas ordens. Nessa mesma cena, entra D. Miguel, de forma séria e solene, ajoelha-se em frente ao pai e diz ser o vassalo mais obediente que o Rei tem. Contudo, sua conduta serena não foi suficiente para que o Rei não o prendesse e o demitisse de seu cargo como Comandante Supremo do Exército. A partir desse momento, D. Miguel fica preso e demitido de seu cargo. Também é apresentado o novo Marquês de Loulé, em substituição ao que fora morto. (ATHAYDE, 1998. p. 131).

A cena 28 tem tamanha importância histórica quanto a cena 27, pois ambas mostram decisões absolutas do Rei perante D. Miguel. Na cena 28, temos o pedido de afastamento para estudos de D. Miguel, carta que ele mesmo não escreveu e está sendo obrigado a assinar, pois a licença para os estudos é a desculpa que o Rei usa para afastar o filho de sua mãe, e evitar os perigos que essa proximidade pode causar. O Infante,

mesmo a contragosto, assina a carta, e de modo velado é isolado na Europa, devido às suas recentes atitudes antiliberalismo e tradicionalismo exacerbado. Em contrapartida, o Infante retalha:

Pronto, esteja exilado quem mais sabe querer bem à lisitanidade. (*Vila Flor pega rápido o papel assinado e seu ajudante pega o tinteiro e a pluma. Fazem menção de partir. D. Miguel os interrompe ameaçador.*) Mas um dia ainda volto e hei de justificar quem me tolheu o sangue Bourbon e Bragança! E mandar para a forca quem é pedreiro-livre. (ATHAYDE, 1998. p. 135).

Com o exílio do Infante, inicia a cena 29, com o desgosto da Rainha em saber que seu amado filho fora exilado. Todas as discussões acontecem em torno da ida do Príncipe à Europa; os empregados da Rainha rezam para que a notícia seja falsa e o arcanjo volte para casa. Esta cena segue com a tristeza da Rainha e o lamúrio de seus empregados em perder de vista o Arcanjo. Na cena 30, (ATHAYDE, 1998, p. 140), no dia 14 de maio de 1824, há multidões em conflito. Quando D. João VI desembarca ao lado de uma multidão que o aclama, há dois miguelistas que gritam em favor de D. Miguel e a Rainha, contudo, logo são afugentados pelos soldados do Rei, com os gritos de “viva o rei só! Rei só!” termina o primeiro ato da peça.

### 3.3 Decupagem da obra – 2º ato

O segundo ato da peça inicia em um outro espaço, em Paris, julho de 1824, com a fala de D. Miguel, irado com a situação que está vivendo, exilado na Europa e com a farsa de seu pai estar preocupado com os estudos do Príncipe para que ele aprenda a língua francesa. D. Miguel, como foi pouco polido politicamente, retruca ao Cônsul, dizendo que o francês ele aprende “com a puta lá da Rua das Velhas e no Teatro de Variedades” (ATHAYDE, 1998, p. 142), deixando estarecido seu acompanhante, o Cônsul.

A segunda cena do segundo ato mostra como o Arcanjo é desarranjado politicamente e não conhece os bons costumes das cortes, pois é abrupto com o Rei Luís XVIII, interrompendo o intérprete, avançando frente ao Rei sem receber a licença para isso e entregando de modo inconveniente uma carta que explica a situação de D. Miguel, já traduzida para o francês. O Príncipe sai pressuroso, dizendo: “Merci beaucoup! Merci! Muito obrigado!” (ATHAYDE, 1998, p. 147). A cena 3 é de discussão a respeito das atitudes e dos planos de D. Miguel, que pretende voltar para Portugal, com a desculpa de visitar um primo na Itália e de lá seguir para Espanha, onde tem livre passagem e escolta

armada, já que a família de sua mãe é desse local, e grande parte é adepta de sua filosofia, bem como apoiadores de sua revolta contra o liberalismo. (ATHAYDE, 1998, p. 147-150).

A cena quatro inicia, ao que parece, com um chá da tarde com conversas de amenidade e cães. D. Miguel, que nunca foi polido, brinca com o pequeno cão da Viscondessa, o cão é desobediente, e o Infante manda buscar o seu próprio cão, um grande e bravo cachorro chamado Sandoval, que faz com que todos que estavam por perto fujam de medo do cachorro. Nessa mesma cena, D. Miguel questiona seu mordomo a respeito da entrega de seu passaporte para a Itália, que é negado pelo Senhor Ministro. O Infante, irado, responde:

Não os pode dar?! Mas então quem sou eu? Um Infante de Portugal em visita amigável ou um vil prisioneiro, exilado, proscrito? Não me deu a França a ordem do Espírito Santo? E o que é que vale então? (*De raiva, ele vira uma mesa quebrando alguma louça. Berra*). Quem se atreve a dobrar a minha vontade? Quem está a conspirar contra mim? Quem se arrisca a provar a vingança que tarda mas chega inexoravelmente e muito antes que eles imaginam ainda hei de subir pro trono e os hereges... que subam para a forca! Pra forca, ouviram bem?! (ATHAYDE, 1998, p. 157-158).

D. Miguel se revolta contra sua situação e esbraveja com quem está ao seu redor, novamente demonstrando que seu tato político não vem de seu berço português, tampouco espanhol.

O espaço dessas cenas varia entre Portugal e França, porém, a partir desta cena, volta para Portugal, deixando de lado o local em que o Infante está e dando enfoque ao que fazem seus pais.

A cena 5 se passa em outro espaço, diferente das cenas anteriores; acontece na Sala das Talhas do Palácio de Queluz, em 1824. Na cena, há uma açafata da Rainha e Garrocho, que é campino do Infante; juntos, cantam ao som de castanholas, quando Padre Crespo entra, querendo conversar com a Rainha e anunciar a chegada de Suas Eminências, o Arcebispo de Évora e o Patriarca de Lisboa, em missão oficial do Rei de Portugal (ATHAYDE, 1998, p. 161). Contudo, Garrocho não deixa o padre chegar próximo da Rainha; Leonardo, que é mais polido do que Garrocho, permite que o recado seja entregue à Rainha: seu marido, o Rei, quer conversa com ela. A Rainha responde a Leonardo e para quem estava cantando:

Rainha: Sshhh!... Nada de cantoria agora, a coisa é séria. (*As açafatas se aquietam e se arrumam num canto.*) É o pateta do Meu marido que quer outra vez desterrar-Me.

D. Francisca: *Indignada.* Ah, isto não vai! Nós queremos e o Infante de volta! Isso sim que era bom! (ATHAYDE, 1998, p. 164).

D. Francisca tem o apoio de Frei Manuel e de Frei José em sua fala acerca do retorno do Príncipe. Quando Padre Crespo anuncia a chegada de Suas Eminências, o Arcebispo de Évora e o Patriarca de Lisboa, a Rainha explica que se “Vossas Eminências são verdadeiros vigários de Deus, estejam à vontade em Minha casa” (ATHAYDE, 1998, p. 165). O Arcebispo, de forma solene, entrega a ordem que recebeu do Rei para a Rainha, que deve viajar para a Itália e que lá receberá todas as honras e a grandeza que lhe são devidas. Mas a Rainha alega não poder viajar, por questões de saúde, mas que obedecer ao “Meu Augusto Esposo, além de um dever, sempre foi Meu maior prazer como Rainha de Portugal.” (ATHAYDE, 1998, p. 165).

Após a Rainha se negar a viajar à Itália, o tom da conversa parece mudar com as falas, pois o Arcebispo, hesitante, fala do envolvimento da Rainha nos acontecimentos de final de abril, quando houve a revolta da Abrilada. O Patriarca responde à Rainha que “certa responsabilidade atribuída a Vossa Majestade... numa revolta que muito chocou o governo de Nosso Augusto Senhor, em que seu próprio filho chegou a tolher a liberdade do Rei de Portugal...” (ATHAYDE, 1998, p.166).

Em seguida a essa acusação, Carlota Joaquina, irada, e de forma debochada, retruca ao Patriarca e ao Arcebispo, que, se suspeitam de uma Rainha, devem fazer acusações substanciais com advogados e juízes. O escândalo de uma acusação como esta não seria pequeno, e poderia causar guerra; severa, ela responde ao Arcebispo:

E a Mim, Infanta Primogênita Bourbon, Irmã predileta do Rei de Espanha, convém ser humilhada e desterrada por acaso?! Pois fiquem sabendo Vossas Eminências que sem escândalo isto não se faz! E mais que escândalo: é guerra declarada ao pudor e ao Império de Sua Majestade Católica! O Rei de Espanha se ultraja na Minha Pessoa!! (*Se levanta, grita.*) Pois que o digam as Eminências ao Senhor Meu Marido que sem escândalo isto não vai! (ATHAYDE, 1998, p.167).

Com esta fala, termina aclamada por seus funcionários, e os emissários da notícia enviada pelo Rei ficam chocados com o comportamento da Rainha, pedem que ela aceite o documento; com ar superior e debochada, Leonor pega a carta. A cena se encerra com o deboche dos funcionários da Rainha com o Arcebispo e o Patriarca.

A cena seguinte inicia com Garrocho dormindo, enquanto deveria estar de guarda; Leonardo chega em um sobressalto e acorda Garrocho, que vê diversos guardas do Rei que observam os aposentos da Rainha. Ele está indignado com a audácia desses que chama de pedreiros-livres, porém, Carlota explica que quem os observa são pessoas boas, assim como ele, e que seus patrões é que são os pedreiros-livres.

A cena 7 é localizada em Portugal, no Paço da Bemposta, no dia 13 de maio de 1825, com o Rei preocupado com o rumo que a situação com as negociações com o Brasil está levando, que, como já sabe, vão mal; a Inglaterra reconhece o império de seu filho e ele se preocupa com a linha de sucessão ao trono, e pede que uma emenda seja inserida. Lacerda lê o trecho:

E por a sucessão das duas coroas, imperial e real, pertencer a meu sobre todos muito amado e prezado filho, o Príncipe D. Pedro, nele, por este mesmo ato e carta patente, cedo e transfiro já de minha livre vontade o pleno exercício da soberania do Império do Brasil para governar denominando-se Imperador do Brasil e Príncipe Real de Portugal e Algarves, reservando para mim o título de Imperador do Brasil e Rei de Portugal e Algarves, com plena soberania destes dois reinos e seus domínios. (ATHAYDE, 1998, p.173- 174)

As discussões acerca do empréstimo para o Brasil e as negociações seguem na cena adiante, o Rei e Lacerda discutem a necessidade de uma aliança com Sir Charles Stuart referente ao preço estimado para empréstimo, como se estivesse penhorando o Brasil por dois milhões de libras esterlinas. A dívida feita por D. João deverá ser paga por seu filho, já que foi feita pelo Brasil. A cena de número oito é rápida e divertida; há uma homenagem ao Imperador do Brasil, D. João VI; está o exército a evoluir e apresentar armas quando um louco brasileiro irrompe da multidão e grita “vivas ao Brasil”, e sai rindo disfarçadamente.

A cena 9 inicia com graça e divertimento por parte dos saloios e açafatas da Rainha, quando o Marquês de Abrantes chega disfarçado de saloio com laranjas para D. Carlota, e é reconhecido por Leonardo, mas não pela guarda da Rainha. Depois da graça feita, o Marquês se dirige à Rainha, para contar-lhe que traz laranjas lindas e saborosas de Portugal, mas que sente muito ter ficado por dois anos desterrado, ter o Infante prisioneiro em Viena e com um Rei Imperador do Brasil. Em seguida, Abrantes fala de sua missão secreta solicitada pela Rainha:

*Abrantes* Estas laranjas... são régias, são para Vossa Majestade, que um tal rei não as merece. Mas outras haverá tão lindas quanto estas e cheias de peçonha propinada por nós e que o há de levar para onde Deus o quiser!



*Rainha* Pro inferno!... O próprio Deus criou o lugar da vingança... (ATHAYDE, 1998, p. 183).

Nessa cena, D. Carlota inicia seu plano de envenenamento do marido, como vingança por desterrar e isolar seu filho, por não ter cedido ao pedido de renúncia ao trono, bem como a humilhação que sentiu quando não conseguiu realizar seu plano junto a D. Miguel, seu filho. O plano com Abrantes está feito para a morte do Rei; o Marquês conclui que “rei morto rei posto... e o Infante retorna e já chega aos vinte e cinco anos necessários... e afinal Portugal vai ter rei! (ATHAYDE, 1998, p.183). Continua a discussão de quais métodos utilizarão para o feito que intentam, se pelo médico ou por cozinheiros do Rei.

A cena 10 inicia com a alegria do Rei em estar passeando pela Quinta de Belém, no dia 4 de março de 1826, conversando amenidades com sua filha, D. Isabel Maria, como clima e as diferenças entre Portugal e Brasil neste quesito. A certo ponto, chega um criado com uma tigela de laranjas descascadas; juntos, pai e filha riem, para quem seriam as belas laranjas; chega uma tigela de ovos moles, e, rindo, decidem que os ovos ficam para a Infanta e as laranjas para o Rei. Após comer suas refeições, D. Isabel Maria convida o pai para caminhar, o Rei se levanta para acompanhá-la, com dificuldade, quando ele começa a desmoronar e se sentir mal e fraco. Faz-se uma mobilização para levar o Rei ao castelo.

Esta cena representa um marco para toda a peça, e principalmente para a história de Portugal, pois, por motivos políticos e algumas laranjas envenenadas, houve o desfalecer do Rei e Imperador D. João VI que, nessa cena não morre, mas já está quase morto. Na cena seguinte, em uma rua de Lisboa, passa um garoto vendendo jornais e anunciando a notícia de que o Rei está doente; o povo e junto com um frade rezam pelo Rei e pedem sua recuperação; a cena acaba com todos rezando.

A cena 12 acontece no palácio de Queluz, no dia 05 de março de 1826; inicia com a Rainha conversando com o Marquês de Abrantes, que chega novamente disfarçado de saloio, informando à Rainha que o Rei não passa dessa noite; e ela, zangada, responde “e de que Me adianta não passar desta noite? Hein? Se já lhes deu tempo de tomar providências e roubar-me a regência?!” (ATHAYDE, 1998, p. 192). Indignada, responde que Abrantes prometeu um trabalho fulminante, mas que houve notícias de que o Rei havia melhorado, e furiosa diz que o Patriarca sugeriu que ela fosse se reconciliar com o Rei, uma oportunidade dada por Deus. Aos gritos, manda Leonardo

espalhar que o Rei morreu envenenado pelos pedreiros-livres e que o têm escondido para roubar-Me a regência! E tu Veríssimo! Vais a todos os elementos simpatizantes do exército a dizer que está o momento para levantar-Nos quando tentem a espoliação dos Meus direitos! E quanto ao Senhor Marquês, que faça a mesma coisa entre a aristocracia! (ATHAYDE, 1998, p. 193).

A Rainha, preocupada, questiona Abrantes a respeito da possibilidade de o Rei viver e ele responde que não vive, “tenho fé em Deus que não vive” (ATHAYDE, 1998, p. 194). O intrigante é ver a veemência que ambos assumem de que a morte é a melhor opção, e que Deus está a seu favor por desejar a morte do Rei de uma forma dolorida e trágica. como o envenenamento. A fé Cristã que a Rainha tem fica bastante duvidosa, quando se veem cenas como essa, de colocar como vontade de Deus as suas próprias vontades de vingança e assassinato, como se Deus deixasse justificar seus atos em seu nome. Toda a Igreja apoia o tradicionalismo da Rainha, mesmo que signifique fechar os olhos para o que ela e seu filho fazem em nome de Deus e da Igreja.

A cena 13 inicia no Paço da Bemposta, na madrugada de 6 de maio de 1826, no quarto do Rei, enquanto ele está de cama, agonizando entre febres e gélido, tremores e imóvel. D. Isabel Maria vela seu pai, chora de desespero e se preocupa com o quadro do pai. O Barão de Renduffe chega ao quarto com um documento para ler; trata-se de um decreto referente à linha de sucessão ao trono. Quando iria iniciar a leitura, o Rei desperta e todos prestam atenção nele. A cena segue com a conversa da Infanta com os presentes no quarto do Rei, lendo o decreto que está para ser firmado. Renduffe começa a ler:

Por ser conveniente dar providências ao Governo destes Reinos e Domínios, enquanto durar a Moléstia com que presentemente Me acho, hei por bem encarregar ao Governo à Infanta D. Isabel Maria, Minha Muito Amada e Prezada Filha, juntamente com os Conselheiros [...] decidindo-se os Negócios à pluralidade dos votos, sendo sempre decisivo o da dita Infanta, no caso de empate. E esta Minha Imperial e Real Determinação regulará também para o caso em que Deus seja Servido Chamar-me à Sua Santa Glória, enquanto o legítimo Herdeiro e sucessor desta Coroa não der as suas providências a este respeito. Palácio da Bemposta, em seis de março de 1826. (ATHAYDE, 1998, p. 197).

Ao terminar a leitura e os presentes afirmarem seu total acordo, percebem que o Rei faleceu, que o Rei foi chamado por Deus. A Infanta chora e os demais presentes rezam pela alma do falecido. A cena 14 acontece no Paço da Bemposta, com D. Maria da Glória de luto. Nesse momento, ela recebe notícias do Patriarca e de Arcos acerca da questão da

comissão que decidirá por D. Pedro como legítimo sucessor da coroa, e a necessidade de enviar o Senhor Duque de Lafões ao Rio de Janeiro, para prestar homenagens ao herdeiro e receber instruções de como proceder com o reino, sendo o legítimo herdeiro e Rei de Portugal.

Passados alguns dias, já estando nos primeiros dois dias de julho, no Palácio de Queluz, a Rainha comemora o perdão do exílio do Marquês de Abrantes, que a propósito estava em Portugal há muito tempo como campesino; discutem a necessidade de que ele volte oficialmente para Portugal. Abrantes vem trazer uma notícia infeliz para a Rainha, de que seu filho D. Pedro abdicou do trono, contudo, não abdicou em favor de seu irmão, o Infante D. Miguel, mas sim em favor de sua filha, D. Maria da Glória. A Rainha interrompe a notícia dizendo: “e quem tinha a ilusão que ia abdicar no Miguel? O Pedro, claro está, traz a água pro seu moinho!” (ATHAYDE, 1998, p. 203). Portanto, o que a Rainha não sabia é que o filho primogênito abdicou condicionalmente:

*Abrantes:* outorgou uma *carta constitucional* e exige o juramento imediato e vigência da carta sem o que não abdica e continua Rei de Portugal! E exige também como condição *sine qua non* que D. Miguel se case com a rainha sua filha, D. Maria II...

*Rainha:* Ah, essa foi forte, essa tá boa! A filha brasileira rainha a casar-se com o Meu Infante e, pra mais, uma droga duma constituição brasileira! Esse gajo o que quer é uma guerra civil! E se a quer, nós vamos dar-lhe e por que não?! Um imperador quando quer guerra não se lhe desobedece. (ATHAYDE, 1998, p. 204).

A novidade da carta constitucional pegou a Rainha desprevenida, principalmente com a notícia do casamento por obrigação que seu Amado Infante terá. Abrantes demonstra sua indignação quanto à carta que fora feita no Brasil: “copiada de tudo que é carta liberal, uma macaquice de carta – e feita por macacos!” (ATHAYDE, 1998, p. 204). Depois disso, discutem a herança que a Rainha recebeu de seu marido e quais os usos que ela deveria dar a ela; em resposta imediata, diz que sabe dos usos de sua fortuna, é ela própria. Também retoma o assunto da morte de seu marido e os culpados pelo assassinato, “os três agentes dos pedreiros-livres, os médicos, e o imbecil do cozinheiro que morreu... O Leonardo contou-Me vagamente que foi obrigado a despachá-lo.” (ATHAYDE, 1998, p. 205).

A Rainha pagou para que três pedreiros-livres entregassem as laranjas ao Rei, também para o médico imagina-se que possivelmente não servira o remédio certo para a melhora de seu marido.

A cena 16 inicia em um lugar ainda não apresentado na obra, Caldas da Rainha, em 10 de julho de 1826, com D. Isabel Maria ainda de luto e conversando com o Conselho da Regência e o ministério a respeito da deliberação do Senhor D. Pedro IV, que assinou a Carta Constitucional e abdicou em favor de sua filha a regência, se a Infanta se casasse com o tio, D. Miguel. D. Isabel Maria, ao analisar e estudar a Carta, percebe que ela contém muitas coisas boas, diferente de sua mãe, que abominou a Carta antes mesmo de ler. Segundo a jovem, quanto à carta:

é verdade que reproduz as principais garantias da Constituição de 22, a nova Carta é muito diferente no que toca aos reais atributos da monarquia, O Rei tem veto absoluto e, pelo item 4.º do artigo 74, pode dissolver a Câmara de Deputados [...] “nos casos em que exigir a salvação da nação, convocando imediatamente outra que a substitua”. Trata-se de uma carta de sábia reconciliação dos partidos. (ATHAYDE, 1998, p. 208).

Diferente de sua mãe, D. Isabel Maria crê que a nova carta pode ser um conforto para os partidos, pois tenta nivelar as diferenças e amenizar as discussões; contudo, sua mãe pensa que a carta vai contra os ideais tradicionalistas e beneficia em desigual medida os liberais em detrimento do partido tradicionalista.

Mesmo que a opinião de D. Isabel Maria seja favorável à Carta, ela pede a opinião dos ministros reunidos, porém, as opiniões deles divergem da dela. Patriarca diz que considera ao “extremo perigosa a publicação de uma carta constitucional no momento presente” (ATHAYDE, 1998, p. 208), e sugere o envio de uma comissão ao Rio de Janeiro para que explique ao Rei Imperial a insensatez da publicação da carta. Como os demais presentes concordam com Patriarca, dá-se por tomada a decisão de enviar a comissão ao Brasil. No entanto, ao final da decisão, chega até a Regente uma carta inclinada ao ultimato, que exige que a carta constitucional seja publicada, e não sendo, o General Saldanha

fará jurar e aclamar pelo exército. E mais, avisa-nos que a força da cavalaria que ontem saiu de Lisboa para Chaves interrompeu seu percurso e espera, em caso de resistência, juntar-se-lhe o exército do Norte para marcharem sobre Lisboa, (ATHAYDE, 1998, p. 211, 212).

Como todos os integrantes do Conselho haviam votado contra a publicação da Carta, mas foram obrigados a aceitá-la, levantam-se todos irados com a nova ordem vinda do Brasil. A cena 17 representa a alegria que o povo sente em se livrar das amarras do

partido tradicionalista, quando vê que a nova carta constitucional prevê a liberação da imprensa, anistia aos presos políticos, liberdade em suas casas e contra o absolutismo; o povo grita “vivas ao Rei a Regente D. Isabel Maria”.

A cena 18 inicia em dezembro de 1826, no Ministério da Guerra; o General Saldanha conversa com o Conde de Vila Flor a respeito da situação em que estão; a revolta da Rainha passa dos limites, quando prometeu neutralidade, mas tem guerrilhas espanholas invadindo Bragança e sabotando o governo. A cena 19 inicia com ares de desconfiança e indignação com a Regente Isabel Maria e o seu Ministro, D. Francisco de Almeida, conversando acerca do pedido que o Marquês de Palmela fez à Inglaterra para que esta mande tropas em nome da Regente. Inconformado, reclama do Almirante Clinton, que lhes foi enviado para manter a ordem. D. Isabel Maria sabe que toda a situação anda é grave, que seu país está em guerra civil e seu Ministro está a defender o Infante que, a propósito,

jurou a Carta, celebrou esponsais com a futura rainha... Quando faça vinte e cinco anos é natural que pretenda a regência do reino, pois que está isto dito na própria Carta. Por isso recusa-se a ir ao Brasil, apoiado pelo Imperador da Áustria que prefere a rainha-menina em sua corte, pois se é sua neta. (ATHAYDE, 1998, p. 219).

D. Miguel estava a se comportar em seu exílio sempre a mando de sua mãe, e sua irmã tinha consciência de tudo que acontecia; porém, não poderia fazer muitas coisas sem ordens diretas de seu irmão, mas como regente poderia alertá-lo e tomar medidas duras de contenção diante da ameaça vinda da Espanha, e decide de forma revoltosa cortar relações com a pátria de sua mãe. De forma impaciente, declara D. Isabel Maria a seu Ministro:

Disso eu sei perfeitamente – a senhora progenitora que deu-me a Deus é que é a chefe desses fanáticos que nos atacam e passam tempo a incitar Espanha contra nós! E por isso mandei chamar Senhor Ministro em caráter d’urgência: estou decidida a cortar imediatamente as relações diplomáticas com Espanha – e se chega a frota inglesa ao mesmo tempo, tantíssimo melhor! (ATHAYDE, 1998, p. 219- 220).

A cena termina com o Ministro sugerindo que D. Isabel Maria demonstre indignação pela ingerência do país vizinho de mandar um Almirante para averiguar seu governo. A cena 20 tem como local o campo de batalha, em dezembro de 1827, é bastante breve e mostra o exército em formação, com seu general em ação. Inicia a cena 21 na Corte de Viena d’Áustria, em setembro de 1827. Como a cena anterior se passa em

dezembro e a cena seguinte também acontece em dezembro, pode-se deduzir que ou houve um erro de revisão, ou é uma cena que retrata um fato ocorrido no passado; a partir da análise do conteúdo da cena, percebe-se que houve um equívoco de revisão, pois, nesse momento da cena, D. Miguel recebe a notícia da união do Império Austro-Húngaro com o Reino de Portugal, pelos feitos do Príncipe de Metternich, que obteve o consenso de conceder a Regência de D. Maria da Glória durante sua minoridade, com quem D. Miguel casou-se, e que posteriormente assumirá a regência.

Chega então um decreto do Imperador D. Pedro, que faz D. Miguel seu lugar-tenente até a maioridade de sua filha, D. Maria da Glória, à Rainha. (ATHAYDE, 1998, p. 221). O Infante pede ao Imperador que o deixe ir à Espanha visitar suas irmãs, que o aguardam. Metternich informa ao Infante que tem algumas cartas que necessitam ser assinadas para que a regência seja realizada. D. Miguel fica indignado por não saber da existência dessas cartas e qual o conteúdo. Metternich explica “que Vossa Alteza Real pretende governar até a maioridade da Rainha de acordo com a Carta Constitucional” (ATHAYDE, 1998, p. 222); em desagrado, D. Miguel escuta o Imperador falar do conteúdo das cartas

*Imperador:* É por estarem cumpridas as condições que impôs para sua abdicação em minha neta, que o Senhor D. Pedro IV, atual Rei de Portugal, nomeou o Infante D. Miguel como seu lugar-tenente. O contrato dos esponsais foi devidamente celebrado em minha presença. A carta foi jurada por Vossa Alteza. Agora damos ao Imperador todas as garantias da nossa aderência à forma de governo que ele houve por bem outorgar ao povo português. (ATHAYDE, 1998, p. 223).

D. Miguel assina as cartas a contragosto, cartas que se referem à preservação da tranquilidade pública, a manter as leis ilesas, promover a concórdia e o espírito de conciliação depois das deploráveis agitações da nação. Após a assinatura de todas as cartas, o Imperador conta a D. Miguel as benesses que terá por tê-las assinado, e que uma vez estando instalados os poderes da regência e com o objetivo de apaziguar os partidos, “Vossa Alteza poderá interpretar a forma de governo de maneira a não colocar em risco as monarquias absolutas da Europa.” (ATHAYDE, 1998, p. 224).

A cena termina com a autorização do Imperador em deixar o Infante viajar para Espanha, como deseja. A cena 22 inicia com a informação de ser a última orgia de D. Miguel em Viena, que festeja embriagado a sua saída do frio e da neve, da cerveja loira e das mulheres loiras, festejando voltar para as morenas e mulatas, para as festas de touros

e matar pedreiros-livres. A cena se encerra com todos se beijando, dançando e comemorando o retorno do Infante.

A cena 23 inicia em outro local, em Portugal, no jardim do Palácio de Queluz, no dia 22 de fevereiro de 1828, com Carlota Joaquina passeando pelo palco, enquanto o cenário muda para a Sala das Talhas, quando a Rainha recebe uma notícia importante do retorno do Infante. Quando soube da faixa escrita “Viva D. Miguel I, Rei de Portugal!”, a Rainha fica em polvorosa para buscar sua estrela de Belém, contudo, seus funcionários advertem a respeito dos perigos de a Rainha sair em público, tendo tantos apoiados e opositores aguardando o retorno do Infante, principalmente quando temem as mudanças que possam ter ocorrido com o arcanjo durante seu exílio. Para o retorno, o filho teve que assinar diversas cartas jurando a Carta Constitucional e se casando com sua sobrinha.

Porém, multidão alguma detém a Rainha de ir ao encontro de seu filho, e pede que atrelem os cavalos que ela mesma vai buscar sua Pérola:

Quero o coche atrelado com as mulas mais brabas! Antonita, o chapéu e a capa! E a banda imperial em três ordens mais altas! Ó Francisca, faz-Me trazer o caldo depressa pois de Belém não saio até que chegue essa *Pérola* [...]Ai, Hijo Mio! Quatro anos de ausência a trabalhar por ele! E agora que está-Me ao alcance das mãos... Leonardo! Que estás a fazer?! Ó filho, já não mandei atrelar? (ATHAYDE, 1998, p. 230).

Todas as açafatas comemoram com a Rainha o retorno do Infante, preparam-se e se arrumam belas para o reencontro. A cena 24 inicia no Cais de Belém, no mesmo dia, 22 de fevereiro de 1828, quando o Infante desembarca no cais e é recebido por inúmeras pessoas conhecidas, multidões que vieram ver seu Rei, gritam, fazem festa e tentam agarrar o arcanjo; um miguelista grita: “Morra a carta! Morra D. Pedro”, e em resposta o povo grita: “Morra” (ATHAYDE, 1998, p. 235), e o povo canta, em diferentes momentos uma canção em homenagem a D. Miguel:

Rei chegou, rei chegou, Em Belém desembarcou. Na barraca não entrou. O papel não assinou!

Os melros cantam nos vales. Os canários no viveiro. Os anjos cantam no céu, Viva D. Miguel Primeiro!

É Miguel anjo de paz Que Deus tem por general. É Miguel no trono luso Novo Rei de Portugal! (ATHAYDE, 1998, p. 236).

A cena 25 inicia em tom solene, tendo o palco como tribuna e o público sendo o plenário, e toma a palavra um guerreiro para solicitar uma cópia do documento que o

Infante assinou, no qual jura fidelidade à Carta Constitucional e a sua Majestade, o Rei D. Pedro IV. Contudo, o que não esperavam é que D. Miguel enviasse um documento ao presidente da Câmara, dizendo que utilizará seus poderes como moderador do título V, e dissolverá a Câmara dos Deputados, e esta ordem deve ser cumprida imediatamente. A indignação e o silêncio tomam conta do local. (ATHAYDE,1998, p. 238- 239).

Na sala das Talhas, no Palácio de Queluz, na cena 26, em março de 1828, a Rainha está zangada e recebe o Marquês de Abrantes e o Marquês de Chaves, quando discutem medidas para enviar reforços para a polícia no Porto, bem como o envio de cartas para as cidades que apoiam D. Miguel como rei absoluto. E que estejam convidados para o dia que irão aclamar o Infante como Rei. As atitudes de governo estão sendo tomadas a passos largos, como a proibição de tocar o hino constitucional de D. Pedro, prisão de bandas que tocam em praça pública, dissolução do exército dos “Voluntários de D. Pedro IV e D. Maria II” e os “Atiradores e Artilheiros Nacionais e dos Corpos de Comércio” (ATHAYDE,1998, p. 242).

A cena seguinte acontece em Coimbra, em março de 1828, com uma reunião secreta dos divodignos. Dois divodignos discutem quem punirá o Senhor de Vila Flor e o General Clinton por apoiarem o Infante e pedirem que este seja Rei absoluto. Faz-se um sorteio para saber quem serão os divodignos encarregados pela punição, e são sorteados Joaquim e Manuel. (ATHAYDE,1998, p. 245- 246). A cena 28 se passa na beira da estrada entre Coimbra e Lisboa, quando um grupo de estudantes intercepta Lentes para ver se havia riquezas em sua carruagem; o grupo bate no velho por ele apoiar o tirano e não ser patriota. Dois soldados ouvem o barulho e vão ao encontro dos gritos que ouvem.

A cena 29 é bastante importante e se passa em maio de 1828, em Lisboa, quando ocorre o reencontro da Rainha com seu amado filho, mas como pano de fundo há imagens de um corpo enforcado e o discurso apelativo da Rainha acerca de a força ser uma dádiva de Deus aos pecadores que pecam por falta de fé e verdade. Mas nem a imagem da morte abala o espírito entusiasmado da Rainha por rever seu arcanjo, e o felicita:

Ó Filho, proteja sempre o Teu Reino, e consiga limpá-lo da horrenda maçonaria, dessa lepra imunda a ameaçar a Divina Potência dos Reis. Hoje, agora serás aclamado; e, se insistes em aceitar da nação reunida em três estados a coroa com que Deus sozinho cingiu a tua fronte, pois assim o faças e o mundo se curvará submisso à tua vontade soberana! (ATHAYDE,1998, p. 248).

Em resposta à sua mãe, D. Miguel elogia-a e exclama que juntos reinarão até o fim dos tempos. De forma solene e cortês, a Rainha diz que se alegra em saber que seu



sangue Bourbon estará no poder e que seu Miguel punirá a burguesia ingrata. Em seguida, de modo solene, D. Miguel vai à frente do público e coloca a coroa de Rei absoluto e se proclama Rei diante das multidões que gritam vivas ao seu nome.

A peça termina justamente quando D. Miguel assume o poder e é aclamado Rei de Portugal, mesmo que para isso ele tenha destituído a Câmara de Deputados, instaurado o medo em seu povo, tenha sido exilado de sua terra natal e, possivelmente, tenha envolvimento na morte de seu pai, o Rei.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A cultura, o entretenimento de qualidade modifica o perfil de humanos que vivem para trabalhar, sem tempo, para seres humanos que vivem e trabalham em igual quantia. O teatro ao a que assistimos, embora seja um entretenimento, também é pensado para questionar, para refletir e movimentar.

Buscamos com o teatro reflexões que cotidianamente não teríamos, mas que a partir da visão de outros ressignificam a própria visão. Segundo Pallottini (1998, p.5), buscamos “com maior ou menor sucesso analisar os elementos de uma obra dramática, buscando localizar, dentre estes elementos, os que compõem a essência mesma da obra, ou seja, aquilo que embasa a construção de uma peça de teatro bem sucedida. Segundo

Brecht e Aristóteles, há uma dualidade da necessidade e função do teatro; para um, teatro é ação, desidentificação; para outro, é a catarse e a identificação com a realidade possível e o que seria possível perante a realidade. Troczinski (2021) explica didaticamente a relação e as diferenças entre o teatro épico e dramático, e quanto ao

nome de teatro épico escolhido por Brecht. Aristóteles, já na Antiguidade, havia estabelecido diferenças entre o épico e o dramático, sendo umas dessas diferenças a forma de acesso ao texto: ao primeiro, o livro, e, ao segundo, o palco. Naturalmente, a divisão entre os gêneros não é totalmente possível; o narrativo adentra o dramático e o dramático adentra o narrativo. (TROCZINSKI, 2021, p. 72-73).

Formamos opiniões baseadas no que vemos e ouvimos; o que será absorvido e tomado como verdade fundamenta-se no que conhecemos acerca do mundo, as referências que nos cercam. O teatro épico de Brecht se baseia na relação que se observa com o espectador, o ator e o autor; em nenhum momento o espectador deve ser enganado pelo que vê, tampouco o ator deve se deixar tomar pela personagem que interpreta, assim como o autor deve saber que não é o único responsável pelo sucesso de seu trabalho.

Trata-se apenas de reconhecer que o homem, desde que o é e se conhece, vivendo em comum tem tendência para representar ou, se quisermos, para teatralizar a sua atividade cotidiana, bem como a hierarquização das funções sociais. (BARATA, 1981, p. 14).

O leitor que tem acesso a uma peça teatral no formato de texto, não a peça representada no palco, tem acesso a mais do que o espectador, pois este tem a chance de interpretar o texto à sua maneira, visto que suas inferências se farão de modo particular e único; o “processo de leitura é complexo, variável e está ligado às emoções, de tal forma que estas podem interferir no nível de interpretação que se faz de um texto”. (TROCZINSKI, 2021, p.14). Quando o espectador tem acesso à peça representada, observa através da visão de diversas pessoas, como diretor, atores e, por fim, autor; a partir do momento em que a obra é finalizada, ela se abre para inúmeras interpretações e visões.

Naturalmente, a instrumentalização do leitor nos elementos característicos da linguagem teatral não será suficiente para a execução da leitura em segundo nível. É preciso que o leitor avance outros aspectos, específicos de cada obra, para compreender a unicidade de cada texto, embora este partilhe propriedades comuns a outros textos do mesmo gênero. (TROCZINSKI, 2021, p.121).

Especialmente quando há a relação de dois gêneros, literário e teatral, o leitor, tem acesso e a experiência de ler e contribuir com a leitura ou com a apresentação no palco, devido às inferências que fará. Chartier nos conduz a situações que mostram a diferença entre o leitor e o espectador, principalmente quando não era necessário fazer a impressão de peças teatrais para leitura

Daí a necessidade de publicá-las “*according to the true original copies*”, frase inscrita na página de rosto do primeiro in-fólio de Shakespeare. Às vezes, a página de rosto indica claramente a diferença entre a peça como encenação e como composição, sugerindo de modo implícito que somente leitores, pela leitura, acolheria a obra tal como ela fora originalmente concebida e redigida. (CHARTIER, 2002, p.72).

Não obstante, devido às diversas interpretações que podem aderir à obra, é necessário que o autor tenha bem definidos seus objetivos frente ao texto que escreve, já que este faz um recorte temporal, com especificidades e intencionalidades que sobressaem quando estuda o autor, suas demais obras, podemos perceber relações, unidades que significam. Athayde, em *D. Miguel, Rei de Portugal* (1998), deixa explícito seu posicionamento político, tanto nesta obra, quando em outras, como *Apareceu a Margarida* (1973), bem como retoma o momento político em que vive para usar como plano de sua para suas obras.

Em *D. Miguel* há a colonização do Brasil pelo colonizador Portugal; o Brasil vivia uma nova colonização, quando seu presidente Fernando Henrique Cardoso tentava colocar o país na visão de outros países e ser reconhecido, mesmo que para isso custasse seu mercado e sua economia. Outro tema bastante relevante e não por coincidência, *D. Miguel* é tradicionalista e conservador, assim como o Presidente do Brasil da época.

À medida que a peça decorre, percebemos com maior afinco a relação de poder e superioridade que *D. Miguel* demonstra para com seu povo e as pessoas que o cercam. Ao passo que, quando necessário e conveniente a ele, suas atitudes positivas e manipuladas aparecem para que seja bem tratado e receba algo em troca. Desta forma, quando conveniente, o Infante sempre fora moldável conforme a situação.

Athayde, ao escolher determinada época histórica do Brasil e criar relação com seu momento atual, mostra seu engajamento enquanto autor, pois utiliza-se da história real para ficcionalizar uma peça teatral, mostra sua desenvoltura enquanto autor, seu posicionamento político e flexibilidade poética. Ao passo que a peça retoma a história,

esta não tem a obrigatoriedade de relatar os fatos fidedignamente, pois não é uma historiografia e sim uma peça teatral, que retoma os tempos de Brasil colônia de Portugal.

Por fim, à medida que se estuda com afinco a arte teatral, trabalho este que por séculos encanta gerações, move, aprofunda, aciona maior o desejo de estudá-la, pois neste movimento percebemos inúmeras reverberações que unem, dividem povos, histórias, e é capaz de simultaneamente entreter e instigar, mover e acalantar. A história é capaz de ensinar que, por mais que esteja no passado, ela é presente e futuro. A partir do estudo é que vislumbramos o que está por vir, e é possível prevenir o possível, estudar, refletir, pesquisar, principalmente em momentos como os que a peça de Athayde refletem. A peça coloca em nossa frente três momentos históricos, simultaneamente, pois lemos a peça acerca do século XVIII, escrita nos anos de 1998, e que na atualidade se repetem os mesmos cenários, tanto no espaço quanto politicamente, porém, os nomes das personagens mudam com o tempo, mas a história é a mesma.

Do mesmo modo como a cultura nos afeta positivamente, a falta dela nos enfraquece; estudar o teatro viabiliza novos olhares acerca da identidade de um país, pois é a partir do que se assiste, do que se lê que podemos perceber todo o contexto social deste local, deste povo. O Brasil passou por diversos processos políticos que moldaram seu povo, seus costumes, e mesmo que tenha acontecido há muitos anos, os períodos da colonização e pós colonização reverberam na atualidade. Podemos perceber um movimento constante de idas e vindas, povo polarizado e que, por vezes, sem conhecer sua história, retorna ao que já foi.

Portanto, de modo especial, a peça de Athayde teve a importância de mostrar as peculiaridades que o governo tradicionalista trouxe para o Brasil; e com o formato de política que se instaurava no país, Athayde trouxe a realidade olhando para o passado.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf> Acesso em: 5 dez. 2022.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. O sentido da colônia. Revisitando a crise do antigo sistema colonial no Brasil (1780-1830). In: MATTOSO, José *et al.* TENGARRINHA,

José (org.) **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto de Camões, 2000.

ATHAYDE, Roberto. **Apareceu a Margarida**. Rio de Janeiro. Brasília, 1973.

ATHAYDE, Roberto. **D. Miguel, rei de Portugal**: drama histórico em dois atos. Rio de Janeiro. Agir, 1998.

**Acervo Roberto Athayde**. <http://www.acervorobertoathayde.com/> 2018. Acesso em: 13 out. 2020.

ATHAYDE, Roberto. Rio de Janeiro: Funarte / Cedoc. **Dossiê Personalidades Artes Cênicas**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18639/roberto-athayde> . Acesso em: 5 dez. 2020.

AVELINE, Carlos Cardoso. **A História secreta da Independência. Um processo que tem informações úteis para o século 21**. <https://www.filosofiaesoterica.com/a-historia-secreta-da-independencia/> Acesso em: 27 nov. 2020.

BARATA, José Oliveira. **Didáctica do teatro**. Introdução. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

BARATA, José Oliveira. **Estética teatral- antologia de textos**. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Siegfried Unseld; tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertold. **Um pequeno organon para o teatro**. Tradução: Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. 1948. Disponível em: <http://www.marxists.info/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm> Acesso em: 04 ago. 2021.

BRITANNICA Escola. In **Dom João VI**. Web, 2020. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/dom-João-VI/483323>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

BRITANNICA Escola. In: **Brasil Império**. Web, 2020. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Brasil-Império/483127>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.

DIAS, Carlos Malheiro; VASCONCELOS, Conselheiro Ernesto de; GAMEIRO, Roque. **História da Colonização Portuguesa do Brasil- edição monumental comemorativa do primeiro centenário da independência do Brasil. Litografia Nacional.** Porto, 1924. <http://www.portalbarcosdobrasil.com.br/handle/01/280> . Acesso em: 28 nov. 2020.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Estafermo.** Disponível em: <https://www.dicio.com.br/estafermo/> . Acesso em: 19 ago. 2021.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** 8. ed. São Paulo: Perspectiva 1991.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Roberto Athayde.** São Paulo:Itaú Cultural. 2020. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18639/roberto-athayde>>. Acesso em: 13 out. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FALCON, Francisco Calazans. Pombal e o Brasil. *In:* MATTOSO, José *et al.* TENGARRINHA, José (org) **História de Portugal.** Bauru, SP: EDUSC São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto de Camões, 2000.

FAUSTO, Boris. **HISTÓRIA DO BRASIL. História do Brasil cobre um período de mais de quinhentos anos, desde as raízes da colonização portuguesa até nossos dias.** São Paulo: Edusp, 1996.

FAPESP. Revista. HAAG, Carlos. **A mulher que amamos odiar.** Edição 96, 2004. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-mulher-que-amamos-odiar/> Acesso em: 29 abr. 2021.

FIRMINO, Teresa. **Quem matou D. João VI?** Revista Ípsilon, 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/06/02/jornal/quem-matou-d-joao-vi-144687> Acesso em: 25 maio 2021.

GOMES, Laurentino. **Rei por acidente: como era o verdadeiro D. João VI, pai de D. Pedro I?** Revista Aventuras na história, publicado em 06/05/2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/dom-joao-vi-que-rei-sou-eu.phtml> Acesso em: 23 dez. 2021.

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos.** Rio de Janeiro: Agir, 2008.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1994.

JOUBE, Vincent. Tradução Brigitte Hervor, **A leitura.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

OLIVEIRA MARTINS, J. P. - **O Brazil e as colonias portuguesas.** Lisboa: Bertrand, 1880.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia.** São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIAUI. **Reapareceu o Athayde**. 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/reapareceu-o-athayde/> Acesso em: 11 jan. 2021.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP. 1999.

PPÓ-TV. **Roberto Athayde**. Disponível em <http://www.museudatv.com.br/biografia/roberto-athayde/> Acesso em: 02 maio 2021.

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Portugal: Europa-América, 1993.

TROCZINSKI, Luiza Oliveira. **Infrações e inovações em *O Encoberto*, de Natália Correia**. Guarapuava, Dissertação de Mestrado. Unicentro, 2021.