



O teatro vertendo sangue português

The theater pouring Portuguese blood

Profa. Ms. Maura Böttcher Curvello, Universidade São Paulo

Resumo: O artigo visa apresentar a obra de Fernando Gomes ao público brasileiro, revelando sua importância na releitura de novelas camilianas. A relevância da concepção do dramaturgo acerca de seu povo e, por extensão, do ser humano, merece ser ressaltada pela acuidade e abrangência de sua análise do que há de atual em Camilo e suas personagens.

Palavra-chave: intertextualidade, Psicologia, crítica social.

Abstract: The article aims to present the work of Fernando Gomes to a Brazilian public, revealing his importance in the rereading of camilian novels. The relevance of the conception of the playwright about his people and, for extension, of the human being, deserves to be emphasized by the perceptiveness and range of his analysis of what there is of current in Camilo and his characters.

Keywords: intertextuality, psychology, social criticism

Para introduzir a obra de Fernando Gomes, procurando abarcar toda as peculiaridades de seu estilo e mundividência, selecionamos a peça **O sangue**, pela qual o dramaturgo recupera a novela homônima de Camilo Castelo Branco, atualizando-a e enfatizando temas que apenas haviam sido sugeridos no paradigma.

O diálogo da peça com o modelo apresenta vários pontos de interesse. Ressaltaremos o valor documental da obra para a análise tanto da mentalidade do português dos séculos XIX e XXI, quanto do ser humano universal diante das opções oferecidas pela vida. O intrigante trabalho de Fernando Gomes convida à reflexão por meio do riso; a atmosfera operática encanta, mas não encobre sério questionamento sobre as atitudes humanas.

De acordo com Fialho de Almeida, na obra de Camilo

[...] a natureza é imortal, e a sociedade um montão de paixões lascivas e grosseiras. Toda a atividade tem por móvel único o apetite. O ser é improgressivo, e a humanidade pior, de século para século. É ver como os bons tem nos seus romances, constantemente um lugar de sacrifício. Os seus tipos honestos quase todos

claudicam, e o mesmo amor que ele diviniza, a quando puro, contrariam-no, e só toma curso paixão sublime, nos exasperos do estado irregular, ou seja a mancebia, ou seja o adultério. [...] Jamais em livros portugueses, se viu alma assim feroz e vingativa, interpretando o espetáculo do mundo e o frenesi das gentes, em sensações mais violentas, e em crises de escárnio mais esmagadoras.(ALMEIDA, 1941, pp. 39-40)

Essa concepção parece ser o foco do interesse de Fernando Gomes em retomar a obra do escritor oitocentista. Vários trabalhos seus recuperam novelas camilianas.

Fernando Gomes adaptou para o teatro, em 1988, **Maria! Não me mates que sou tua mãe!**, um cordel em que Camilo narra o crime que ocorreu em Lisboa, em Setembro de 1848, e foi divulgado pelos jornais. Em 1991, transforma **Amor de perdição em Amor (também) de perdição. O sangue** (2001) e **A vida trágica de Carlota a filha da engomadeira** (2002), releitura de **Coisas espantosas**, recuperam textos em que a ironia camiliana se faz mais evidente. Das **Memórias do cárcere**, Gomes seleciona o capítulo que trata de Zé do Telhado, homem que o escritor conheceu quando esteve na prisão por ter cometido crime de adultério. A peça de 2006 recebe o nome da personagem.

Para concretizar seus projetos, Gomes idealiza a Klassikus, companhia cujo nome já antecipa o escopo de reler cânones da Literatura. Marca do estilo gomesiano são a inserção de músicas e a sobreposição de cenas como se tornasse o palco um quadro cubista. Talvez essa multifacetação decorra da tentativa de reunir sua vasta experiência de vida que abarca longas estadas na Inglaterra, Alemanha, e uma visita a Guiné, onde cumpriu serviço militar, sem armas, redigindo cartas, desenhando mapas, fazendo tabelas.

Em 2002, o dramaturgo completou 30 anos de carreira teatral. Gomes é célebre em Portugal, seu rosto é reconhecido não somente por seu trabalho como encenador-ator, mas por colaborar na TV em programas infantis, documentários, novelas e séries. É no teatro, contudo, que se sente à vontade e se “diverte imenso”, desfazendo a circunspeção de leitores e espectadores. Não é a toa que tenha recebido em 1991 o “Prêmio Especial de Humor”, no V Salão Nacional de Caricatura. Seu riso, ampliando o de Camilo, é perturbador,

desinquietante, capaz de afastar a resignação e o conformismo. Assim como o romancista português, o dramaturgo foca o homem português, procurando nele o que há de universal. No entanto, sua obra não fecha os olhos para o que, em nome do progresso, ocorre no país e no mundo. Nesse sentido, a caricatura lhe é arma poderosa e necessária para compor uma comédia portuguesa.

A cada final e início de século surge a necessidade de avaliar o passado e questionar sobre em que medida o presente pode releer esse passado e aprimorá-lo. Nesse sentido, parece ser tão recorrente o uso do recurso da intertextualidade na literatura da pós-modernidade e no trabalho de críticos atuais. Embora a palavra “intertextualidade” tenha sido cunhada como neologismo por Kristeva em 1968, o expediente de dialogar com textos ou de apropriar-se de dados de textos alheios para aprimorá-los é antigo na Literatura; já Horácio, em sua **Epístola aos pisões**, propõe a imitação como recurso útil ao escritor. “Harás tuyo lo que antes era de todos, si no te quedas em torno a un círculo mezquino y banal, si no te empeñas, intérprete servil, en traducir palabra por palabra; ni si imitas a outro, te metes em compromisso tal que el decoro y las condiciones de la obra impidan salir de el.” (HORACIO, 1981, p. 29.)

Em outros termos, ele sugere a reelaboração de uma grande obra pela apropriação de seu conteúdo, com fins de ampliar o significado original.

The idea of intertextuality has come to trouble all sorts of epistemological schemas and vectors which connected the author to the work, empirical reference to expression in language, source to influence undergone, part to whole, code to performance and, in the text, to question its linearity and closure.[...] To all these models, intertextuality opposes a problematic of multiplicity, heterogeneity and exteriority which is, it seems to me, beyond certain misconceptions [...] the essence of our problem for years to come. (ANGENOT, M. “L’Intertextualité”: enquête sur l’emergence et la diffusion d’un champ notionnel’. *Revue des Sciences Humaines*, no. 189, pp. 121-135 cit. In ORR, 2003, pp. 40-41)

O conceito de intertextualidade começou a ser elaborado sem que houvesse um termo a conceituá-lo. A noção de “dialogismo”, concebida por Bakhtin e seu círculo constituiu o princípio do estudo. Trata-se de um discurso marcado por várias vozes dissonantes, que representem diversas concepções

e visões de mundo, porque um texto não pode ser separado da textualidade cultural e social em que é concebido. O texto é, então, concebido como absorção de ou resposta a outro texto em dois eixos, um horizontal, que compreende a relação do sujeito / autor e seu interlocutor; outro, vertical que abrange o texto e o contexto. Juntos, esses eixos produzem a polifonia, uma ideia-chave para Bakhtin, que remete à combinação de vozes ou discursos, e à heteroglossia, a habilidade linguística de um texto conter em si muitas vozes: a do autor e outras.

Kristeva sintetiza esses princípios bakhtinianos e cria o termo “intertextualidade”, que se relaciona à ideia de “transposição”, isto é, para que ocorra a passagem de um sistema de significado para outro há que se criar nova articulação do enunciado. Essa concepção de intertextualidade relaciona-se com a Semiótica já que a referência ao contexto histórico ou social ou a outro texto, ou ainda a transposição de um romance ou novela para o drama pode ser considerada um signo, algo que se refere a um elemento que não está presente integralmente, mas apenas como modelo ou sugestão. A intertextualidade constitui um recurso abrangente, que extrapola a relação entre textos e se torna ferramenta primordial para o estudo do discurso. Para Kristeva, intertextualidade refere-se à “produtividade” e “permutação de textos”. Sua teoria, no entanto, é vaga no que se refere aos seguintes aspectos: a) o modo como o texto social se transforma em texto literário; b) a pouca atenção dada ao gênero literário; c) o fato de não trabalhar com as transformações de gêneros e formas dentro do sistema literário; d) o papel do leitor que não é enfocado, nem valorizado.

A intertextualidade na visão de Kristeva prescinde de citações ou marcas claras, a relação entre textos pode ser anônima, impessoal, o que torna infinito o número de intertextos e dificulta o limitar as referências relevantes para a definição de um caminho de interpretação.

Riffaterre em 1978, com **Semiótica da Poesia** parece resolver o problema da dispersão de intertextos pela concepção da ideia de “matriz”, uma palavra, sentença ou trecho cuja expansão dá origem ao texto. Assim, o princípio do texto também não é referencial (mimético), mas outro texto,

constituído de “hipogramas”, isto é, frases e sentenças estereotipadas, associadas umas às outras em relação à palavra central (matriz) à qual as demais estariam subordinadas, o que equivale ao “já-lido” ou “já dito” de Barthes.

Para a interpretação abrangente de um texto, o leitor teria que dominar o “socioleto”, discurso normativo de uma sociedade e inferir o que causa estranhamento na obra, esse estranhamento seria causado pela matriz do discurso. A intertextualidade direcionaria a interpretação, seria um guia para uma leitura correta, mas, novamente, o leitor é responsável por reconhecer a matriz. Riffaterre define o leitor a que se refere como alguém maduro e experiente, capaz de captar, em uma leitura referencial, que unidades e estruturas semióticas devem ser interpretadas para determinar o significado do texto.

Essa abrangência parece dificultar a apreensão crítica de um texto; por isso optamos pela concepção de Gerard Genette que restringe o uso da palavra, “In its most restricted acceptance (Genette), the term [intertextualidade] designates the relation(s) between one text and other ones which are demonstrably present in it.” (PRINCE, 2003, p. 46 O grifo é nosso.)

Genette, em **Palimpsestos** (1982), considera o trabalho literário como articulações, seleções e combinações particulares de um sistema a ponto de modificar esse sistema. Esse crítico cunha o termo “transtextualidade” para referir-se à transcendência de um texto e transformação em outros.

A hipertextualidade é um tipo de transtextualidade em que há relação intencional e declarada que une um hipertexto a um hipotexto sem ser em forma de comentário. O hipertexto deriva **inteiramente** de outro texto pré-existente, e é um texto literário, não um metatexto. É uma estratégia para um escritor reativar obras ou gêneros, atribuindo-lhes novos significados.

O trabalho do crítico, ao utilizar como método de interpretação a intertextualidade ou, mais restritamente, a hipertextualidade, é estabelecer se o hipertexto consegue superar o hipotexto, ampliando-lhe o significado, isto é, se ocorre uma “estilização” no sentido de “uma transformação do ou no conteúdo do modelo, sem negá-lo ou opor-se a ele [papel da paródia], trazendo-lhe à

tona o que está implícito.” (CORRADIN, 1998, p. 36.). Caso o hipertexto apenas repita o significado do hipotexto trata-se de paráfrase.

A novela de Camilo aborda como tema o casamento de Tomásia e Inocência. Assim que nasce a menina, sua mãe falece nos braços da vizinha, a rica cristã nova Tomásia de Barros. Imediatamente a família Barros encarrega-se de criar e educar o bebê que recebe o nome de sua madrinha. Quando atinge idade suficiente, o padrinho planeja casá-la com seu próprio filho para manter o dinheiro em família. Os moços titubeiam, mas acabam consentindo. O casamento fracassa já na lua-de-mel, quando o rapaz se revela doentiamente ciumento. Na primeira oportunidade, Inocência viaja e amanceba-se com uma francesa. Tomásia permanece solitária até reencontrar um moço que a assediara com longos olhares em sua lua-de-mel. Eles trocam cartas, ela identifica-se com a solidão do rapaz, engravida e tem que fugir com ele depois de o bebê nascer, para livrar-se da vingança do marido. Na fuga, abandona o bebê com a intenção de vir buscá-lo logo que possível. Entretanto, Inocência morre antes de voltar para casa e a família Barros sai de Portugal anonimamente para criar o “neto” na Inglaterra. Já adulto, Pedro toma conhecimento de que a mãe é viva e casada com o homem que teria arruinado a reputação de seu pai. Impetuosamente, o rapaz decide desafrontar a honra do pai, travando um duelo com Nicolau, sem revelar sua identidade; no entanto, é ferido de morte. O marido de Tomásia vem a saber que baleou o filho e enlouquece. Pedro visita Nicolau percebe que aquele é seu verdadeiro pai, mas decide afastar-se e assumir-se herdeiro universal dos Barros. Diante do desfecho, um amigo do narrador comenta: “Um filho só pode ser filho de quem é seu pai, quando não herda oitenta contos de outro que foi casado com sua mãe” (BRANCO, 1907 , p. 254).

Em **O sangue**, Fernando Gomes colhe o melhor da obra de Camilo, atualiza-a e amplia-lhe o significado. A peça inicia-se estabelecendo um diálogo com **O fantasma da ópera**, a qual substitui a menção que Camilo faz à peça **Degolação dos Inocentes**. Em Camilo, o paradigma aborda como tema o episódio em que Herodes, visando a livrar-se da ameaça de ser sucedido por um homem que, no momento, é apenas um recém-nascido da casa de Davi,

manda degolar todos os primogênitos de tenra idade. O assunto agrada o público a julgar pelas vezes que o romancista cita a peça em várias de suas obras e pelo fato de que na época era comum encenarem-se autos que narravam o nascimento de Cristo para celebrar o natal, incluindo o episódio da degolação dos primogênitos. O público estaria, portanto, acostumado a assistir à peça, bem como apreciá-la com respeito religioso. Não é de estranhar, portanto, que as personagens camilianas, uma família de cristãos novos, estejam vendo a obra pela oitava vez consecutiva. A ironia está em colocar judeus, que tiveram que abandonar seus princípios religiosos para assumirem-se cristãos, assistindo à tentativa de Herodes de exterminar aquele que deu origem ao Cristianismo. Talvez seja essa uma forma de Camilo retomar o tema do preconceito contra os judeus. Em um texto publicado em jornal, o escritor, destemidamente, afrontou a prevenção contra semitas da seguinte maneira:

O povo não os odiava [aos judeus] porque se abstinham de toucinho e escarneciam as imagens. As imagens e o toucinho eram pretextos para refolgar uma vingança retraída através de séculos e à proporção que se sentia humilhado pela sua riqueza e inteligência. O castigo era urgente e indeclinável.

[...] Pela audácia gananciosa, quer comercial, quer política de alguns chamados “judeus” que aí subsistem no reino, calculem como, ao cabo de cem anos, os seus avoengos teriam – a nós, calaceiros e vadios – absorvido a autonomia intelectual e a propriedade, se D. Manuel e o filho não lhes tolhessem o cérebro criador e o braço laborioso! A esta hora, o nosso, tão nosso, tão querido Portugal, jardim da Europa, e vasta cripta sagrada de tanta ossada de santos autênticos, seria o reino de Israel que o imperador Juliano, o Apóstata, não pudera reorganizar. (BRANCO, 1993, pp. 600 a 602)

Contudo, na obra em questão, a censura não se evidencia, é apenas sugerida pelo episódio citado e pela frequente alusão à família como “cristãos novos”. Essas personagens parecem incomodar Camilo, sobretudo, por terem-se dissipado de suas crenças e valores primitivos em prol do lucro.

Fernando Gomes, embora não mencione a **Degolação dos Inocentes**, explora a visão do português sobre os judeus, divulgando vários preconceitos

pela boca de diferentes personagens. A primeira referência ao tema é ambígua:

[Tomásia dá seu parecer sobre casar-se com Inocêncio a pedido do padrinho]

TOMASINHA: A madrinha bem sabe minha vontade... mas eu sou órfã... e venho doutra classe social... não me corre nas veias sangue judeu... e sou pobre...

GERVÁSIO: Qual quê?! Fica sabendo que mesmo que ele não te queira, metade do que eu tenho há-de ser teu; essa fortuna, já nem a justiça nem o Bersabu ta tiram! Quanto ao nosso sangue, ainda não te corre nas veias... mas há-de correr! [...] (GOMES, p. 17)

O sangue judeu seria, na visão da personagem, transmissível, como se o intenso convívio entre pessoas da raça fosse capaz de alterar a índole da pessoa, adequando-a aos moldes morais e mesmo fisiológicos da raça.

A segunda menção ao “sangue judeu” vem impregnada de ironia, já que Gervásio se dirige a Deus, considerando-se nobre o suficiente para ajoelhar-se diante dele por ter seu dinheiro salvo:

GERVÁSIO: Eu vos agradeço meu Deus! Sou um homem feliz!... Não posso ser mais feliz!... O meu filho vai dar o sagrado nó com a minha afilhada... que já era minha filha adoptiva... e que muito em breve também vai passar a ser ... a minha nora... a futura mãe dos meus futuros netos... herdeiros absolutos da fortuna que os Barros acumularam ao longo dos anos! Eu sei que sou judeu, e vós sabeis que eu sou e que me orgulho do meu sangue de judeu... mas não tenho vergonha de me ajoelhar perante vós... porque agora... eu já posso morrer com a consciência tranquila... já posso morrer e descansar em paz... porque o dinheiro dos Barros... vai continuar na família dos Barros!!! (GOMES, p. 25)

Gervásio louva a Deus pelo casamento do filho com a afilhada, já que esta união possibilitará que seu dinheiro permaneça intacto, inacessível a pessoas de outras famílias. Nesse momento, dá ênfase a ter sangue judeu e declara poder morrer em paz, com a “consciência tranquila” por ter preservado sua fortuna. A imagem do judeu ganancioso que valoriza o lucro acima de tudo é, assim, caricaturizada e vilipendiada pelo riso.

Algumas cenas à frente, o tema volta a ser abordado; desta vez, é motivo de insatisfação de Tomásia diante do caráter extremamente econômico do marido. A ama aconselha-a a relegar o assunto, já que quando a família

morrer, a moça terá todo o dinheiro economizado para gastar como bem entender. Essa é uma forma de contrapor o apreço a *carpe diem* às restrições impostas pela ambição exacerbada.

Por fim, a alusão à raça é recuperada, com deboche, por Nicolau que ridiculariza a família por não saber contar há quantos meses Tomásia está grávida: “São mesmo judeus! Só sabem fazer contas ao dinheiro!” (GOMES, p. 53)

Embora o tom seja de desprezo, a personagem parece apresentar o despeito a que Camilo se refere no texto transcrito, já que cita a habilidade contábil dos semitas.

Como se pode verificar, Gomes não retoma a peça de tema judaico; no entanto, não abandona o assunto, revelando sua concepção acerca da matéria.

O paradigma eleito pelo dramaturgo é **O fantasma da Ópera**, a peça mais vista de todos os tempos, que narra a história de Erik, um homem cuja identidade deve ser mascarada em decorrência de um defeito físico. Em uma tentativa desesperada de relacionar-se com o mundo e de revelar seu talento musical, o protagonista elege como protegida Christine, visando torná-la uma diva da ópera. Ele inicia seu intento, assassinando Carlotta, a protagonista do espetáculo. A partir de então, Erik dá lições à Christine, sem que ela o veja, por isso é considerado por ela o anjo da música. Apresentando-se, ela conquista o público e a atenção especial do patrocinador do teatro, o visconde Raoul de Chagny. Erik, procurando afastar a moça de Raoul, a rapta e a leva ao subterrâneo do teatro, onde ele vive. O lugar é frio e sombrio, ali Christine retira a máscara de seu anjo e reconhece tratar-se de um homem deformado, o fantasma que assola o teatro. O tutor não está preparado para afastar-se de sua protegida. Para retê-la, ele força Christine a prometer voltar ao subterrâneo voluntariamente e não amar outro homem a não ser ele. A moça entre em conflito pelo embate entre seu amor por Raoul e a atração por Erik que representa o apoio à sua carreira. Contudo a face deformada de seu tutor faz com que ela queira prescindir de sua carreira e casar-se com Raoul. Erik descobre os planos da moça e a leva para seu mundo, Raoul os persegue e, consciente de que seus planos não podem realizar-se, Erik apreende o rapaz e

volta para Christine, beija-a na testa e chora por não ter sido repudiado por ela. Diante das lágrimas da moça e de sua paixão por ele, o fantasma enternece-se, e oferece a ela um anel e a liberdade para casar-se com o namorado. Erik liberta o visconde e pede a Christine que lhe devolva o anel quando souber que ele morreu. Anos depois, um corpo é encontrado no subterrâneo da Ópera de Paris com um anel de ouro no dedo. Na adaptação para o palco o desfecho modifica-se: Erik enlouquece e morre diante da impossibilidade de realizar seu amor.

A ênfase dada ao embate entre o grotesco e o sublime, o subterrâneo e o terreno, a possibilidade de ascensão individual ou a entrega a uma vida pacata e abastada é fulcral no romance de Leroux. Essa dualidade parece ter sido o foco de interesse de Fernando Gomes pela peça. As escolhas que derivam em renúncias e geram resignações fazem parte do cotidiano do homem; observador atento do comportamento humano, o dramaturgo vale-se desse tema tão relevante. As personagens da peça **O sangue** também tem que fazer escolhas e são essas opções que lhes determinam o caráter.

Já na primeira cena do trabalho de Gomes, Nicolau é associado a Erik. A acepção de um fantasma é perfeita para a caracterização do namorado de Tomásia. Embora não se trate de um espectro, ele é um vulto que assombra. Em Camilo, Nicolau suscita a curiosidade do novelista por “viver morto”, isto porque depois de pensar ter matado o próprio filho, a personagem alienar-se da vida real e viver em constante alucinação.

Como o monstro de Leroux, a personagem gomesiana não se insere ao meio. O motivo de ser repelente ao grupo não se relaciona à aparência física, mas ao fato de ser filho natural e ter uma visão de mundo que lhe impele ao isolamento. Nicolau é filho de um padre e de uma senhora simples. Para que não soubesse de sua origem ilegítima e degenerada, foi criado como órfão; somente após a morte dos que o educaram vem a saber que se tratavam de seus verdadeiros pais. Assim, torna-se um homem dramático, romântico, adepto a conceber a vida como uma sucessão de fatalidades. Por isso, é um misantropo, ridicularizado em seus excessos por seu único amigo.

Diferente do *dandy* camiliano, fidalgo de Caminha, a personagem de Fernando Gomes não tem o estilo pomposo de galanteador romântico. Não escreve cartas a Tomásia, conversa com ela em termos simples, mas conquista por ser semelhante a ela. Seu estilo não é afetado, nem artificial; pelo contrário, ele retoma quadrinhas, bem ao gosto popular, para revelar seus sentimentos.

Nesse sentido, a união do casal é mais verossímil que a da obra camiliana. Seria difícil conceber que o fidalgo descrito pelo novelista permanecesse idealizando Tomásia depois de deparar-se com as cartas insossas da moça que apenas parafraseavam com muita dificuldade as suas. O mais coerente seria repetir-se o que ocorreu com o primeiro rapaz com que ela se correspondeu, o qual zombou das cartas dela entre seus amigos.

Nicolau gomesiano não é um intelectual; além disso, ele não tem que se preocupar com nome ou posição social, seu dinheiro provém de um padre que tinha uma amante. Ele tem, como Erik, uma mácula a esconder da sociedade. A carência do amor paterno torná-lo-ia mais suscetível a entregar-se às paixões idealizadas. A escolha de Nicolau por Tomásia parece óbvia, trata-se de um rapaz que se encanta pela beleza sem par de uma jovem moça de olhos tristes. Quanto ao súbito interesse da moça pelo rapaz, explica-se pela carência dela em relação a um namorado que lhe aprecie como é, sem ridicularizá-la, nem persegui-la com ciúmes exagerados. O empecilho de ser ela casada é facilmente contornável, afinal, o marido a abandona. Com base nessas alterações, algumas cenas da novela são suprimidas na peça. Não faria sentido, por exemplo, recuperar o baile que Nicolau oferece à sociedade portuense para desafrontar Tomásia das injúrias que lhes atribuíram quando esta abandonou o marido. Assim, nem a sociedade incrimina Tomásia, nem o novo marido lhe oferece um baile como pretexto para enfatizar a hipocrisia social.

O interesse de Gomes não parece estar em castigar a hipocrisia social, mas estudar o comportamento humano em sociedade. Daí a seleção de **O fantasma da ópera** para um diálogo intertextual. Por outro lado, é possível, vislumbrar ainda outro objetivo menos relevante, mas pertinente, para a

seleção da obra de Leroux, trata-se de apontar uma crítica sutil à admiração do português pelo elemento estrangeiro. Lotam-se as grandes casas de teatro nas quais se apresentam peças importadas, enquanto o texto nacional limita-se a espaços menores e público restrito. Não é sem assim que Nicolau afirma ter assistido a **O fantasma da ópera** umas quatro ou cinco vezes, “privilégio de quem tem dinheiro para correr mundo” (GOMES, p. 1). Também Camilo lamenta-se, em seu texto, de que os teatros do Porto repetissem, na época, sempre os mesmos temas, enquanto “o progresso não abrangesse *Manuel Mendes Enxúndia*”, uma farsa de Antônio Xavier Ferreira de Azevedo, muito admirada pelo novelista por revelar acuidade na observação dos costumes nacionais, bem como a maestria do dramaturgo em criar cenas altamente dramáticas e sentimentais, diálogos vivazes bem ao gosto do público português. Corroboramos nossa hipótese o comentário apresentado no site do Teatro Esfera:

Este Espectáculo foi feito sem apoio do Ministério da Cultura e contando com o trabalho gratuito de todos os criadores e colegas.

Temos esperança que esta seja a exceção que confirma a regra, para que o futuro do Teatro em Portugal sofra um processo de dignificação, que passa pela criação (com meios) de infra-estruturas, pelo aparecimento de novos projectos (estáveis e com continuidade) e também pela elaboração de um estatuto profissional para todos os que trabalham nesta nobre arte de representar.

<http://www.teatroesfera.com/sangue/sangue.htm>

Trata-se, portanto, de uma abordagem crítica do teatro, como forma de chamar atenção ao que é nacional. O jogo entre temas e tempos é frequente na obra gomesiana. A estrutura de **O sangue** exemplifica seus procedimentos. No início do primeiro ato, o amor de Nicolau por Tomásia é apresentado, mas somente no segundo ato a cena terá continuidade e os dois irão encontrar-se. As demais cenas do primeiro ato sintetizam, em *flash back*, a vida de Tomásia desde a troca de cartas com Guimarães até a viagem de seu marido Inocêncio ao Pará em busca de distanciar-se da esposa.

A peça enfoca, na primeira parte, várias personagens femininas como seres imbuídos de uma sagacidade e astúcia capazes de captar as

incongruências de seu meio, bem como simular comportamentos que agradem o homem, já que este é quem comanda a sociedade. Tomásia gomesiana amplia a índole dissimulada da personagem de Camilo quando declara que Guimarães sugere casamento em uma carta apenas galanteadora, enganando a própria ama, uma beata parva que repete orações e credices servilmente.

Também o padrinho é iludido pelos ardis de Tomásia. Ao ser flagrada escrevendo uma carta a Guimarães, ela afirma compor o texto para Inocêncio. Não só o fingimento da personagem é ampliado, como também se acrescentam características a ela. Sua lua-de-mel frustra-lhe não apenas pelo ciúme exagerado do esposo, mas, antes de tudo, por não ter saído de Portugal. Tomásia idealizara uma viagem a outros países da Europa e questiona-se de que vale ter dinheiro se não pode usufruir das vantagens que este pode proporcionar. Declara ainda sentir-se envergonhada de dizer que passou a lua-de-mel em Caminha. Bem diferente da moça, a personagem camiliana é submissa, não tem sonhos, nem decepções quanto à vida pacata oferecida pelo marido.

A impetuosidade de Tomásia amplia-se ao afrontar o marido, patenteando que “uma mulher gosta de ser admirada” (GOMES, p. 30) e que o marido é ridículo em querer impedir que os homens olhem para ela, sugere-lhe, em tom de zombaria, que os cegue ou estabeleça uma lei que os proíba de admira-lhe. O marido submete-se a ela, jurando-lhe amor, ela, entretanto, confia à ama que se arrepende de ter-se casado.

Outras personagens femininas intrincadas são Sebastiana e Sarita Star. Aquela, no paradigma, não passa de uma beata, repleta de terrores e tolices. Na peça, entretanto, é mulher atenta aos comportamentos dos que a rodeiam e alerta às suas impropriedades e incongruências. Por isso, desconfia da súbita felicidade de Tomásia no momento em que esta se corresponde com Guimarães; tem falas ambivalentes e cômicas como quando declara que S. Gonçalo de Amarante é mais prestativo às velhas que lhe pedem algo, agarrando-lhe o bastão; ou ao declarar que ficou de “Freitas” por seu defunto já que “freitar” significa “aproveitar a terra para dar frutos”. Alerta, nota que Inocêncio se comporta diferente na época em que este tem namoros com

meninas da vizinhança e aprova a decisão do cunhado de afastar o moço da redondeza quando se trata de fazê-lo ponderar acerca do casamento com Tomásia.

É dona de comentários sarcásticos como ao responder à irmã, aflita pelo filho fora de casa, que mal fora se não acontecesse nada a Inocêncio e Tomásia em sua lua-de-mel; ou ao zombar de Florência, dizendo-lhe que apanhar o buquê da noiva é fácil, difícil é agarrar um homem. Por isso é considerada pela irmã mais parecida com um homem do que com uma mulher. Esse comentário não a prostra, mas incentiva-a a deixar claro que a irmã não tem mais que a saia para mostrar sua feminilidade e que sabe ser difamada pelas irmãs quando ausente.

Ridicularizando os repetidos chilikos de sua irmã Tomásia, dessacraliza a mulher frágil. Por fim, a gravidez de Tomásia não lhe passa despercebida.

Além de astuta, Sebastiana é alérgica aos mortos e espirra quando se aproxima de um cadáver. Embora esse dom pareça ser mero efeito cômico, se bem analisado, é uma sugestão de que a vivacidade de uma mulher alerta é incompatível com a inação e indiferença de um morto.

Seu papel dilata-se e parece tornar-se alter ego do dramaturgo, quando se consideram falas polissêmicas e seus comentários metateatrais que evidenciam a auto-ironia do autor. Assim, ela sugere que as personagens em determinada cena, apenas “debitam texto”; em outras, que há personagens repetitivas. Há momento em que alerta para o fato de uma personagem não ter percebido que uma cena já passou há muito tempo e quem a retoma está desatualizado com o andar da peça. Essa auto-análise é recorrente nos textos gomesianos e parece sugerir o caráter atento do dramaturgo ao papel do teatro.

Outra personagem feminina destacada é Sarita Star, mulher que manipula dois homens ao mesmo tempo. Inocêncio de cujos recursos se vale para sustentar-se e atrair um amante a quem jura amor e sujeita a seus caprichos.

O segundo ato retoma **O fantasma da ópera**, no momento em que o Fantasma derruba o candelabro sobre o público. Diante do grito de susto da esposa, Gervásio derruba uma coxa de carneiro que ia comer. Aproveitando a oportunidade, Nicolau aproxima-se da família para restituir ao patriarca o petisco. Sebastiana reprova a cena que poderia ter sido mais impressionante se tivesse matado mais que dois figurantes. A família sai para ir ao banheiro e restam apenas Nicolau e Tomásia no camarote. A primeira impressão que revelam ter um do outro é a semelhança dos olhos tristes. Em seguida, o rapaz declara seu amor à moça. Tomásia rejeita-o, pedindo-lhe silêncio e declarando já ter sofrido muito. Nicolau aproveita para falar dos próprios sofrimentos como filho natural.

A confiança de Nicolau parece equivaler ao momento em que Erik se desmascara diante de Christine e, em lágrimas, beija-lhe a testa. Do mesmo modo com que a personagem de Leroux simpatiza com o sofrimento do moço e passa a ver nele um homem sensível e não um monstro assustador, Tomásia, à frente do despojamento de Nicolau, comove-se e percebe ter encontrado um par. Ele não é como Inocêncio, um homem de classe superior, nem tem sangue diferente do dela. Ela não precisa adequar-se a ele; seu sangue não precisa passar por uma metamorfose para moldar-se ao dele. São somente homem e mulher, livres de toda carga que a sociedade impõe aos que precisam preservar determinada reputação na opinião pública.

A família retorna e Tomásia, com lágrimas nos olhos, afirma desejar ver o final do espetáculo “Quem aguentou até aqui... aguenta até o fim... seja ele qual for” (GOMES, p. 43). A rubrica anuncia a paixão do casal e a ansiedade do público por verem-nos intimamente juntos.

As rubricas, nos textos de Gomes, costumam ser muito reduzidas, já que ele é encenador de suas peças. Em *O sangue*, entretanto, há comentários mais frequentes, em tom que recupera técnicas utilizadas por Camilo. Segue exemplo do procedimento:

*E pronto! Tomasinha e Nicolau já estão
completamente perdidos um pelo outro!
E o público já só anseia vê-los...
na cena de sexo!*

Vamos agora mudar de cena e surpreender o público com... CABARET!!!

Inocência está no quarto de hotel. Olha para o relógio. Está nervoso porque aguarda a chegada duma artista de cabaret. O público não sabe... Ouve-se a campainha da porta. Ele levanta-se para se mirar rapidamente num espelho. Poderá por um spray na boca, não vá estar com mau hálito! Vai finalmente para abrir a porta, mas ela entra, plena de salero! Vê-se a língua que é espanhola. Traz uma mala, de onde irá tirar os “adereços” necessários ao “número” que vai fazer em privado. Na mala poderá ou não ler-se “Sarita Star” – “Spanish Private Dancer”. Fala em espanhol, Inocência fala em português, tentando fazer-se entender pela beldade do país vizinho.(GOMES, p. 43)

A introdução de personagens em tom de conversa, por meio de comentários como “não vá estar com mau hálito” parece recuperar o expediente camiliano de introduzir o leitor em suas narrativas e conversar sobre o próprio processo narrativo. Gomes revela, assim, estar atento às grandes qualidades do texto de Camilo e não querer ficar aquém dele.

A cena enunciada pela rubrica acima apresenta Inocência jurando amor e fidelidade e uma dançarina profissional. Isso ocorre, como se vai saber por Tomásia, na cena posterior, dois meses depois da partida do rapaz. Em Gomes, Inocência não vai à França e Inglaterra, encontra Sarita no Brasil e fica no país enamorado dela, apenas anuncia ao pai a pretensão de visitar o México.

Quando Tomásia deixa os padrinhos, prometendo-lhes escrever uma carta ao marido na tentativa de sensibilizar-lhe, uma rubrica enuncia a próxima cena com humor e problematizando o fazer teatral:

Tomasinha entra no seu quarto. O público só percebe que lá está também Nicolau, no momento em que ele responde (Se fosse uma comédia de boulevard, ele surgiria do roupeiro, da varanda ou de baixo da cama; todo nu, é claro e segurando na mão a roupa com que taparia ou não as “partes baixas”, Neste “melodrama”... ainda não sei de onde ele aparecerá! A ideia do “todo nu” mantém-se...) Tomasinha entra apreensiva. Estava muito bem, mas aquela chamada do Padrinho por causa da carta caiu-lhe muito mal e veio fazer-lhe lembrar que é uma grandessíssima pecadora! Com este espírito de

remorso primeira do diálogo, após o que se entregam às mais lindas fantasias de amor! (GOMES, p. 46)

Como se verifica, o tom de ironia e deboche apresenta-se também em comentários digressivos ao longo das rubricas, Gomes incorpora procedimentos camilianos com maestria. Neste tom, paralelamente ao romance de Tomásia e Nicolau, é retratado o caso entre Inocêncio e Sarita Star. No paradigma, o filho dos Barros trava relacionamento com uma francesa Jacqueline Beaulieu de Rastingnac; para ele, vítima de um sedutor que a raptara no chateau de seus pais, fidalgos picardos de primeira raça, mas, na verdade, antiga costureira e comensal de estudantes no *Quartier Latin*. Gomes transforma a personagem em uma portuguesa que vive no Brasil e se faz passar por espanhola. Em rubrica, comenta: “[...] Sarita Star (que afinal é falsa espanhola! Ou seja, é uma portuguesa que vive de expedientes no Brasil... e um dos expedientes é fazer-se passar por espanhola! Camilo havia de gostar desta ideia!) O diálogo com o leitor é evidente, além disso, reiteram-se as digressões em torno da construção do texto. Gomes cria uma literatura autocrítica nos moldes camilianos.

Sarita Star, cujo sobrenome parece anagrama do sobrenome, é o estereótipo da garota de programa. Ela tem um amante mais novo e entrega-se a outros homens para sustentá-lo; no entanto, é uma mulher experiente e declara: “os homens acreditam sempre naquilo que eu quero que eles acreditem!” (GOMES, p. 49). Uma rubrica evidencia o descaso de José, o amante, por Sarita, evidenciando que seu interesse por ela é somente pecuniário. No entanto, ele conhece o poder desta mulher. Quando ela diz dominar o espanhol, ele completa que ela domina os homens e é “uma mulher fatal!” (GOMES, p. 49)

Fatalidade remete ao universo ultrarromântico das novelas camilianas. Nelas, o Destino é uma força intransponível que rege a vida humana de forma impiedosa. Aqui, Gomes apenas sugere a ideia, mas no relacionamento entre Nicolau e Tomásia, ela torna-se fundamental, sobretudo, para que se analise a psicologia das personagens.

Tomásia entrega-se ao rapaz para saborear o gosto de uma aventura, correr riscos, sentir desejos, criar fantasias que nunca concebera. Nicolau, por outro lado, concebe Tomásia como sua doce fatalidade.

TOMASINHA: Agora... eu só quero pensar que está tudo bem... porque tu estás aqui... e eu amo-te muito... És o meu Fantasma...

NICOLAU: E tu a minha Diva... vou ter de raptar-te...

TOMASINHA: Sim... leva-me para teu refúgio...

NICOLAU: Podes ter a certeza que te levo...

TOMASINHA: Não penso noutra coisa...

NICOLAU: Não tens medo de estar comigo?!...

TOMASINHA: Sim... mas é este medo que me faz desejar-te ainda mais!...

NICOLAU: És a minha doce fatalidade!

TOMASINHA: E tu, a minha doce fantasia... (GOMES, p. 48)

O relacionamento entre Tomásia e Nicolau parece recuperar a concepção lírica trovadoresca, o amante trata a mulher como um bem superior (“diva”), sua “doce fatalidade”. Essa visão revela como Fernando Gomes conhece o inconsciente coletivo português e se vale desse saber para articular temas de interesse comum, captar a atenção do público e a partir daí expor sua visão crítica acerca do homem e suas relações.

Tomásia revela-se mais astuta e pragmática que o namorado. Enquanto ele sonha com a fuga e com uma vida a dois, sensata e tranquila, ela aproveita os prazeres do momento presente. Quando a família Barros descobre sua gravidez, ela faz com que todos pensem que a criança é de Inocência, mas teme por sua reputação com a iminência do retorno do marido. No entanto, recusa-se a fugir, conta com a possibilidade de o marido abandoná-la para que possa permanecer à sombra de uma família que lhe oferece conforto e tranquilidade. Assim, convence o amante a esperar o nascimento do bebê para que depois fujam.

É Nicolau quem apressa a fuga por não querer que Inocência torne a ver a mulher. Seu amor possessivo não é capaz de conceber que sua diva seja sequer vista pelo primeiro marido. Esse receio e sua impaciência fazem com que partam antes de o bebê retornar da ama de leite, o que determina o destino do casal.

Em Camilo, Tomásia sai de casa enlouquecida porque a criança está fora com a ama e vai pedir a Nicolau que pegue o filho para que fujam. O rapaz, no ímpeto de salvá-la de um marido vingativo, leva-a para Caminha, prometendo-lhe recuperar o bebê assim que possível.

O caráter prático e provedor do Nicolau camiliano é substituído pela índole possessiva e passional em Gomes. A essa personagem importa apenas ficar aos pés de sua musa, para o quê não pondera, nem reflete. No paradigma, o caso de amor ocorre em um quarto alugado na casa de um marceneiro subornado pelo fidalgo de Caminha; na peça, eles permanecem sob o teto de Gervásio. A eleição do local revela quem tem domínio sobre a relação.

Tomásia trata o amante com familiaridade e certa altivez desde o primeiro encontro quando ri do embaraço do rapaz e faz-lhe perguntas para as quais não tem resposta. Ela é sedutora e só se deixa conduzir à fuga para proteger a própria reputação.

Nicolau, por outro lado, abandona-se a ela, deixa uma vida farta e sossegada para viver sua fatalidade. Essa atitude resignada remete à visão de mundo do português, que canta o fado melancólico e magoado, tão saudoso dos tempos de glória que não tem olhos para o presente. O caráter sonhador impede o senso crítico e distancia da realidade, lançando a utopias. A personagem representa, assim, o homem tradicional, regido por crenças arraigadas que lhe impede de reagir na adversidade e assumir seu próprio destino.

A ambigüidade sugerida pelo diálogo com **O fantasma da ópera** entre o subterrâneo ou o terreno; a reputação ou o amor é recuperada no final da peça. No subterrâneo, permanecem os fantasmas, as dores, as frustrações; no plano terreno, estratégias para lidar com malogros. Quem opta pelo subterrâneo, sucumbe no mundo terreno. Nicolau, que se entrega a um fado impiedoso, é incapaz de ter senso prático e crítico diante da realidade. Ele sucumbe ao perceber seu fracasso no intento de satisfazer sua musa a encontrar o filho.

A história do casal é retomada dezoito anos depois da fuga. Nicolau agora é um homem alienado da realidade, sempre a procurar pelo filho, uma criança que teria saído a passeio e demora a retornar. As saudades e a monotonia de sua voz sempre a repetir que o filho “saiu de casa e não voltou” (GOMES, pp. 68 e 70) lembra os cantares de amigo, em que a jovem saudosa se lamenta da ausência e demora do namorado. Novamente dados do inconsciente coletivo são retomados de maneira sutil e ardilosa. O lamento entorpece e embota a percepção, torna o homem inepto e indolente, recupera a melancolia saudosa dos fados portugueses.

Nicolau pretende atrair Pedro pela voz do sangue a que “um filho nunca pode ficar indiferente” (GOMES, p. 68). Concomitante a essa cena, enfoca-se Gervásio de volta da Inglaterra com o neto, narrando-lhe sua história. Nos dizeres do avô, Tomásia trocara o filho por um homem na noite em que o marido faleceu. Antes de morrer, o patriarca da família Barros declara que Pedro é herdeiro universal de sua fortuna e cabe a ele vingar o pai: “se algum dia encontrares com esse homem... – chama-se Nicolau de Almeida... – podes fazer o que te ditar a voz do sangue... toda a minha fortuna é tua... e a vingança também!” (GOMES, p. 69).

Sabendo do retorno do filho, Tomásia vai até a casa dos padrinhos, na esperança de trazer a lucidez ao espírito do marido. Lá encontra Pedro e explica-lhe que Nicolau de Almeida é seu pai. O rapaz fala inglês e compreende o português com dificuldade. O acréscimo é relevante, Tomásia e Pedro falam línguas diferentes, o que pode ser uma metáfora para ideologias desiguais. Antes que a mãe termine de dizer que Nicolau de Almeida é o verdadeiro pai do rapaz, Pedro saca de uma arma e mata-o. A peça encerra-se pela frase de Nicolau: “Não tens que me pedir perdão!... Desde aquele dia em que te vi... em Caminha... eu sabia que tu havias de ser a minha doce fatalidade!” (GOMES, p. 71).

A ideia de um destino inexorável que predispõe os acontecimentos poderia ser complementada pela expressão “voz do sangue”, força também implacável que levaria um filho a reconhecer seu pai em qualquer que fosse a circunstância. No entanto, Pedro rompe com essa teoria e faz seu destino

como lhe convém, age de acordo com sua própria vontade, seja levado pelo desejo de vingança, seja orientado pela ambição e ganância.

Em Camilo, o desfecho tem caráter sentimental. Lopo, segundo filho do casal, lamenta-se da insensibilidade do irmão e o convida a abandonar aquela família que poderia ser sua. Pedro é retratado como um ser somente ambicioso, não há nenhuma ambiguidade em sua atitude de abandonar o pai à loucura em prol do dinheiro dos Barros. Em Gomes, não é possível estabelecer com exatidão o motivo de Pedro matar Nicolau. Contudo, essa abertura parece indicar que o objetivo da cena não é social. O parricídio representa a ousadia do filho em seguir sua própria vontade, eliminando a autoridade paterna. Trata-se do novo eliminando o velho, de um homem prático, educado na Inglaterra, sob novos conceitos e valores, eliminando o homem tradicional, filho de um padre, orientado a seguir crenças e regras ultrapassadas, submetendo-se mansamente a um Fado impiedoso.

O destino de Nicolau é trágico e intransponível porque ele se entrega à fatalidade sem rebelar-se. Ele crê em um Fado, resigna-se, sucumbe e perece. Essa ideologia milenar condiz com a mentalidade dos que o criaram, mas é contrariada pela mundividência de um jovem educado na Inglaterra no fim do século XIX. Pedro, matando o pai, pode individualizar-se e receber a herança que escolher. Ele não precisa seguir o fatalismo de seu povo, pode criar novos ideais. O legado dos Barros parece adquirir novos significados e associar-se tanto ao estudo no exterior e quanto à convivência com um novo modo de conceber a vida.

Fernando Gomes acrescenta, assim, à obra de Camilo novos significados, atribuindo-lhe conotação psicológica. A ganância, no paradigma, é motivo de censura; no intertexto, pode relacionar-se à reforma, à revolução nos ideais mesquinhos que devem ser alterados em prol do bem comum. Pedro pode não ser apenas um homem ambicioso, mas um símbolo de uma afronta a ideias preconcebidas.

Nas mãos do dramaturgo, o texto camiliano ganha foros de tratado sobre o comportamento humano, universalizando-se, e o sangue verte sobre o palco português.

Notas:

1. A peça **O sangue** ainda não foi publicada. Foi encenada em 2001, no Teatro Esfera e, em 2002, no Teatro Maria Matos, por ocasião da homenagem aos 30 anos de carreira de Fernando Gomes.

Bibliografia

ALMEIDA, F. d'. **Camilo, Eça e Malheiro Dias**. Lisboa: Livraria Clássica, 1941.

BRANCO, C. C. "Narcóticos: Traços de D. João 3º." *In **Obra Completa de Camilo Castelo Branco***. Porto: Lello & Irmãos Editores, Vol. XV, 1993.

BRANCO, C. C. **O sangue**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1907.

CORRADIN, Flavia Maria. **Antônio José da Silva, o judeu: textos versus (con)textos**. Cotia: Editora Íbis, 1998.

HORACIO. **Epístola a los pisones**. Barcelona: Casa Editorial Bosch, 1981.

ORR, M. **Intertextuality: Debates and Contexts**. Cambridge/Malden: Polity, 2005.

<http://www.teatroesfera.com/sangue/sangue.htm>

PRINCE, Gerald. **Dictionary of Narratology**. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003.