

O E S S E N C I A L S O B R E

O tema da Índia no teatro português

Duarte Ivo Cruz



O E S S E N C I A L S O B R E

O tema da Índia no teatro português

O E S S E N C I A L S O B R E

O tema
da Índia
no teatro
português

Duarte Ivo Cruz

Índice

- I
- 7 **Introdução a um temário intermitente**
- II
- 11 **Um início politicamente incorrecto**
- III
- 15 **Sobre os clássicos, até Camões**
- IV
- 21 **O dramaturgo Camões na Índia**
- V
- 25 **Evocação e memória da comédia clássica**
- VI
- 33 **Do teatro de cordel ao romantismo**
- VII
- 43 **O centenário da viagem do Gama (1898)**
- VIII
- 53 **Entre centenários, até hoje**
- IX
- 63 **Algum teatro de Goa**
- X
- 67 **Uma conclusão provisória**

I

Introdução a um temário intermitente

A Índia está no centro da obra referencial da cultura portuguesa — e como tal aludimos a *Os Lusíadas*, pois não há comparação possível, naquela síntese ímpar de poema, História e conciliação da cultura nacional com a globalização, e da época com a contemporaneidade. Na Índia estreou Camões o *Filodemo*, como veremos adiante. E a Índia percorre a História e a Literatura, marca a mentalidade como centro de cultura «alternativa» ao espírito europeu, origem de um estilo, referência mitológica, alfobre de heróis...

E no entanto, o tema não é tão recorrente, no teatro português, como outras abordagens temáticas da História, da colonização e da Expansão. África, bem ou mal, surge na dramaturgia com outro fôlego, e isto, tanto na perspectiva histórica como numa mais justificável perspectiva política, e esta, tanto nos autores portugueses como nos autores africanos de expressão portuguesa. O levantamento crítico que fizemos para o Centro de Estudos dos Povos e Culturas de

Língua Portuguesa — CEPCEP, da Universidade Católica Portuguesa e para o Instituto Camões —, ilustra bem esta comparação (cf. Duarte Ivo Cruz, «O Teatro em Português — da Expansão às Independências», in *Revista Camões*, Dezembro de 2006, e *O Teatro Português e a Expansão: o Caso Especial da Aculturação em África*, Lisboa, CEPCEP, 2006).

Com a agravante de que a descolonização constitui um grande tema destas dramaturgias, coisa que não ocorre no teatro de autores de Portugal ou do Vice-Reinado ou Estado da Índia, que a seguir designaremos por vezes apenas por Goa.

E até viria a propósito lembrar que a descolonização moderna foi aí que começou: e que depois de 1961, ainda se escreveu, em Goa, teatro em português mas sem qualquer repercussão.

Mas que, em contrapartida, o teatro português acompanha, pontualmente mas com qualidade, a evolução histórica da nossa presença na Índia, ou da nossa viagem para a Índia — só que, na verdade, através quase sempre de enquadramentos específicos ou de motivações algo laterais: comemorações, centenários, figuras centrais de protagonistas da História, e quase sempre a partir de Portugal. E tudo isso ocorre, não obstante, como veremos, certa tradição local de matriz deslocada — de que o *Filodemo* referido é o exemplo mais ilustre — e certa produção local com picos no Teatro Jesuíta do séculos XVI-XVII e com as iniciativas estimáveis do século XX, praticamente até 1961.

E tudo isso será adiante estudado, tendo presente, entretanto, que do «essencial» aqui se

trata: e por isso, a sistematização do estudo corresponderá a grandes épocas dominantes.

Mas mesmo assim, cremos, será muito abrangente.

Refira-se entretanto que a especificidade do tema, concentrado como está no teatro e na cultura teatral relacionada com a Índia, implica uma selectividade da bibliografia, que em certos factos históricos, autores ou obras, não pode nem deve ser exaustiva. Mesmo no que respeita, por vezes, às dramaturgias. Camões ou Gil Vicente são exemplos dessa selectividade.

II

Um início politicamente incorrecto

A cronologia da viagem de Vasco da Gama impõe a prioridade global do tema a Gil Vicente, e muito adequadamente na *Farsa Chamada Auto da Índia*, ou, segundo a didascália que a consagrou, *Auto da Índia*, representado perante a «Rainha Velha» D. Leonor, em 1509.

Assinalam-se referências à Índia no *Auto da Fama* (1520) — «Ormuz, Quiloa, Mombaça, / Sofala, Cochim, Melinde» [...] chegareis a Goa e pergunta-reis / se é inda subjugada / por peita, rogo ou espada». No *Auto Pastoril Português* (1523) «a Índia não está hi? / Que quero eu de mi aqui?», diz o Joane repudiado pela Cataliana. E no *Triunfo de Inverno* (1529), o Piloto descreve o itinerário de Vasco da Gama e conclui. «Quem vos ouve a pilotagem / para Índia desta nau?»... Isto tudo, além de se evocar a Custódia de Belém, feita eventualmente pelo «Trovador e Mestre da Balança» em 1506 para assinalar a viagem do Gama.

Mas em qualquer caso, o *Auto da Índia* é expresso na intenção e no tema — e envolve um

posicionamento crítico e ideológico que merece aqui destaque.

Trata-se, como acima dissemos, do «politicamente incorrecto» na referência crítica da expansão para oriente, quando tínhamos ao pé da porta os «Algarves de Além-Mar», isto é, Marrocos, que o próprio Gil Vicente consagra como desígnio nacional em numerosas obras — desde logo o *Auto da Barca do Inferno* ou a poderosa *Exortação da Guerra*, entre mais. Para aí, sim: os cavaleiros «das partes de África» merecem a salvação, e há que comprar as «alabardas, alabardas / espingardas, espingardas», mesmo à custa das jóias da nobreza, pois «Toda a África na tua mão / África foi de cristãos»...

Mas a Índia? Constança, a Ama, deixa partir o marido sem choro nem desgosto, pois que «o demo o levar / à sua negra canela»: «hi se vai ele a pescar / meia légua pólo mar / isto bem o sabes tu / quanto mais a Calecu[te]» diz à Moça. Engana-o com quem bem aparece. E o Castelhana espanta-se com a opção do marido: «Que mas India que vos, / que mas piedras preciosas, / que mas alindadas cosas, / que estardes juntos los dos?»

Entretanto «Três anos há / que partiu Tristão da Cunha» e o marido chega mas «tão negro e tostado / não vos quero, não vos quero», diz a Constança. Ele passou por «fadigas / tantas mortes, tantas brigas / e perigos descompassados / que assim vimos destroçados / pelados como formigas».

E foi roubado e veio pobre: «se não fora o capitão / eu trouxera a meu quinhão / um milhão vos certifico»...

No *Auto da Índia*, diz a Moça que «eles já estão em Restelo», referindo-se à frota. Ora, exactos 63 anos decorridos, *Os Lusíadas* consagram a plenitude da grande aventura da Expansão, simbolizada na viagem do Gama. Mas mesmo assim: o alerta do «velho do Restelo» contém como que uma opção «politicamente incorrecta» já assumida, e então aí expressamente, no *Auto da Índia*.

É «o velho de aspecto venerando» que verbera, com «voz pesada, um pouco alevantada» que o Gama bem ouviu, a «glória de mandar», «dura inquietação de alma e de vida / fonte de desamparos e adultérios» como já dizia Gil Vicente, para se chamar «senhor com larga cópia, / da Índia, Pérsia, Arábia e Etiópia», quando está «junto contigo o Ismaelita / com quem sempre terás guerras sobejas [...] deixas criar às portas o inimigo / por ires buscar outro de tão longe [...] por promessas de reinos e de minas / de ouro»!...

Trata-se de uma definição estratégica que, na época excede o politicamente incorrecto — ainda mais que o *Auto da Índia*!

III

Sobre os clássicos, até Camões

O teatro português é atípico até no reflexo que contém da própria História e da realidade imediata. Reage tardiamente, ao contrário da poesia e da descrição e narrativa histórica, muitas vezes contemporânea dos factos. Barros, Castanheda, Couto juntam o rigor histórico com a força e a beleza da prosa. E até de estudos científicos da época, como o faz Garcia de Orta nos *Colóquios dos Simples e das Drogas da Índia*, editado em Goa em 1563, e que descreve a terra, a história, as cidades e as gentes. Para não falar na epistolografia, com destaque agora para a «carta» de Afonso de Albuquerque com conselhos ao Rei, ou a de D. João de Castro aos Vereadores, Juizes e Povo «da mui nobre e sempre leal cidade de Goa». Para não falar ainda em Fernão Mendes Pinto...

Mas a formidável aventura dos Descobrimentos, em si mesma profundamente dramática, só mais tarde assumiria expressão teatral — ou forma dramática, passe o paradoxo. E mais: ao fazê-lo, do início da Expansão até hoje, voltou-se

mais para África do que para a Índia e o Oriente, com a exceção, que veremos nos locais próprios, ou a partir de personagens determinados ou de comemorações e efemérides e, designadamente, a celebração do IV Centenário da Viagem de Vasco da Gama em 1898.

Mas há ainda mais exceções. Por todos, Garcia de Resende, na *Miscelânea* (entre 1530 e 1534), dá o tom de um criticismo que Gil Vicente assinalara mais de 20 anos antes: «E na Índia em geral / há costumes desvairados, / uns dos outros desviados, / tanto como bem e mal / entre eles mui costumados», pois, apesar de tudo, é «terra bem aventurada / de grandes dotes dotada / não tem peste nem tem fome / a gente barato como / vive são, rica, abastada»... E no *Cancioneiro Geral* abundam referências à Índia (cf. Manuel de Seabra, in *Antologia da Terra Portuguesa – Goa Damão e Diu*, Lisboa, Livraria Bertrand Editora, s.d., e Maria Leonor Garcia da Cruz, *Os Fumos da Índia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998).

Muito embora: a expressão dramática da época, tal como dissemos, é escassa e pobre. Até em Camões no que respeita ao teatro, como veremos, e não obstante, claro, *Os Lusíadas* mas também as canções e os «Disparates da Índia»: e no entanto, o teatro ia e vinha nas caravelas e era representado na Corte do Vice-Rei — outra vez Camões...

O cerco de Diu, história e dramaturgia

Sá de Miranda, o «bom Sá» na expressão de António Ferreira («meu bom mestre, oh Pastor

meu amigo») situa as suas peças em Itália, mas reporta-as a Lisboa. *Vilhalpandos* é datável de 1538 porque alude ao cerco de Diu ocorrido um ano antes. (Em *Os Estrangeiros*, 1528, Cassiano diz que «vieram novas do cerco» de Rodes.)

Nos *Vilhalpandos*, «a Fama faz o prólogo» e critica a sociedade portuguesa, não obstante as vitórias militares e o sucesso da aventura da Expansão que também reconhece: «Daqui carrego de todas as partes de graciosas vitórias, todas contra os infiéis. De torna-viagem, às vezes não acho senão patranhas como agora. [...] Quantos exércitos tenho eu só por mim desbaratados, quantas fortalezas rendidas com os meus medos? Quantas defendidas com as minhas esperanças? Sabeis de que manha usei nestes dias passados? Naquela grande afronta de Diu, quando não vos pude espantar com os Turcos, espantei Turcos convosco, em tempo que vos tudo falecia, salvo o coração.»

Este desencanto está bem expresso na célebre carta de Sá de Miranda a D. João III, tantas vezes citada: «Homem dum só parecer / Dum só rosto e duma fé / Dantes quebrar que torcer / Outra coisa pode ser/ Mas de corte homem não é.»

E assume-se em referências à Índia em outras Cartas: «Destes mimos indianos / Hei gran medo a Portugal / Que nos recreçam tais danos / Como os de Cápua a Aníbal / Vencedor de tantos anos.» (Carta a João Roiz de Sá Menezes.) Ou: «Como eu vi correr pardaus / Por Cabeceiras de Basto / Cresceram cercas e o gasto / Vi por caminhos tão maus / Tal trilha e tamanho rasto. [...] Não me temo por Castela / Donde inda guerra não

soa / Mas temo-me de Lisboa / Que ao cheiro
desta canela / O reino nos despoeva / E que al-
gum embique e caia, / (Afora vá mau agora!) /
Falar por aquela praia / Da grandeza de cam-
baia / Narsinga das torres d'ouro.» (Carta a
António Pereira.)

Uma versão épica

O primeiro cerco de Diu, sustentado pelo governador António da Silveira, é referido no canto x de *Os Lusíadas*: «entrando fero em enseadas / de Diu ilustre em cercas e batalhas». Mas quem dele se ocupa numa dimensão dramática, que por vezes toca o épico, é Simão Machado, precisamente na *Comédia do Cerco de Diu* publicada em 1601 juntamente com outra a peça do autor, *Comédia da Pastora Alfea*.

A análise da peça de tema da Índia levou-nos a definir diversos planos da acção dramática, que não roubam força a esta obra singular no contexto do teatro português, mas marcam-na por uma heterogeneidade de estilos e formas dramáticas não desprovida de interesse.

Assim, temos uma evocação dos feitos heróicos dos portugueses, e até uma descrição entusiástica da fortaleza de Diu — por ouvir dizer, pois o autor nunca passou de Barcelona. Diz o fidalgo Nuno da Cunha: «Por El-Rei meu Senhor me foi mandado / Quando deixei amada natureza / Que com todas as forças e cuidado / Edificasse em Diu a fortaleza / Pois agora que a tenho edificada / Deixar de a sustentar será fraqueza / Que

a honra, grande honra é ganhá-la / Mas muito maior honra sustentá-la.»

Temos soldados e populares numa toada algo vicentina, e até, para Claude Henri Frèches, algo «pacifista», num contraste interessante nesta peça de toada épica-heróica. Diz o soldado Gouveia: «Esta vida soldadesca / A que quereis dar palma / É vida mui velhaquesa / Para o corpo não tão fresca / Quem nela vivendo está.» (Cf. Claude-Henri Frèches, na «Introdução» ao *Teatro de Simão Machado*, Lisboa, O Mundo do Livro, 1971.)

De assinalar também o movimento dramático das cenas de embarque e de combate. Veja-se a cena do embarque da tropa: «Governador — De que terço é a bandeira? / Capitão — É do terço aventureiro. / Governador — sendo gente aventureira, / Porque embarca derradeira? / Capitão — Para desembarcar primeiro!»

Mas muito curioso é todo o enredo político, muito complexo como era próprio das mentalidades em presença na época, mas também do carácter não dicotómico do conflito. Quer dizer: temos de um lado os portugueses e os seus aliados locais, simbolizados no nobre Rau, e do outro os inimigos dos portugueses, na pessoa do rei Bandur e dos seu conselheiro Cajasafar, que falam em castelhano! Aliás, a peça abre com «mouros e cristãos pelejando: Arma muera esses locos / Mueram soberuios Cristiano [...] Santiago morram perros / Um só não fique com vida!».

E Nuno da Cunha: «Que não queira Bandur já na cidade / De Diu a Lusitana fortaleza! / Que faz tão pouca conta de amizade / Que todo o Oriente estima e preza!»

E finalmente: um certo enredo sentimental acaba por ser secundário no contexto épico, belicoso e político desta «comédia» atípica no teatro português.

São inúmeros, como é natural, estes testemunhos poéticos da penetração na Índia: e lá se estreou o *Filodemo* de Camões, o que atesta a exigência cultural e o esplendor do Vice-Reinado — mas que, não obstante, até se dava ao luxo de não considerar como devia o poeta!

O dramaturgo Camões na Índia

Já escrevemos que «o teatro do Luís de Camões tem sido prejudicado pela projecção ímpar da épica e da lírica». Mas também se acrescentou, no mesmo texto, que «não podemos [...] ignorar o vigor, a frescura, a graça de tantas personagens, a qualidade teatral e sobretudo literária da dramaturgia de Camões» (Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 55).

É evidente que ninguém pode «ignorar» Camões. Mas aqui, circunscrevendo a análise ao temário teatral da Índia, deparamos com alguns paradoxos e limitações.

Em primeiro lugar, a selectividade do imenso e inigualável conjunto de temas ligados à Índia, na lírica e n'Os *Lusíadas*. As citações não teriam fim, e, algumas, já as fizemos. E não se restringe à vocação da viagem do Gama ou à época dos combates. A própria descrição de paisagem, culturas e costumes revelam o esplendor da visão universal renascentista, inigualável: «A lei da gente toda,

rica e pobre, / De fábulas composta se imagina: /
Andam nus e somente um pano cobre / As partes que a cobrir natura ensina. / Dois modos há de gente. Porque a nobre / Naires chamados são; e a menos dina / Poleás tem por nome, a quem obriga / A lei não misturar a casta antiga.»

E segue-se a descrição dos costumes, ritos, religião, segregação e até hábitos alimentares de párias, brâmanes, castas militares... (canto VII, estrofes 37-40). *Os Lusíadas* descrevem a geografia, a sociedade e a história vivida do Vice-Reinado desde a descoberta do caminho marítimo. Camões por lá andou, amou, sofreu e combateu, entre 1553 e 1567. E lá foi pela primeira vez editado, recorda Hernani Cidade — uma ode que serve de preâmbulo aos *Diálogos dos Simples* de Garcia de Orta (cf. Hernâni Cidade, *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, vols. I e II, 2.^a ed., Coimbra, 1963, e *Luís de Camões*, Lisboa, Arcádia).

Mas a lírica, as cartas, as elegias, «cantam» a Índia em todo o seu esplendor, mas também na dureza das guerras e das conquistas, em que Camões toma parte repartido entre os ofícios de soldado, de cortesão, de funcionário. Mas, sobretudo, de poeta sublime: «Que uma ilha que o rei de Porcá tem, / E que o rei da Pimenta lhe tomara, / Fomos tomala e nos saímos bem. / Com uma armada grossa que ajuntara / O Vizo-Rei, de Goa nos partimos / Com toda a gente de armas que se achara.»

Muito embora: a Índia, para Camões, é «Babilónia onde mana / matéria a quanto mal o mundo cria». E mesmo assim, ao conferir-lhe,

no fim da vida a tensa esquelada de 15\$000, o Rei alude ao «serviço que [...] tem feito na Índia» e ao «engenho e habilidade e à suficiência do livro que fez das coisas da Índia»!

Neste contexto, a comédia *Filodemo* nada revela do ambiente em que foi estreada, a não ser o esplendor cultural do Vice-Reinado, que se dava ao luxo de ter entre os habitantes Luís de Camões. Mas a leitura moderna revela obviamente a singularidade da escrita. E «a sua veia satírica estende-se já nas críticas ao ambiente e aos preconceitos que impregnavam a vida do tempo», escreve Fernando Peixoto (in *História do Teatro Europeu*, Lisboa, Edições Sílabo, 2006, p. 95).

Mas ainda mais: o *Filodemo* contém subjacente, por vezes, no cânon epocal do estilo e do enredo, sinais das mágoas do desterro e da incompreensão — mesmo que se passe entre a Dinamarca e a Espanha. E a qualidade ímpar da escrita poética:

«Oh lindíssima donzela / A quem a ventura ordena / Que me guie como estrela / Quereis-me deixar a pena / E levar-me a casa dela? / Juá que vos conjurastes / Vós e amor para matar-me / Oh não deixai d'escutar-me / Pois a vida me tirastes / Não me tirais o queixar-me!» / [...] / «Ó ribeiras tão formosas / Vales, campos pastoris / Porque não vos revestis / De novas flores e rosas / Se minha glória senti / E vós água que regando / Os olhos is alegrando / Correi, que também meus olhos / D'alegres estão manado. / Ah Pastora em quem espero / Poder viver descansado!»

Em 1825, Garrett, no poema *Camões*, evoca a emoção do poeta à chegada a Goa: «da soberba /

Cidade de Albuquerque os muros entro. / De sobressalto o coração batia-me / ao pisar estas praias que o triunfo / viram do forte Castro».

Iremos encontrando Camões esporadicamente no temário da Índia até aos nossos dias. E mais esporadicamente ainda, Fernão Mendes Pinto, que já é assinalado por Teófilo Braga em 1841, numa comédia espanhola, *Fernan Mendes Pinto* — 1.^a e 2.^a partes, da autoria de António Henriques Gomes (cf. Teófilo Braga, *História do Teatro Português — A Comédia Clássica e as Tragicomédias*, Porto, 1870, p. 363).

Evocação e memória na comédia clássica

A comédia clássica reflecte as aventuras da Índia, seja no criticismo dos «fumos» respectivos, seja, pelo contrário, na redenção ou solução dos conflitos pelo retorno bem sucedido. É então o caso de António Ferreira com o *Bristo* ou mais rigorosamente *Fanchono* (1554), o que identifica o personagem pelo nome ou pela duvidosa conduta — uma espécie de alcoviteiro eventualmente «efeminado», como esclarece Adrien Roig, que resume as conotações com a Índia desta comédia passada numa indefinida cidade portuguesa, mas desencadeada pelas aventuras indianas, que no final a redimem:

«Camília e a mãe, Cornélia, são muito pobres. Com efeito, Píndaro partira para a Índia, havia dois anos, na mira da fortuna, com o filho Arnolfo. Na viagem de volta, foram surpreendidos por uma tempestade e julga-se que morreram. As duas mulheres, abandonadas, vivem miseravelmente», o que traz, além do mais, problemas, à complicada vida sentimental

da Camília. Mas «no último acto reaparecem Píndaro e Arnolfo, tão mudados ‘pelos trabalhos do mar e de terras estranhas’ que ninguém os reconhece. Píndaro reencontra em plena alegria os amigos Caledónio e Roberto, a mulher e a filha.» Resolve-se a intriga e Camília casa a contento e devidamente dotada com Leonardo, filho de Caledónio (cf. Adrian Roig, *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, ICLP, 1983, pp. 41-42 e 134).

O «fanchono», de seu nome Bristo, também esclarece o espectador: «Píndaro, desejoso de casar esta filha honradamente [...] foi-se a essa Índia, que é pior que as couvas de Salamanca: por uma ficam sete! Coitado, tendo seu móvel fito e vindo com ele e com outro filho que levou consigo, deu a tormenta neles não apareceram mais.»

Não nos prende aqui a outra comédia, *Cioso* e, por razões óbvias, a extraordinária *Castro*, de longe o maior texto dramático renascentista português. Mas merecem evocação numerosos poemas de Ferreira em que a Índia aparece evocada — por todos, a Elegia ao filho de Afonso de Albuquerque «em louvor dos ‘Comentários’ que compôs dos grandes feitos de seu pai», onde se evoca o Ganges, as «altas fortalezas levantadas», as «ilhas e terras descobertas», e «o Oriental Império qu’inda dura»!...

Ora bem: se as comédias de Ferreira não têm hoje especial interesse, e ficam infinitamente aquém do esplendor da *Castro*, não se dirá algo de muito diferente das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, com a curiosidade de o autor ter desempenhado funções de escrivão na

Casa da Índia. O que não se reflecte excessivamente na obra respectiva.

Com efeito, no que à Índia se refere, a carta do personagem Troilos de Sousa dirigida a sua irmã Sílvia e lida por Zelótipo, pois Sílvia de Sousa é «má ledor de letra tirada», numa longuíssima cena da *Eufrosina* (1555), constitui a mais detalhada descrição desta dramaturgia e, possivelmente, deste período dramático. Com a particularidade de o personagem, por definição ausente (na Índia) ser «oculto», isto é, não entrar nunca em cena...

Maria Odete Dias Alves procede a uma cuidada e minuciosa análise desta longa carta, que reflecte os azares da viagem e as dificuldades e facilidades da ambientação. Fala de «tão fortes temporais» e de calmarias «por espaço de obra de quinze dias»; fala na religiosidade e na aparição de São Pêro Gonçalves Bento que nos apareceu no mastro em cadeirinhas», na política local e no governador «que me fez mil honras» e «nos amores com as «perrinhas malabares que eles cá estimam», do cerco de Diu, de «um homem da idade de Nestor que tem um filho de noventa anos e outro de seis».

E também, das guerras e das bonanças de Goa: «não creiais que me hei de debater muito por guerra, pois sei quão pouco fundem estromentos verdadeiros, começarei imitar as formigas, que em bem chatinar se segura o porto, e esta é a principal e mais certa negociação de cá». E a Sílvia: «Também dessa maneira é Portugal a Índia»... (Maria Odete Dias Alves, *A Linguagem das Personagens das Comédias de Jorge Ferreira de*

Vasconcelos, ed. policopiada, tese de licenciatura, Universidade de Coimbra, 1971, pp. 222-224; cf. a edição com prólogo e notas de Eugenio Asensio, Madrid, 1951).

E na *Aulegrafia* também há uma referência: «a Índia dá-anos um rico, mata por ele cento e empobrece duzentos» (cit. in Maria Leonor Garcia da Cruz, ob. cit., p. 44).

O teatro em viagem

Nas caravelas, entre missionários, marinheiros, nobres e comerciantes, soldados, heróis, santos e meliantes, segue uma primeira geração de dramaturgos que, a bordo ou já nas terras da Índia, abrem novas perspectivas à cultura portuguesa da Expansão.

Algumas peças só circunstancialmente surgem ligadas a Goa: desde logo, o *Filodemo* camoniano, como vimos. Outras andam para um lado e para o outro do oceano, por vezes passam ao Brasil. O *Auto da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, do padre Francisco Vaz Guimarães, representado em Goa em meados dos anos de 1500 em português e editado cerca de 100 anos depois em concani, e representado em espectáculos populares em Trás-os-Montes e no Minho até há uns 50 anos, foi filmado por Manoel de Oliveira (*Acto da Primavera*) em 1963. Trata-se, ou de um «casco» de raiz popular, reescrito para efeitos de missionação, na linha do teatro dos Jesuítas de que falaremos, ou, pelo contrário, de um texto erudito devidamente adaptado à expressão popular.

Em qualquer caso, a versão de Valpaços (Trás-os-Montes), publicada por Azinhal Abelho, impressiona pela força dramática. Veja-se o pranto de Nossa Senhora: «Oh! Dor desigual! / Que fez o seu filho? Dizei, cruel gente! / Oh triste de mim! Oh Filho sagrado, / Que morte sem culpa e tão sem medida / Vos deram sem culpa e tão desonrada / Oh triste das tristes a mais dolorida! / Oh doce meu filho que amargo tormento / Cercou vossa carne, privou minha vida! / Oh filho inocente, que dores que sinto!» (Cf. *Dicionário Bibliográfico Português*, de Inocêncio F. da Silva e Brito Aranha, vol. III, pp. 75-76, e Azinhal Abelho, *Teatro Popular Português*, vol. I, *Trás-os-Montes*, Editora Pax, Braga, 1968.)

Mário Martins assinala a representação do *Auto da Paixão* em Goa, e alerta para as sucessivas constituições e outros documentos e directrizes do bispado de Goa, nos séculos XVI e XVII, relativos à Paixão de Cristo e de outras celebrações religiosas, mas também de Autos e representações profanas, por vezes reprovados pela Igreja, em português ou nas línguas locais. E também, repita-se, a bordo, como forma de amenizar (quando o tempo o permitia!) as longuíssimas travessias... (cf. Mário Martins, *O Teatro nas Cristandades Quinhentistas da Índia e do Japão*, Lisboa, Edições Brotéria, 1986.)

Os Jesuítas foram os grandes obreiros, no Reino, a bordo e nos territórios de além-mar, das representações teatrais para efeitos de missionação. Dentro da tradição erudita das tragédias neolatinas que, sobretudo nos colégios de Lisboa, de Évora e do Algarve, irrompem entre os séculos XVI e XVIII, os

Jesuítas adaptam esse sistema religioso e cultural à pregação de gentios e de reinos esquecidos da prática religiosa.

Luciana Stegagno Picchio destaca a *Tragicomédia do Descobrimento e Conquista do Oriente*, representada em 1619 em Lisboa perante Filipe II «com cenários opíparos e bem trezentos figurantes» (in *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 161).

Daí, designadamente, os Autos do padre Anchieta em português e em tupi-guarani, representados no Brasil entre 1567 e 1597, ou os Diálogos em língua indígena do padre António Vieira, no século XVII ou mesmo os três *Autos Sacramentais* de um seu sobrinho, Gonçalo Cavalcanti de Albuquerque, natural da Baía e falecido já em 1725: constituem, com outros esporádicos, a origem do teatro brasileiro (cf. Duarte Ivo Cruz, *O Essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro*, Lisboa, INCM, 2004).

E já agora: o mesmo se passava em África!

Em qualquer caso, o teatro era representado nas naus da Índia, e não só através de Autos Sacramentais e comédias neolatinas. Tal como refere Mário Martins, «muitos autores jesuítas, como Vallone e Pedro Ramon, compunham teatro para o povo e na língua do povo». E isto, nas naus da Índia ou em Goa, Damão e Diu. E esclarece Mário Martins, que «não queremos diminuir o teatro neolatino que sobretudo na Índia atingiu grande esplendor. Só acentuamos que o teatro missionário transcendia os muros dos colégios e do latim» (Mário Martins SJ, *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, Lisboa, Edições Brotéria, 1973, pp. 35-36;

Carlos Francisco Moura, *Teatro a Bordo das Naus Portuguesas*, Rio de Janeiro, Instituto Luso-Brasileiro de História e Liceu Literário Português, 2000; Rui Landeiro Godinho, *A Carreira da Índia: Aspectos e Problemas de Torna-Viagem*, Lisboa, Fundação Oriente, 2005).

As aventuras do «viajante Pyrard»

Ora, porque do essencial se trata, não se irá aqui reproduzir uma lista de nomes, mais ou menos esquecidos e pouco relevantes, de autores que ao longo dos séculos XVII e XVIII fizeram representar Autos e outros textos dramáticos, religiosos ou profanos, na rota da Índia ou no território respectivo. Aliás, muitos destes dramaturgos improvisados, oriundos da Companhia de Jesus, ficaram anónimos e escreviam em castelhano ou mesmo nas línguas originais ou nas línguas locais, além do latim. Fiquem os nomes dos padres Francisco do Rego e Mateus de Lacerda, já no século XVII. E Claude-Henry Frèches identifica nove peças religiosas criadas na Índia ao longo dos séculos XVII-XVIII (in *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal*, Paris-Lisboa, 1964, pp. 138-144).

No que toca a teatro profano, por vezes, já o dissemos, haveria conflitos com o clero. Carlos Francisco Moura cita por exemplo um tal irmão Jácome de Braga, que, em carta datada de Goa de 2 de Dezembro de 1563, refere, a bordo da nau *São Filipe*, «um mancebo, o qual tinha o demónio tão ensinado e tão destro em falar praticas do mesmo demónio e tinha-lhe dado tanto graça nisso que

fazia juntar toda a nau, de noite, e alrrotar e ter pratica», para escândalo dos jesuítas presentes. E tanto fizeram que até «o próprio actor se arrependeu» (ob. cit., pp. 36-37).

E em 1722, lembra Mário Martins, o padre Manuel de Sá SJ queixa-se de um arcebispo primaz de Goa que «gastava ‘as noutes em festins e entremezes e farsas’ e gostava das danças, nem sempre honradas, das bailadeiras» (in *O Teatro nas Crisandades...*, cit., p. 78).

Finalmente: Teófilo Braga recolhe o testemunho de um identificado «viajante Pyrard» que, no início do século XVII, descreve um Mistério da Natividade representado em Goa no dia de Natal, «com grande cópia de personagens e animais que falam, como cá os bonifrates, e há grandes rochedos e por baixo deles homens que fazem mexer e falar estas figuras como querem, e todos vêem estes brincos» (Teófilo Braga, *Escola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Teatro Nacional*, Porto, 1898, p. 339). Hernâni Cidade esclarece mais as origens deste «viajante», François Pyrard de Laval, preso em Cochim e entregue à Inquisição, o qual a considera como «a mais impiedosa coisa do mundo»... mas gaba a limpeza das celas, comparadas com as da cadeia civil (Hernâni Cidade, ob. cit., vol. II, p. 87).

VI

Do teatro de cordel ao romantismo

Os séculos XVIII e XIX estão menos voltados para a Índia do que para o Brasil ou África: o tema vai surgindo no desenvolvimento do teatro chamado de cordel e da iniciação e plena afirmação do romantismo e do ultra-romantismo, mas só ganha nova projecção em 1898 com as comemorações nacionais do IV Centenário da Viagem de Vasco da Gama. Aí sim: um concurso nacional de peças não só relança o tema como alcança, em certos casos que estudaremos, considerável nível de qualidade dramática.

Mas o que escasseia, na verdade, é uma ligação directa do teatro à aventura da Expansão no Oriente e às consequências directas na sociedade portuguesa. Reconheça-se no entanto que as realidades são historicamente muito diferentes, desde logo na situação das populações locais, ou originadas nos territórios, que povoam a dramaturgia portuguesa, com muito maior incidência de africanos, como temos visto.

A excepção está então nas peças históricas ou biográficas, chamemos-lhes assim, de cariz heróico ou épico, a partir dos grandes personagens, sobretudo o Gama e Afonso de Albuquerque. Aliás, um dos primeiros exercícios do jovem Garrett é precisamente um incompleto *Afonso de Albuquerque* datado de 1819, «nascido do amor da Pátria», cita Luiz Francisco Rebello (in *Três Espelhos: Uma Viagem Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura — 1820-1926*, Lisboa, INCM, 2010, p. 54).

Mas existem peças que se deslocizam para a Índia e mergulham inclusive na política local. Só que, repita-se, nada disto tem paralelo com o temário de África, pelo menos até ao Centenário de 1898.

A Índia aflora ainda em peças de temário camoniano, mas sem a incidência que aliás seria de esperar. Vamos citando as principais.

A Índia no teatro de cordel

Conhece-se a origem da expressão, citada por Nicolau Tolentino na sátira «O Bilhar»: «[...] os famosos entremezes / Que, do Arsenal, ao vago caminhante / Se vendem a cavalo num barbante». O mais notável é, como sabemos, a quantidade impressionante de textos escritos ou adaptados, representados e publicados, algo como para cima de 500 peças. O *Catálogo da Literatura de Cordel (Colecção Jorge de Faria)*, englobando a relação já efectuada por Albino Forjaz de Sampaio e outros acervos, designadamente da Fundação Calouste

Gulbenkian, foi recentemente publicado por José Oliveira Barata e Maria das Graça Pericão, com um total de 1928 títulos, muito deles repetidos e envolvendo também libretos de ópera (Lisboa, INCM e FCG, 2006; cf. A: Forjaz Sampaio, *Teatro de Cordel*, Academia das Ciências de Lisboa, 1922).

Precisamente: desde logo se citam as sucessivas edições do texto de *Alexandre na Índia* de Metastásio, em italiano ou em português, em edições de 1783 e 1789, denominada *Comédia Nova Intitulada Vencer-se é Maior Valor ou Alexandre na Índia*. Na versão original operística, com música de David Perez, constituiu o espectáculo sumptuoso da inauguração do Teatro da Ribeira ou Ópera do Tejo, que abriu portas em 2 de Maio de 1755 e desapareceu em 1 de Novembro com o terramoto.

«Comédia Nova» é também *O Ilustríssimo D. Afonso de Albuquerque em Goa* (1784), de autor não identificado, que tem como «interlocutores» D. Afonso «general Português», D. Aires e D. Digo «capitães portugueses», Melrao «príncipe de Batalá», Malaqui Agri «Governador da Ilha de Vorat», Retomacón «Senhor da Ilha», Readmira e Alinda «filhas do dito», Astige «confidente de Melrao» e diversa comparsaria...

E aparecem mais exemplos de temário indiano, no teatro ou na ópera: «O Cerco de Diu, drama sério» de António Prefumo com música de Manoel Inácio dos Santos, já mais tarde, ou antes, edições do *Filodemo* camoniano, ou ainda o *Oriente Ilustrado* de Frei Lucas de Santa Catarina... Acerca deste, refere Luciana Stegagno Picchio os «cultismos barrocos» (in *História...*, cit., p. 181).

E assinale-se ainda que Bocage, ele próprio infeliz militar em Goa e Damão entre 1786 e 1790, autor de «Elogios Dramáticos» hoje esquecidos, deixou uma tragédia incompleta, *Vasco da Gama ou o Descobrimento da Índia pelos Portugueses*. Mas aí, começamos a tocar um certo pré-romantismo precursor.

Os primeiros sinais do romantismo

Em 1819, tal como vimos, Garrett lança-se na produção de um *Afonso de Albuquerque* que ficou em menos de três actos dos cinco previstos. A intenção ideológica, coerente com a *Méropé* e o *Catão*, da mesma época e da mesma estética, sintetiza-se no Prólogo, quando o autor diz que «o poeta é também cidadão», expressão retintamente garrettiana. Não obstante se passar em Malaca, a peça sinaliza uma abertura ainda algo pré-romântica aos temas da Índia e do Oriente, bem expressa no longuíssimo monólogo de Albuquerque, logo no início: «Portugueses, vencemos. Vossos ferros / Por herdado costume triunfantes / Quais em Goa e em Ormuz brandiram hoje / Desde as praias de Arzila à foz do Ganges / De Ourique ao Malabar foi sempre o mesmo / O denodado braço lusitano»... Ofélia Paiva Monteiro refere a influência intencional de *Os Persas* de Ésquilo (in *A Formação de Almeida Garrett*, vol. I, Coimbra, 1971, pp. 403 e segs.).

Quatro anos depois, o padre José Agostinho de Macedo publica *Don Luís de Athayde ou a Tomada*

de Dabrul, numa perspectiva interessante da presença de Portugal na Índia, envolvido na política local. Tal como noutro lado escrevemos, trata-se aqui de «um posicionamento político que justifica a soberania portuguesa numa base de respeito pelas autonomias das populações e mesmo das autoridades locais. Com efeito, Dabrul é tomada e são evocados os grandes capitães da Índia — «invençível Pacheco, formidável Almeida e tu, terrível e magnânimo Albuquerque» — mas a autonomia do Reino de Dabrul e a dignidade do rei Tojar e da rainha Sezigamba são salvaguardadas: «tu não me amas se não amas a minha honra e a liberdade da Pátria» (Duarte Ivo Cruz, «O teatro da expansão e a expansão do teatro», in *O Teatro Português — Estrutura e Transversalidade*, Universidade da Corunha, 2005, p. 197).

Numa tese defendida na Universidade de Paris VI - Sorbonne, intitulada precisamente *Le Théâtre de José Agostinho de Macedo*, Fernando C. S. Marques é de opinião que «recuperar os costumes e a vida política parece ser a única preocupação do autor, que moraliza toda a gente, sobretudo o soberano»... o que é interessante dada a ideologia de José Agostinho, oposta ao liberalismo dominante no teatro romântico (tese fotocopiada, 1988-1989, Junho de 1990, p. 56).

E já agora. Na peça *O Vício sem Máscara ou o Preto Sensível*, publicada postumamente em 1836, José Agostinho surge como «precursor do teatro popular abolicionista», tal como escreveu Fernando Cristóvão (in *O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios*, Coimbra, Almedina, 2003, pp. 87 e segs.).

O Teatro de D. Maria II e a dramaturgia romântica

O Teatro de D. Maria II, inaugurado em 1846, estava já previsto na Portaria de 15 de Novembro de 1836, assinada por Paços Manuel e referendada por D. Maria II: como sabemos, o texto é, na íntegra, da autoria de Almeida Garrett, que havia anos vinha insistindo na necessidade de se criar uma «Sociedade para a Fundação de um Teatro Nacional» (art. 2.º da Portaria). Foi assim criada uma «sociedade de capitalistas», presidida pelo conde de Farrobo, mas só 10 anos passados o Teatro abriu as suas portas, concretamente em 13 de Abril de 1846, com a peça *Álvaro Gonçalves, o Magriço, ou Os Doze de Inglaterra* de Jacinto de Aguiar Loureiro.

A escolha da peça fez-se por concurso público. E lembra Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos que só em 3 de Novembro de 1845 se publica no *Diário de Governo* o acto administrativo de abertura do concurso, «estabelecendo como prazo para apresentação dos originais o último dia de Janeiro do ano seguinte»!

Concorreram nada menos do que 33 originais, identificados pelos títulos. E entre eles encontramos, no temário que nos interessa, *D. João de Castro e a Índia* e também *O Governo de D. João de Castro na Índia*, e ainda *A Mina de Diu*. Foram «rejeitadas» (cf. Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos, Lisboa, *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*, ed. Museu Nacional do Teatro, 2003, pp. 70-71).

E dois anos depois, assinala Ana Isabel Vasconcelos um drama de Alexandre Monteiro,

Camões que se situa no regresso de Camões da Índia e que, muito ao jeito, já, do ultra-romantismo, acaba com a morte por engano de D. Catarina de Ataíde (Natércia), assassinada em lugar de Camões por ciúmes do conde de Castanheira (in *O Drama Histórico Português do Século XIX — 1836-1856*, Lisboa, FCG e FCT, 2005, p. 539).

Vem então a propósito lembrar novamente que a Índia surge por vezes directa ou indirectamente referida na caudalosa dramaturgia de evocação camonianiana, que vai de Castilho (*Camões — 1849*, aliás adaptado do francês) aos nossos dias, com alguma ênfase no Centenário de 1980, como veremos.

Mas o tema da Índia continua a não dizer muito aos dramaturgos e ao público em geral. Em 1857, assinala Gustavo de Matos Sequeira a estreia, no Teatro Nacional, de um drama de D. José de Lacerda, *Os Portugueses na Índia*, peça «de tal maneira lúgubre que o público não gostou» (in *História do Teatro Nacional de D. Maria II*, vol. I, Lisboa, 1946, p. 211).

E no entanto, estamos em plena época do drama romântico, onde não faltam cenas, ambientes, personagens e situações lúgubres!

Fora do D. Maria

Mas não foi só no D. Maria, evidentemente, que se evocou a Índia. E por vezes em circunstâncias curiosas. Assim, D. Pedro Sousa de Macedo, diplomata e escritor, adiou, em 1857, a colocação na Embaixada de São Petersburgo para estrear

em Lisboa a peça *Os Portugueses na Índia*. Mas quis o destino e a carreira que, em 1862, agora colocado em Roma, tomasse parte activa nas delicadas negociações do Padroado do Oriente com a Santa Sé (cf. Fernando Abecassis, *Um Diplomata da Regeneração: O 1.º Conde de Vila Franca do Campo*, Lisboa, Tribuna ed., 2007, pp. 64 e 82 e segs.).

Em 1854, Licínio F. C. de Carvalho publica o «drama heróico *O Rajah de Bounsulú*» passado em Goa em 1640-1641, acerca da actuação do «Conde de Aveiras, Viso-Rei da Índia Portuguesa», no contexto da Restauração e do apoio prestado à coroa portuguesa pelo rajá protagonista. O inimigo é Ramgá-Bandary, que logo no primeiro acto revela a intriga política, com curiosos contornos internacionais. «Tenho um pé sobre o cadafalso! — Embora! — um dia o terei sobre o trono de Goa — servir-me-hei com destreza do apoio da Holanda: do poder do Hidal-kan. Os canarins são por mim: criarei um partido entre os moiros da terra»...

E no meio de tudo isto, há tempo para amores entre Dona Beatriz da Silva, Dona Inês de Noronha, D. Henrique e Lencastre ou D. Francisco de Monroy: são seis personagens portuguesas, oito indianos, entre eles a bailadeira Ammany e ainda Heemskere de Veer, capitão holandês!

Mas tudo isto é precedido de um «estudo histórico-literário» de mais de 100 páginas sobre a «origem da Arte Dramática» indiana, que «prova» as «relações entre o teatro índio e grego» pelo que «tudo [nos] leva a crer que arte dramática teve a sua origem na Índia»!

Mas votemo-nos para o outro lado do mundo.

César de Lacerda levou parte da vida embarcado, entre Lisboa e o Rio de Janeiro, pois reparou a sua operosa actividade de dramaturgo e teatrólogo, acompanhado da mulher, actriz Catarina Falco, entre os dois países. A sua longa tábua dramática reflecte essa experiência. Assim *Um Drama no Mar* (1861) passa-se a bordo da caravela *Falcão*, que vem de Malaca para o Brasil: a câmara «está adornada orientalmente», assim mesmo. E o «drama marítimo *Homens do Mar*» comporta uma descrição de cena do «convés do Diamantina» de página e meia. Um personagem, Manuel Fortunato, ex-comandante da marinha mercante, é actualmente «rico comerciante com casa comercial em Goa»!

É de 1869 *A Índia* de Pinheiro Chagas, e de 1873 o «entreacto em verso *A Indiana*» de Tomás Ribeiro que em 1918 foi reposto no Teatro de D. Maria II. A curiosidade vem do facto de o autor ter exercido a certa altura funções de secretário do Governo do Estado da Índia.

VII

O IV Centenário da Viagem do Gama (1898)

As comemorações nacionais do IV Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia envolveram uma importante componente dramática, que, através de um concurso de peças, interessou nomes sonantes da produção dramática da época. E outros de que deixámos, ou quase, de ouvir falar.

Citam-se então as seguintes peças: *O Sonho da Índia*, de Marcelino Mesquita; *O Auto dos Esquecidos*, de José Sousa Monteiro, que aliás teve o prémio; *De Portugal à Índia*, de Cipriano Jardim; *Na Volta da Índia*, de Manuel da Silva Gaio; *Vasco da Gama*, de Teotónio Flávio da Silveira; *A Descoberta da Índia ou o Reinado de D. Manuel*, de Artur Lobo de Ávila; outra *Descoberta da Índia*, de Faustino da Fonseca; *De Lisboa à Índia*, de Oliveira Mascarenhas, e ainda peças de Júlio de Castilho, Libânio Baptista Ferreira, Carvalheiro e Sousa, Romão Duarte e Pinto Martin. Nem todas foram publicadas (cf. o detalhado estudo de José-Augusto França, in *Lisboa 1898*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, pp. 63 e segs.).

O concurso, como é habitual nestas coisas, esteve longe de ser pacífico. O drama de Marcelino nunca foi representado. E, como adiante veremos, Henrique Lopes de Mendonça produziu um drama, *Afonso de Albuquerque*, mas não concorreu: foi representado em 1906 e publicado em 1907 com um prefácio justificativo e azedo. E ainda D. João da Câmara escreveu uma peça mas não concorreu: vamos encontrá-los mais adiante.

O Auto dos Esquecidos, de Sousa Monteiro, de certo modo até merece destaque, não obstante a óbvia menor qualidade relativamente ao texto de Marcelino. E isto, pela opção por personagens modestos, anónimos, que participam na aventura da viagem. Vasco da Gama não aparece em cena, mas na última rubrica «ouve-se fora ruidoso grito de aclamação e aplauso ao Gama e ao rei», com «tanger festivo de sinos. Clangor fremente de buzinas. Estralejar de foguetes. Troar de artilharia triunfal e contínua.»

A peça comporta um prólogo e três «jornadas — A Partida, a Chegada, o Regresso». O Prólogo diz ao que vai: «Honra pois / honra e glória / aos grandes portugueses: aos dois Gamas / a Pacheco, Albuquerque, Almeida, Cunha / e a quantos mais e quantos que sublima / o Sublime cantor em metro e rima», obviamente, Camões.

Mas os personagens, já o dissemos, são todos humildes: «Dulce, velha aia de Fernando e de Maria, prima e amada de Fernando mareante da armada de Vasco da Gama.» E ainda Padre João Figueiredo e Mestre Aires físico, e «um matelote, Bárbara escrava, escudeiros, pajens, mulheres do povo»...

E o tom popular, aliás em verso hábil, surge por exemplo na conversa dos matelotes e dos escudeiros, «a bordo da nau *S. Rafael*, ancorada em Calicute. [...] E pois nosso Gama / voga ausente em parte incerta / aproveitemos a aberta / em cousa... / (tira do seio uns dados que mostra) / que nos dá fama!»

E na notícia da morte de Fernando, choram-no a velha Dulce, a amada Maria e a escrava Bárbara, que as duas recolhem e amparam, pois «É escrava e é mulher / tem à dor um duplo jus». Diz-lhe a Maria: «vem connosco morrer» E responde a Bárbara: «todo outro gosto rejeito!»

Na Volta da Índia, de Silva Gaio, opta por uma abordagem de profecias e premonições de desastre e naufrágio, desde logo descritas por uma jovem, Violante, ao seu tio Frei José da Índia. «Vejo-me primeiro numa nau cercada de barcos inimigos que a cometem.» É defendida, nesse sonho, por dois cavaleiros, e salva por um deles, Duarte de Vargas.

Mas Sandro Soares e Duarte de Vargas iam para a Índia por amor de Violante. E há aí uma certa abordagem de geoestratégica histórica, passe o exagero: Sandro descreverá as guerras com o Samorim de Calecute, «Rei traiçoeiro», sendo o rei de Cochim aliado dos portugueses.

Chega então Pêro Afonso e há nova descrição heróica das guerras de Afonso de Albuquerque. Duarte desapareceu, é dado como morto. Mas, ao regressar inesperadamente, depara com Violante encerrada para toda a vida num convento.

Duarte volta então para o mar: «será meu convento o mar! Juramentos fitos não os quebrarei

pois há outros mares e mais Índias há-de haver para novas acções e descobertas»!

Teotónio Flávio da Silveira publicou o seu *Vasco da Gama* com um prefácio longo e laudatório — ou especialmente auto-elogiativo... E o estilo e o conteúdo correspondem à impraticabilidade da peça em si.

Começa por dizer no prefácio que «o memorando sucesso do descobrimento do caminho marítimo para a Índia, com o resultado vantajosíssimo que dele proveio para a expansão comercial do mundo inteiro [...] brilhante e elevado assunto, foi um dos que eu há muito escolhi para um certo número de peças dramáticas». E acrescenta dados pessoais: «eu já me assentei, meditabundo, nas margens do famoso Mandovi; delas olhei para as colinas e planícies verdejantes que o orlam, e para as montanhas do Satary»...

O texto do prefácio prolonga-se por 11 densas páginas, e a peça mantém ou acentua o mesmo teor de linguagem. Tem um total de 29 personagens e dezenas de comparsas, desde D. Manuel e Vasco da Gama aos descobridores, marinheiros, fidalgos, gente «portuguesa do povo», entre eles as duas únicas personagens femininas, e também «o Samorim de Calicute (cujo nome pessoal era Mali Covadary Glafer)», assim mesmo, e mais «Zacuth, astrólogo judeu» devidamente identificado, um Catual e o «chefe dos Sacerdotes Brâmanes».

São quatro longos actos e mais um «entreacto» que descreve «a passagem do Cabo das Tormentas» com duas páginas e meia de indicações de cena: «todo o palco representa um mar tempestuoso»

com «vagas encrespadas e espumosas» e «pesados aguaceiros»!

Tem coros, citações camonianas, e descrições numa linguagem empolada: «o mar trevozo, que tão longo tempo! foi o medonho clavicular do Oriente nós não o vimos... porque ele só existiu na imaginação disparatada de quem o inventou» — diz o Gama, assim mesmo!

Sintomaticamente, dos três maiores dramaturgos da época, dois não concorreram e outro (Marcelino) não ganhou o primeiro prémio. Mas há que reconhecer o grande mérito de *O Sonho da Índia* de Marcelino.

E também se reconhece o grande mérito do *Afonso de Albuquerque* de Lopes de Mendonça, do mesmo ano de 1898 — mas que, como vimos, nem sequer concorreu por ofensas insinuadas no prefácio da edição, de 1907.

Marcelino

Para a análise destes dois textos, resumimos as «Introduções», de nossa autoria, às edições do *Teatro Completo* de Marcelino Mesquita (vol. 1, Lisboa, INCM, 2006) e do *Teatro Completo*, de Henrique Lopes de Mendonça.

Mas esclareça-se antes que, segundo Luís Francisco Rebello, «enquanto Lopes de Mendonça procura respeitar os factos da História, esta é para Marcelino Mesquita o simples pretexto para (o pano de fundo de) uma copiosa fusão de sentimentos»... (in *Breve História do Teatro Português*, 5.^a ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 2000, p. 114).

O Sonho da Índia, de Marcelino, interessa em primeiro lugar pelo conflito decorrente das mudanças políticas operadas por D. Manuel no comando das expedições marítimas, com o afastamento dos velhos capitães de D. João II. A mensagem pode ser lida à luz da política da época do autor. Assim, a fala de um magoado mas fiel Bartolomeu Dias, substituído por Vasco da Gama: «A isso estamos condenados, todos nós que fomos amigos de D. João II. Está acontecendo aos fidalgos da sua corte quanto mais a nós. Seremos banidos.»

E o mesmo conflito transparece na cena empolgante ainda hoje pelo colorido e pela eficácia quase cinematográfica do embarque das tripulações: sente-se uma descrição próxima da de João de Barros. E Marcelino põe aqui todo o seu talento cénico e a sua dimensão humana, por exemplo na recriação dos «grupos de mulheres [que] olham e choram»...

Há um fundo de conflito motivado pela passagem de uma velha aristocracia do mar para a geração seguinte. E tem nesse aspecto significado a rebelião e a ameaça de deitar ao mar os instrumentos de navegação — não sem que antes o Gama dite um auto descrevendo os perigos do mar. É uma magnífica descrição trágico-marítima, que pareceria escrita mais pelo oficial da Armada Henrique Lopes de Mendonça do que pelo médico Marcelino Mesquita:

«Que atirando-nos adentro ao mar para evitar a costa, as naus jogam de modo que se abriram as cubas de água e estamos agora expostos a todos os horrores da sede. Que os navios metem água

por toda a parte e já não há um homem são para as bombas! Que mais de metade estão doentes e os que restam estão cheios de terror e de desânimo. Que se não ouve, dia e noite, senão gritar por Deus e pelos santos e pedir a morte como remédio a tais sofrimentos e trabalhos»...

Lopes de Mendonça

Já vimos que Lopes de Mendonça não participou no concurso dramaturgico do IV Centenário, mas escreveu, na época, um vigoroso *Afonso de Albuquerque*. Desde já se diga que a ambiência e as próprias notas de cena, pelo rigor e pela minúcia, traduzem o historiador e o oficial da Armada. As cenas de mar são também minuciosíssimas: «uma fusta, alem, quase o sociaro / da nau! [...] Sim! Capae! / [...] Vós, ponde a nau ao pairo! / [...] timoneiro, orça todo! [...] Aproam para a nau!»

O mais interessante, entretanto, é o desdobramento de planos em que a peça se desenvolve. Desde logo, a própria geoestratégia da Expansão no Oriente, os conflitos políticos, religiosos e militares com as potências e as populações, desde a Índia ao golfo Pérsico. E a capacidade militar está ligada à fé e ao patriotismo: «A nossa força! Acaso algum temo a contáveis / Por soldados aos mil, hostes inumeráveis / Tremebundas legiões? Não! A nossa força inteira / Pousa no amor de Cristo e na nossa bandeira!»

A geopolítica europeia vista com cepticismo pelo mouro Abdalle: «O império contra a França,

a Itália a esfacelar-se, / Ruínas, dissensões, desde
a Hungria às Hespanhas / grei suicida, a rasgar
suas próprias entranhas!»

Mas os portugueses não ficam atrás no que
respeita ao Oriente: «Que isto de Ormuz não é
qualquer lugar esconso / Onde possa passar em
claro a maniversia. / Porque o xeque Ismael que
hoje é sofi da Pérsia / tem seu embaixador de
olhos à espreita, a fim / De aproveitar qualquer
revolta / [...] Rei Nordeim / O guazil de Ormuz,
é por nós.»

A perspectiva de confronto religioso está
presente, consubstancia-se na figura de Frei
Domingos de Sousa e aflora por exemplo na po-
lítica de casamentos mistos. E a corrupção, os
«fumos da Índia» constituem uma das chaves da
intriga. Veja-se a grave acusação formulada por
Afonso de Albuquerque ao seu inimigo António
Real: «bem se sabe / que as perdas na paz o rei
de Cochim sofre / se devem reflectir também no
vosso cofre»...

E a morte de Afonso de Albuquerque, à vista
de Goa: «Rejubiloso em ti, cidade amada, em-
pório / Por cujos nervos corre o meu vigor cor-
póreo! / O melhor do meu corpo eu dei para
arrancar-te / Das mãos turcas! Mas para aguen-
tar o estandarte / Das quinas sobre os teus mu-
ros, maior empresa / Foi guardar-te depois da
intriga portuguesa!»

Pois, na frase célebre, à hora da morte, «Com
os homens fiquei mal / Por amor de el-rei, mal
com el-rei por amor / dos homens»...

D. João da Câmara

E finalmente: no mesmo ano de 1898, D. João da Câmara escreve e faz representar, também fora do concurso, *O Beijo do Infante*, próximo de certo simbolismo iniciático. Trata-se da evocação do beijo que o Infante D. Henrique deu ao pequeno André, que o surpreendeu em Sagres falando com o mar: «Falava ao mar das Trevas em meio do temporal.»

André é hoje um velho que juntamente com a irmã Marta e a neta desta, Teresica, aguardam com esperança e angústia o regresso de Luís, que embarcou na frota do Gama.

E eis que Luís chega «da Índia! O sonho!... tantos anos na sombra e agora tudo é luz, tudo é sol!... Mar das Trevas, foste o caminho do Sol!»

André morre: mas «não foi o coração [que o] matou [...] Matou-o o sol!»

Sobre a *Pátria* de Junqueiro

Faça-se ainda uma referência à *Pátria* (1896), poema dramático de Guerra Junqueiro. Este longo texto de difícil encenação, na violência da reflexão crítica mas na força extraordinária da poesia, contém, esparsas, referências numerosas à Índia e ao Oriente: «Anos depois volvia à mesma praia, enfim, / Uma galera de oiro e ébano e marfim / Atulhando a estoirar o profundo porão / Diamantes de Golconda e rubis de Ceilão [...] As molezas do Oriente e as orgias faustosas [...] entre beijos de harém e pompas de rajá.»

E para a crise nacional, «o remédio é claríssimo, é visto: / Obrigar o estrangeiro a tomar conta disto, / Impérios de além mar alquilam-se, ou então / Sorteados — em rifa ou à praça em leilão [...] Meus impérios distantes divididos / Minha terra natal inculta e só»...

VIII

Entre centenários, até hoje

O século XX, e já agora, esta primeira década do século XXI, deixa cair em parte o temário indiano. Surge pontualmente mas com certa maior incidência por ocasião do centenário de Camões (1980). E também ligado a Fernão Mendes Pinto e outras evocações históricas e literárias. Iremos vendo, mais em função do tema do que da cronologia.

***O Amor de Perdição,* tema romântico recuperado**

E precisamente: um curioso ciclo, que passa do romance ao teatro, ao cinema e à ópera, encontramos-lo no *Amor de Perdição* e nas cenas de embarque para o degredo na Índia, onde, como bem sabemos, nem Simão nem Mariana chegam. Não chegam, mas Mariana descreve o desterro em Goa com optimismo. E o comandante da nau de degredo reitera essa certeza de que poderão ser felizes...

Há um primeiro drama de Ferreira Gomes em 1903, e outro, em 1907, de Gaudêncio Correia. Nada disto ficou. Mas o mesmo se não diga da excelente adaptação de D. João da Câmara (1904), que encaixa, em sete actos breves e obviamente compactáveis para efeito de espectáculo, a admirável torrente romântica do romance, habilmente conduzida na cena por uma espécie de narrador, Camilo de São Miguel. É aí que o comandante o anima: «Se amigos pudessem salvá-lo, eu dar-lhes-ia na Índia mais fiéis do que em Portugal. Prometo-lhe [...] um decente princípio de vida. Não o intimide a ideia do degredo»...

Mas em 1966, Romeu Correia recria o drama numa técnica narrativa de excelente linguagem poética, valorizando a vida em Goa. Inclusive, na própria descrição da nau de degredo: «basta para a perfeita ilusão teatral: uma mastro com enxárcias, uma vela e duas portas baixas para os beliches» pois «todo o espectador é simultaneamente tripulante» e «tudo se imagina na plateia»...

Registe-se que o «*Amor de Perdição* tem nada menos do que seis versões cinematográficas — Francisco Santos (1914) e José Viana (1917), ambas realizadas no Brasil, e George Pallu (1921), António Lopes Ribeiro (1943) em que entra Camilo, e Manoel de Oliveira (1978) e ainda um *Episódio Zero* produzido no mesmo ano para a RTP por Jaime Campos. E uma espécie de biografia dos amores de Camilo e Ana Plácido, dramatizados em 1990 por Luís Francisco Rebello, intitulada *Todo o Amor é Amor de Perdição*.

E finalmente, duas óperas. De João Arroio (1907) e de António Emiliano (1991).

Selvagem, Tavares, Ramada: a Índia e os «índios»

Carlos Selvagem, na identidade real do oficial do Exército Carlos Afonso dos Santos, andou longamente por África e deixou uma consistente dramaturgia de temas africanos. É, por outro lado, ainda hoje respeitado historiador militar e da Expansão. E estas duas funções convergem na sua peça de estreia «profissional», *Cavalgada nas Nuvens* (1915), onde se desenvolve um curioso exercício poético de contraste entre as glórias da Índia o desastre de Alcácer Quibir. E reporta ao tema camoniano.

Trata-se um enternecido confronto geracional, passado «em Lisboa, no ano da graça de 1578». O velho Gonçalo Vaz foi companheiro de armas de Camões: «Com ele dobrei o Cabo e privei nas Índias por largos anos.» Viu «morto em seu palanquim, o grande, o terrível Afonso de Albuquerque»... Combatera em Marrocos e manifesta um certeza cega (e cego é ele, fisicamente...) na vitória de D. Sebastião em África: «El-Rei D. Sebastião cumprirá seu signo, salvará o Reino.»

Mas eis que chega a notícia da grande batalha «que El-Rei perdeu em Alcácer Quibir [...] O grande exército desbaratado... A flor da nobreza morta ou cativa em reféns»...

E entra em cena «acabrunhado», Rui Vaz, filho de Gonçalo e milagrosamente retornado do desastre. E segue-se uma notável descrição, falsa e contrastante, da batalha como se fosse uma vitória, para ilusão do velho Gonçalo, que morre de

«tamanha alegria», na convicção da vitória que não ocorreu!

Em 1922, Silva Tavares estreia um «drama épico» em verso ágil, uma vez mais denominado *Vasco da Gama*. Tem a curiosidade da dimensão marítima, numa linha que nos faz lembrar Marcelino: «Há um mês nesta faina, o mar sempre infinito / e nada de surgir este Cabo maldito [...] parecia o mar que nos tragava [...] a nossa impotência ante as montanhas de água», e «treme porque o mar treme é bem indigna vileza / que nunca julguei ver em gente portuguesa», diz o Gama furioso!

Completamente diversa é a referência à Índia, mas sobretudo aos «índios», contida em *O Diabo em Casa* (1931), de Ramada Curto: e se aqui a abordamos é sobretudo pela cronologia.

Ramada envolve-se num aparente desvio ao naturalismo social e urbano do seu teatro: mas acaba por se descobrir, no fim, que o «Diabo» é muito prosaicamente um tal Jorge Albuquerque, que recorre ao disfarce para namorar a infeliz Helena, com quem casa no fim.

Jorge viveu em Bombaim, onde fez amizade com «os Simpson, riquíssimos milionários». De lá terá trazido dois criados «índios» mas de nome chinês, Lung-Cho e Kulu! O Lung-Cho é budista, ou como tal referido. Usa uma linguagem algo esotérica: «A felicidade é confundirmo-nos com Brahma... que viveu no fundo do abismo... Que não tem relação com o Universo... Aquele que está além do pensamento... O inefável que só se exprime pelo silêncio!», assim mesmo. Acredita na reencarnação e trata o Jorge por Sahib Albuquerque, o que confere certa evocação histórica!

Ramada, lúcido e irónico, assume que a peça é «um *ersatz*-peça, certamente não realizada»...

Temas: Camões e os outros

O IV Centenário da Morte de Camões (1980) motivou algumas peças significativas, num temário que com frequência evoca a Índia. E no contexto surge Fernão Mendes Pinto, cujo IV centenário da morte se celebrou em 1983.

Desde logo, assim em *Onde Vaz, Luís*, de Jaime Gralheiro, onde precisamente, Mendes Pinto é interrogado pelos Jesuítas acerca da *Peregrinação*. Mas é a trajectória de Camões que aqui se segue: o embarque da frota de Vasco da Gama, com citação do velho do Restelo ou a evocação de naufrágios na rota da Índia.

E sobretudo, a chegada da nau da Índia: «Chegou a nau / da Índia! / Quem quer vê-la? / Venham vê-la! / vem engalanada! / É linda! / Traz pimenta e traz canela!»

Ora, uma «contrapartida» desta convergência de temas e comemorações — Camões e Mendes Pinto — encontramos-la em Romeu Correia, em *O Andarilho das Sete Partidas* (1983), a partir de Mendes Pinto e da *Peregrinação* onde perpassa não só o poeta mas também o poema: «estivemos em Goa pela mesma altura. Com o Luís Vaz... E falamos sobre o mau governo da Índia». E depois, trava-se um curioso diálogo acerca das edições de *Os Lusíadas*, com o pelicano voltado para a direita ou para a esquerda.

Mas da Índia também se cuida, pois «o senhor Fernão Mendes Pinto navegou e viveu para lá das Índias». E uma das transcrições da *Peregrinação* compara o Japão com a Índia: pois «destes arquipélagos [...] resultará muito mais proveito que o que se tira da Índia».

A peça de Romeu Correia é pois, em parte considerável, sobre livros. E justamente: *Que Farei com Este Livro* (1980) se intitula a peça de José Saramago publicada no centenário de Camões, a qual de certo modo retoma a polémica do velho do Restelo: a peça é mais sobre o livro do que sobre o autor.

«A Índia está ganha, viva por si que nem pode [...] a Índia não tem pressa» diz o 2.º fidalgo: «com a ponta de uma lança se chega a Marrocos». Estamos, já se vê, na preparação do desastre de Alcácer Quibir.

«A Índia será, ou cuido que já é, uma doença de Portugal. Queira Deus que não seja mortal doença» diz agora Diogo do Couto. E a mãe de Camões, Ana de Sá: «Então, quando vós dizeis que a Índia será uma doença de Portugal, estais declarando doutro modo aquilo que meu filho disse nas oitavas que me leu»...

E no diálogo com o conde da Vidigueira, neto de Vasco da Gama, o qual recusa protecção para a publicação do «livro que [nos] deix[ou]», Camões pode de facto afirmar que «a bolsa veio vazia da Índia. Da Índia trouxeram muitos outros a bolsa cheia»...

Mas talvez a peça mais interessante deste ciclo do centenário da morte de Camões seja *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, de Natália

Correia, não obstante os excessos barroquizantes, a nível de texto e de espectáculo. Basta dizer que tem 44 personagens e para cima de 45 figurantes, mesmo dando de barato que muitos papéis são alternativos.

O teatro dentro do teatro, que Natália utiliza também em *O Encoberto* (1971) sobre Marco Túlio, falso D. Sebastião, e também sobre Camões no contexto histórico, surge agora na representação do *Filodemo* evocada «em Goa entre palmares». Antes já tínhamos encontrado «o casinhoto onde se aloja Luís de Camões».

Mas o «escândalo» estala no espectáculo, pois a Dionísia reveste a figura da «Infanta D. Maria, tal como apareceu na sua corte», o que provoca a indignação do Vice-Rei e dos fidalgos: «como se atreve? [...] está doido [...] varrido [...] então não vai pintar as feições da Infanta na cara da comediante?»

E é em retrospectiva que se evoca a viagem do Gama, a partir do embarque premonitório num coro de marinheiros: «os reis das Índia, livres e seguros / vereis ao rei potente subjugados [...] Vereis a inexpugnável Diu forte / que dois cercos terá dos lusos [...] Goa vereis aos mouros ser tomada / a qual virá depois a ser senhora / de todo o Oriente».

E vem depois a evocação do Velho do Restelo, do Adamastor, e finalmente a chegada: «Esta terra é de Calecu que demandamos / por onde o Ganges murmurando soa.» E Vasco da Gama «caindo de joelhos com as mãos postas e luz mais viva sobre a sua figura» — «Esta é por certo a terra que buscamos / da verdadeira Índia que aparece / Graças, Virgem celeste aqui fenece / o pesadelo de infernos que provamos.»

Visões poéticas e pícaras

Em 1991, José Oliveira Barata procede a um levantamento de peças históricas escritas dos anos 60 aos anos 80, numa «estratégia desconstrutiva das verdades feitas» a partir por vezes da «recuperação dos anti-heróis» quantas vezes anónimos agentes do verdadeiro progresso» (in *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 358). Cita, em 1982, entre outras que já vimos, *Fernão Mentos*, de Hélder Costa, e *O Homem que se Julgava Camões*, de Luzia Maria Martins.

As duas peças que agora referiremos são posteriores mas adoptam de certo modo essa perspectiva, na abordagem do pícaro e dos anti-heróis ou do «anti-heroísmo», dizemos nós, dos heróis consagrados.

Mário Cláudio, em *A Ilha do Oriente — Mistério em Três Actos, com Prólogo e Epílogo* (1989), põe em cena um Vasco da Gama narrador desencantado e poético e o Leonardo «soldado bem disposto / Manhoso cavalheiro e namorado», bem como «toda a armada das Índias», onde se pondera, descreve e revive «que mistério cabe ao Mundo e a Portugal».

A cena passa-se numa «ilha que está no centro do mundo, para que as estrelas se cruzem e as ventanias se encontrem». Mas quem lá se encontra é um conjunto de personagens reais e metafóricos, desde o «casal de bailarinos indianos» à Ninfa/Alma, à Aurora/Esperança, e por aí fora.

A linguagem é muito bela no seu teor poético: «Leonardo — Aqui dentro, finalmente, desta gruta e de mim próprio, aportarei à ilha que ninguém

descortina. Lançarei a âncora, descerei de um batel, desembarcarei na fímbria das areias. A sobra dos palmares infindos benigna será, e pacífica a tarde»...

E o final é uma grande e bela alegoria do regresso: «Vasco da Gama — Aonde vais, aonde vais, Leonardo português? / Leonardo — Desembarcarei no litoral do meu país, galgarei as serras, vencerei os campos até chegar a Lisboa, nossa mãe. E atravessarei aquele pórtico, que até aquele pórtico, que dá para o Sul, que tem, a meio, Santa Maria, com o menino em seus braços, na mão direita, o vaso de oiro e de incenso e de mirra, no alto, São Miguel Arcanjo de Portugal» [...] «Vasco da Gama — Partamos, partamos então. E descobramos, marinheiros, todos nós, o caminho do regresso. Não temais, não temais. Diante de vós, bem sabeis, são as ondas que temem.»

E *As Viagens de Pedro Lusitano* (1991), de Norberto Ávila, descreve a saga marítima da Expansão e a relação histórica com outras viagens, outras descobertas e outras personagens, designadamente Colombo, que vamos encontrar em «amena conversação» com D. João II. Um certo tom irónico e leve, mesmo em situações dramáticas, adequa-se a esta versão escrita para marionetas.

A viagem de Vasco da Gama e a conquista das praias indianas, os perigos da navegação («para evitar o escorbuto... a cenoura é o melhor remédio») as doenças e mortes a bordo, a «sensatez diplomática» e «o monopólio das especiarias» reivindicado por Vasco da Gama — tudo isto é abordado num tom coloquial e pícaro digno de

entrevista na TV, pelo Lusitano: «Lusitano — Dizei-me, senhor Vasco da Gama até que ponto se pode considerar positiva esta primeira viagem à Índia por via marítima? / V. da Gama — Por mim, considero-a um verdadeiro êxito.»

E tudo isto sublimado pela «Patragali — bailadeira hindu», «criatura assim tão asiaticamente calorosa [...] muito sedutora das artes do amor», que o Lusitano, herói ou anti-herói pícaro, se recusa a vender como escrava!...

IX

Algum teatro de Goa

Até aos anos 60, houve uma produção escassa mas regular de teatro em Goa, e isto abrangendo não só o temário como a origem e a cultura dos autores. O que não colide, antes pelo contrário, com as repercussões directas da estadia em Goa de autores idos de Portugal — e, os principais, temo-los encontrado ao longo desta síntese.

Surgem também esporádicas versões da riquíssima tradição dramática indiana. E por vezes, ambas as culturas se cruzam no plano da escrita ou da interpretação teatral.

Justamente: José F. Ferreira Martins, alto funcionário em Lisboa, Goa e Luanda, autor prolixo, mas que não aparece, nos estudos especializados, como dramaturgo, publicou em 1925, na Imprensa Nacional de Angola, uma versão em português de um drama da tradição secular indiana, *Kaxuntalá*, nome da «filha de Visvamitra e da fada Menaká», atribuído a um mítico autor denominado Kalidaça.

No «Prefácio», Ferreira Martins esclarece a origem do poema dramático, numa linguagem rebuscada: «metal bruto extraído das inesgotáveis minas da literatura sânscrita, que ao toque da varinha mágica do poeta se transformam em ouro puro, brilhante»... E a versão do poema corresponde. «Entra o rei Duxyanta, mostrando-se apaixonado: — Não desconheço o valor e a virtude de que está investido um ermita. À sombra da sua tutela vive a pupila em segurança. Mais fácil seria às águas duma cascata ascender às alturas donde se despenham do que desviar-se o meu coração, um átomo sequer, da senda que hei traçado»... E segue numa imensa tirada, enquanto «suspira melancólico»: mas há também cenas bem dialogadas.

Esta versão não é referenciada na bibliografia aqui citada. Mas, curiosamente, Aleixo Manuel da Costa, num estudo sobre *Literatura Goesa* refere outra versão do *Shakuntala*, esta a cargo de José Júlio da Costa, nascido e falecido em Goa, onde a publicou em 1911 (Aleixo Manuel da Costa, *Literatura Goesa*, Lisboa, ed. AGU, pp. 364-365).

Na mesma obra se cita o caso curioso de Bernardo Francisco Cabral, que no início do século xx editou em Bombaim e Carachi diversas peças, canções e óperas em concani, algumas de temática católica (ob. cit., pp. 80-81). E ainda Frederico Diniz de Aiala com uma *Fabiola* (1902).

Em 1971, Vimara Devi e Manuel de Seabra procederam a um cuidadoso levantamento, seguida de antologia, do teatro escrito em Goa (in *A Literatura Indo-Portuguesa*, 2 vols., ed. JIU).

Aí é referido por exemplo Paulino Dias, que publicou no início do século XX uma cena dramática, *Os Párias*, violenta diatribe contra a situação dos «farazes». «Basta-nos o que deitais aos cães», imploram, debaixo de insultos e agressões: «não manchamos com a nossa sombra a bosta das vossas vacas, ó Marajás»... E até «os cães das aldeias» os desprezam: «que nojo, dar uma dentada nos cães dos farazes!» (ob. cit., vol. II, pp. 148-161; cf., também, a *Antologia da Terra Portuguesa — Goa, Damão e Diu*, cit., pp. 28-29). Curiosamente, o mesmo autor escreveu em 1898, diz-nos Inocêncio (*Dicionário*, cit., vol. XVII, p. 336) um «poemeto» intitulado «Vasco da Gama» por ocasião das comemorações do centenário em Goa.

Vimara Devi e Manuel de Seabra dão sobretudo destaque ao teatro radiofónico de Ananta Rau Sar Dessai, médico, que a partir de 1939 escreveu algo como duas dezenas ou mais de peças em português e em marata, de que destacam *Querubino*, comédia de costumes luso-indianos, a partir da personagem Catarina, a qual é «deixada» (isto é, «está por conta») de Querubino, mas mantém toda a liberdade de receber quem lhe apetece: «Ele não costuma sair do sobrado. Tenho-o educado mesmo assim.» Mas nem sempre para Afonso: «Vista, vista e corra depressa. O Querubino está a vir por aqui. [...] Dá-se-lhe às vezes aquela mania de andar por toda a casa.»

Vaxina, a Mim Também Façam um Pouco de Vaxina, de ambiente médico, desenvolve-se numa cena de consulta com o Dr. Manuel, que recebe sucessivas pacientes. E é o mesmo ambiente de outra peça antologizada, *Ferramicina*,

de acentuado criticismo, a propósito de médicos e remédios, conduzida pelo «Senhor Doutor Sebastião dos Santos [que] é o maior clínico de Goa e um dos maiores clínicos de toda a Ásia»! E tem mais nesse temário: *A Resolução do Tumor da Barriga*, *A Última Vontade...*

E são citados mais dois autores: Diogo José Carvalho, com um conjunto de *Comédias Escolares* (1943) e uma comédia, *O Mel não É para a Boca dos Asnos* (1950) e Ariosto Xavier do Rosário Coelho, com *A Mulher Moderna* e *Herança do Tio Joaquim* (1968).

X

Uma conclusão provisória

A Índia, como realidade concreta e quotidiana, mas sobretudo como expressão histórica, constitui de facto um dos temas centrais da dramaturgia portuguesa: mas, tal como amplamente referimos nesta síntese, fica muito aquém, pelo menos em quantidade, do grande tema da Expansão e da colonização africana, para já não falar, como é evidente, das expressões locais, antigas ou modernas, das dramaturgias em língua portuguesa.

Este estudo constitui, entretanto, o «essencial» do tema, tal como o título refere.

Terminamos pois, para já, como uma curiosidade.

Em 1779, um tal Luiz António de Araújo publicou em Lisboa a tradução de uma apócrifa *História Crítica do Teatro na qual se tratarão as causas da decadência do seu verdadeiro gosto*. Aí se lê, no preâmbulo, da autoria do tradutor: «Ah! E de que prejuízos não enchem o público aqueles que só se ocupam em lisonjear-lhes as suas

paixões! Pois isso vemos mais sujeitos inclinados a ler a História de Carlos e Rosaura do que a de Vasco da Gama!»

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
O TEMA DA ÍNDIA NO TEATRO PORTUGUÊS**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA
tem como autor
DUARTE IVO CRUZ
com design e capa do atelier
SILVA!DESIGNERS
e composição
UNDO, LDA.
tem o ISBN **978-972-27-1932-2**
e depósito legal **324834/11.**
A primeira edição de **1000** exemplares
acabou de ser impressa no mês de **MAIO**
do ano **DOIS MIL E ONZE.**
cód. 1018121

O E S S E N C I A L S O B R E

O tema da Índia no teatro português

Duarte Ivo Cruz

Dominados e fascinados pelo esplendor de *Os Lusíadas*, temos, por vezes, tendência para esquecer a importância e a constância do tema da Índia no teatro português, desde logo a partir de Gil Vicente, envolvendo os clássicos e o próprio Camões-dramaturgo e percorrendo as diversas épocas e estéticas do nosso teatro, de Garrett aos românticos e desde as corrente realistas-naturalistas aos diversos modernismos, até ao teatro épico e às correntes que hoje vivemos. E, simultaneamente, olhamos para algum teatro escrito e produzido em Goa, também de tema e de cultura local. É uma viagem que em rigor não terminou.

ISBN 978-972-27-1932-2



INCM