

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**O PLANTADOR DE NAUS A HAVER SOB A ÓPTICA DA  
INTERTEXTUALIDADE**

**Alleid Ribeiro Machado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Flavia Maria Corradin**

**São Paulo  
2006**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE LITERATURA PORTUGUESA**

***O PLANTADOR DE NAUS A HAVER SOB A ÓPTICA DA  
INTERTEXTUALIDADE***

**Alleid Ribeiro Machado**

**São Paulo  
2006**

*E o que eu desejo é luz e imaterial.  
Que canto há de cantar o indefinível?  
o toque sem tocar, o olhar sem ver  
A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis?  
Como te amar, sem nunca merecer?  
H. Hilst*

*Há vidas que podem sonhar-se, outras, que a nossa  
imaginação pode recheiar de acontecimentos; esta,  
pouco mais que narrar-se.  
J. Nery*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter iluminado o meu caminho e ter feito forte as minhas veredas.

Ao Prof. Francisco Maciel Silveira, a quem admiro com profundo respeito, agradeço pelo estímulo em minha pesquisa, por acreditar em meu trabalho e me guiar no difícil caminho do conhecimento.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Flavia Maria Corradin, pela amizade, pela orientação atenciosa, pela presteza na indicação dos caminhos para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho.

Um agradecimento especial à Júlia Nery, pela afetividade, por tantas “conversas” e trocas ao longo do caminho. Agradeço pelo apoio à pesquisa, pelo envio de material bibliográfico e, sobretudo, pela amizade consolidada entre nós.

À banca de qualificação, pelas observações e sugestões pertinentes, que muito contribuíram e enriqueceram a presente dissertação.

À Capes pela bolsa concedida.

Ao Prof. Márcio Ricardo Coelho Muniz. A qualidade de seu trabalho, seu estímulo à pesquisa e ao aprendizado foram, ainda nos tempos da minha graduação, forças motrizes para que eu prosseguisse os meus estudos na área de literatura portuguesa.

À minha mãe Arlete, companheira de todos os momentos, presença fundamental em minha vida.

Ao Elizeu, por estar sempre ao meu lado e pela motivação contínua.

Ao Eliel, por sua atitude encorajadora e afetiva, pelo apoio irrestrito a todos os meus projetos.

Ao meu pai João (*in memoriam*), porque apenas um olhar seu bastou para me fazer acreditar que tudo era possível, desde que houvesse esforço e dedicação.

Ao Edson e à Marta, pelo carinho de sempre.

Ao Wellington Migliari, pelo apoio e pela amizade.

Ao Cléber, meu amor, pelas palavras de segurança e incentivo que me motivaram a seguir em frente e a concluir esta empreitada e, mais do que isso, pela dádiva de sua presença em minha vida.

## RESUMO

### *O plantador de naus a haver sob a óptica da intertextualidade*

A presente dissertação propõe o estudo da vida e obra da autora portuguesa Júlia Nery, mais especificamente, a análise de uma de suas peças de maior cunho intertextual: *O plantador de naus a haver*. Para tanto, é feito inicialmente um relato de como se deu o processo de pesquisa de sua produção literária, desde o primeiro contato com a peça no curso de Pós-Graduação intitulado “A literatura portuguesa em cena” (FFLCH-USP), até a localização da Autora, que resultou na reunião de um material bibliográfico que serviu de base para a elaboração deste trabalho. Em seguida, é realizado um apanhado teórico em torno da intertextualidade, a partir dos estudos sobre a linguagem empreendidos por Mikail Bakhtin, e das contribuições teóricas de Julia Kristeva, além de outros pesquisadores e lingüistas contemporâneos, que têm, ao longo do tempo, pesquisado e ampliado as diretrizes bakhtinianas em torno do dialogismo e da polifonia, além dos estudos acerca dos mecanismos que promovem a intertextualidade. Posteriormente, são analisados os textos paradigmas com os quais a Autora travou diálogo para criação de sua peça. Segue-se a análise do texto dramático, utilizando-se como instrumentos intertextuais, a paráfrase e a estilização, uma vez que esses mecanismos demonstram ser, de fato, os adjuvantes para recriação do longínquo medievo português, bem como da própria biografia de D. Dinis, a personagem central. O objetivo principal de tal análise é o de trazer à tona, elementos diversos que, constantes nas entrelinhas de *O plantador de naus a haver*, contribuem para a revelação do ponto de vista de seu Autor em relação à personagem principal, ao contexto histórico-literário no qual se insere, além é claro, de apresentar a sua visão de mundo. Como *O plantador de naus a haver* também é destinado ao ensino de Literatura Portuguesa, algumas considerações sobre a relação teatro-educação também são tratadas, a fim de se investigar o intuito pedagógico da peça, que, como poderá ser visto, propõe uma gestão criativa de seu conteúdo, a partir da interação entre o texto e seu interlocutor, por meio da expressão dramática.

### PALAVRAS-CHAVE (5)

dialogismo; intertextualidade; mecanismos intertextuais; teatro; educação.

## ABSTRACT

### *The planter of ships-yet-to-be* under an intertextual approach

The present dissertation deals with the biography and work of the Portuguese author Júlia Nery, more specifically, an analysis of one of her plays with the greatest intertextual feature: *The planter of ships-yet-to-be*. Before localizing the author, at the very beginning, it was made a description of how the research process of her literary production takes place since the first contact with the play in a course from an academic program named “A Literatura Portuguesa em Cena” (FFLCH-USP). All of this has resulted in a set of bibliographical material that was used to implement this dissertation. A theoretical synthesis was made concerning the intertextuality from the language studies that were undertaken by Mikail Bakhtin and afterwards some theoretical contributions of Julia Kristeva. Other contemporaneous researchers and linguists that have studied for ages enlarged the Bakhtin’s bases around the dialogism and the polyphony beyond the studies above the mechanisms that have promoted the intertextuality. Subsequently, the texts with paradigms, which the author established as a dialogue in the creation of her play, have been analysed. Soon, the analysis of the dramatic text follows in this dissertation based on intertextual tools, such as the paraphrase and the stylization, as the mechanisms which are being apprehended like the main attributes for a recreation of the faraway Portuguese Middle Ages, even the own biography of D. Dinis, the central character. The main goal of such analysis highlights several elements that appear in *The planter of ships-yet-to-be* read between the lines, contributing to the revelation of the author’s point of view in relation to the main character, to the historical and literary context in what the work has been inserted, besides presenting the author’s background in a contemporaneous world being inhaled by her play. As *The planter of ships-yet-to-be* is also addressed to the Portuguese Literature teaching, some considerations intertwining theatre and education are approached in order to investigate pedagogical purposes in the play, proposing a creative operation of its content from the interaction between the text and its interlocutor through dramatic expressions.

## KEY WORDS (5)

dialogism; intertextuality; intertextual mechanisms; theatre; education.

## SUMÁRIO

I .Identidades entre os Projetos <i>Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro</i> (USP) e <i>Expressão Dramática – EXDRA</i> (Júlia Nery).....	8
I.1. Preliminares. ....	8
I.2. Conhecendo Projeto <i>Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro</i> .....	9
I.3. Às voltas com o Projeto <i>Expressão Dramática – EXDRA</i> .....	11
I.4. Relações entre os dois projetos.....	12
II. Biobibliografia de Júlia Nery .....	13
II. 1. Biografia .....	13
II.2. Bibliografia.....	16
II.2.1. Romances.....	18
II.2.2. Contos.....	18
II.2.3. Contos não publicados.....	20
II.2.4. Artigos.....	20
II.2.5. Teatro.....	23
III. Entrevistas com Júlia Nery a propósito do Projeto <i>Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro</i> .....	26
III.1. Sobre <i>O plantador de naus a haver</i> , por Júlia Nery.....	26
III.2. Sobre <i>Do forno 14 ao Sud- Express com autos e foral</i> , por Júlia Nery.....	33
IV. Acerca da intertextualidade.....	36
V.1. Preliminares - Estudo acerca da teoria bakhtiniana de dialogismo, polifonia e intertextualidade.....	37
IV.2. Polifonia .....	39
IV.3. Enunciação .....	41
IV.4. Intertextualidade.....	43
V. Estudo dos textos paradigmáticos .....	48
V.1. Cantigas trovadorescas .....	48
V.1.2. Cantigas de Amor .....	49
V.1.3. Cantigas de Amigo .....	53
V.1.3.1. Cantar de amigo exclusivamente amoroso .....	54
V.1.3.2. Pranto.....	57
V.1.3.3. Barcarolas ou marinhas .....	58
V.1.3.4. Tenção (dialogada).....	60
V.1.3.5. Bailatas (bailias ou bailadas).....	60
V.1.3.6. Erótica .....	61
V.1.3.7. Cantigas satíricas .....	62
V.2. Textos poéticos.....	63
VI. Textos históricos - Recomposição da figura histórica de D. Dinis .....	65
VI.1. D.Dinis, segundo Ruy de Pina .....	65
VI.2. D. Dinis, segundo Américo Cortez Pinto.....	75
VII. O diálogo intertextual em <i>O plantador de naus a haver</i> .....	86
VII.1. Análise do Ato I.....	87
VII.2. Análise do Ato II.....	94
VII. 3. Análise de Ato III .....	101
VIII. D. Dinis, entre amador e rei .....	106
IX. Intuito pedagógico: a peça como instrumento de ensino de literatura .....	109
X. Bibliografia.....	114



## **I. Identidades entre os Projetos Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro (USP) e Expressão Dramática – EXDRA (Júlia Nery)**

### **I. 1. Preliminares**

Nossa dissertação pretende examinar a peça *O plantador de naus a haver*, de autoria da escritora portuguesa Júlia Nery, sob a óptica da intertextualidade.

O primeiro encontro com textos da autora deveu-se ao fato de termos nos matriculado em 2000, ainda como aluna especial, na disciplina “A literatura portuguesa em cena”, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, da FFLCH – USP, sob a responsabilidade dos Profs. Drs. Francisco Maciel Silveira e Flavia Maria Corradin. Já na primeira aula, os docentes explicitaram alguns tópicos básicos do projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*, que está na gênese do curso ministrado.

Coube-nos, durante o curso, a análise e interpretação da peça *O plantador de naus a haver*. Logo percebemos a estreita vinculação do texto ao Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*, uma vez que a peça examina a vida e obra de D. Dinis, o rei-trovador.

Sentimos necessidade, aliás conforme já prevê o Projeto, de entrar em contato com Júlia Nery. Conseguimos seu correio eletrônico através da Editora Asa, que publicou várias das obras da Autora. Desde o primeiro contato, a escritora colocou-se inteiramente à disposição para nos ajudar em nossa empreitada rumo ao Mestrado, inclusive pondo-nos a par de seu Projeto *Expressão Dramática (EXDRA)*, que pressupõe os mesmos objetivos do Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*, isto é, examinar a vida e obra de um determinado Autor pretérito, sob a perspectiva da intertextualidade, além de buscar trazer novas luzes para o ensino da Literatura.

Vimos, pois, que os Projetos brasileiro e português, embora ideados na distância do Atlântico, têm identidades irrefutáveis.

Urge, portanto, conhecermos os dois Projetos, bem como a biobibliografia que envolve Júlia Nery, de modo a que colemos subsídios básicos para trilhar o caminho da intertextualidade, corrente crítica que se impõe na análise da peça *O plantador de naus a haver*, como veremos, texto da autora que mais de perto cumpre os objetivos que alicerçam os dois Projetos.

## I. 2. Conhecendo o *Projeto Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*

Iniciado em 1997, trata-se de um projeto de longa duração. Subordinado a duas linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação da Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo — “Poéticas de expressão portuguesa” e “Textos. Contextos. Intertextos.” objetiva:

- a) o exame de textos teatrais (ou de forte cunho dramático-teatral) cujo tema e/ou motivo seja(m) a vida e/ou a obra de autores portugueses;
- b) a utilização de técnicas e recursos teatrais no ensino da Literatura Portuguesa.

Portanto, o Projeto desenvolve-se em duas vertentes:

- a) a releitura da vida e obra de autores feita por outros criadores, especialmente dramaturgos. O intuito é o de rever conceitos críticos vigentes na historiografia literária portuguesa, em torno de autores, obras, temas, além de divulgar a dramaturgia contemporânea portuguesa;
- b) contribuir didática e metodologicamente para o ensino da Literatura Portuguesa, apresentando de forma criativa a vida e obra de autores. Para esta vertente, o Projeto criou o Grupo de Estudos Teatrais *Gambiarra*, sob a direção do Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira e coordenação da Prof. Dra. Flavia Maria Corradin.

Conforme está concebido, e graças à sua raiz intertextual, o projeto abriga várias finalidades:

- a) historiar a Literatura Portuguesa a partir de peças teatrais que privilegiem autores e obras;
- b) examinar a vida e/ou a obra de um dado autor com base em diferentes textos dramáticos;
- c) estudar um tema literário que, recorrente no imaginário português, foi enfocado, em diferentes épocas, por textos teatrais ou de forte cunho dramático-teatral;
- d) estudar fatos concernentes à História de Portugal através de textos dramáticos que tratem de importantes momentos históricos;
- e) mostrar, através de *work shops* e apresentações em Instituições de Ensino, como o magistério da Literatura pode ser feito por meio de recursos e técnicas teatrais;
- f) a recolha de entrevistas e/ou depoimentos dos autores contemporâneos cujos títulos estão elencados no Projeto e a respeito dos quais é paupérrima ou nenhuma a bibliografia.

Abrangendo o período que vai da Idade Média ao século XXI, o projeto objetiva levar o aluno a refletir criticamente em torno da Literatura Portuguesa, oferecendo-lhe a oportunidade de percorrê-la diacronicamente à medida que lhe estuda autores e movimentos.

A novidade do projeto, transformado em Disciplina na Pós-Graduação da Faculdade de Letras da USP sob o título “Cenas da Literatura Portuguesa”, reside em traçar uma história da

Literatura Portuguesa, partindo do enfoque crítico apresentado por uma dada peça teatral. Graças à polifonia decorrente desta perspectiva intertextual, confrontar-se-á a visão crítica de um teatrólogo com a apresentada pela bibliografia dedicada ao movimento e/ou autor estudado.

Assim sendo, o pós-graduando será levado a considerar criticamente: a) o movimento literário e seu contexto sócio-político-econômico; b) a vida e obra do autor focado na peça; c) o viés intertextual que vem sendo adotado pela dramaturgia portuguesa em sua revisão da História; d) a vida, obra e visão de mundo do teatrólogo responsável pela peça estudada.

Atinentes às finalidades a) — historiar a Literatura Portuguesa a partir de peças teatrais que privilegiem autores e obras — e b) — examinar a vida e/ou a obra de um dado autor com base em diferentes textos dramáticos —, o Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro* já levantou até o momento mais de meia centena de peças acerca da vida e/ou obra de autores da Literatura Portuguesa. Para a finalidade c) — estudar um tema literário recorrente no imaginário português —, o Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro* planeja ainda credenciar, como disciplina na Pós-Graduação, o exame do mito de Inês de Castro na poesia, na prosa de ficção e na dramaturgia portuguesas. (Título provisório do curso projetado: “O eterno drama de Inês de Castro”.) Subsidiariamente, textos de autores não portugueses a desenvolver o mesmo tema também estão sendo pesquisados. Para tanto, já se localizaram e se examinaram, até o momento, dezoito textos de autores portugueses, franceses, além de um brasileiro.

No que tange à finalidade d) — estudar fatos concernentes à História de Portugal através de textos dramáticos que tratem de importantes momentos históricos — foi criada, em nível de Pós-Graduação, a disciplina “O teatro da história na história do teatro”, credenciada com mais de trinta títulos de peças, dos quais são escolhidos, a cada vez que se oferece o curso, títulos que tratem de um mesmo fato histórico, o que possibilita o estudo científico do mesmo e a visão que diferentes dramaturgos apresentam dele.

Para atender às necessidades da finalidade e) —, mostrar através de *work shops* e apresentações em Instituições de Ensino, como o magistério da Literatura pode ser feito por meio de recursos e técnicas teatrais, o Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro* criou o Grupo de Estudos Teatrais *Gambiarra* (no sentido português, e não brasileiro, do vocábulo!), aberto a todos os pós-graduandos interessados em estudar e divulgar a Literatura e Cultura portuguesas de uma forma agradável, criativa e palatável. O objetivo do *Gambiarra* é mostrar aos professores que é possível despertar e atrair a criatividade, seja de docentes, seja de discentes, para o ensino e aprendizagem da Literatura.

O Projeto tem entrado em contacto com dramaturgos portugueses da contemporaneidade com o intuito de formar um banco de dados biobibliográfico, além de propor-lhes uma entrevista.

Até o momento já se coletaram dados biobibliográficos e entrevistas com os dramaturgos portugueses Helder Costa, Jaime Gralheiro, Júlia Nery, Maria do Céu Ricardo, Manuel Córrego, Miguel Rovisco (através de seus familiares, amigos e críticos), dentre outros.

### **I. 3. Às voltas com o Projeto *Expressão Dramática* – EXDRA**

A pesquisa iniciada em torno da obra de Nery, identificou relações análogas entre o Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro* e as intenções contidas no EXDRA, uma vez que ambos os Projetos buscam, em última instância, uma nova maneira de ver o processo ensino-aprendizagem.

Feliz coincidência? De qualquer forma, após Júlia Nery ter sido localizada (pelos meandros da Internet), e ter se disposto gentilmente a colaborar com o Projeto, concedendo entrevista<sup>1</sup> e depoimento, a hipótese de que a autora também estava desenvolvendo em Portugal um trabalho pedagógico/didático com objetivos semelhantes ao Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro* se confirmou. Júlia Nery, além de escritora, era “empenhadamente” educadora, com mais de trinta anos de experiência no ensino de Língua e Literatura.

Para a Autora, diante dos insucessos no processo ensino/aprendizagem de Língua e Literatura Portuguesas e de seus componentes curriculares, era preciso transportar para o interior da escola e para os momentos da aula a espontaneidade, a sociabilidade, a cumplicidade criativa, prazeres que tornariam as aprendizagens mais atraentes aos jovens.

No entanto, para o alcance de tal objetivo, fazia-se necessário lançar mão de novas técnicas e metodologias, no intuito de trilhar um percurso inovador na organização do processo ensino-aprendizagem. Contra o perigo do ensino mecânico e reprodutivo dos conteúdos programáticos, as técnicas de comunicação deveriam estar a favor das atividades dramáticas, que operariam como um recurso inesgotável de aprendizagem funcionais estribadas no prazer de aprender.

Procurando para suporte do projeto um instrumento pedagógico que proporcionasse formas de comunicação interativas, a autora criou *Na casa da língua moram as palavras*. Um texto dramático que tem como linha dramática dominante a Comunicação “enquanto essência da relação consigo e com o outro e da sobrevivência social” e ao qual “vêm juntar-se subtemas: linguagens, palavra, Língua Portuguesa.” (NERY, 1993, p.7).

<sup>1</sup> A entrevista concedida por Júlia Nery encontra-se no Cap. III deste trabalho.

É nesse contexto que se insere o Projeto *Expressão Dramática (EXDRA)*, isto é, atividade pedagógica e processo didático, como “estratégia de remediação às dificuldades de aprendizagem e como maneira de potencializar as capacidades criativas dos alunos.” (NERY, 1993, p.8).

Um ano após ter desenvolvido essa primeira etapa do Projeto, escreve *O plantador de naus a haver*, texto criado para atender à necessidade de ensinar o Trovadorismo para uma turma de alunos “muito desinteressada”<sup>2</sup>. Lançando mão da intertextualidade, cria uma narrativa dramática, cujo enfoque recai sobre vários *eus*: Lavrador, Trovador, Homem do Mar, Letrado, que seriam as projeções de D. Dinis, a figura principal. O discurso dessas personagens traz à cena a “vitalidade, as paixões, a pulsão criadora”, enfim, “a mágica potencialidade dos vários atos de semear que aconteceram em Portugal no reinado do rei Lavrador, plantador de naus a haver, que adivinhou nas estrelas o destino português de mar.” (NERY, 1994, p. 7).

Hoje em dia, cabe salientar, outros textos dramáticos da Autora fazem parte do curso “A Literatura Portuguesa em Cena”, uma vez que buscam desempenhar a mesma função: despertar o aluno da inércia do pensar.

#### **I. 4. Relações entre os dois Projetos**

Como ficou exposto em **I.2** e **I.3**, parece ter ficado claro que as intenções e objetivos, tanto do Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro* como do Projeto *Expressão Dramática* distanciados pelas linhas geográficas que separam Brasil e Portugal, entre o cá e o lá encontram-se agora fortalecidos pelo encontro de “identidades” que atuam conjuntamente em favor de um magistério criativo, que coloca a expressão dramática a serviço de uma pedagogia inovadora.

A presente dissertação, fruto do processo atrás relatado, pretende se constituir em uma fonte bibliográfica importante, contribuindo para a crítica em torno do teatro português contemporâneo, na medida em que, como vimos, intenta demonstrar como Júlia Nery, com seu *O plantador de naus a haver*, engendrou o diálogo com os paradigmas críticos que tratam do rei D. Dinis, bem como com a poética trovadoresca, nomeadamente com a obra do Rei-Trovador.

Para além dessa primeira intenção, essa dissertação também contribuirá para os resultados do Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*, na medida em que exemplificará, ao fim e ao cabo, como ensinar Literatura, nesse caso Literatura Portuguesa, de uma forma criativa.

---

<sup>2</sup> Cf. Entrevista, p. 27

## II. Biobibliografia de Júlia Nery

### II. 1. Biografia

Júlia Guilhermina do Nascimento Lopes Nery de Oliveira, Júlia Nery, nome literário, nasceu em Lisboa em 28 de outubro de 1939. Filha única de Antônio Lopes de Almeida, construtor civil, e de Laudomira do Nascimento Grilo de Almeida. Viveu sua infância em Lisboa, na Graça, um bairro popular de fortes tradições operárias. Nessa mesma cidade, conheceu Fernando José Nery de Oliveira, engenheiro civil, com quem se casou e teve quatro filhos: Teresa e Leonor, gêmeas, Isabel e Pedro.

Começou sua atividade como escritora ainda na adolescência, tempos em que lia compulsivamente, Salgari, Condessa de Ségur, Pearl Buck, Dostoievski, além de Tolstoi, Camilo, Balzac, entre outros. Dentre os portugueses, desenvolve especial gosto pela poesia de Antônio Nobre e José Régio.

Seu primeiro conto, *Lisboa*, é publicado no *Suplemento República dos Miúdos* do jornal *República*. Com doze anos, publicou, em capítulos, no mesmo jornal, seu primeiro romance, *O lar da felicidade*. Aos treze, escreve, encena e representa, numa festa em uma paróquia local, a peça *O jardim da felicidade*.

Licenciou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa em 1964 e estudou na França, onde obteve o Diplôme d'Études Françaises da Universidade de Poitiers.

A convivência com pessoas simples, migrantes das Beiras, desde os tempos de sua meninice, e mais tarde, com emigrantes portugueses na França, inspira-lhe o romance *Pouca terra...pouca terra*, obra que nasceu de um ressentimento: em 1980, freqüentando como bolsista um Curso de Aperfeiçoamento em Didática das Línguas, decide assistir, em Vichy, a uma sessão de propaganda política de membros da extrema Direita, porém, além da dificuldade que enfrentou para entrar na sessão, por ser estrangeira, acaba por ouvir um ferrenho discurso contra os emigrantes. A resposta contra a xenofobia nasceu-lhe, em pensamento ali mesmo, publicando o romance citado, quatro anos mais tarde.

Desde abril de 1974, vive-se em Portugal a euforia da revolução e, para Júlia Nery, era preciso engajar-se na mesma luta de seu povo. De 1976 a 1985, exerce a função de Deputada na Assembléia Municipal de Cascais, experiência que considerou válida, embora não menos desilusória, uma vez que, como em qualquer atividade política, pôde fazer bem menos do que aquilo que desejava e acreditava ser útil à sua comunidade.

No período entre 1982 e 1985 é eleita Presidente do Conselho Diretivo e Presidente do Conselho Pedagógico da Escola Secundária de Cascais, funções que a afastam por algum tempo da atividade de escritora.

No entanto, ainda na década de 80, dois contos inéditos da autora são adaptados para teatro radiofónico e transmitidos pela Radiodifusora Portuguesa Antena 1: *Lubélia e Morte computadorizada*.

Na década de 90, participa do Programa *O linho e a seda* (Antena 1, RDP), como cronista.

Tendo interrompido a escrita de um romance, *Sonata para um solstício*<sup>3</sup>, iniciado em 1991, é levada a escrever *O cônsul* motivada, sobretudo, pela ideia de trazer à lume a história de Aristides de Sousa Mendes.

Como educadora, desenvolve vários trabalhos e projetos de investigação que visam, especialmente, a fomentar a integração entre pedagogia e criatividade. Nesse âmbito, interessada em aplicar a Expressão Dramática na prática pedagógica, frequenta cursos de Dramaturgia e História do Teatro no IFICT (Instituto de Formação, Investigação e Ciência Teatral) e participa dos Workshops de Expressão Dramática com Claude Wautelet, Kem Byron e Gisele Barrett (Porto, 1989) e de Teatro na Educação com Wolker Ludwig (Porto, 1991). Na Fundação Calouste Gulbenkian, conclui o Curso de Monitores de Expressão Dramática.

Em 1993, como resultado destas pesquisas, escreve *Na casa da língua moram as palavras*. Obra paradigmática que visa ao ensino da Língua Portuguesa, dividida em dois blocos: no A, apresenta o texto dramático *Na casa da Língua moram as palavras*; e no B, teoriza a questão com o texto *Na casa da língua moram as palavras: proposta de abordagem e tratamento*. A obra é encenada por Bibi Perestrelo sob o título *Viagem à Casa da Língua*, levada à cena no Centro Cultural de Cascais.

Colaborou com o Teatro Experimental de Cascais (TEC), na adaptação de peças para espetáculos direcionados ao público escolar, como por exemplo, *A flauta de Pã*, encenada pelo grupo *Nós e Vozes*<sup>4</sup>.

Ainda na década de 90, ao ministrar aulas de Língua e Literatura Portuguesa e de Língua Francesa na Escola Secundária de Cascais, surge-lhe a necessidade de escrever um texto que facilitasse o ensino da poesia trovadoresca. Ao esboçar um diálogo entre um trovador e sua dama, nasce *O plantador de naus a haver*, obra pela qual recebeu o prêmio Eça de Queirós de 1994 e Menção Honrosa pela Secretaria de Estado da Cultura.

<sup>3</sup> Esta obra continua em fase de escrita.

<sup>4</sup> Teresa Lampeira, filha do ex-embaixador do Brasil em Portugal, Luís Felipe Lampeira, ao frequentar as sessões de Oficina de Escrita, realizadas por Júlia Nery, organizou esse grupo de teatro, que foi batizado por Júlia como *Nós e Vozes*.

Em 1996, o Grupo de Teatro Pais de Miranda leva à cena *Do Forno 14 ao Sud-Express com autos e foral*, peça teatral encomendada a Júlia Nery, em virtude das comemorações dos 800 anos de Foral de Canas de Senhorim.

Quando pesquisava a biografia de D. Dinis para o seu “*Plantador de naus...*”, deperta-lhe a atenção D. Constança, filha do rei com D. Isabel. A história dessa infanta será mote para a escrita de um romance. Busca, então, nas páginas da História de Portugal, subsídios biográficos de outras três infantas — D. Isabel Maria, D. Constança Manuel e D. Catarina — e em 1998 publica *Infantas de Portugal*.

No mesmo ano, publica *Valéria, Valéria*, romance inspirado nas muitas professoras e alunos que conheceu em sua trajetória como docente.

Se na década de 80, entusiasmada pelo advento do computador, escreve *Morte computadorizada*, em 2000, a descoberta da Internet leva a autora a reescrever esse conto, agora, travando diálogo com a nova mídia. A este novo conto, intitulado *www. morte. com*, unem-se outros dois *Lub@aquí* e *Mundo, o cão*.

Seu último romance publicado em Portugal é *O segredo perdido — Lisboa, Terremoto, 1755*. Nele, a autora procura, a partir de uma narração em três tempos, e da descrição de cenas do terremoto de 1755, fazer um testemunho humanamente doloroso das cicatrizes daqueles que, em meio à tragédia, tiveram, inevitavelmente, seus destinos alterados.

Atualmente, além de escrever dois textos dramáticos, ambos iniciados há algum tempo (*Hello herói*, cuja temática gira em torno do conceito moderno de herói, e *Aquário na gaiola*, peça teatral para jovens), finaliza a escrita do romance *Sonata para um solstício*.

Formadora na área da Didática das Línguas (Certificado do Concelho Científico-Pedagógico da Formação Contínua, Maio de 1995). Ministra regularmente Cursos de Formação para Professores, no âmbito da Didática da Língua Materna e de Oficinas de Escrita Criativa, de que se destacam os Cursos realizados em Macau (no Centro de Difusão de Línguas- Serviços de Educação e Juventude de Macau, Janeiro de 1998); e em Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa, Novembro de 2003).

É membro do conselho editorial da revista *Boca do Inferno*, onde seleciona e define os conteúdos da revista.

Desde 1991 faz parte do Corpo Gerente da Associação Portuguesa de Escritores, tendo participado da Coordenação da representação Portuguesa da Organização do III Congresso de Escritores Portugueses (junho/ 2004) e da Comissão Organizadora do 1º Simposium de Moçambique: Língua Portuguesa – Diálogo entre Culturas (abril/ 2005).



## II.2. Bibliografia

### II.2.1. Romances:

✓ *Pouca terra...pouca terra...* Lisboa: Rolim,1984. 163 p.

Romance que tem como protagonistas uma família portuguesa de emigrantes e uma universitária de nome Leonor, jovem que foi levada ainda pequena para a França, por sua avó Maria Menina, mulher de fibra e coragem, em busca de um futuro mais próspero. A narrativa tem como fio condutor o dilema daqueles que um dia deixaram sua terra natal, procurando melhores condições de vida, mas, nem por isso, abandonaram suas raízes, ou negaram sua origem, uma vez que cultivavam o desejo íntimo de regressar à Pátria. Por outro lado, há aqueles que deixaram Portugal por circunstâncias adversas, mas vêm o retorno como uma espécie de retrocesso.

Ao longo dos anos, durante suas férias, Leonor é obrigada pela avó a deixar a França e a viajar para Portugal, para que não se esqueça de suas raízes. A ação central do romance passa justamente nesse trajeto, num comboio que leva Leonor até Portugal. Mas, desta vez, as paisagens, as pessoas e todo o percurso exterior irão coincidir com um percurso interior, descrito por um narrador onisciente que nos vai revelando impressões acerca do que ela vê agora, do que ela vira antes, e daquilo que ela sonha ver um dia. Dessa forma, o comboio que leva Leonor transporta também o leitor “para dentro”, não apenas do universo interior da jovem que vivencia o conflito de ser portuguesa no âmago de sua alma, porém francesa nos modos, mas também para o universo cultural português que procura romper com o fatalismo da emigração, afinal “o português é semente que em qualquer terra dá fruto.” (NERY, 1984, p. 161)

✓ *O Cônsul*. Lisboa: D. Quixote, 1991. 189 p.

(D. Quixote, Lisboa, 1991; Círculo de Leitores, Lisboa, 1993; tradução francesa, Le Mascaret, Bordéus, 1992; tradução alemã, Époque, Zurique, 1997; Pipper, Munique, 1999), publicado também na Alemanha e na França.

No romance, conhecemos ficcionalmente a história de Aristides de Sousa Mendes do Amaral e Abranches, Cônsul português a serviço de seu país na França. Em junho de 1940, data da ocupação de Paris pela Wehrmacht (força nazista), a cidade de Bordéus vê-se invadida por refugiados que desejam sair do país. Nesta época, o diplomata detinha o direito de conceder vistos apenas a não-judeus. No entanto, sabendo do drama desses refugiados que viam Lisboa

como único porto livre para a Europa Continental e alternativa para a América, “não tinha podido fechar as janelas e ficar a espreitar por detrás das vidraças”. Ignorando a regra imposta pela polícia portuguesa, em apenas três dias, num ato de ousadia e coragem, concede vistos a cerca de 30 mil refugiados, dentre eles, cerca de 10 mil judeus.

O que leva o homem a um ato de heroísmo? Talvez seja essa a pergunta-chave que leva a escritora a trazer à tona a memória de um homem que não conheceu em sua terra prestígio algum, condenado à solidão e à desonra.

O enredo e o tempo decorrem entre o princípio e o fim de um discurso, proferido durante uma festa em homenagem ao Cônsul celebrada em sua terra natal. Homenagem que só ocorreu nas páginas do romance e que, talvez por isso, tenha dado à ficção o papel de mostrar até que ponto a desgraça faz um homem reencontrar-se e ver o mundo de outra maneira.

✓ *Valéria, Valéria*. Lisboa: Notícias, 1998. 201 p.

De sua experiência como professora, Júlia Nery traz para esse romance a história de muitos colegas e alunos que conheceu. Nele vemos não apenas a história da adolescente que intitula o Romance, Valéria, mas adentramos a intimidade de cada uma das personagens principais, no universo burguês que as circunda, limitando-lhes ações e pensamentos. Pelas páginas do diário de Valéria, descobrimos desabafos secretos que, no fundo, coincidem com nossas angústias e aventuras; vemos ainda quão paradoxal pode ser a convivência e as relações humanas, como por exemplo, em Marinela, a mãe de Valéria, educada para ficar quieta, ou em seu marido, João Afonso, cujo pai, militar de carreira, o educara para ser garboso e forte, transformando-o num jovem melancólico.

✓ *O segredo perdido — Lisboa, Terremoto, 1755*. Lisboa: Bertrand, 2005. 230 p.

Qual será o segredo perdido? A resposta pode estar dentro de um cofre muito bem descrito “de prata lavrada e cinzelada com quatro painéis de malte policromo; forma retangular; nas faces quatro baixos-relevos com cenas de amores de Vênus, ladeadas por festões...”, onde se descobrem correspondências e páginas de um diário, amareladas pelo tempo, escritas por uma Sórora, que, salva e liberta miraculosamente dos destroços do grande terremoto que abalou Lisboa no ano dos “dois cincos”, ironicamente passou a vida presa em um convento. Correspondências entre duas pessoas a esconder (ou a revelar?) um segredo que as ligaria e ao mesmo tempo as afastaria para sempre...

No entanto, “Quem está, fica. Quem vai, vai”, as palavras do simples ferrador Bate-Ferro, mudam o foco de um segredo particular para o que de fato norteará este romance histórico. Para além da reconstituição de época, entrevista nesta obra, mais uma vez a confirmar a habilidade com que a autora costuma trabalhar com os fatos históricos e construir suas tramas romanescas, encontramos um exercício de reflexão acerca do tempo e dos sentimentos humanos. Um cofre que atravessa gerações, “nesta Lisboa prezada, nesta Lisboa formosa, nesta Lisboa destruída”, leva consigo um segredo, perdido numa Lisboa de ontem ou de hoje, já que os acontecimentos, as catástrofes e o próprio ruir do tempo mudam e passam como um vapor, mas o homem, que se insere aqui ou lá, não.

Nas páginas de *O segredo perdido* vamos aprendendo a olhar “para dentro”, reconhecendo em muitos corações, do pretérito ou do futuro, sentimentos tão únicos e igualmente plurais aos nossos, por meio de um discurso entremeado de palavras que desnudam e expõem o leitor como se este estivesse diante de um espelho a lhe refletir, como se isso fosse possível, o seu interior.

Talvez Sórora Beatriz seja o mote para que se revele este outro segredo, que reside dentro de cada ser humano, e que diz respeito à idéia que nutre em torno da felicidade, do amor, das perdas e ganhos, do ter ou do ser, e de tantas outras grandezas e pequenezas existentes desde sempre, sentimentos que entremeiam e ajudam a compor as complicadas redes dos relacionamentos humanos, não importa a época ou o lugar.

## II.2.2. Contos:

✓ *Infantas de Portugal*. Lisboa: Notícias, 1998. 123 p.

Durante as pesquisas realizadas em torno de D. Dinis, a autora encontrou material biográfico acerca das infantas que fizeram parte da História de Portugal. Teve a idéia de escrever um romance para elas. Em especial, elegeu, como paradigmas à sua ficção, quatro infantas. *D. Isabel Maria*, que, nascida em 4 de julho de 1801, foi nomeada Regente em Portugal, por seu pai, D. João VI, exercendo o cargo por poucos meses, uma vez que acaba sendo vítima de um acordo entre seus irmãos, D. Pedro e D. Miguel. *D. Constança*, nascida em 1290, filha de D. Dinis e de D. Isabel, reis de Portugal e cujo casamento é negociado, aos cinco anos de idade, com o herdeiro do trono de Castela, D. Fernando IV. Chegado o tempo do casamento, partilhará com ele o trono de Castela por dez anos, quando fica viúva, poucos meses depois do nascimento do futuro Afonso XI de Castela. *D. Constança Manuel*, infanta que, como D. Constança, também pertenceu à

dinastia de Borgonha, filha de D. Manuel, príncipe de Vilhena e de D. Constança, infanta de Aragão. Ficou conhecida pelo conturbado casamento que viveu com D. Pedro, o Cru, por causa do envolvimento deste com uma de suas aias, a tão famosa personagem histórica Inês de Castro. Por fim, *D. Catarina*, infanta que pertenceu à dinastia de Avis, filha do rei D. Duarte e de D. Leonor, nascida em Lisboa em 1436. Órfã de pai aos dois anos, educada numa corte onde se defrontavam grandes interesses e ódios pessoais, Catarina assistiu às lutas pelo poder entre sua mãe, que ocupava a regência, e seu tio — o infante D. Pedro, que assumira a regência do reino — ; depois, entre este e seu irmão D. Afonso V. Apesar de ter sido noiva de D. Carlos, príncipe de Navarra, seu primo, e de Eduardo IV de Inglaterra, é ela a única das filhas de D. Duarte condenada à solidão.

Em cada conto reunido em *Infantas de Portugal*, o leitor poderá conhecer a reconstrução dessas biografias, por meio de um processo intertextual, responsável por trazer à lume a vida de mulheres que tiveram como destino comum o fato (ou o fado?) de pertencerem às famílias reais. No aproveitamento, portanto, das páginas que a História de Portugal logrou, ficcionalmente essas mulheres tornam-se mais humanas e mais verossímeis. As heroínas de “*Infantas...*” humanizam-se à medida que sofrem a dor pela espera demorada dos esposos prometidos, pelos casamentos malogrados, pelas traições familiares, pelos conflitos políticos de que quase sempre são causa e consequência. Elas são descritas como mulheres de “carne e osso”, e é este narrador o responsável por revelar seus sentimentos mais profundos, de modo que passamos a conhecer as chagas e as tristezas que movem cada um de seus dias.

✓ *www.morte.com*. Lisboa: Notícias, 2000. 79 p.

A angústia humana face à vida, à morte, à felicidade e à solidão, são temas que constantemente permeiam as obras da autora. Nesta série de três contos (*Lub@aqi*, *www.morte.com* e *Mundo, o cão*) um narrador onisciente, e comum a todos, analisa as personagens a partir de situações que emergem da vida real: um Chat de bate papo, onde duas personagens, que só se conhecem virtualmente procuram adiar a ansiedade e a angústia do primeiro encontro real; o desejo de morte alheia para a conquista egocêntrica de uma felicidade sonhada; ou mesmo, o amor fraternal metaforicamente entrevisto em *Mundo, o cão*, em que o protagonista, no derradeiro momento de sua vida, redescobre o amor.

### II.2.3. Contos não publicados<sup>5</sup>

#### ✓ *Lubélia*

Esse conto é mais um dos casos em que a autora, através de um narrador/ personagem, extremamente perspicaz — um médico psicanalista —, nos introduz no universo de Lubélia, a garota que dá nome ao conto, uma jovem, cuja adolescência é marcada por conflitos e sofrimentos. Ao relembrar da paciente, o médico acaba por fazer uma descrição sintomática de seu delicado caso “a que vulgarmente chamamos neurose”: o descontrole hormonal, a rejeição do corpo, os pesadelos, os estados de solidão e a apatia. Até que, com o tratamento hormonal e as sessões de análise, chega finalmente à descoberta de si mesma enquanto mulher e conseqüentemente consegue a superação dessas neuroses.

#### ✓ *Morte computadorizada*

Maria Luísa, dona-de-casa e governanta, após vinte anos de cuidados e zelos dedicados ao seu irmão mais velho, Artur, advogado aposentado que a sustenta, permitindo-lhe que viva em sua casa com direitos e muitas regalias, começa a sentir o peso dos anos e a decadência física de seu irmão, passando a desejar ardentemente sua morte, que seria a solução para o alcance da tão sonhada independência financeira. Em uma das muitas reflexões que faz em torno do assunto, acaba por ser interpelada pela Morte, que lhe oferece ajuda. O pacto é concretizado, a Morte, sintonizada com os avanços da tecnologia, programa o fim antecipado de Artur, mas, em troca, Luísa lhe vende dois anos de sua vida. Angustiada, após a morte do irmão, Luísa passa a viver repleta de culpas e tormentos, que culminam sempre na lembrança dos anos a menos que lhe restam para viver.

### II.2.4. Artigos

- ✓ A educação artística no ensino europeu. *Caderno de Educação*, Lisboa: Diário de Notícias, nov.1990.

---

<sup>5</sup> Os textos originais de Júlia Nery foram adaptados por Bela Jardim (Professora de História em Portugal e autora de algumas peças radiofônicas) para Teatro Radiofônico e transmitidos pela Radiodifusora Portuguesa Antena 1, na década de 80.

É feito, neste artigo, um pequeno historial da utilização da Educação Artística, enquanto processo pedagógico de que “um dos pioneiros foi o professor Parnes que, na década de 50, abriu na Universidade de Búfalo (USA) cursos destinados a ensinar os estudantes a pensar criativamente.”

Seguem-se informações sobre projetos de Educação Artística em desenvolvimento em vários países europeus, na modalidade de “parceria”, ou seja, o artista pago pelo Ministério da Cultura trabalha com o professor na implementação do projeto, além de uma descrição, em pormenor, de uma experiência francesa, um projeto de ação educativa (PAE), considerado um exemplo muito completo das novas tendências da Educação Artística.

✓ A educação artística: novas tendências na Europa. *Revista Noesis*, Lisboa: s.e., n.7, nov.1990.

Trata-se de uma reflexão sobre a importância da Educação Artística no processo educativo e sobre vários projetos desenvolvidos na Europa.

Do texto destacamos o trecho que melhor traduz a idéia central do texto:

“À escola cabe não apenas transmitir saberes parcelares, às vezes herméticos e fragmentados, mas também promover o desenvolvimento de uma inteligência divergente que apreenda de uma forma integradora globalizante e transformadora esses saberes. Ao processo educativo compete empregar múltiplas estratégias para desenvolver nos jovens aquela outra faceta do potencial cognitivo que diz respeito à criatividade.(...) Psicólogos e pedagogos focalizaram a Educação Artística que, pela sua vocação especial para potenciar a atitude imaginativa e a capacidade de transformar e de criar, tem sido, desde há muito fomentada e desenvolvida por um grande número de educadores. (...) agora em franco desenvolvimento em muitos países europeus.”

✓ Papel da expressão dramática no Processo Ensino Aprendizagem da Língua Portuguesa<sup>6</sup>

Esse texto é o resultado de um projeto que visou a uma investigação “sobre a validade da Expressão Dramática (Exdra), não numa perspectiva curricular, mas como processo educativo (pedagógico/didático) integrado nas estratégias de superação das dificuldades de aprendizagem da Língua Materna”. Os resultados da investigação realizada constituem a 1ª parte do projeto e têm como objetivo o reconhecimento da crescente importância da Exdra.

Da 1ª parte transcrevemos o Índice:

*Introdução*

---

<sup>6</sup> Artigo elaborado para o Ministério da Educação em 1992.

1.- *O lugar da Exdra no processo ensino aprendizagem*

2.- *Exdra e Teatro no Sistema Educativo*

3.- *Exdra e Teatro na Escola*

3.1- *Encontros de Teatro na Escola*

3.2- *Teatro na Escola- Projectos*

4. *Depoimentos de alunos e de professores*

*Conclusões*

A 2ª parte é “a descrição de um projeto de animação da Exdra, enquanto atividade pedagógica e processo didático, como estratégia de remediação às dificuldades de aprendizagem da Língua materna, e como maneira de potenciar as capacidades criativas do aluno”. Consta de dois Blocos:

*Bloco A – “Na Casa da Língua Moram as Palavras” — (o texto dramático);*

*Bloco B –*

1. *Proposta de abordagem do texto dramático “Na Casa da Língua Moram as Palavras”*

1.1. *Assuntos abordados*

1.2. *Quadro referencial do texto ao Programa de Português dos 7º, 8º e 9º anos*

2. - *Viagem para “Na Casa da Língua Moram as Palavras”;*

2.1- *Etapa 1- Exercícios de Expressão dramática*

2.2- *Etapa 2- Construção e dramatização de diálogos*

2.3- *Etapa 3- Abordagem de um texto dramático*

2.4- *Etapa 4- Construção de personagens*

2.5- *Etapa 5- Transformação de um texto narrativo em texto dramático*

2.6- *Etapa 6- Dramatização e teatralização do texto*

3. - *A Palavra em ação*

3.1- *Leitura*

3.2- *Comunicação oral*

3.3- *Reflexão sobre o funcionamento da Língua*

3.4 *A escrita*

3.4.1- *Tratamento parodístico do texto*

3.5 *Dramaturgia do texto anterior*

3.6 *Dramatização*

3.7- *Projeto de encenação.*

Vale ressaltar que esse projeto desenvolvido por Júlia Nery para o Ministério da Educação, entre os anos de 1989 e 1991, após ter sido aplicado em grupos de professores, com

resultados satisfatórios, foi publicado, em 1993, pela editora Asa, com o título *Na casa da língua moram as palavras*.

✓ Trinta anos de ensino, trinta mil e muitas perguntas, algumas respostas. *Revista Foco Informação*, Ministério da Educação: PRODEP, n.14, 1997/98.

A Revista do Ministério da Educação, em consonância ao programa de *Formação Contínua* de professores, traz uma série de reflexões feitas por educadores renomados, objetivando discutir estratégias pedagógico/didáticas para o ensino da Língua Portuguesa.

Em seu artigo, Nery, com a experiência de quem lecionou Língua e Literatura por mais de trinta anos, sugere, em lugar do ensino normativo e sistemático da Língua materna, — que, segundo a educadora, muitas vezes acaba por ser responsável pelo insucesso dos alunos na produção e leitura de textos—, a gestão criativa dos conteúdos programáticos, a partir de metodologias e estratégias inovadoras. Nesse âmbito, propõe, por exemplo, a utilização da expressão dramática, uma das forças motrizes de seu projeto de ensino.

Por outro lado, longe de procurar oferecer a solução “mágica” para o ensino de Língua Portuguesa, a autora também sugere que o professor, continuamente, reflita acerca de seus procedimentos em sala de aula, pesquisando métodos para aprimoramento de sua prática, de modo que, com base em sua própria experiência, se confronte com experiências diferentes, pois só partir desse processo, ele também poderá construir novos saberes.

## II.2.5. Teatro

✓ *Na casa da língua moram as palavras*. Porto: Asa, 1993. 96 p.

Teodora e Tomé são os jovens protagonistas de uma difícil aventura. Ao verem predominar, pouco a pouco, um espaço de incomunicabilidade e de mutismo entre adultos “alienados”, tomarão para si a responsabilidade de encontrar o caminho para a Casa da Língua, esse lugar que “só os poetas” conhecem. Para tal demanda, contarão com a inspiração e auxílio de três personagens alegóricas: o Trabalho, a Imaginação e a Ciência.

Metáfora de nossa contemporaneidade, em que se prefigura uma relação passiva do sujeito com a imagem e com o som, *Na casa da língua moram as palavras* nos convida a um percurso contrário, em busca da comunicabilidade perdida.

A peça vai sendo construída a partir de um processo intertextual, que traz para o seu espaço poemas sobre a palavra, escritos em língua portuguesa, por autores como Drummond, Pessoa, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Jorge de Sena, dentre muitos outros. Os metapoemas



inseridos no novo contexto, constituindo de forma inteligente o discurso das personagens, permitem uma leitura acrescida de significados.

É importante lembrar que, embora o texto dramático seja o ponto de partida para o projeto educativo que compõe o *Bloco B* da obra, sua qualidade e valor intrínsecos garantiriam, sem dúvida, sua autonomia.

No entanto, para além do prazer proporcionado pela leitura do texto de *Na casa da língua moram as palavras*, a obra engaja-se a uma proposta de ensino idealizado pela autora, colocando-se a serviço de uma pedagogia inovadora que tem, como um dos principais escopos, despertar e proporcionar um ensino criativo e eficaz da Língua Portuguesa.

✓ *O plantador de naus a haver*. Porto: Asa, 1994. 127 p.

Entre bailatas, barcarolas, cantigas de amor e de amigo somos transportados ao medievo português. Pelas vozes que ecoam da poesia trovadoresca, vamos conhecendo D. Dinis, o poeta, para melhor nos ser revelado o coração daquele que também foi rei...

Paradoxalmente ao Estadista, ao visionário plantador de futuras embarcações ultramarinas, cujo título da peça os versos de Fernando Pessoa nos remete, a obra, galardoada com o Prémio Eça de Queirós de Teatro de 1994, nos conduzirá, de fato, ao humaníssimo coração de D. Dinis, revelando-o em pelo menos três dimensões — o Estadista, o amador e o pai.

Por essa tríade, a par do homem estarão as realizações do monarca, desde o momento místico da sua investidura na Ordem da Cavalaria até o ritual medievo da sua morte, ocasião em que choraram “clérigos e doutores, muitas damas de solar” além, é claro, “a terra, as flores e pinheiros de navegar”, de modo que, ao ritmo de um coração “douto e sensível”, cuja vida foi semeada pelo verbo amar, seguiremos os encaços de D. Dinis, “um homem cujos projetos transbordam da medida do tempo que lhe coube.” (NERY, 1994, p.8)

✓ *Do Forno 14 ao Sud-Express com autos e foral*. Nelas: Concelho Municipal de Nelas, 1996. 55 p.

A peça, uma encomenda do Concelho de Nelas, encerrou as comemorações dos 800 anos de Foral de Canas de Senhorim, ocorridas em 1996. Desde o ano de 1196, data do primeiro Foral concedido pelo Cabido da Sé de Viseu, o povo de Canas reivindica a municipalização de suas terras.

Em *Do Forno 14 ao Sud-Express*, a autora faz um recorte habilidoso de oitos séculos da História de Portugal, para tecer uma narrativa dramática que faz reviver o Homem de Canas, “como fazedor da História e parte integrante dela.”

Dessa forma, conhecemos um pouco da trajetória dos canenses, seja desde a sua situação como servo da gleba, no longínquo ano de 1196; seja no século XX, desempenhando um trabalho quase escravo no *Forno 14* da Companhia Portuguesa dos Fornos Elétricos; como também, em seu destino de emigrante embarcando no *Sud-Express* rumo à França, em busca de sonhos e de dias melhores; ou mesmo, do século XII ao XX, engajado em meio a manifestações e batalhas em pro da causa da independência de Canas, uma luta que os acompanha há, pelo menos, oitocentos anos.

### III. Entrevistas com Júlia Nery a propósito do Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*

Incluímos neste capítulo, duas contribuições de Júlia Nery ao Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*. Trata-se de duas entrevistas concedidas entre os anos de 2001 e 2002, que dizem respeito a questões relativas às peças *O plantador de naus a haver* e *Do forno 14 ao Sud-Express*.

#### III.1. Sobre *O plantador de naus a haver*, por Júlia Nery<sup>7</sup>

1. Qual (quais) julga ser(em) a(s) força(s)-motriz(es) de sua obra?

*Refletindo sobre as possíveis respostas a esta pergunta, pois foram várias as “forças” que me impeliram a escrever O plantador de naus a haver, encontro uma que foi determinante e a mais motivadora: a figura de D. Dinis, enquanto homem de cultura para a cultura, de pensamento e ação, o “árbitro das Espanhas”, como então era conhecido. A poesia, de D. Dinis a Pessoa, a construção de um reino que vai surgindo numa terra de paus e lodaçais, semeando-se futuros já com o pensamento para além do mar, tudo isto me convocou à escrita do “Plantador...”. Talvez por mergulhar nas raízes galaico portuguesas, com um raminho de árabe.*

*Amador, poeta, rei- lavrador, guerreiro, diplomata, marido quase impossível de uma santa, vivendo a saudade de uma esposa presente, mas ausente de si pela entrega mística ao amor divino, o grande rei D. Dinis não tem sido, como merecia, revisitado pela História. Pois que a palavra, também poética, de um texto dramático o faça reviver!*

2. Como se dá seu processo de criação?

*Mais uma vez, o real se socorreu da imaginação criadora. Lecionando Literatura Portuguesa (a poesia trovadoresca) numa turma muito desinteressada, dava eu voltas à imaginação para descobrir maneiras de despertar os alunos para o prazer da leitura desta poesia. Dramatizei com eles algumas cantigas de amigo, e o poeta D. Dinis começou, quase por acaso, a impor-se-nos. Escrevi então um diálogo, embrião de um pequeno texto dramático de que ele era o protagonista. Resolvi documentar-me melhor sobre este homem para poder construir a*

<sup>7</sup> Tais questões integram o Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*, idealizado e coordenado respectivamente pelos Prof. Drs. Francisco Maciel Silveira e Flavia Maria Corradin (Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/ USP, jan/2001).

personagem. Das livrarias passei às bibliotecas e arquivos em busca da mais variada documentação, tendo mesmo visto o testamento de D. Dinis na Torre do Tombo. Ao mesmo tempo em que a minha convivência com D. Dinis era tão excessiva que eu julgava pensar e sentir como ele, que a minha admiração por este rei poeta crescia, o diálogo inicial transformava-se no texto que agora é O plantador de naus a haver.

**3. Considera o subsídio governamental e/ou privado indispensável para o florescimento do teatro?**

*Penso que a questão é relativa às Companhias/ Grupos de teatro e não aos criadores do texto dramático.*

*Quanto aos subsídios (governamentais ou privados) destinados a incrementar os espetáculos teatrais, a minha opinião baseia-se na realidade portuguesa, pois desconheço inteiramente a brasileira.*

*Como considero o teatro uma arte que, além de deleitar e emocionar é, eminentemente, formativa e libertadora, penso que os espetáculos de teatro têm de visar a melhor qualidade, tanto no plano estético como técnico o que obriga, entre outras coisas, a uma responsável e onerosa formação de todos os seus intervenientes. Assim sendo, julgo o subsídio (que não entendo como uma espécie de óbolo, mas antes como um investimento cultural) indispensável para o florescimento do bom teatro.*

**4. Concorda com o diagnóstico de Eça de Queiroz, em páginas de *Uma campanha alegre*, que “o português não tem gênio dramático; nunca o teve, mesmo as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A Literatura de Teatro toda se reduz ao Frei Luís de Sousa”?**

*Dizer que o português não tem gênio dramático é demasiado redutor, se bem que ele seja, reconhecidamente, maior lírico.*

*Quanto à afirmação de Eça de Queirós, muito teatro se escreveu depois dele, pelo que não poderemos hoje concordar com Eça, dizendo que a Literatura de teatro se reduz ao Frei Luís de Sousa.*

**5. Em sua opinião, o que levaria um Autor a manter diálogo intertextual com a obra de outrem? No seu caso, mais especificamente, o que a motivou a reunir várias cantigas de D. Dinis e de alguns outros expoentes do Período Trovadoresco e teatralizá-las?**

*Como qualquer outro diálogo, o intertextual enriquece e estimula ao provocar a resposta, abrindo novas perspectivas e libertando a criatividade.*

*A poesia trovadoresca, para mim, especialmente a de D. Dinis, é uma espécie de jóia da coroa da lírica portuguesa e que muitos poucos conhecem. Teatralizá-la é partilhar de uma forma mais viva que a simples leitura, o ritmo da bailada, a musicalidade da paralelística e da alba, a dramaticidade que a caracteriza, especialmente a da tenção, a malícia da poesia erótica e satírica*

*Teatralizar as cantigas de D. Dinis foi uma das maneiras de o revelar e de criar empatia por este rei-poeta.*

*Reconheço agora que, subjacente, haverá também essa faceta saudosista de mostrar algum do capital cultural amealhado, para que ele não se limite a ficar guardado no fundo das arcas avoengas, mas possa ser movimentado e dar lucros no futuro.*

**6. Como explica a tendência de a dramaturgia portuguesa vir desde o Romantismo repensando a História, dramatizando vida e obra de autores, figuras ou lances fundamentais do passado?**

*Fazendo, mental e rapidamente, uma retrospectiva do teatro português, tenho de reconhecer que muitos autores dramáticos se inspiram em fatos e vultos da História nacional, o mais das vezes numa perspectiva saudosista.*

*Como explicar esta tendência? Terá ela a ver com o fato de sermos um povo com um passado tão rico que sobe pelo presente como a trepadeira que enfraquece o ramo a que se agarra? Ou nascerá desta nostalgia que nos é própria e que busca no que passou a força para o que há-de ser?*

*Julgo, no entanto, que a tendência de repensar e interrogar a História dará bom fruto.*

**7. Sem dúvida o drama histórico (de matiz romântico e patrioteiro) se diferencia daquilo que José Oliveira Barata chama de *teatro da História* (de matriz piscatoriana e brechtiana). No caso do *teatro da História*, o distanciamento, estranhamento pretérito, serve para revelar as mazelas do presente. Ou seja, perspectiva-se o passado como história do presente. Uma tal óptica implica que o espectador ou leitor esteja devidamente informado acerca do fato pretérito, que está sendo tratado como alegoria ou símbolo do presente, para que possa fazer as ilações e paralelismos devidos. No caso de o público não ter tais informações históricas, como estrategicamente se lhe desperta essa consciência? O didatismo de um narrador-comentador (ou de vários narradores/personagens) não pode prejudicar a ação, o conflito, mola-mestre de um texto dramático?**

*Nestes casos, narrador/ comentador/ personagem são um mal necessário. Penso que o didatismo que assumem prejudica de algum modo a ação, o conflito. O dramaturgo, consciente disso desde o primeiro momento da escrita do texto, terá de utilizar processos para que prejudique o menos possível.*

**8. D. Dinis logrou ser para a Literatura Portuguesa um dos mais fecundos trovadores portugueses, como Mecenas proporcionou um intenso período de efervescência cultural, contribuindo, a exemplo de seu avô, Afonso X, para o florescimento cultural de uma sociedade agrícola e feudal, trazendo a Portugal sábios e intelectuais. Qual o sentido da releitura de sua vida e obra no campo cultural de hoje?**

*O campo cultural, no caso português, é hoje mais alargado. Neste contexto faz todo o sentido a releitura de vidas e obras que tenham afirmado a cultura portuguesa.*

*D. Dinis governou um povo que respeitava (sou rei da melhor e mais leal gente que possa ter senhor, católico ou pagão), em favor do qual procurou estabelecer uma maior justiça social com a sua política de distribuição da terra. Fomentou as artes e a diplomacia, sendo chamado como “árbitro” nos conflitos externos, pela sua reconhecida sabedoria, honestidade e justiça.*

*Trazer à cena D. Dinis é dar testemunho de que as sociedades governadas por poetas florescem, usufruindo de uma efervescência cultural que corresponde a períodos históricos de maior acalmia e de progresso.*

**9. Qual foi a sua intenção ao estabelecer um plano paralelo entre a vida de D. Dinis (que representava naquele momento a Nobreza) e a do Lavrador (representante da terra, do campo)? Por que o Lavrador ganha uma dimensão tão importante como narrador principal?**

*Esta pergunta divide-se em duas questões que são também duas linhas dramáticas importantes de O Plantador de Naus a Haver, a que tentarei responder separadamente:*

*Não é apenas por terem nascido à mesma hora e porque o Lavrador diz reconheci D. Dinis como se me mirasse nas águas do Guadiana que podemos estabelecer um paralelo entre estes dois homens. Para uma melhor compreensão é muito importante o momento da investidura em que o Lavrador se lava dos pecados pelo suor do trabalho, que mortifica mas liberta, e D. Dinis, iniciante, se lava das vaidades mundanas pelo banho ritual que “aprisiona” o cavaleiro aos juramentos a que o obriga.*

*O grande tem o poder de governar os outros, mas menos poder sobre o governo da sua própria vida.*

*Não é por acaso que o lavrador vai contando a sua história, e é através desta narrativa que compreendemos que um rei, tal como um simples lavrador, tem de limpar o reino das ervas daninhas, mas com muito maior esforço.*

*É ainda pelas palavras do lavrador que se vão desenhando ao longo da peça os percursos paralelos de um poderoso e de um vassalo: “Riquezas de rei e de pobre não se medem pelo mesmo alqueire; só os sofrimentos. Os meus foram alegrias comparados com os dele.”*

*Rei e Lavrador têm na investidura a visão da morte, momento único em que para os dois haverá igualdade entre o Lavrador. “Olhei a terra que escancarada me esperava e pensei na morte - e o seu Rei - Teu corpo à terra voltará.”*

*Além de narrador principal, informante sobre a história de outro personagem (D. Dinis), o Lavrador é mais comentador que narrador e tem múltiplas funções.*

*Se o Lavrador é, por um lado, uma projeção de D. Dinis, a sua palavra do Lavrador exprime a crítica contra o poder, mas o mais interessante é ser pela sua boca que sabemos dessa espécie de cumplicidade entre o rei e o seu povo: entre nós e o rei um pacto que não foi preciso selar: “a terra a quem a trabalha”. E este slogan moderno dito por um lavrador medieval provoca um efeito de distanciação.*

*Ele comenta, duvida, interpreta à luz de uma mentalidade ora prosaica ora poética, ironiza, conclui sobre os atos ou intenções de D. Dinis. Ao interpretá-lo, de tal maneira o faz que acaba por interpelá-lo (no monólogo do rei) como se fora uma das vozes da sua consciência.*

*A despeito da sua atitude crítica, o Lavrador humaniza o nosso olhar sobre o rei, aproximando-o da afetividade do espectador, empregando uma linguagem alegórica que retira os símbolos da realidade própria de um homem que trabalha a terra.*

*Do comentário crítico à interpretação, às vezes maldosa, dos atos do rei, O Lavrador chega a uma espécie de consciência moral de D. Dinis, exortando-o a enfrentar as suas fragilidades e a agir.*

*Mas é, afinal, pela voz do Lavrador que nos fica um retrato mais completo de D. Dinis. Ao interpretá-lo é como se o lavrador o encarnasse.*

**10. Amiúde a reconstituição do Ritual da Investidura de Cavaleiro na Ordem da Cavalaria reafirma a importância fundamental dada à profissão das armas naquele contexto histórico. Paralelamente, este ritual medievo ganhou novas proporções em sua obra quando veicula a idéia de que o homem simples, ou seja, não pertencente à nobreza, pode, à exemplo do ‘cavaleiro’, vir a ser purificado pelo trabalho. Qual foi a sua intenção ao estabelecer este paralelo?**

*A “investidura do povo” terá de consumir-se nos rituais próprios da sua condição.*

*D. Dinis chamava aos lavradores os nervos da terra. Esta metáforização enobrece tanto o Lavrador quanto o mais alto epíteto da nobreza. Ao criar um momento paralelo de investidura para os dois, a autora pretendeu relembrar que sem os homens que trabalham nenhum rei terá um grande reino, nem se faz grande um povo.*

*Ao estabelecer um paralelo entre o rei e o lavrador a autora pretendeu dizer que um não pode existir sem o outro. Que têm ambos de servir-se, compreender-se e amar-se.*

**11. Embora o Lavrador reconheça a bondade do Rei, seu discurso as vezes torna-se crítico e há passagens que a fragilidade humana de D. Dinis é bem nítida. Esses recursos somados ao espaço temporal em que se passa a cena seriam uma tentativa de não fazer de D. Dinis um herói inverossímil?**

*O “meu” D. Dinis foi construído, ou melhor, revelado, de maneira a ser verdadeiro, verossímil. Como todo o comum dos mortais, as suas contradições entram em conflito.*

*Só um ciúme violento levaria um homem douto e sensível a mandar queimar o pajem da sua rainha. Como qualquer homem que viva um casamento abstermido e com sete anos de esterilidade, este rei quer ter a prova da sua virilidade, o que faz dele um amador insaciável. Como qualquer pai, ele quer ser amado e justo com os filhos e quantas vezes as circunstâncias o fazem duvidar de que o seja. Como qualquer rei, ele quer a paz e o melhor para o seu reino, mas nem sempre as suas ações podem ser conformes a este desiderio. Como qualquer homem, D. Dinis sofre, mas enfrenta as suas fragilidades.*

*Espero que o leitor (espectador) sinta o humaníssimo coração deste poeta que teve, tantas vezes, de reconciliar em si as necessidades e as pulsões contraditórias de homem, rei e pai.*

**12. Sendo o MOMO uma pequena farsa popular o que sugere essa encenação como recurso dentro da peça teatral?**

*O MOMO assume, tal como o Lavrador o vai fazendo ao longo da peça, a função de nos “contar” criticamente o rei, mas além desta tem outras funções. Uma delas é o fazer parte da reconstituição do contexto cultural da corte de D. Dinis; outra é criar um momento de grande tensão (durante o momo são mimados os amores do rei), com o qual acaba o 2º ato.*

*O Momo tem ainda um momento importante, pretexto para a distanciação, introduzida pela chegada à cena da “nova arte de trovar” que é a voz de Fernando Pessoa.*

**13. As diversas Cantigas de Amor de D. Dinis elencadas na obra, traduziriam a consciência aguda do drama interior vivido pelo Rei, devido a inacessibilidade de uma Rainha tal qual a**



**“Senhor” das cantigas de amor? Nesse momento, na sua opinião, o homem D. Dinis é o Trovador e sua poesia portanto o extrato dessa incorrespondência e/ou inacessibilidade?**

*Podemos dizer que quase todas as cantigas de D. Dinis elencadas na obra, mesmo as que ele dirige a outras mulheres, têm muita relação com o drama interior vivido pelo homem que não pode ter ciúme do amor de sua esposa pelo divino amado.*

*A sua pulsão amorosa, nem sempre correspondida pela castíssima D. Isabel, transfigurou-se muitas vezes na emoção poética que nos legou nas suas cantigas. Nesses momentos é o homem apaixonado, o Trovador e não o rei quem sobe à cena.*

**14. Que aspectos outros julga devam ser analisados e/ou aprofundados em *O plantador de naus a haver*?**

*Qualquer obra literária tem uma multiplicidade de aspectos a considerar, tanto mais variados, quantos os leitores e os seus interesses.*

*No caso da vossa abordagem de *O plantador de naus a haver*, o inquérito que me foi proposto traduz um levantamento dos mais importantes aspectos da obra. No entanto, há outros que me parecem ter também algum interesse, como por exemplo, a personagem de D. Isabel, que mal foi a florada nas vossas questões.*

- *Quanto à personagem de D. Dinis - O conflito rei/pai; os conflitos familiares, o conflito com a santidade da esposa.*
- *Há um outro conflito que eu queria desencadear na peça (tê-lo-ei conseguido?) e que é o conflito do tempo com o tempo, se assim lhe posso chamar. O tempo final de D. Dinis- a sua morte é afinal o seu princípio, pois é uma espécie de ressurreição para um futuro “Morreu o rei D. Dinis/ vai agora a enterrar/ os sonhos do Plantador/ São sementes a romper / No grito de germinar.”*
- *A estrutura da peça (por estranho que possa parecer, a estrutura é a da Revista à Portuguesa).*
- *O medievo peninsular ilustrado no percurso de um rei que potenciou o seu apogeu (rituais iniciáticos, divertimento palaciano, as lutas internas pelo poder, o ritual da morte.*
- *Um dos objetivos da autora, enunciado na introdução: - Com este texto poesia e História se confundem na metamorfose da palavra em ação. - teria sido conseguido?*

## ESPAÇO RESERVADO PARA QUALQUER OUTRA MANIFESTAÇÃO DA AUTORA

*Não seria justo dar a entrevista por terminada sem manifestar o meu aplauso ao Professor Dr. Francisco Manuel Silveira pelo seu projeto Autor por Autor, assim como o desejo de sucesso para este projeto que visa ao estudo e à divulgação da dramaturgia portuguesa contemporânea e que, entre os bons frutos que dará, amadurecerá também o fortalecimento dos traços de união entre a cultura portuguesa e a brasileira.*

*As perguntas que me foram colocadas na entrevista revelam uma leitura muito atenta e sensível de O Plantador de Naus a Haver que está a ser objeto de análise pela Professora Alleid Ribeiro Machado, a quem agradeço o sábio e afetivo empenhamento na abordagem da minha obra.*

*Júlia Nery*

2 de Março do ano 2001

### III.2. Sobre *Do Forno 14 ao Sud-Express com autos e foral*, por Júlia Nery

- 1. Na nota Preambular há uma afirmação que o homem de Canas de Senhorim viveu a gesta marítima, ergueu a espada e voz contra os opressores da pátria e das idéias. A que idéias faz referência e quem eram os opressores da pátria?**

*Começo por explicar o que é o Forno 14.*

*Em canas de Senhorim foi instalada nos anos 20 a Companhia Portuguesa dos Fornos Elétricos que estava ligada à produção do carboneto de cálcio, vulgarmente chamado de carbureto e nos anos 60 à produção de “ferro ligas”. Esta indústria química e metalúrgica empregaria quase todos os homens de Canas de Senhorim.*

*O trabalho nos fornos era muito duro, especialmente no forno maior, o catorze. E nos anos sessenta, muitos homens de Canas procuraram um ganha-pão mais rentável e menos penoso, entrando na grande corrente migratória para os países da Europa, seguindo no Sud-Express que é o comboio que vai para França e que ficou assim como o símbolo da emigração para a Europa, especialmente para França, assim como no século XIX, o paquete era um pouco o símbolo da emigração para o Brasil.*

*No meu romance Pouca Terra...Pouca terra eu conto a história de uma família de emigrantes beirões.*

*O Forno Catorze e o Sud-Express são assim dois símbolos importantes para as gentes de Canas de Senhorim, tal como o Auto de foral que significa que esta terra gozou de autonomia administrativa desde o século XII.*

**2. Existe ainda a afirmação que esse ‘homem’ era um filho desprotegido. Por quê?**

*Dizer que o homem de Canas lutou contra os opressores da Pátria e das idéias é lembrar que nos grandes momentos de repressão política/ideológica (ocupação de Portugal pelos espanhóis- 1580- 1640, absolutismo Miguelista, ditadura salazarista) houve sempre em Canas de Senhorim grupos que se insurgiram contra a repressão.*

*Não é por acaso que uma das últimas cenas da peça é um diálogo em que , em pleno processo revolucionário do 25 de Abril, o Zé Povinho Canense reivindica autonomia administrativa que perdeu aquando da 1ª República, quando deixou de ser sede de Concelho. Esta reivindicação dura até hoje, dando origem a manifestações em Lisboa com cobertura televisiva.*

**3. É correto deduzir que esse homem possuía uma consciência crítica tanto política quanto social? Há uma oposição ou uma congruência entre um Estado maior (Portugal) e um estado menor (a vila de Canas) onde esta vila menor desempenha um papel fundamental a aquele Estado maior?**

*Consciência crítica política e social- Dado ter sido uma zona fortemente industrial (Fornos Elétricos, Extração de Urânio, Adubos) os movimentos sindicais facilmente despertaram essa consciência.*

*Não me parece que Canas represente um papel fundamental no Estado maior que é o país. Na essência da peça está a presença forte do povo que vivencia o que de mais importante se passou em Portugal e que, por isso mesmo, é como se representasse a sua história.*

**4. Em algum momento a Sra. esteve engajada na luta para municipalização de Canas?**

*Não estive diretamente engajada nessa luta, embora a minha peça seja um forte argumento em prol dessa luta.*

**5. Quanto ao recorte histórico na peça, por que decidiu retratar ainda no 1º ato dos séculos XII ao XIX e fazer dois menores atos subsequentes?**

*O II e III Atos revivem situações ainda próximas dos espectadores: são mais curtos, mas o ritmo é mais forte.*

**6. Por que a ação é encerrada em 1975?**

*A ação encerra em 1975, por ser um momento em que a vida da vila (assim como a de todo o país) atingiu um momento de viragem.*

*Assumi voluntariamente um final um tanto kitsch com as crianças a cantarem. (Aproveitei quadras que as crianças escreveram). Retrata emoções espontâneas e puras. Os interesses e lutas políticas virão depois.*

**7. Por que aceitou escrever a peça?**

*Aceitei escrever a peça, porque me deu uma grande satisfação levar as pessoas da terra a reviver e a tomar consciência da sua história. Em determinado momento da investigação, compreendi, com muita surpresa, que Canas de Senhorim participou intensamente durante os seus 800 anos de vida, nos acontecimentos mais importantes da história do país. Foi também muito motivador saber que às crianças da terra seria, nas escolas, distribuída a peça.*

**8. Como é a configuração política-administrativa portuguesa em relação aos municípios?**

*A configuração é a seguinte: cada município é composto por Juntas de freguesia e uma Câmara Municipal. Cada um destes órgãos tem uma Assembleia (deliberativo) e um Executivo com um Presidente. O Presidente da Junta de freguesia tem assento na Assembleia Municipal. As juntas que não têm rendimentos próprios estão dependentes economicamente das câmaras municipais. Cada um destes órgãos tem as suas competências, mas as grandes decisões são tomadas na Câmara.*

#### IV. Acerca da intertextualidade

Ao lermos a peça *O plantador de naus a haver* adentramos o campo da intertextualidade, viés crítico-analítico responsável por estabelecer um diálogo dinâmico e vivo com seu interlocutor, ao exigir dele um olhar múltiplo sobre a palavra, ao deixar a ele a tarefa da reflexão, de reconhecer na malha expressiva do texto, os discursos que, independente da cronologia, ecoam vozes da história, refletindo as idéias de um grupo social, seus valores, mitos e crenças.

*O plantador de naus a haver*, de Júlia Nery, justamente por ser um recorte de muitos textos de épocas distintas acaba por apresentar-se como objeto de análise, do qual podemos depreender a ideologia e as concepções pessoais existentes em uma determinada camada da sociedade (no caso, a sociedade medieval).

Em outras palavras, podemos considerar que, sob a óptica intertextual, o texto é revestido por vozes que, entrecruzadas no tempo e no espaço, comunicam-se entre si, gerando possibilidades amplas de leitura. Da incorporação de um texto (discurso) em outro, surge o intertexto, elemento no qual é possível observar, além dos intercâmbios e inter-relacionamentos entre textos, as vozes sociais que revelam novas dimensões ao saber humano.

Sendo, portanto, a intertextualidade umas das principais forças condutoras do texto dramático de Júlia Nery, especificamente neste capítulo, objetivamos fazer um apanhado teórico em torno da intertextualidade, a partir dos estudos acerca da linguagem empreendidos por Mikail Bakhtin, além de nos valermos das contribuições teóricas de Julia Kristeva, e de lingüistas e pesquisadores contemporâneos, como Affonso Romano de Sant'Anna, Flavia Maria Corradin, José Luís Fiorin, dentre outros, que têm, ao longo do tempo, pesquisado e ampliado as diretrizes bakhtinianas em torno do dialogismo e da polifonia e os estudos acerca dos mecanismos que promovem a intertextualidade.

Após este estudo, como referencial de análise, serão examinadas as implicações da obra citada com alguns textos-paradigmáticos, ou seja, outras obras literárias, que resgatadas para o novo espaço literário, estabelecem uma relação dialética importante para entendimento do intertexto. Nesse sentido, tomaremos como núcleos de nossa investigação a paráfrase e a estilização.

Isso porque acreditamos que o viés analítico intertextual trará luzes para a leitura da obra, podendo suscitar elementos diversos que, implícitos na peça, contribuem para a revelação do ponto de vista de seu Autor acerca do protagonista, do contexto histórico, além é claro, de apresentar a sua visão de mundo.

#### IV.1. Preliminares

Estudo acerca da teoria bakhtiniana de dialogismo, polifonia e intertextualidade.

Mikhail Bakhtin (1895-1975) começa a estruturar suas teorias em meio a um cenário histórico-social obscuro. Mais precisamente, com o advento da então URSS, o filósofo vive a transição revolucionária de 1917. A nova esfera política fará vários intelectuais subjugarem suas idéias políticas e ideológicas ao controle estatal. Vivendo justamente num ambiente dicotômico e excludente, Bakhtin procurará apreciar o homem e o universo em sua totalidade, em sua variedade e riqueza. Procurará observar, na esfera literária, principalmente no romance, como o homem vê a história e as idéias, transformando-as em ficção.

Interessado pelas questões literárias, principalmente as questões históricas e sociais, ou como elas se engendram para construir a rede de significação dentro do texto, como o exposto em sua tese de doutorado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, e pelas idéias marxistas, marca latente em suas obras, Bakhtin não somente conduzia suas críticas acerca do elemento literário em suas acepções sintático-semânticas, mas de uma forma que poderia ser relacionada à dialética hegeliana, pois, à exemplo da dialética, funda uma concepção (base para sua teoria) de contradição entre os elementos componentes do texto, valendo ressaltar que a contradição em uma concepção marxista ocorre na luta de forças antagônicas estabelecida dentro de um contexto determinado. A partir deste confronto, os resultados serão sentidos em todo contexto posterior.

Sua obra trata os temas componentes de um objeto de observação de modo que haja a interpretação contextual, de modo indissociável do tempo, do sujeito, da situação, das forças que permeiam a sociedade, da ideologia dominante. É do ponto de vista ideológico que melhor é observável a aplicação de suas concepções.

Marx nos apresenta o conceito de ideologia como um discurso elaborado por uma classe dominante de modo a subjugar (intelectualmente) toda uma massa. A linguagem, carregada de ideologia serve de instrumento de controle. Mas não somente isso. Linguagem, enquanto uma característica inerente ao ser social, é um elemento capaz de ilustrar idéias, concepções de uma pessoa, de uma sociedade, além de denotar o estado de um determinado fato/ser/local e, quando revestida por esses valores, em uma relação comunicativa, torna-se capaz de levar ou não o interlocutor a uma conclusão desejada.

Diferente de Saussure, que toma a *langue* como objeto de pesquisa, Bakhtin utiliza também a *parole*, pois é nela que se observam os fatos em questão, é nela que se observa a ideologia.

Para elucidar melhor esta idéia, vejamos o que diz Marina Yaguello na introdução de *Marxismo e filosofia da linguagem*:

Mas, ao contrário da lingüística unificante de Saussure e de seus herdeiros, que faz da língua um objeto abstrato e ideal, que se consagra a ela como um sistema sincrônico homogêneo e rejeita suas manifestações (a fala) individuais, Bakhtin, por sua vez, valoriza justamente a fala, a enunciação, e afirma sua natureza social, não individual: a fala está indissociavelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais (BAKHTIN, 2004, p.14).

Dessa forma, podemos observar que a premissa bakhtiniana acerca da linguagem permite encontrar fatores que nos possibilitam entrever a ideologia, as intenções e as vozes sociais.

Tomemos como exemplo a releitura biobibliográfica de D. Dinis levada a efeito por Júlia Nery. Na obra conhecemos um rei, D. Dinis, que viveu nos séculos XIII/XIV, e aqueles que foram testemunhas de sua vida, obra e reinado. Nesse percurso podemos antever o reflexo ideológico da composição social de um grupo, ou seja, sua concepção de mundo, sua ideologia. O discurso literário apresenta elementos em sua trama que são fortes indícios das intenções (sociais, pessoais etc), representando assim uma realidade. Evidência da afirmação de Bakhtin (2004, p.122) ao dizer que "toda palavra é ideológica". Vejamos um exemplo:

LAVRADOR:

Cada um tem de limpar o seu campo. Eu limpei a minha leira das pedras e das ervas ruins; o rei limpou o reino da ladroagem...de quase toda...

O rei chamava-nos a nós, os lavradores, "nervos da terra e do reino". Entre nós e ele um tratado que nunca foi preciso escrever: "a terra a quem trabalha". E de Dom Dinis nos veio a força de nos metermos por paúis e lodaçais! (NERY, 1994, p. 24).

Apenas aparentemente a fala do Lavrador parece simples, uma vez que nos deixa reconhecer um discurso que reproduz uma visão de mundo — seu discurso remonta, provavelmente, o discurso dominante de uma classe social — a dos servos, ou dos camponeses que "serviam" a uma camada privilegiada, composta pelos senhores feudais, pelos altos dignitários da Igreja (o clero) e pela nobreza.

Dessa forma, é possível dizer que a força motriz da teoria bakhtiniana busca, com base em indícios fornecidos por traços discursivos encontrados na enunciação, os elos de ligação que um discurso mantém com outros textos.

De acordo com Barros (2003, p.1):

O exame da enunciação ocupa espaço privilegiado em suas reflexões. Bakhtin concebe o enunciado como matéria lingüística e como contexto enunciativo e afirma ser o enunciado, assim entendido, o objeto do estudo da linguagem.

Trata-se, pois, de um processo contínuo em que não apenas as forças ideológicas se manifestam, mas também os fatores que conduzem o ser e sua realidade, transformando, em última instância, a condição histórica em ideológica desde sua gênese.

Compreendemos, então, que a linguagem é o local em que se definem os elementos que irão expressar a composição do quadro real. Mas este quadro apresenta características que são comuns a outros quadros, eles, de alguma forma, se correspondem. E desse diálogo é possível extrair pontos que retratam o ser e sua relação com os fatores componentes da realidade.

#### **IV. 2. Polifonia**

Até aqui percebemos que não existe um discurso de natureza pura. Uma vez que a consciência individual é formada pelos discursos que atravessam o indivíduo ao longo de sua vida. Nessa perspectiva, temos que o mundo que se revela ao ser humano se dá pelos discursos que este assimila, formando seu repertório de vida. Enquanto seres localizados em uma comunidade que faz uso de um sistema lingüístico de domínio amplo, logo, somos também permeados por idéias de toda sorte, e essas idéias deixam resquícios que são internalizados e passam a fazer parte de nosso arsenal lingüístico, que lançamos mão quando necessário, o qual pode denotar um uso diferente do original, ocasionando um desvio de sua forma primeira, gerado pela intencionalidade do momento e pelo contexto em que se encontram os enunciadores e interlocutores. Caracteriza-se, assim, o caráter polissêmico e parafrásico das palavras. Conforme Baccega (2000, p. 51),

Os discursos constituem um “sistema de relações de substituição, paráfrase, sinônias, etc”, que resultam em configurações diversas para cada um deles. Assim, por exemplo, nos discursos da história e da literatura as palavras ganham sentidos próprios, diversos, dada a natureza de cada um.

Posto desse modo, o discurso nos apresenta a possibilidade de utilizar em contextos diversos as mesmas palavras com significados distintos, independentes de sua origem. Porém, não há uma deturpação do significado, ele apenas é modificado para que se torne adequado ao momento em questão.



Dada a influência do contexto na elaboração do significado do discurso, devemos atentar para o fato de que, por fazer um uso infinito de um sistema finito, os signos indiretamente mantêm uma relação de correspondência entre si, ocasionando uma correspondência mútua quando dispostos no discurso. Tal possibilidade é marcada pelo domínio das vozes no discurso, a posição sócio-ideológica que o locutor/ interlocutor ocupa em uma determinada classe dentro de uma sociedade específica, seu papel enquanto cidadão. É notável esse fator, pois todos, enquanto integrantes de uma sociedade, desempenham papéis dentro de um conjunto. Tomemos como exemplo a organização social do medievo século XIII, contexto da obra *O plantador de naus a haver*, nela, como vimos há pouco, temos a figura de um rei (D. Dinis) e de um servo (o Lavrador). Cada um desses dois elementos possui uma característica específica na sua escala social, dentro da hierarquia dominante, com suas funções, direitos e deveres. Dessa forma, cada um deles estabelece relações entre as partes vizinhas respeitando seu papel dentro desse quadro organizacional; segundo Orlandi (2003, p. 38) “o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz”. Ou seja, o discurso do rei tem autoridade determinada junto aos servos, ele detém um poder maior, logo, sua posição social é superior à dos servos. Ainda segundo Orlandi (2003, p.39) “...nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são relações de força”, portanto, em tese, o discurso do rei tem um peso maior do que a do servo.

Entretanto, se pensarmos que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz, se o fator local determina sua posição na escala social, podemos depreender que existe uma relação dialética entre os papéis instituídos ao sujeito, podemos perfeitamente encontrar as chamadas vozes sociais: o homem instituído em rei apresenta um discurso de força, de autoridade, marcando as características da sua voz, mas enquanto homem comum, por exemplo, no ambiente familiar, apresenta as características de um pai, preocupado com o desamor de um filho etc<sup>8</sup>. As vozes estão instaladas nas atitudes que tomamos nos contextos sociais. Logo, há um diálogo entre as atitudes, os papéis sociais e os contextos: a polifonia.

Neste ponto, é interessante perceber como se dá a relação entre os discursos. Como nos apresenta Mainguenu, “todo discurso define sua identidade em relação ao outro. Isso quer dizer que o discurso apresenta uma heterogeneidade constitutiva”. (MAINGUENEAU 1987, p. 91-93 apud BARROS & FIORIN, 2003, p. 33).

A esta relação discursiva, seja ela contratual ou polêmica, chamamos polifonia ou dialogismo polifônico.

Característica intrínseca aos atos comunicativos é nesta concepção que podemos melhor observar o fenômeno da disseminação ideológica. Como já foi discutido, o homem, que por

---

<sup>8</sup> Para um estudo mais aprofundado acerca dessa questão ver a Análise do II e III Atos da peça, constante no Cap. VII.1 deste trabalho.

forças sociais encontra-se em uma relação dialética consigo mesmo, reveste-se de papéis que lhe são outorgados a todo momento. De outro modo, influenciado por meio de uma realidade imediata, o homem absorve inconscientemente os valores, as idéias que lhe são fornecidas no contexto em que se encontra, internaliza-as e, por fim, dissemina-as.

Essa afirmação nos leva a compreender a influência da sociedade na formação individual. Não há, portanto, um ser puro em suas concepções, em suas idéias. O homem, por unanimidade, assume o caráter do signo, pois, comportando essa carga, esses elementos constitutivos do significado, torna-se um ser polifônico.

Ao corresponder a esses papéis sociais por meio de suas atitudes, atributos, discursos, é possível notar a equivalência que se dá entre os diferentes elementos do discurso expressos no homem, há uma interferência entre os discursos existentes no meio social, há a recorrência a termos e situações nas quais o papel ideológico manifesta-se de maneira a ilustrar um percurso desejado ou a levar a um entendimento diferenciado sobre o concebido como real. Todos esses fatores, expressos sob o emblema do discurso encontram-se na arquitetura de um ponto basilar das relações interpessoais. Não há possibilidade de se estruturar um discurso se não houver seu componente elementar, o enunciado.

### **IV.3. Enunciação**

Ao ter em vista que a comunicação é um construto social embasado em práticas coletivas e fundamentado em pressupostos ideológicos e lexicais, precisamos esclarecer o que entendemos por elementos do discurso.

Para a finalidade de distinção, de acordo com as convenções da lingüística discursiva, diferenciamos a frase com base no sistema da língua do enunciado, a manifestação efetiva da frase (KOCH, 2001, p. 13). Em outras palavras, o enunciado é a frase revestida de elementos ideológicos e exteriorizada. Tal pressuposto nos leva a considerar a importância da espontaneidade no discurso, os elementos que permeiam o contexto social onde se instaura quem está envolvido neste processo, o qual chamamos enunciação.

Desta forma, podemos colocar a seguinte condição: para que se encontrem as intenções de um discurso, seu significado, é preciso não somente compreender a frase (ou oração) em suas possibilidades semânticas, mas sua relação com os usuários da língua (de que modo eles a utilizam), onde se dá a realização do ato discursivo. Em um texto literário, encontramos maneiras

diversas para a interpretação de um discurso, caso não atentemos para o contexto em se desenvolve a obra. Vejamos um exemplo:

RAINHA

Ai, flores, ai flores do verde pino.  
Se sabedes novas do meu amigo?  
Ai, Deus, e u é?

Ai, flores, ai flores do verde ramo  
Se sabedes novas do meu amado  
Ai, Deus, e u é?

VOZES

Vós perguntardes pelo vosso amigo  
E eu bem vos digo que é san' e vivo.  
Ai Deus e u é?

Vós perguntardes pelo vosso amigo  
E eu bem vos digo que é viv' e sano.  
Ai Deus e u é?  
(NERY, 1994, p. 54).

No exemplo acima, a cantiga de amigo, *Ai, flores, ai flores do verde pino*, de D. Dinis, o tema central é a espera ansiosa de uma donzela pelo amigo ausente. Vista isoladamente a cantiga nos remeteria a elementos próprios do texto — um enunciador (voz feminina) que dialoga com um interlocutor (a natureza) acerca de sua angústia pela ausência do amigo — no entanto, se considerarmos o contexto em que foi inserida a cantiga trovadoresca, veremos que o novo contexto interfere e produz uma nova possibilidade semântica, resulta em um novo sentido — não se trata mais do discurso de uma anônima, mas do discurso de uma rainha, D. Isabel, que não está exatamente a sofrer pela ausência de um amado, mas que receia a ausência do esposo por não ser indiferente aos seus amores clandestinos. Neste novo contexto, o interlocutor da cantiga passa a ser um elemento importante — a quem a rainha se dirige, quem tem a resposta e o consolo para ela? O interlocutor do discurso deixou de ser a natureza, a resposta de que precisa não está em outro lugar, a não ser, dentro de si — é como se a rainha dialogasse consigo mesma. Assim, as vozes podem ser a expressão de sua consciência.

Portanto, é possível depreender que, quando no nível das escolhas lexicais e semânticas, o discurso se encontra na forma de frase, esperando para que tome corpo e exteriorize-se, constituindo o enunciado.

Mas que relação encontramos entre a enunciação e as questões bakhtinianas de dialogismo?

Estruturado a partir das possibilidades oferecidas pela enunciação, o discurso é resultado da escolha lexical, sua exteriorização e contextualização. Não há, pois, dois enunciados iguais, uma vez que eles são operados em momentos e locais diversos, e mesmo que venham a ocorrer em um mesmo espaço, não se apresentam em um mesmo tempo, o que caracteriza a singularidade da enunciação e conseqüentemente a unicidade do discurso.

Vemos, mais uma vez que, para que se dê a compreensão de discursos diversos é preciso o conhecimento do contexto de produção. Mas, como já foi dito nas primeiras linhas, encontramos discursos que às vezes encontram-se deslocados de seus contextos originais, o que nos apresenta a possibilidade de constatar a atuação desse discurso em uma finalidade outra, em uma função que não a original. Temos, portanto, a perspectiva de interdiscurso, correspondência entre dois ou mais discursos por meio da presença de percursos temáticos e/ou figurativos, ou temas e figuras. Quando da figuração em textos distintos, encontramos a intertextualidade, que é a figuração de um texto em outro (BARROS & FIORIN, 2003, p. 30-32). Vamos à explicação.

#### **IV.4. Intertextualidade**

Na esteira dos estudos bakhtinianos em torno do dialogismo, encontramos o conceito de intertextualidade, que, como se sabe, já era matéria entre os formalistas russos, mas que foi posto em voga no Ocidente por Julia Kristeva. Fazendo um paralelo entre leitura e escrita, para ela, o processo de leitura realiza-se como ato de colher, de tomar, de reconhecer traços. Ler passa a ser uma atitude dinâmica de retomada, de apropriação. A escrita posterior constituirá, como somatória e resultado de muitas leituras, uma nova malha expressiva ao elaborar sua própria significação:

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda seqüência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro *corpus*, de maneira que toda seqüência

está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura)”<sup>9</sup>

Kristeva apresenta o campo da linguagem como espaço que se orienta em três direções: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos externos (os outros textos em relação ao texto paradigma da escritura). Sendo assim, Kristeva aproxima no sentido horizontal da elaboração textual o sujeito da escritura e seu destinatário; o sentido vertical é o espaço onde a palavra, o texto, realiza seu encontro com outros textos.

Segundo afirma Julia Kristeva (p.64. apud CORRADIN, F.M. *Antônio José da Silva, o Judeu : Textos versus (con)textos*. p. 27):

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.

Um texto, portanto, é voz que dialoga com outros textos, mas também funciona como porta-voz de um tempo, da história e da ideologia de um grupo social.

Dessa forma, podemos considerar o texto de Nery como um entrecruzamento de muitos outros textos que, implícita ou explicitamente, estão a dialogar. Apenas para citar um caso, no I Ato da peça, o anúncio da morte de D. Dinis é introduzido a partir de um pranto, “Trovas à morte de D. Dinis”, de Jean Jogar, provável jogral contemporâneo do rei:

Os namorados que trovam d’amor  
deviam todos de luto estar  
e nenhum prazer para si tomar  
porque perderam tão bom senhor  
Como el rei Dom Dinis, de Portugal.  
(NERY, 1994, p. 14)

Esse entrecruzamento de vozes que se dá no diálogo estabelecido entre textos (discursos) do passado, incluídos no novo espaço textual, revivem no presente este passado, confirmando a idéia de que a literatura entrevista pela intertextualidade pode revelar-nos, além do diálogo entre os textos, novas formas de vermos e entendermos pretérito e presente. Nesse sentido, lembramos que para Bakhtin, o diálogo das linguagens não é somente o resultante de forças sociais em um

<sup>9</sup> “Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes: toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d’un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée: vers l’acte de la reminiscence (évocation d’une autre écriture) et vers l’acte de la sommation (la transformation de cette écriture).” KRISTEVA, Julia. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Coleção Points-Essai, Éditions du Seuil, 1978, p.120/121.

determinado tempo, mas é conjuntamente o diálogo dos tempos e das épocas; em *O plantador de naus a haver*, o diálogo entre o passado, o presente e por que não o futuro, fundem-se conjuntamente na unidade do texto.

Até agora, falamos da gênese da intertextualidade sem nos voltarmos aos estudos que desvendam os mecanismos que a promovem. Como vimos, a intertextualidade consiste no aproveitamento de textos anteriores, não importando qual seja a finalidade e a forma dessa retomada.

Fiorin (2003, p.30) procura defini-la indicando-lhe a forma, que se distingue por incorporar, e a finalidade, que implica recuperar repetindo ou alterando: a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo.

Da incorporação, fruto da influência que há entre dois ou mais textos, surge o intertexto, mostrando-se como um elemento no qual é possível observar a articulação dos constituintes ideológicos para denotar diversas finalidades em contextos distintos. Em outras palavras, um texto apropria-se de um dito encontrado em outro, tomando-o por paradigma, a fim de estabelecer uma relação de concordância — paráfrase — ou uma relação polêmica — paródia —, na qual irá contradizer o dito primeiro, ou ainda uma relação onde se torne possível agregar novos elementos ao paradigma — estilização. Tais ocorrências podem efetuar-se por meio de instrumentos intertextuais (FIORIN, 2003, p. 30-36).

A partir desta premissa, tomamos como sustentação teórica alguns estudos realizados por Flavia M. Corradin. A autora, no livro *Antônio José da Silva, O Judeu: Textos versus (con)textos*, dedica um capítulo à discussão teórica da paródia, da estilização e da paráfrase, partindo da definição de intertextualidade proposta por Massaud Moisés (1986, p. 76 apud CORRADIN, 1998, p.28):

“convergência de vários textos anteriores — modalidades do real — no espaço do texto novo”, a intertextualidade seria, portanto, o domínio em que se processa uma realidade literária. A partir dessa definição, a paródia, estilização e paráfrase, segundo Corradin, são “portanto, modos de promover a intertextualidade”.

Corradin (1998, p. 28-29) também apresenta um estudo acerca de paradigma literário/histórico. Primeiramente a autora faz a distinção entre fonte e paradigma, enquanto a fonte “não implica em intencional atitude mimética por parte do artista”, uma vez que pertence exclusivamente ao arsenal de conhecimento que todo homem possui em sua memória, o mesmo não se pode afirmar em relação ao paradigma, pois “o paradigma, por definição, é um modelo a ser seguido”, ou seja, a sua retomada é necessariamente intencional, sendo ele ponto de partida

para a criação do intertexto. Portanto, no que tange ao paradigma, a escolha por parte do autor de determinado texto como modelo para sua criação, revela, no mínimo, uma atitude crítica:

Frente à realidade livresca legada pela tradição literária, a atitude desses autores que se entregam ao diálogo intertextual será sempre crítica. O mundo construído por determinado modelo deve, por questões de vária ordem, ser negado ou superado ou confirmado (CORRADIN, 1998, p. 28).

Depreendemos, dessa forma, que, na relação entre paradigma e intertexto “há a deliberada intenção de ter determinada(s) obra(s) como objeto(s) de seu texto. O autor B pretende escrever tendo como parâmetro certa(s) obra(s) do autor A, ou de vários autores” (CORRADIN, 1998, p.30). A relação intencional estabelecida entre o paradigma e o intertexto é, portanto, o ponto de partida para análise do diálogo aí subjacente, pois desse diálogo é que se pode melhor observar a atitude de determinado autor frente ao seu modelo, pois “aquele mundo de papel precisa ser destruído ou emulado ou repetido. Para tanto, nada melhor do que se inserir nele para poder aniquilá-lo ou transformá-lo ou reafirmá-lo” (CORRADIN, 1998, p. 29).

Portanto, o que até aqui foi discutido, leva-nos a entender que a incorporação do paradigma em um novo texto resulta em sua reafirmação (paráfrase); ou em sua superação (estilização), ou mesmo em sua destruição (paródia). Mas qualquer que seja o mecanismo preponderante no intertexto, a atitude de reutilização de um modelo implicará sempre numa relação no mínimo dupla: a relação forma/conteúdo,

Toda gênese da teoria da paródia, da estilização e mesmo da paráfrase parece estar no tipo de relação que se estabelece entre a forma do modelo e a forma do novo texto, entre o conteúdo do paradigma e o obtido posteriormente. (CORRADIN, 1998, p.35).

Sobre estilização e paráfrase, a autora propõe a seguinte definição, confrontando-as com a paródia:

(...) Raciocínio semelhante pode-se aplicar no tocante à estilização e à paráfrase. No primeiro caso temos uma re-forma, isto é, uma melhor forma, reconstruída, emendada a partir da forma original. Não há, portanto, a destruição, mas sim o aprimoramento que, através de emendas e/ou correções da forma original, retificará ou aprofundará o conteúdo primordial. Quando pensamos em paráfrase, nada mais temos do que a conformidade entre forma/conteúdo do modelo — texto 1 — e do produto realizado — texto 2 —, parafrásico. Se ao modelo, transmitido por meio de uma determinada forma, corresponde um dado conteúdo, não havendo destruição ou re-formulação (que não a sinonímica) da forma, o segundo texto também manter-se-á inalterado no nível conteudístico (CORRADIN, 1998, p.53).

Para se atingir qualquer um desses níveis intertextuais necessitamos de mecanismos como foi explicitado por Claude Bouché (1974, p. 52-53 apud CORRADIN, 1998, p.106). Dentre eles, destacamos o “deslocamento”, que consiste na “transferência da qualidade de uma personagem a outra, transferência de um autor, de uma época, de um local”. Podemos pensar no uso desse instrumento intertextual, quando Júlia Nery “desloca” cantigas pertencentes ao Trovadorismo e as insere em um novo espaço contextual, como vimos na abertura deste capítulo, no exemplo das “Trovas à morte de D. Dinis”, de Jean Jogar.

Pelo que foi exposto, é mais do que claro que, ao tomar obras anteriores e dialogar com elas, Júlia Nery exercita a intertextualidade. Falta-nos investigar qual o mecanismo preponderante na peça, que nos levará a entender a intenção da Autora ao reescrever a vida e os feitos de D. Dinis em *O plantador de naus a haver*. Para tanto, procederemos ao estudo dos textos paradigmáticos constantes na peça.



## V. Estudo dos textos paradigmáticos.

Objetivamos, neste capítulo, examinar os textos escolhidos por Júlia Nery como paradigmas à criação do *Plantador de naus a haver*. É importante ressaltarmos o fato de que a Autora decidiu escrever uma peça intertextual por acreditar que “... [o diálogo] intertextual enriquece e estimula ao provocar a resposta, abrindo novas perspectivas e libertando a criatividade”<sup>10</sup>. Desta forma:

A poesia trovadoresca, para mim, especialmente a de D. Dinis, é uma espécie de jóia da coroa da lírica portuguesa e que muitos poucos conhecem. Teatralizá-la é partilhar de uma forma mais viva que a simples leitura, o ritmo da bailada, a musicalidade da paralelística e da alba, a dramaticidade que a caracteriza, especialmente a da tenção, a malícia da poesia erótica e satírica. Teatralizar as cantigas de D. Dinis foi uma das maneiras de o revelar e de criar empatia por este rei-poeta. Reconheço agora que, subjacente, haverá também essa faceta saudosista de mostrar algum do capital cultural amealhado, para que ele não se limite a ficar guardado no fundo das arcas avoengas, mas possa ser movimentado e dar lucros no futuro.”<sup>11</sup>

Para a recriação de D. Dinis e do período histórico-literário no qual ele viveu, Júlia Nery recorreu aos textos literários, ou seja, às cantigas trovadorescas constantes dos *Cancioneiros*, a outras composições líricas pertencentes ou não ao período trovadoresco, como também aos textos históricos, principalmente as *Crônicas* de Ruy de Pina e ao livro *Diônisos: poeta e rey*, de Américo Cortez Pinto.

Neste capítulo, trataremos especificamente dos textos literários, para posteriormente, dedicarmo-nos aos textos históricos, fontes de informação acerca da biografia de D. Dinis.

### V.1. Cantigas trovadorescas

As cantigas trovadorescas formam o discurso dos narradores/ personagens, responsáveis por comentar e rememorar a vida e os feitos de D. Dinis, que acabara de falecer. Abaixo listamos os tipos de cantigas que estão presentes em *O plantador de naus a haver*, as fôrmas do Trovadorismo nas quais se enquadram e a forma como aparecem na peça. Em alguns casos, a

---

<sup>10</sup> Cf. Entrevista, p. 28.

<sup>11</sup> Idem, p. 29.

transcrição das cantigas segue com as rubricas constantes na peça, uma vez que estas ajudam a compor o novo contexto — o deslocamento — onde aquelas estão inseridas.

### V.1.2. Cantigas de Amor

Como se sabe, na região do Languedoc (Provença), situada no sul da França, surge a lírica trovadoresca e o ideal do amor cortês. Segundo Saraiva (1978, p. 57), a cantiga de amor é “uma aspiração, sem correspondência, a um objeto inatingível, de um estado de tensão que, para se manter, nunca pode chegar ao fim do desejo”. O cenário das cantigas é a corte. Os poetas, geralmente homens da pequena nobreza, procuravam expressar seu amor por uma dama da aristocracia. O servilismo amoroso decorrente representava, na sociedade medieval, a relação entre o senhor feudal e o seu servo — daí o termo vassalagem amorosa.

Dirigidas, portanto, do homem para a mulher, neste tipo de composição, “o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos” (MOISÉS, 1999, p. 20). De acordo com o código do amor cortês posto em circulação, a cantiga de amor galego-portuguesa procurou enfatizar “o pólo da renúncia, por parte do amante, à recompensa do seu amor”, dessa forma temos, “um maior peso dado à ‘coita’”, isto é, o sofrimento amoroso, “que faz do poeta um ‘coitado’, prisioneiro de um universo doloroso do qual não pode fugir”. (MONGELLI, 1992, p. 38). Pela impossibilidade de concretização do enlace amoroso, e, conseqüentemente, pelo sofrimento advindo dessa impossibilidade, esse tipo de cantar atinge seu ponto máximo no angustiante desejo de morte por parte do poeta/trovador. Sua produção passa a ser quase um exercício de auto-análise, isso porque, os trovadores galego-portugueses procuravam banir os sentimentos de natureza física, considerados mero exercício retórico, de forma a atingir exclusivamente sua visão de mundo interior. A cantiga seria, portanto, a revelação e análise do drama “real” vivido pelo trovador. (SPINA, 1996, p. 46).

A peça faz referência a seis cantigas de amor, todas de autoria de D. Dinis. Vejamos como elas aparecem.

No I Ato, Quadro 2, temos a recriação das “Cortes de amor”<sup>12</sup>, para festejar os cinco anos de casamento de D. Dinis e D. Isabel. Neste quadro, as duas primeiras cantigas de amor (1) e (2) são proferidas pelo rei e dirigidas à rainha:

(1)

REI (*levanta-se e vai inclinar-se diante da Rainha*)

Quero eu à maneira de provençal  
Fazer agora um cantar de amor;  
E muito hei-de louvar minha senhor  
Em graça e formosura sem igual  
Nem em bondade! E mais direi também  
Que tanto Deus a fez cheia de bem  
Que mais que todas as do mundo vale!

(NERY, 1994, p. 36)

(2)

REI (*inclinando-se diante da Rainha*)

Pois que Deus vos fez, senhora  
Fazer do bem sempre melhor  
E dele ser tão sabedora,  
Em verdade vos direi:  
— Assim me valha o Senhor!  
Érades boa para rei!

E pois sabedes entender  
Sempre o melhor, e bem escolher!  
Verdade vos quero dizer,  
Senhora, a quem sirvo e servirei:  
— Pois assim Deus vos quis fazer,  
Érades boa para rei!

(NERY, 1994, p. 41)

O II Ato, cujo tema central é a infidelidade amorosa de D. Dinis, apresenta no quadro 4, a cena de um flerte entre D. Dinis e uma donzela. Neste encontro, o rei dirige-se à moça por meio de duas cantigas de amor:

<sup>12</sup> Segundo Spina (1996, p.72) “é hoje admitida a existência, durante o movimento trovadorico no sul da França, das chamadas *Cortes de Amor*, tribunais de arte amatória, onde as mulheres de alta condição e de grande experiência na vida sentimental faziam julgamentos de causas amorosas”.

(3)

VOZ DO REI

Um tal homem sei eu, ai bem talhada  
 Que por vós tem a morte aparelhada.  
 Vede quem é e sede dele lembrada  
 Eu, minha dona.

(4)

ABRAÇA A DONZELA, *que finge fugir-lhe*

Eu vivo por vós tal vida  
 Que nunca estes olhos meus  
 Dormem, minha senhor, por Deus  
 Que vos fez de bem comprida,  
 Queredes-vos de mim doer  
 Ou então deixai-me morrer  
 Ca, senhor, tudo m' é prazer  
 Quant' i vós queresdes fazer.  
 (NERY, 1994, p. 55)

Ainda no II Ato, quadro 5, que trata, mais uma vez, de seus amores ilícitos, após ser aconselhado por João Zorro, D. Dinis procura a rainha em sua alcova a fim de reconciliar-se com ela, quando profere a primeira parte da seguinte cantiga:

(5)

REI (*aproximando-se da Rainha*)

Por que mui quero muito não desejo  
 Daquela a quem amo e tenho por bem,  
 Pois eu não ignoro e muito bem vejo  
 Que dessa fortuna a mim não convém  
 Gozar a folgança desde que ela seja  
 O mal do meu bem. Que tal bem deseja  
 O bem de quem ama em bem pouco tem.

A segunda parte é proferida por D. Betaça<sup>13</sup>, aia da rainha D. Isabel que estava em sua companhia:

<sup>13</sup> D. Betaça veio para Portugal em 1282, como aia de D. Isabel. Posteriormente, ela é escolhida para ser Camareira-mor da filha da rainha e de D. Dinis, D. Constança, rainha de Castela. N.A.

D. BETAÇA (*enquanto vai arrumando o bordado e sai, dirá*)  
 Se alguém doutro modo seu bem desejar,  
 Não cuida de amar: comete traição;  
 Porque só se esforça por cedo cobrar  
 Da que não serviu o maior galardão.  
 E quantos bem amam assim o dirão.  
 (NERY, 1994, p. 61).

É interessante observamos que a segunda parte da cantiga de amor (5), é proferida por uma mulher, contrariando o modelo trovadoresco que designava à voz masculina este tipo de composição. Se nos moldes da cantiga de amor o homem é o vassalo que serve à Senhor, em (5) ambos prestam serviço — ele à rainha: “Por que mui quero muito não desejo/ Daquela a quem amo e tenho por bem” — e opostamente, ela (D. Betaça), incorporando a qualidade de quem “serve”, ao rei: Se alguém doutro modo seu bem desejar/ Não cuida de amar: comete traição”.

A cena prossegue com D. Dinis ajoelhando-se diante da rainha, que demonstra certa resistência a ele. Então, novamente, o rei dirige a D. Isabel outra cantiga:

(6)  
 REI (*Enquanto vai desatando e penteando com os dedos os longos cabelos da Rainha, diz*):  
 Já nem prazer já nem pesar me acodem,  
 Que nunca mais, senhora alguns senti  
 Depois que dos meus olhos vos perdi.  
 E sem prazer ou sem pesar não podem,  
 Senhora, meus sentidos estremar  
 O bem do mal, o prazer do pesar.

(*A Rainha começa a enrolar os cabelos, afastando-se sutilmente do Rei*)

Se de vós me afastei e desde então  
 Perdi quer o pesar quer o prazer  
 Que me destes outrora a conhecer;  
 Se ambos perdi, como é que poderão,  
 Senhora, meus sentidos estremar  
 O bem do mal, o prazer do pesar.  
 (NERY, 1994, p. 62)

### V.1.3. Cantigas de Amigo

A cantiga de amigo galego-portuguesa representa “a velha poesia nacional, vestígio ainda florescente do primitivo lastro poético da România, cujo agente criador era a mulher e cuja expressão literária eram as *cantigas d’amigo*” (SPINA, 1996, p. 43), tendo nascido na comunidade rural, como complemento do bailado e do canto coletivo dos ritos primaveris, próprios das civilizações agrícolas em que a mulher goza de maior importância social (SARAIVA, 1978, p. 51). Neste tipo de composição, manifestam-se as emoções do eu lírico feminino — proferidas por uma mulher de origem popular, dirigem-se, geralmente, ao amigo ausente, ou à sua mãe, irmãs ou amigas, ou ainda, a algum elemento da natureza. A estrutura de origem popular é revelada nelas pelo uso do refrão e pela organização paralelística. Trata-se de uma composição mais espontânea se comparamos às cantigas de amor: os sentimentos são mais declarados e a linguagem menos elaborada. No entanto, as cantigas de amigo representam “uma arte paralelística de trovar com bases assentes numa cultura arcaica regional” (SARAIVA, 1978, p. 53).

Em *O plantador de naus a haver* ocorrem vinte e um casos desse tipo de composição, sendo que cinco são de autoria de D. Dinis. A seguir, mostraremos as ocorrências das cantigas, seguindo a classificação por assunto, sugerida por Spina em *A lírica trovadoresca* (1996, p. 79).

#### V.1.3.1. Cantar de amigo exclusivamente amoroso

Neste tipo de composição “a donzela narra a separação do namorado e as circunstâncias acessórias dessa partida” (SPINA, 1996, p. 79)).

A primeira ocorrência de uma cantiga de amigo está no I Ato, quadro 2 (Cortes de Amor) oferecidas, como já vimos, por D. Dinis a D. Isabel. A cantiga que abre a “Corte” é de João Airas:

(7)

VOZ FEMININA

O meu amigo novas já sabe já  
daquestas cortes que se ora farão  
ricas e nobres dizem que serão.  
E o meu amigo bem sei que fará

Um cantar em que dirá de mim bem  
 Ou fará ou já feito o tem...

Em aquelas côrtes que fez el-Rei  
 Loará mi e meu parecer  
 E dirá de mim, amigas! E fará, bem sei  
 Um cantar em que dirá de mim bem;  
 Ou o fará ou já feito tem.  
 (NERY, 1994, p. 34-35)

O segundo caso é o de uma cantiga composta por D. Dinis. Na peça, esta cantiga compõe o discurso de duas jogralesas durante a “Corte”:

(8)  
 1ª JOGRALEZA  
 Ai amiga, ando tão maravilhada  
 Como pode meu amigo viver  
 Onde os meus olhos não pode ver,  
 Como pode por lá fazer tardada,  
 Nunca tal maravilha vi assim  
 Poder viver meu amigo sem mim;  
 Ai, Deus, é cousa desatinada.

2ª JOGRALESA  
 Amiga, ficai agora calada  
 Um pouco, e deixai-me a mim dizer:  
 P’lo que de certo sei, posso entender,  
 Nunca no mundo foi mulher amada  
 Como vós por vosso amigo, e assim,  
 Se tarda, não tem culpa, crede em mim:  
 Antes queria ficar por culpada.  
 (NERY, 1994, p. 38)

No II Ato, vemos a incidência de treze cantigas de amigo. As cantigas (9) e (10) são de D. Dinis. A cantiga (9) retrata a tristeza de uma donzela (D. Branca Lourenço) pela ausência do

amigo (D. Dinis), e a (10) revela a relação de tristeza entre D.Dinis e D. Grácia Fróes<sup>14</sup>, representada na voz da Donzelinha.

(9)

Não sei eu amigo, de quem padecesse  
 Mágoas que padeço e que não morresse  
 Se não eu, coitada, antes não nascesse,  
 Já que vos não vejo como merecia.  
 Ah, quisesse Deus que eu vos esquecesse  
 Amigo que vi em tão triste dia.

Não sei eu amigo, de outra que penasse  
 Penas como eu peno e as suportasse  
 E que não morresse ou desesperasse  
 Já que vos não vejo como merecia;  
 Ah, quisesse Deus que eu vos não lembrasse,  
 Amigo que vi em tão triste dia.

(NERY, 1994, p. 48)

(10)

DONZELINHA

Não posso eu, meu amigo  
 Com vossa saudade  
 Viver, bem vo-lo digo;  
 E por isso morai,  
 Amigo, onde possades  
 Falar-me e me vejades...

Não posso, onde não vos não vejo,  
 Viver, bem o crede,  
 Tão muito vos desejo;  
 E por isso vivede,  
 Amigo, onde me possades  
 Falar, e me vejades.

(NERY, 1994, p. 50)

---

<sup>14</sup> D. Grácia Fróes era uma das amantes preferidas de D. Dinis, mãe de D. Pedro Afonso (1289-1329), Conde de Barcellos, filho bastardo do rei, a quem foi entregue o cargo de Guarda-mor da coroa, fato que provocava violentos ciúmes por parte do legítimo herdeiro do trono, o futuro D. Afonso IV. N. A.



As cantigas (11), de João Zorro e (12), de D. Dinis, constituem a voz de uma mulher. Mas observa-se que na cantiga (11), espécie de cantiga dialogada, há uma “outra voz”, (masculina?), pedindo ou sugerindo “Filha, dai-os a el-Rei”<sup>15</sup>.

(11)

VOZ DE MULHER

Cabelos os meus cabelos  
Quer el-rei ser dono deles  
Minha mãe, que lhes farei?

OUTRA VOZ

Filha, dai-os a el-Rei.

(12)

VOZ DE MULHER

Amad'e meu amigo,  
Valha Deus!  
Vede la frol do pinho  
E guisade de andar.

Vede la frol do pinho,  
Valha Deus!  
Selad'o baiozinho  
E guisade d'andar.  
(NERY, 1994, p. 53)

A próxima cantiga (13), também de autoria de D. Dinis, é proferida pela rainha D. Isabel, logo depois de ter presenciado a cena anterior.

(13)

RAINHA

Ai, flores, ai flores do verde pino,  
Se sabedes novas do meu amigo?  
Ai, Deus, e u é?

Ai, flores, ai flores do verde ramo

<sup>15</sup> Se observarmos o contexto no qual se insere essa cantiga, conforme nos sugere a rubrica da peça (NERY, 1994, p. 53): “É manhazinha. O Rei está no varandim do castelo. Ouve-se uma voz de mulher que canta”. Poderemos aventar que, de fato, seja a voz de D. Dinis, uma espécie de resposta à donzela.

Se sabedes novas do meu amado  
 Ai, Deus e u é?  
 (NERY, 1994, p. 54)

Mais adiante, novamente o discurso de D.Isabel será composto por uma cantiga de amigo de D. Dinis. No exemplo abaixo, D. Isabel dirige-se a D. Dinis:

(14)  
 RAINHA  
 Ai, falso amigo e sem lealdade  
 Agora vejo eu a grande falsidade  
 Em que vós, comigo, longo tempo andastes.  
 Porque doutra sei eu já por vontade  
 A quem vós a tal pedra lançastes.  
 (NERY, 1994, p. 66)

### V.1.3.2. Pranto

Neste tipo de composição, lamenta-se a morte de uma personalidade ilustre, “sobretudo protetores e mecenas, de ambos os sexos”, como também, procura-se cantar à memória da “bem-amada, de um amigo, ou em razão de qualquer calamidade pública”. (MOISÉS, 2004, p. 416).

No I Ato, que se inicia com uma jornada rumo ao cortejo fúnebre de D. Dinis, entre sons das carpideiras, a personagem Trovador pronuncia uma cantiga de Jean Jogar:

(16)  
 TROVADOR (*entrando*)  
 Os namorados que trovam d'amor  
 Deviam todos de luto estar  
 E nenhum prazer para si tomar  
 Porque perderam tão bom senhor  
 Como El-Rei D. Dinis, de Portugal.  
 Não pode dizer dele nenhum mal  
 Qualquer homem, deste rei e senhor.  
 (*Durante a fala do trovador, ouve um choro de carpideiras*)

Os cavaleiros e os cidadãos  
 Que deste rei recebiam dinheiro  
 Assim como donas e escudeiros  
 Deviam matar-se por suas mãos  
 Porque perderam a tão bom senhor  
 De quem eu posso dizer sem temor  
 Que não ficou melhor entre os cristãos.

E também quero dizer deste rei  
 e daqueles a quem bem quis fazer  
 que deviam do mundo se perder  
 quando ele morreu, por quanto vi e sei  
 pois ele foi rei até mui prestador  
 e alegre, de amor trovador  
 dizer del todo bem não poderei.  
 (NERY, 1994, p. 14)

### V.1.3.3. Barcarolas ou marinhas

Este tipo de composição procura versar temas de amor “envolvidos por sugestões e circunstâncias da vida do mar” (SPINA, 1996, p. 79).

Parece-nos um tipo de cantiga exclusivamente do lirismo galego-português. Nela, “uma moça do povo dirige-se às ondas, em confiança, lamentando o afastamento, a demora ou a partida do bem-amado” ou “posta-se à margem das águas, à espera da embarcação que poderá trazê-lo de volta”. (MOISÉS, 2004, p. 56).

Na peça, ocorrem quatro casos, sendo que os dois primeiros, ambos atribuídos a João Zorro, preanunciam, no I Ato, as futuras conquistas marítimas de Portugal já semeadas por D. Dinis:

(17)  
 DONZELINHA (*Cantando*)  
 El-Rei de Portugal  
 barcas mandou lavrar  
 Barcas mandou fazer  
 e no mar as meter (...)

(18)  
 TROVADOR (*Cantando*)  
 Em Lisboa sobre o mar  
 barcas novas mandei lavar.  
 Ai, minha senhor velida!  
 (NERY, 1994., p. 27)

Quanto ao terceiro caso, que ocorre no II Ato, trata-se de uma cantiga atribuída a Mendinho. Ela constitui o discurso de uma donzela que caminha pela praia ao amanhecer, na realidade, essa donzela seria D. Branca Lourenço, como vimos, uma das amantes de D. Dinis:

(19)  
 Sentada na ermida de S. Simeão,  
 Cercaram-me as ondas que grandes são!  
 Eu atendendo o meu amigo!  
 Eu atendendo o meu amigo!

Estando na ermida frente ao altar,  
 Cercaram-me as ondas grandes do mar!  
 Eu atendendo ao meu amigo!  
 Eu atendendo ao meu amigo!

Não tenho barqueiro nem remador  
 Morrerei formosa no mar maior.  
 Eu atendendo o meu amigo!  
 Eu atendendo o meu amigo!  
 (NERY, 1994, p. 48-49).

O quarto caso, uma cantiga de Martin Codax, refere-se à voz de uma sereia representada no Quadro 7 – O Momo, do II Ato:

(20)  
 VOZ DE SEREIA  
 Ai ondas que eu vim ver  
 Se me sabedes dizer  
 Porque tarda meu amigo sem mim?  
 Ai ondas que eu vim ver  
 Se me sabedes dizer  
 Porque tarda meu amigo sem mim?

(NERY, 1994, p. 71)

#### **V.1.3.4. Tenção (dialogada)**

Espécie de debate entre dois rivais “sobre teses da casuística amorosa” (SPINA, 1996, p. 78). Na peça, existe uma ocorrência no I Ato, de autoria de Estevão Coelho, que estabelece o diálogo entre o Trovador e a Donzelinha:

(21)

TROVADOR

Ai fremosinha, se me escutais

Longe da vila que procurais?

DONZELINHA

Vim esperar o meu amigo

Vim esperar o meu amigo.

TROVADOR

Ai fremosinha, se me atendeis

Longe da vila o que fazeis?

DONZELINHA

Vim esperar o meu amigo

Vim esperar o meu amigo(...)

(NERY, 1994, p. 28)

#### **V.1.3.5. Bailatas (bailias ou bailadas)**

“Traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versando os temas da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar” (SPINA, 1996, p. 79). Trata-se de um poema originário da Provença. Segundo Moisés (2004, p. 53), as bailadas são compostas geralmente em estrofes paralelísticas, sendo que sua estrutura “pressupunha a existência de um grupo de moças em diferente função: uma delas, dotada de melhor voz, a cantadeira, entoaria as

principais cobras, ou estrofes, e as demais, em coro, o estribilho, ou refrão”. Esta composição procura versar sobre temas e situações alegres e festivas.

Ocorre um caso, de autoria de João Zorro, no I Ato, nas “Cortes de Amor”:

(22)

CORO DAS CANTATRIZES

Bailemos agora, por Deus, ay velidas,

Sob aquestas avelaneiras floridas

E quem for velida, como nós velidas

Se amigo amar

Sob aquestas avelaneias floridas

Virá bailar!

Bailemos agora, por Deus, ay louvadas

Sob aquestas avelaneiras granadas

E quem for louvada, como nós louvadas

Se amigo amar

Sob aquestas avelaneiras granadas

Virá bailar.

(NERY, 1994, p. 43)

#### V.1.4. Erótica

A cantiga *Marinha o teu folgar*, de autoria de Afonso E. Coton, está classificada, na peça, como “erótica”. Saraiva (1978, p.53) procura explicar este termo associando-o a uma prática própria dos ritos e festas pagãs. Os ecos deste tipo de cântico feminino eram representados “por ocasião de romarias ou festas pascais que cristianizavam as festas gentílicas das Maias sob a forma de júbilo da Ressurreição”. Em *O plantador de naus a haver*, esta composição constitui no Quadro 7 do II Ato, o Momo, representando a voz de um homem (D. Dinis) dirigindo-se à uma mulher de nome “Marinha”<sup>16</sup>:

(23)

VOZ DE HOMEM VESTIDO DE REI – (*Entre risos e suspiros*)

Marinha, o teu folgar

Tenho eu por desacertado

<sup>16</sup> D. Marinha Gomes, mais outra amante de D. Dinis, foi mãe de Maria Afonso, filha bastarda do rei. N.A.

E ando maravilhado  
 De te não ver rebentar  
 Pois tapo com esta minha  
 Boca, a tua boca, Marinha.  
 (NERY, 1994, p. 72)

### V.1.5. Cantigas satíricas

São aquelas que servem para falar mal de alguém. Dividem-se em dois tipos, as de escárneo e as de maldizer. A diferença entre ambas reside na maneira de dizer mal (MONGELLI, 1992, p. 50).

Para Saraiva (1978, p.63), a sua leitura revela-nos, uma sociedade muito especial constituída por jograis da corte, cantadeiras, fidalgos boêmios. De qualquer forma, seres socialmente desclassificados, “a quem se pedia unicamente uma hora de riso e distração, e que, pela sua própria condição truanesca, se podiam consentir certas liberdades vedadas no mundo regularmente constituído”. E ainda mais, constitui-se “um documento de grande interesse acerca dos jograis e trovadores, e até de aspectos íntimos da vida da corte”. (Id., p.64).

Vamos a cada uma delas:

1º. Cantigas de escárneo: segundo Moisés (1999, p. 23) “é aquela em que a sátira se constrói indiretamente, por meio da ironia e do sarcasmo”. A peça contém uma cantiga desse gênero, está no Ato II, quando o Bobo sugere com malícia a D. Dinis, que o pajem da rainha está sempre muito próximo a ela:

(23)  
 BOBO (*logo que sai a Rainha, ele diz*)  
 Uma dama não digo qual  
 Não agoirou este ano mal  
 Pelas oitavas de natal:  
 Ia ela a missa ouvir  
 E ouvindo um corvo carniçal  
 Já de casa não quis sair.  
  
 Ia a dama com devoção  
 Ouvir a missa e o sermão.  
 Mas não podendo à tentação  
 Carnal do corvo resistir

Logo mudou de opinião:  
 Já de casa não quis sair.  
 João Airas (NERY, 1994, p. 66)

2º. Cantigas de maldizer: nesta, a sátira é feita diretamente, com agressividade. De autoria de Pero Barroso, ela é proferida pelo Bobo, no final do II Ato.

(24)  
 BOBO  
 Meu Senhor que vos semelha  
 Do que se vos carapelha  
 E vos anda na orelha  
 Rugindo como besouro  
 Ruy Gomes da Telha,  
 Tragu'eu o ouro e o mouro.

## V.2. Textos poéticos

No III Ato da peça, quadro 3, que retrata o funeral de D. Dinis, teremos a incidência de duas poesias pertencentes a outros períodos literários (Classicismo e Orfismo), de que Júlia Nery se valeu para a construção de sua peça — uma retirada do Canto III, d'*Os Lusíadas*, de Camões (25) e a outra, retirada de *Mensagem*, de Fernando Pessoa (26). Duas obras que têm em comum o enaltecimento da pátria portuguesa, seja quando traz à tona as edificações reais, como por exemplo, a Universidade de Coimbra, seja ainda ao tratar das grandes navegações.

Dessa forma, pela exaltação do que foi plantado por D. Dinis e colhido por Portugal muito tempo depois, a Autora lança o nosso olhar para o futuro, para o tempo dos frutos colhidos<sup>17</sup> “É a fala dos pinhais, marulho obscuro / É o som presente desse mar futuro”, conforme nos sugere a imagem do rei visionário, criada por Fernando Pessoa.

(25)  
 ILUMINA-SE O TROVADOR *que dirá*

<sup>17</sup> Parece-nos que a utilização dos versos de Camões e Fernando Pessoa, esteja à serviço do desejo da Autora de desencadear na peça o “conflito do tempo com o tempo”, de forma a sugerir tacitamente um diálogo passado/presente, por isso a inclusão de um poema de Fernando Pessoa e a sua voz poética para o título: “O plantador de naus a haver”, ou seja, conforme Nery afirma em entrevista (p.32): “o tempo final de D. Dinis — a sua morte — é afinal o seu princípio, pois é uma espécie de ressurreição para um futuro”.



Fez primeiro em Coimbra exercitar-se  
O valoroso ofício de Minerva;  
E de Helícóna, as Musas fez passar-se  
A pisar do Mondego a fértil era.

Nobres vilas de novo edificou,  
Fortalezas, castelos mui seguros  
E quase todo o Reino transformou  
Com edifícios grandes e altos muros.  
(NERY, 1994, p. 93)

(26)

ILUMINA-SE O CONDE D. PEDRO, *que dirá*  
Na noite escreve um seu cantar de amigo  
O Plantador de naus a haver,  
E ouve um silêncio murmuro consigo:  
É o rumor dos pinhais, que como um trigo  
De Império, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,  
Busca o Oceano por achar.  
É a fala dos pinhais, marulho obscuro,  
É o som presente desse mar futuro  
É a voz da Terra anciando (sic) pelo mar.  
(NERY, 1994, p. 94)

## VI. Textos históricos

### Recomposição da figura histórica de D. Dinis

A fim de entendermos a imagem que a história fez em torno da figura de D. Dinis, reportamo-nos a dois autores, os quais Júlia Nery tomou como paradigmas para a construção de seu *O plantador de naus a haver*, ou seja, a Rui de Pina em suas *Crônicas de Ruy de Pina* e a Américo Cortez Pinto, crítico português contemporâneo, em *Diônisos: poeta e rey*.

#### VI.1. D. Dinis, segundo Ruy de Pina

Ruy de Pina, quarto cronista-mor do Humanismo português, escreve sua *Coronica do muito alto, e esclarecido príncipe Dom Dinis*, provavelmente entre os séculos XV e XVI. Dividida em capítulos, no total de vinte e dois, a obra reúne a história de vida deste rei, ressaltando os seus feitos tanto nas esferas política e social, quanto na vida cultural do país.

Ao refletirmos acerca do texto de Ruy de Pina, percebemos que o Autor tenciona construir uma imagem “positiva” de D. Dinis, aquele que aos 18 anos assume o trono de Portugal e do Algarve:

ElRey D. Affonso Conde que foy de Bolonha, faleceo em Lisboa há vinte dias de Março do anno de mil e duzentos setenta e nove annos, em idade de setenta annos, como em sua Coronica já se dice, e por seu falecimento na mesma Cidade, e tempo foy loguo alevantado, e obedecido por Rey de Portugal, e do Algarve ho Infante D. Diniz seu filho legitimo mayor, em idade de dezoyto annos, avendo nove mezes, que sem ser cazado tinha jáa por ElRey sua caza apartada (PINA, 1977, p. 222).

A construção de uma narração apologética é notória, uma vez que Ruy de Pina procura enaltecer a figura de um rei considerado “muito excelente” em todos as suas ações, governando prosperamente por quarenta e seis anos, tendo, dessa forma, o seu “bom” nome conhecido e estimado entre todos os reis do mundo (PINA, 1977, p. 221). Na verdade, acerca de D. Dinis, Pina afirma que

foy Príncipe tam liberal sem algum vicio de prodiguo, que todalas terras elle por sua grande nobreza foy de todos muy celebrado, e lembrado, e por ella muitos Senhores de Nações diversas vinham à sua Corte pelo ver, e elle assi hos honrava, e tratava, e com suas grandes dádivas assi hos despedia que da fama, e esperança, com que ha elle vinham, nom se achavaõ enganados, e há todolos outros Fidalgos, e Senhores

Estrangeyros, que por alguns casos tinham de sua ajuda amparo, e socorro alguma necessidade, elle nunca em seu Reyno lho negou, e há todos recebia com muita honra, e faz grandes mercês. (PINA, 1977, p. 222)

Sua biografia é pautada pelo exemplo da “justiça”, empreendida e levada a efeito, seja no cuidado em punir e castigar os malfeitores de seu(s) reino(s), seja favorecendo os lavradores na distribuição de terras. A essa virtude, liga-se a defesa da verdade e a nobreza de seus feitos, que o tornam quase um homem divino:

Cunhou para si três virtudes, que fazem os homens divinos e imortais, e por elas muito foi louvado, a saber: verdade, justiça e nobreza. Amou a justiça sobre todas as coisas. Este foi o seu primeiro intento, principalmente no cuidado de punir e castigar malfeitores, com desterro, força e grandes escarmentos, por exemplo, as quadrilhas que salteavam terras, principalmente nas montanhas do Açor e em Alpedris. Homem também muito piedoso, nem sempre agia com tanta severidade. Nunca se achou dele alguma mentira que tenha dito. Nunca quebrou/ rompeu com a verdade. Defesa dos lavradores, a quem chamava “nervos da terra” e do Reino (PINA, 1977, p. 222).

Ruy de Pina também reconhece os empreendimentos bélicos levados a efeito por D. Dinis, com as guerras travadas contra os infiéis, os mouros da África e as conquistas, por meio de armadas e frotas marítimas, das terras por eles ocupadas.

No entanto, sobressai-se nas *Crônicas de Ruy de Pina*, o retrato de um rei de coração bondoso, principalmente no cuidado que tinha com os pobres, para quem sempre proveu com favores e ajuda, sendo os seus atos de bondade, inclusive, exemplo para que os demais nobres de seu reino também o fizessem (PINA, 1977, p. 222).

O seu coração piedoso é revelado ainda no que tange ao seu difícil e conturbado relacionamento com o filho “desobediente”, o Infante D. Afonso. No capítulo XVIII, intitulado *Da discordia, que ouve entre ElRey D. Diniz, e ho Ifante D. Affonso seu filho-erdeyro, e has cauzas porque*, Ruy de Pina admite que falará do Infante tal como ele é:

E por estas cauzas aalem das outras obrigações naturaas, e Reaaes que nelle avia, nom hee de duvidar, que ho Ifante D. Affonso devera sempre de amar, e obedecer sobre todos há ElRey D. Diniz seu padre, e assi lhe acatar por aver abençam de Deos, e ha sua, ho que em principio de sua idade, em seendo Ifante nom se acha seer assi, antes ho contrayro, cuja verdade, e declaraçam em cazo, que por sua graveza nom seja doce, nem gracioza couza pera ouvir, porem há necessidade de sua Estoria, que escrevo obriga, e constringe ami que ho nom cale, principalmente por mostrar, que hos lizongeyros, e maaldizantes antre os padres, e hos filhos nunca ajam lugar (...) (PINA, 1977, p. 279)

Dessa forma, pela óptica de Ruy de Pina, o infante parece ser o oposto de seu pai.

Como ho Ifante andava posto em desobediencia, e com pouquo acatamento delRey, nom olhava hás couzas de seu serviço, e da justiça com aquelle resguardo, que devia, pelo quaal ElRey era posto em grande cuydado, e muita pena, porque ho Ifante pera mais danamento de sua boondade soltamente trazia, e acolhia em sua caza muitos malfeytores obrigados grandemente por seus crimes aa justiça, com que hos do Ifante tomavam grande ouzadia de fazerem ho maal que queriam, porque nom receavam pena, nem castigo dos maales que fizessem, nem ElRey podia delles tomar há emenda, que mereciam (...) (Idem, p. 289).

Trata-se de um filho desobediente e o motivo de tal desobediência, segundo o Autor, se daria por três razões (PINA, 1977, p. 280):

1. por sentir que D. Dinis dispensava grande consideração e afeto a seus filhos bastardos, D. Afonso Sanches e D. João Afonso, mesmo sabendo que ambos não demonstravam a submissão desejada ao infante D. Afonso;
2. pelo desordenado desejo de cobrar para si riquezas e tesouros de seu pai;
3. por querer de toda maneira que D. Dinis deixasse para ele a “Justiça e Governança do Reino”.

Portanto, às vistas de Ruy de Pina, as contendas que existiram entre pai e filho, na verdade, foram fruto do coração orgulhoso do infante D. Afonso, um filho que, motivado apenas e tão somente por ciúmes,

procurava de apartar, e desavir estes filhos del Rey seu padre, assi como logo fez aho Conde D. Pedro seu irmão, que era ho mayor dos filhos bastardos, ho quaal por couzas craras, que lhe fez entender, ho tirou da obediência, e seu serviço Del Rey em que antes andava, e ho recolheo pera sy, porque favorecia sua parte, e dizer, e requerer que ho regimento da Justiça do Regno devia seer todo do Infante, aho que El Rey contrariava com muitas rezoens assaz justas, por hás quaaes aconselhava ho filho, que ho taal requerimento ouvesse por escuzado (PINA, 1977, p. 281).

Nas *Crônicas de Ruy de Pina* são relatadas as conspirações do infante D. Afonso, algumas delas geradas apenas pelo ciúme que tinha de seu irmão Afonso Sanches. O infante, com intuito de vê-lo morto ou desterrado de Portugal, chega ao cúmulo de mandar publicar escrituras falsas que dessem notícia que Afonso Sanches tencionava matá-lo:

Porque ha maginaçam, e sospeyta que ho Ifante tinha do beem, que ElRey queria ha Affonso Sanches seu filho, ho trazia em muita door, e cuydado, pera desto seer livre, elle cõtra ho que ha seu Real sangue, e Estado devia, fantasiou em sua memoria huu engano com que falsamente, e com alguu achaque ho matasse, ou desterrasse do Regno, e esto fez, que o Ifante falou secretamente com huu Pedro Guilhelme, e com outro Pero Gonçalves, que fossem fora da teerra, e de laa trouxessem escrituras com sinaes e mostranças de seerem pubricas, e muy autenticas, e verdadeyras, porque craramente se mostrasse, que elles de mandado do Ifante foram buscar, e acharão homens ha que ho dicto Affonso Sanches peytara porque trouxessem, e dessem peçonha aho Infante D. Afonso, de que logo moresse (PINA, 1977, p. 282).

Em cumprimento de sua vontade, seus mensageiros a ele trouxeram “estromentos publicos escritos em Castelhana, que perante hos Juizes da Cidade, foram logo publicados” (PINA, 1977, p. 282).

D. Dinis “posto em mui tristes pensamentos, ainda que logo conheceo, que tudo eram manhozas envençoens (...) recebeo grande nojo, que lhe pareceram começos, e fundamentos que ho Ifante lançava, e fazia descobertamente lhe desobedecer, e ho disservir” (PINA, 1977, p. 285), ao reconhecer a artimanha de seu filho ordena, então, que o infante enviase os originais dos documentos falsos a ele. D. Afonso não envia, alegando nada saber sobre o caso. Mesmo assim, D. Dinis faz publicar a verdade em todo o reino

D. Afonso vê seu desejo malogrado e publica injúrias contra Afonso Sanches:

ho Ifante veendo que hás couzas passadas pera morte, ou desterro de Affonso Sanches seu irmão, nom tinham socedido aa sua vontade pera esprimentar se com ho poovo do Regno ho podia fazer, ordenou (...) que se dicesse (...) que El Rey com asinados, e selos seus (...) enviara cartas de certidão ao Papa porque lhe certificara, que o Ifante D. Affonso por falecimento de sizo natural, e por outros grandes defeytos que tinha, non era auto pêra seer Rey, porque como parvo, e desmemoriado andava tirando, e comendo hás aranhas das paredes, e por esso pedia há Sua Santidade por mercee que lhe tirasse ha socessão, e abilitasse ho dicto Affonso Sanches pera depois de sua morte Regnar.” (PINA, 1977, p. 288)

D. Afonso segue a caminho de Leyria com fama de ir a Lisboa em romaria a S. Vicente, mas na verdade, objetivava tomar e ter Lisboa contra seu pai. D. Dinis envia Pero Esteves e Gomes Anes seus vassallos rogarem a D. Afonso que desistisse de tal empreendimento e se desfizesse dos malfeitores que o seguiam. D. Afonso não recua de seu intento. D. Dinis “em muita sanha” move-se logo contra Lisboa, e a Rainha D. Isabel, sua mulher, com ele.

O infante, sendo avisado da ira de seu pai, com medo parte para a Vila de Cintra:

Pelo quaal El Rey mandou logo fazer prestes sua gente, que muito ante manhã armados partiram, e foram contra ho lugar onde estava o Ifante, e dice, que El rey ordenou esto seer feyto muy cedo, e secretamente, porque há Rainha ho nom soubesse, e da sua ida non avizasse ho Infante.” (PINA, 1977, 292).

Pelas discórdias existentes entre o infante D. Afonso e D. Dinis, a rainha, sempre muito “triste, e anojada”, procurava fazer muitas orações e devoções a favor da paz. Moviada pela sua própria vontade partiu de Alenquer até Coimbra:

e por sy falou há todolos Senhores, que eram com El Rey, e com ho Infante, e assi com ho Conde D. Pedro, e com elles por sua santa intercessam banhada com piedosas lagrymas, asentou que era beem fazerze logo paaz, e concórdia, e há Rainha com El Rey, e com ho Infante concordou, que ambos se partissem da ly, e se fossem a outros lugares (PINA, 1977, p. 296)

As insurreições contra D. Dinis prosseguem em Santarém. D. Dinis sai de Lisboa, e entrando nos termos da Vila é avisado no caminho, que os moradores dela por mandado do infante que ali estava, não o acolheria. D. Dinis não desiste de prosseguir a viagem.

Mais uma vez há uma peleja entre ambos, mas:

hos Cavalleyros, e nobres homens que se acharão nestas roturas, e pelejas, vendo ho grade dano, que delles seem cauza se seguia, pediram há El Rey por mercee, que por muitas cauzas, e razões muy urgentes, que lhe alegaram lhes desse licença pera entenderem finalmente em sua concordia com ho Infante. (PINA, 1977, p. 307)

D. Dinis, não querendo que tantas pazes já firmadas e quebradas se fizessem outras com tanta “quebra”, e “desprezo”, desejou castigar o infante como merecia, como faria a um inimigo mortal, “e porém tanto aprofriaram aqueles Senhores com ElRey, e assi terçaram Affonso Sanches, e ho Conde D. Pedro seus filhos, que ElRey aprouve estar há todo boom remédio” (PINA, 1977, p. 307). D. Dinis cede, acatando o pedido do infante, que tirasse a Afonso Sanches daquelas terras destituído de qualquer bem, assim como ao seu ofício de mordomo-mor.

Mesmo que “lhe parecia couza muito contra razão, e seem justiça dar ha estes pena see culpa, e fazer-lhes maal tendolhe beem mercee merecida”, o rei, para cumprir e assegurar a vontade do infante seu filho, outorgou tudo que lhe pediu. Afonso Sanches parte para Albuquerque, ficando por vassalo do rei de Castela.

As desavenças entre pai e filho seguiram até o final do reinado de D. Dinis, quando, já nos últimos dias de sua vida, o rei concede ao infante os favores que este reivindicara (PINA, 1977, p. 307).

Além dessas discórdias, D. Dinis, como se sabe, também tinha um relacionamento conflituoso com o seu irmão D. Afonso, filho de D. Matilde de Bolonha.

ElRey D. Diniz tinha hum irmão ho Ifante D. Affonso, filhos ambos delRey D. Affonso Conde de Bolonha (...) e ha este Ifante D. Affonso fez ElRey seu pay doaçam muy solene das Villas de Portalegre, e Marvam, e de Castello Davide, e Darronches, pera elle, e seus filhos lídimos (...)

E avendo jáa sinquo annos, que ElRey D. Diniz era cazado, e sete que Reynava, ouve grande desacordo antre elle, e ho Ifante D. Affonso seu irmão, e há cauza principal, era porque ElRey D. Diniz nom queria, nem nunca quis legitimar, e abilitar hás filhas do Ifante D. Affonso pera erdarem suas Villas (...) (PINA, 1977, p. 236).

Após sete anos de reinado de D. Dinis, D. Afonso requer para suas filhas a herança de algumas Vilas e Castelos de Portugal. Mas, como isso representaria uma perda para o reino, uma vez que estes termos passariam a pertencer a Castela, D. Dinis nega-lhe a doação.

Há uma guerra entre ambos em 1297, sendo D. Afonso favorecido e ajudado pelos genros (D. Nuno Guonçalves de Lara, D. Tello e D. João, o Torto). Em 1299, ainda sob guerra, D. Dinis cerca D. Afonso em Portalegre, muitos homens importantes de Portugal e, sobretudo, a rainha D. Isabel “por cujo virtuoso meyo ho Ifante D. Affonso entregou has Villas, e Castellos” (PINA, 1977, p. 237).

Posteriormente, há uma nova guerra contra Castela, pois D. Sancho quebra um acordo firmado com ele — ao casar seu filho, D. Fernando, com a infanta D. Constança, filha de D. Dinis, deveria D. Sancho devolver a Portugal as Vilas e Castelos de Badalhouce, Moura, Serpa, Cáceres, dentre outras. Como o casamento não fora consumado de fato, os termos ficam em poderio de Castela. D. Dinis “porque de natural, e Real condiçan nunca se achou, que dicesse mentira”, por sentir a quebra da verdade, ou seja, a desonestidade de D. Sancho, coloca em questão estes termos e envia logo um pedido de alteração do contrato de casamento ao Papa. A esse tempo, D. Sancho requer de D. Felipe de França, uma filha sua para o infante D. Fernando. D. Dinis, “maravilhado destas routuras, e sem razões del Rey D. Sancho, desejando todavia com elle paaz” (PINA, 1977, p. 239) continua a requerer a devolução das terras, e o cumprimento do casamento entre D. Fernando e D. Constança.

O acordo de casamento entre França e Castela não se concretiza, razão pela qual D. Sancho envia a Portugal mensageiros seus, a fim de procurar a “emenda dos males” (Idem, p. 240). Mas não houve um novo acordo — D. Dinis, “como homme muy liberal sobre todosos Reys de seu tempo” (Ibidem, p. 240), — ao ver que D. Sancho era homem cuja honra era duvidosa, bem entendeu que não queria com ele a paz, “e amor, como por bem, e assesseguro de seus Reynos sempre desejara, e porém porque era Rey de grande coraçam” (Ibidem, p. 240), determinou:

aparelhar loguo sua fazenda, e ho que lhe compria, e mandalo desafiar pera publica guerra, e entrarlhe por sua terra, e della nom sair atée nom aver emenda, e em comprimento de todo ho que requeria, e de direyto lhe era devido (Ibidem, p. 240)

Em 1295, morre de D. Sancho, que deixa em seu testamento a ordem que as Vilas de Moura e Serpa fossem entregues a Portugal e que o casamento acordado se realizasse.

Logo depois do falecimento de D. Sancho, D. Dinis mandou por seus mensageiros requerer a D. Fernando, bem como aos seus tutores, a rainha D. Maria, e ao infante D. Anrique, que cumprissem o casamento e entregassem as ditas Vilas. D. Fernando recusa-se a casar com D. Constança o que gera novas desavenças entre os dois reinos:

Aho que ElRey D. Fernando com acordo, e autoridade dos ditos tutores nom satisfez, segundo ElRey D. Diniz esperava, antes pelo contrayro, poendo ahos cazamentos entreposições de tempo, que tinham semelhança de denegações, e assi escuzas à entrega dos Luguares, chamandose Senhor delles em suas mesmas cartas, da resposta que enviou, de que ElRey D. Diniz se sentio muy escandalizado, e pera determinadamente saber ho que por sua honra, e por sua justiça compria, tornou há enviar [seus embaixadores]. (PINA, 1977, p. 241).

O processo de paz entre Castela e Portugal ainda demora a ocorrer, pois D. Fernando insiste em não cumprir o acordo de casamento.

ElRey D. Diniz anojado desso, com coraçam pera sua emenda, e vinguança muy cheo de sanha determinou sem mais tardar entrar loguo de guerra em Castella, e pera esso concertou, e apercebeo muy bem seus Castellos das frontarias, em que leyxou bõos fronteyros, e ajuntou outra vez suas gentes pera mais poderoso entrar em Castella (Idem, p. 243).

Após sucessivos desentendimentos e discórdias travadas, D.Isabel, por fim, intervém em favor do término desta guerra:

Avia hum ano e três meses [de guerra] ha Rainha Dona Isabel, por seus Sanctos dezejos, e muitas virtudes com que nacera recebia desta discordia grande nojo, e muita tristeza, e pera que tantos maales com beem, e paaz de todo cessassem, de contino co devotas, e perseveradas lagrymas fazia suas oraçoens ha Deos, pera que co sua piedade hos remediasse, com segura paaz, pois elle por paaz, [sendo assim] aprouve há Deus satisfazer ha El rey D. Dinis nas couzas que justamente requeria (PINA, 1977, p. 247).

D. Fernando termina recebendo por esposa D. Constança. Ele e sua mãe, a rainha D. Maria, “juraram solenemente que ho dicto Rey nunca por outra nhuua molher deyxaria ha Infante D. Constança, salvo por sua morte” (PINA, 1977, p. 253).

Uma outra face que Ruy de Pina nos faz conhecer de D. Dinis, é a do amador insaciável, aquele que durante a vida, cultivou muitos casos extraconjugais. Essa face é retratada como uma fraqueza, um deslize da moral e da justiça por que D. Dinis sempre zelou. Acerca de seus relacionamentos extraconjugais, o Autor manifesta que:

assim os teve, vencido da sobeja deleytaçam de sua própria carne, com que afastandose da Rainha sua molher nom lhe guardando há inteyra ley do matrimonio, seguia por indusimentos falsos, e mãos, há que se inclinava mais por sua vontade, do que por sua dignidade Real, e por sua consciência, e onestidade, sobresso devia, e por culpa, e peccado desso se diz, que quanto El Rey D. Dinis se deu há estes apetitos non lícitos, sempre decrinaram há cousas dajustiza, que muito amou (PINA, 1977, p. 234).



No Capítulo IV, intitulado *Dos filhos legítimos, que ElRey D. Diniz ouve da Rainha Dona Isabel, e assi doutros bastardos*, o Autor, antes de relatar os nomes dos filhos legítimos de D. Dinis, não deixa de manifestar que o rei fora “casado com muito amor, e concórdia com há Rainha Dona Isabel”, tendo com ela dois filhos: a rainha D. Constança (mulher que foi, como vimos, de D. Fernando, de Castela) e o infante D. Afonso, o futuro sucessor (PINA, 1977, p. 234).

Depois fala dos outros sete filhos que teve D. Dinis, provenientes de relacionamentos mantidos fora do casamento: D. Affonso Sanches (de Albuquerque) a quem “Dom Dinis quiz grande bem, e por quem ho Infante D. Affonso foy com seu pay em grandes desvayros” (Id., p. 234), D. Pedro (depois casado com D. Branca), D. Pedro (depois Conde de Portugal, que mais tarde escreveu o livro das linhagens de Espanha), D. João Afonso, D. Fernam Sanches, D. Maria (que se casou com D. João Lacerda), D. Maria (que foi monja no Mosteiro de Odivelas).

É interessante observarmos o capítulo intitulado *Como ElRey D. Diniz ordenou em Coimbra ho primeyro Estudo, que ouve em Portugal*, nele, o Autor nos faz conhecer a vertente de um homem feitor de grandes obras, como o incentivo à cultura em Portugal— D. Dinis, sempre atento às necessidades de seus vassallos e nobres, ao perceber que “seus Regnos careciam de Escolas, e Estudos de que outras teerras eram abastadas” —investiu em cultura e desenvolvimento para Portugal, ordenando a criação dos Estudos Gerais na cidade de Coimbra. (PINA, 1977, p. 265):

Pera ho quaal ElRey sopricou logo sobresso aho Papa João XXII, que por suas Bullas lhe enviou has graças, e privilegios, que lhe foram pedidos, e fundou ho dicto Estudo cujos fundamentos parecem agora muy pequenos, e pera elle fez vir boons leterados doutras teerras pera que os Rex dellas por mandado do Papa, e por requerimento delRey deram consentimento, hos quaaes por salayros ordenados leram nelle alguu tempo, e elle foy ho primeyro Estudo, que ouve em Portugal (PINA, 1977, p. 266).

Observamos até aqui que Ruy de Pina compõe um retrato de um rei virtuoso, de quem “nunqua se achou, que dicesse mentira” (PINA, 1977, p. 239).

Devemos ressaltar a descrição do casamento de D. Dinis e a imagem construída em torno da rainha D. Isabel — retratada como uma mulher virtuosa. D. Dinis casa-se aos vinte anos de idade, aconselhado por sua mãe, a rainha D. Beatriz, a fim de gerar herdeiro, sendo-lhe apontada a infante D. Isabel de Aragão, filha do rei D. Pedro IV e da rainha D. Constança, filha de Manfreu, rei das “Cezilias”.

E esta Rainha Dona Isabel posto que por obediencia, e mandado delRey seu padre, e por necessidade de bem, e paz destes Reynos, fosse corporalmente cazada com ElRey D. Diniz há que tinha grande amor, ella porém com totalas obras, e sinaes de muy Santa,

nom leyxava espiritualmente de ser cazada com Deos, há quem com tanta abstinencia, e continuas orações servia, e contemplava como sempre fizera, sendo donzella em caza delRey Daraguam seu padre (PINA, 1977, p. 230).

Sabe-se que na corte era ela muito louvada e para si estavam reservados grandes casamentos (com os herdeiros de França e de Inglaterra). Porém, se a infanta acordasse casamento com um desses dois herdeiros, teria que ficar no reino de seu pai, permanecendo na mesma condição de infanta. É, pois, mais conveniente o casamento com o herdeiro de Portugal, pois em pouco tempo ela se tornaria rainha.

Dois anos após o início de seu reinado, em 1281, D. Dinis, ordenou que seus embaixadores e procuradores, João Velho, Vasquo Pires e João Martins, fizessem, em Aragão, o acordo de casamento com D. Isabel.

Após acordo firmado em Aragão, por causa das grandes desavenças existentes entre este reino e Castela, a infanta é enviada por terra a Portugal, acompanhada pelo Bispo de Valença e muitos outros cavaleiros, levando consigo muitas jóias de ouro, pedrarias etc. Em Trancoso é recebida por D. Dinis, e fizeram ali as bodas (mês de agosto do ano de 1282).

A rainha logo deu sinais de sua santidade, casando-se corporalmente com D. Dinis, a “quem tinha grande amor”, mas não deixando espiritualmente de ser casada com Deus:

ha quem com tanta abstinencia, e continuas orações sempre servia, e contemplava como sempre fizera” [e] “em todolos dias rezava todalas horas canônicas, e depois disso tomava outros livros de couzas espirituais, e devotas”, [sendo] “sua fee por obras mais perfeyta (PINA, 1977, p. 230)

Guardava jejuns de pão e água todas as sextas-feiras do ano, bem como os dias santos. Por suas singulares virtudes, “aprouve N. Senhor em sua vida muitos milagres, e depois de sua morte muitos mais, e dos de sua vida segundo achey por inquirições de testemunhas de fé.” (PINA, 1977, p. 231).

Ao par disso, ela é retratada como uma rainha bondosa, que destinava, secretamente, uma parte de seus bens aos pobres, que procurava cuidar das viúvas, dos órfãos e dos menos favorecidos:

e esto fazia assi secretamente que ElRey particularmente ho nom soubesse, e estando em Santarem depois, que hum dia fez este lavatório, mandou dar bem de comer ahos pobres, como sempre fazia, e em se elles saindo escuzos do Paço acertouse, que hum porteyro com sanha deu há hum cuydado que era outro homem, tal golpe na cabeça de que loguo cahio em terra asaaz ferido (...) e loguo a Rainha ho foy ver, e depois de ho curar por sua mam, e lhe dar dinheiro pera sua despeza se despedio, e aho outro dia que mandou saber de sua disposiçam acharão-no de todo saõ (PINA, 1977, p. 231).

Mulher de muitas virtudes, a saber: a paciência, a mansidão, a humildade, sempre casta, íntegra, em constantes jejuns, orações e súplicas, intercedendo contra as guerras, sejam aquelas travadas entre D. Dinis e seu filho, o Infante D. Afonso, bem como aquelas contra Castela:

Avia hum anno, e ter mezes que esta guerra antre Castella, e Portugal durava tam crua antre hos Castelhanos, e Portuguezes, no quaal tempo há Rainha Dona Isabel, que estava em Portugal por seus Santos dezejos, e muitas virtudes com que nacera recebia desta discordia grande nojo, e muita tristeza, e pera que tantos maales com beem, e paaz de todo cessassem, de continuo cõ devotas, e perseveradas lagrymas fazia suas oraçoens ha Deos, epra que cõ sua piedade hos remediasse, com segura paaz, e salvaçam do mundo (PINA, 1977, p. 247).

Mulher quase “santa”, face aos amores clandestinos de D. Dinis, jamais se exaspera, pelo contrário, sabendo dos casos ilícitos do rei, por eles não mostrava:

payxan, nem escândalo algum, antes com esquecida, e nem toquada de dores, e payções tam comuas ha molheres, nom perdia há devaçam, e exercício de rezar, e encomendarse há Deos, e partir alegremente com suas molheres em cousas honestas (PINA, 1977, p. 234)

D. Isabel é vista por Ruy de Pina como uma rainha muito presente tanto na vida de D. Dinis, quanto na vida do Estado, sendo “nas couzas de sua cura, e remédios [a] mais diligente, e humildoza que qualquer outra simples molher.”, sempre agindo em favor da paz “e muy singulares virtudes, que ouve na rainha D. Isabel em quanto viveo, foy procurar sempre a paaz, a amisade de que ela sempre prezou muito” (PINA, 1977, p. 237, 238- 309).

Destacamos ainda o Capítulo XXXI, *Da morte delRey D. Diniz*, nele observamos, após ser narrado ao longo da obra, os sucessivos desentendimentos entre pai e filho, os últimos acordos firmados entre D. Dinis e o infante D. Afonso, como também, os últimos dias do rei. Assim, temos que D. Dinis adoece em Santarém onde recebe a visita do infante. Ruy de Pina também nos revela a lucidez do rei ao afirmar que, tendo ele muito claro conhecimento de seu estado de saúde e de que seus dias findavam, D. Dinis como legítimo

Príncipe virtuozo, prudente, e muy católico, proveo seu testamento, que tinha feyto cõ grande devaçam, e muito temor de Deos, e ho confirmou, no quaal mandou, que ho seu corpo se enterrasse no seu Moesteyro de S. Diniz Dodivellas (PINA, 1977, p. 311).

Segue-se, no mesmo capítulo, a descrição do cortejo fúnebre de D. Dinis, narrada da seguinte forma pelo Autor:

e com esto acabado ho corpo delRey ficou concertado, como devia, e com muitas tochas acezas, e acompanhado da mesma Rainha, e do Ifante D. Affonso seu filho, e do Conde D. Pedro, e de D. Johão Affonso, e doutros Prelados, e riquos, e nobres homens do Regno, que aly eram juntos, e assi de muitos Clérigos, e Religiozos que com elle yaõ rezando, e encomendando sua alma ha Deos, foy levado aho dicto seu Moesteyro de S. Diniz Dodivellas, onde nom seem grandes prantos, e lamentaçõens foy metido em sua ordenada sepultura, e depois de seu enterramento, ficou y Rainha por algu tempo comprindo seus legados (PINA, 1977, p. 311).

O último capítulo das *Crônicas de Ruy de Pina*, intitulado *Das obras, e couzas notaveis, que ElRey D. Diniz fez em sua vida* — o Autor sucintamente retoma os principais feitos de D. Dinis, ou seja: a concessão de forais a muitos lugares de seus reinos; a implantação do Estudo de Coimbra; a ordenação da primeira Ordem de Cristo e do primeiro Mestre de San-Tiago; a revitalização de todas as Vilas e Castelos de seu Reino: Serpa, Moura, Olivença, Campo Maior, dentre outras; o Mosteiro de São Dinis Dodivellas, que foi começado logo no início de seu reinado e finalizado em dez anos, sendo doado às mulheres Monjas.

Desta forma, vimos que Ruy de Pina procura compor a biografia de D. Dinis relatando seus principais feitos. É evidente que a obra procura enaltecer a figura do rei, até porque o “cronista áulico”<sup>18</sup>, dado o contexto histórico-literário em que escreveu a sua crônica, não buscava uma total objetividade e imparcialidade na narração dos fatos, como afirma Moisés (2000, p.58), no relato que fazia em torno de um rei, Ruy de Pina procurava vincar demasiadamente as qualidades e sempre justificar suas fraquezas.

#### **VI.2. D. Dinis, segundo Américo Cortez Pinto**

Semelhantemente a Ruy de Pina, Américo Cortez Pinto em *Diónisos: poeta e rey*, também promove a reconstrução da biografia de D. Dinis. Para tanto, o autor, a partir de uma consistente pesquisa, elege alguns cronistas e, ou, críticos literários, como por exemplo, Carolina Michaelis, Antônio Sérgio, Arala Pinto, Rebelo da Silva, Pinheiro Chagas, Frei Francisco Brandão, dentre outros, e mesmo o próprio Ruy de Pina, como paradigmas para a composição da figura do rei.

Partindo dos dados históricos constantes nos paradigmas, Américo Cortez Pinto elabora um discurso em tom apologético, que nos faz conhecer D. Dinis como um homem só de virtudes feito, na realidade trata-se de um poeta que soube:

<sup>18</sup> COELHO, J. P. *Dicionário de Literatura*. p. 828.

fazer florir em oiro a poesia da terra e do mar! A inteligência do administrador fomenta o desenvolvimento econômico da Nação, dir-se-ia inspirada pela vibração do artista, cuja sensibilidade impregna de poesia as concepções do estadista (CORTEZ PINTO, s.d., p. 102).

Dessa forma, Cortez Pinto, compõe um texto em que procura mostrar o que de mais importante, em termos econômico, social e cultural, realizou-se no período do reinado de D. Dinis, sempre atrelando a idéia do homem administrador/empreendedor com a do poeta, pois no espírito do “Rei Trovador”, como o intitula algumas vezes, a poesia andava de mãos dadas com a prosperidade econômica da Nação, sendo que, após o seu reinado “secam e morrem todas as flores e graças campesinas”(CORTEZ PINTO, s.d., p. 105).

É interessante ressaltar que, embora seja uma obra de crítica literária, Cortez Pinto promove uma analogia entre o real e o imaginário — valendo-se da mitologia grega associa a vida de D. Dinis a outras figuras do panteão grego, como Dioniso<sup>19</sup>, (como nos sugere o título da obra) e Orfeu:

a floresta surge-lhe Orfeu e a seara ressuscita Ceres. E Orfeu é ele próprio, Dionísio, lavrador e poeta, cuja lira ressuscita para o ar e para a luz a terra morta dos paus; faz desabrochar o cântico e a vida das águas correntes, nas superfícies vivificadoras das courelas e das glebas; entranha o espírito das sementes a fecundar o ventre estéril dos incultos; cobre de dionisíacos vinhedos as fecundáveis terras virgens fundamente desbravadas e passeia o seu sonho na antevisão dos pinheiros de Leiria, que amorosamente irá semear, e já idealiza crescendo e florindo sobre as claras dunas (CORTEZ PINTO, s.d., p. 104).

Para além disso, o autor o dimensiona como um “lavrador”, o “criador de florestas”, que não objetivava apenas criar pastagens sobre a terra, mas fornecer madeira para a construção de navios tanto de guerra como de comércio (CORTESÃO, 1960 apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 104). Assim, floria também nessa esperança a antevisão do estadista que ali preparava as madeiras e os mastros das velas para os barcos e galés, confirmando a idéia de que o Pinhal projetado para o futuro, forneceu madeira às naus e caravelas da expansão marítima:

Pinhal tão projetado para o futuro que foram ainda os pinheiros de Leiria que, no período áureo dos descobrimentos, deram madeira para a maior parte das naus e

<sup>19</sup> (ou Dionísio) que é o deus grego equivalente a Baco, no panteão romano, deus das festas, do vinho e do lazer. Filho de Zeus e da princesa Semele, é o único deus filho de uma mortal. Zeus, depois de conceder um pedido irracional a Semele, o qual levou-a à morte, entrega Dionísio às ninfas, que cuidam dele durante a infância. Ao se tornar homem, Dionísio se apaixona pela cultura da uva e descobre a arte de extrair o suco da fruta. Porém a inveja de Hera leva Dionísio a ficar louco, e vagar por várias partes da Terra. Quando passa por Frígia, a deusa Réia o cura e o instrui em seus ritos religiosos. Curado, ele atravessa a Ásia ensinando a cultura da uva. Quis introduzir seu culto na Grécia depois de voltar triunfalmente da sua expedição à Índia, mas encontrou oposição de alguns príncipes receosos do alvoreço causado por ele.

caravelas que levaram a todas as ilhas e portos do mundo os marinheiros desvendadores dos mares incógnitos.

Tão larga foi a sua visão de estadista e silvicultor que, ao planejar a grande obra do pinhal de Leiria realizou, como escreve Olímpio Selada, “mesmo a 600 anos de vista, uma das maiores obras florestais de todos os tempos e em todo o mundo”. É que, segundo o mesmo Autor, “ao ordenar a sementeira do pinhal, fixando as areias pelos pinheiros, fez aquilo que os franceses só 5 séculos mais tarde vieram a iniciar”. (CORTEZ PINTO, s.d., p. 105).

Cortez Pinto também ressalta outros feitos do reinado de D.Dinis, como o aumento dos estaleiros para carpintar novas embarcações, necessárias para defender as costas portuguesas; a par disso, o desenvolvimento do cultivo da terra arável e a exploração mais profunda de minas; a exportação de sal e peixe salgado, que constituíam uma das mais importantes fontes da riqueza de Portugal:

Para propiciar o florescimento da nossa riqueza, Diónisos estendia as mãos a Neptuno e a Ceres. E, segundo a teogonia mitológica, não fora já assim, justamente em companhia de Neptuno e de mãos dadas com Diónisos, que a deusa viajara pelo Mundo, a ensinar aos homens a arte genesiaca de cultivar a terra? (CORTEZ PINTO, s.d., p. 106).

Para o Autor, D. Dinis é também o “Rei Povoador”, que, por “suas mãos inspiradas de poeta e lavrador” e pelas mãos de “Santa Isabel”, “já propiciadas a fazer milagres”, em cada província e em cada região, adapta às condições geográficas e às tradições locais da vida rural a legislação com que enriquece o solo e beneficia, protege e estimula o desbravar dos incultos ou regulamenta a manutenção e uso dos baldios para pascigo do gado.

Era assim, com este critério perfeito, a um tempo agrológico e soacial, que D. Dinis ia povoando e lavrando a terra enquanto transformava os servos da gleba em proprietários ou rendeiros com domínio útil sobre as terras exploradas. (CORTEZ PINTO, s.d., p. 107).

Assim, fica-nos a idéia de que “o Rei Lavrador”, de “generoso espírito”, mostra-se mais preocupado com o bem dos povos dentro da economia geral da Nação, do que com a exploração rendosa de seus bens, que, aliás, segundo Cortez Pinto, soube administrar “sabiamente”, enriquecendo o país inteiro.

Ainda no âmbito da agronomia, no capítulo intitulado *D. Dinis Povoador*, conhecemos um rei que, a par do reconhecimento útil das propriedades cultivadas pelas ordens religiosas e por elas povoadas com famílias de lavradores, cerceou ao clero as terras que não estavam conveniente povoadas e agricultadas, anulando todas as honras constituídas por bispos e clérigos. Prosseguindo neste mesmo plano, mandou fazer inquirições, alçadas e devassas durante vários anos — 1284, 1301, 1303, 1307 — aos bens da Igreja e dos nobres, para que as grandes

extensões de terrenos, abusiva ou demasiadamente coutadas, ou privilegiadas como honras, fossem entregues aos moradores da região. Com tais doações e aforamentos, D. Dinis ia desde logo, “numa obra social economicamente produtiva e de pastoral poesia, espalhando alegria e vida pelos homens” (CORTEZ PINTO, s.d., p.116).

Em *D. Dinis Industrial*, podemos observar o incentivo para a exploração de minérios empreendido por D. Dinis. O rei é entrevistado como o “Lavrador incansável”, que revolve as entranhas mais profundas, na exploração mineira dos vieiros do subsolo, animando e promovendo sondagens e escavações. Para alargar a produção de ferro, passa em 1282 uma provisão a Sancho Pires, mineiro, e a alguns companheiros, homens decerto particularmente peritos naquelas pesquisas, para fazerem explorações no país inteiro em busca de vieiros de ferro e azougue (FREI FRANCISCO BRANDÃO s.d. apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 119).

Destacam-se outros feitos de D. Dinis neste capítulo:

1. aumento das ferrarias e exploração de estanho, de enxofre, de mercúrio, da pedra ume, do cobre e, além dos minérios utilitários, outros metais: a prata e o ouro;

2. com o acréscimo da produção agrária, mineira e artesanal, fomenta-se o comércio. D. Dinis regulariza o funcionamento das feiras, estabelecendo os calendários para que as feiras de uma região não pudessem prejudicar as das regiões vizinhas e determinando a criação de novas feiras;

3. estabelecimento das Feiras Francas, com privilégios, isenções de impostos e garantias variadas. Com o estabelecimento deste comércio rico e variado, D. Dinis fomenta comunicação civilizadora da vida social entre os povos de regiões diferentes, que acudiam a reverenciar os santos da sua devoção, a fazer os seus negócios e a gozar dos divertimentos que as feiras proporcionavam.

Cortez Pinto nos lembra que todas as atividades exercidas por lavradores, mesteiros, mercadores e feirantes, acabam por proporcionar a comunicação da vida social entre os povos de diferentes regiões que acudiam não apenas a fazer os seus negócios e as suas mercas, mas também em busca de divertimentos, em grandes reuniões populares. Além disso, “ninguém como D. Dinis, fomentando a nossa vida piscatória, pôs o mar em competição com a terra para garantir, com a lavoura dos agros e das águas, o sustento dos homens e a vida da Nação” (CORTEZ PINTO, s.d., p. 134).

No âmbito das exportações, com a ampliação do desenvolvimento do comércio interno, e da necessidade de consolidação de uma força bélica portuguesa, no capítulo, intitulado *D. Dinis, exportador e armador de navios e A frota de guerra*, conhecemos a vertente de um rei que fomenta o aperfeiçoamento da construção naval, criando estabelecimentos marítimos nos portos do Reino. É só a partir de seu reinado que elas se fazem com escassas restrições e as notícias

estrangeiras se começam a referir à existência do tráfego de navios portugueses (FONSECA, 1926 apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 135).

Já então os armadores exerciam um comércio de tal vulto que organizaram entre si uma bolsa de auxílio mútuo. E ainda aqui se manifesta a larga visão administrativa de D. Dinis, “que se antecipa a todo o Mundo”, institucionalizando a fundação da Bolsa de Armadores, ou seja, a primeira companhia de seguros de Portugal e a primeira mutualidade marítima do Mundo (CORTEZ PINTO, s.d., p. 136).

Para melhor organização de uma armada que satisfizesse todos os fins em vista, mas particularmente os da milícia naval amplamente estruturada, o “grande chefe militar que foi el-Rei D. Dinis” mandou vir de Génova, em 1317, o célebre almirante Manuel Pessanha, e em 1322 o nomeia almirante-mor do mar. (CORTEZ PINTO, s.d., p.144).

O incremento que D. Dinis vinha dando à marinha mercante não deixava de se revestir de uma alta importância militar, pois naquele tempo os navios mercantes constituíam, embora eventualmente, o maior número de unidades da frota que se aplicava à guerra.

Foi também D. Dinis quem organizou a nova hierarquia dos comandos criando um posto de comandante-geral de todos os navios armados, com o nome de almirante-mor.

Ainda procurando narrar os acontecimentos ligados à marinha portuguesa nos tempos de D. Dinis, Cortez Pinto, no capítulo *D. Dinis propiciador dos primeiros descobrimentos* relata que seria a política dos descobrimentos um importante feito do “grande rei”, levada a efeito “com a sua ação inspirada de poeta e marinheiro”. (CORTEZ PINTO, s.d., p.149).

O Autor respalda-se em pesquisas documentais de historiadores, para nos mostrar que as caravelas portuguesas já em tempo de D. Dinis começavam a singrar pelas costas da África Negra no rumo Sul:

é o que parece entrever-se nos documentos descobertos e exibidos em 1958 pelo Prof. Carlos Verlinde, da Universidade de Gand, nos quais se revela que já em 1321, o almirante Pessanha havia feito cativos em Salé. O sábio medievalista Prof. Torquato Soares atribui a D. Dinis o primeiro desígnio de ultrapassar a África Branca (CORTEZ PINTO, s.d., p.150).

Sendo assim, para o Autor, tem-se em D. Dinis, antes de D. Henrique, o primeiro de todos os príncipes descobridores.

Seria ainda no tempo de D. Dinis, portanto no século XIII, como pensa Armando Cortesão, que os portugueses começaram a criar a ciência da navegação astronômica graças à qual se tornou possível explorar todos os mares e descobrir o mundo até as mais remotas paragens. (CORTESÃO, 1960 apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 152).



Já em *Valorização Dionisiana do vernáculo na criação da prosa literária; Início da composição e tradução de obras de cultura e ciência* (p.302); *Fundação régia da universidade e D. Dinis na valorização da arte e da cultura*, Cortez Pinto chama-nos a atenção para um feito importante de D. Dinis — a valorização da cultura e o incentivo dos estudos gerais no país. Mesmo sendo ele um poeta, a sua influência na língua literária portuguesa não se limita, porém, às suas cantigas de amor e de amigo. É ele quem dá o maior impulso ao desenvolvimento e enobrecimento de uma prosa literária, ordenando que todos os documentos oficiais deixem de ser escritos em latim para o serem em português.

João Pedro Ribeiro reconhece que é com D. Dinis que o uso do português se torna mais freqüente e que é também a partir do seu reinado que “se faz visível a gradual polidez que foi tomando a língua vulgar” (RIBEIRO, 1810 apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 298). Na encruzilhada das duas linguagens e ainda com a dominante bárbara e utilitária da forma prosaica, é que D. Dinis prepara o surgimento de uma arte literária não poética, nobilitando a língua corrente na expressão escrita, até aí menosprezada e substituída pelo uso do latim nos documentos legais.

Com a intenção de estimular a cultura ocorrem várias traduções de obras, como o *Código das sete partidas*, de Afonso Sábio, a *Geografia* ou *Crônica do Mouro Razis*, e, segundo o Prof. Joaquim de Carvalho, mandou verter do francês o *Livro das concordâncias* do Bispo Gaston de Foix, entre outras (CARVALHO, 1929 apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 303).

Em 1º de março de 1290, D. Dinis culminava a sua ação literária e cultural fundando os primeiros Estudos Gerais, que estabeleceu no bairro da Alfama, para o Ensino das Artes, Direito Romano, Direito Canônico e Medicina.

Cerca de um ano depois, D. Dinis punha o remate na sua obra, enviando então ao papa a petição régia para promover a oficialização da nova universidade.

A descrição da criação da Ordem de Cristo é feita no capítulo *Da Ordem dos Templários à Ordem de Cristo*. D. Dinis, alegando as necessidades de defesa do reino perante a ameaça constante de mouros de Granada e de Marrocos, propõe ao novo Papa, João XXII, a fundação de uma nova Ordem de Cavalaria — a Cavalaria de Cristo — com sede em Castro Marim. O novo Papa expede a desejada bula criando uma nova ordem militar. D. Dinis a instala concedendo-lhe todos os bens confiscados aos Templários, incluindo os próprios rendimentos cobrados depois da extinção. Por mais este bem feito, o Autor afirma que:

tão notável foi el-rei D. Dinis na poesia e no desenvolvimento de todas as artes, na lavoira da terra e na mineração do subsolo, no povoamento dos ermos, na organização da marinha, no fomento do comércio interno e externo e, em suma, em todos os actos administrativos em que floresce a felicidade e a tranqüilidade dos povos, que, ao pronunciarmos o seu nome, surge em nosso espírito, inevitavelmente, a evocação do

escritor lírico e a do bucólico lavrador e sábio administrador (CORTEZ PINTO, s.d., p.238).

Prosseguindo o objetivo de fazer uma composição biográfica de D. Dinis, Américo Cortez Pinto, em *Primeiro conflito com o irmão, Senhor de Portalegre, pretendente ao trono de Portugal e grande potentado das Espanhas*, traz à tona os conflitos vividos entre D. Dinis e seu irmão D. Afonso. Não obstante ser filho segundo, o infante D. Afonso, alegava ser ele e não D. Dinis, o detentor do direito de primogenitura. Isso porque D. Dinis, embora tenha nascido primeiro do que ele<sup>20</sup>, nascera antes de o Papa haver legitimado o casamento de seu pai com D. Beatriz, ou seja, quando D. Dinis nasce, D. Afonso III ainda está casado oficialmente com D. Matilde, Condessa de Bolonha. Cortez Pinto (s/d, p. 331) afirma que:

D. Dinis nascera ainda em vida da Condessa de Bolonha, esposa incontestada de D. Afonso III, e portanto antes de o Papa haver legitimado o seu segundo casamento, enquanto ele [D. Dinis], embora secundogênito, fora de fato o primeiro filho nascido depois de legalizado pelo Papa o consórcio com Dona Beatriz.

Em 1279, no ano da coroação, se iniciaram as contendas interiores com a contestação do senhor de Portalegre à legitimidade dinástica de D. Dinis. O rei, porém, avança com as suas hostes a frustrar-lhe os intentos de insurreição; mais tarde o infante fará preito de submissão ao rei legítimo. É interessante observarmos que Cortez Pinto nos dá a entender que a herança desses conflitos repousará nos conflitos futuros entre D. Dinis e seu filho, D. Afonso, ao afirmar que, “essas lutas de família haviam de repetir-se e continuariam mais tarde com as desatinadas e criminosas insurreições do filho”. (CORTEZ PINTO, s.d., p. 332).

Percebemos até aqui, que a preocupação do Monarca fora sempre a de apoiar a sua obra de cultura e fomento nacional numa estabilidade política garantida pela força de um valioso poderio militar — D. Dinis construiu castelos e praças-fortes com que guarnecera militarmente os pontos mais estratégicos do país inteiro. O que fez nas fronteiras da terra, também o fez com uma esquadra nas fronteiras do mar: “com que se fez formidável a seus vizinhos” (CORTEZ PINTO, s.d., p. 334). Inspirado na *Segunda partida* do “Libro de las siete partidas” que mandara traduzir para a nossa língua, aperfeiçoou assim a organização das milícias municipais, aumentando a eficiência destes “pequenos corpos militares com seus comandos permanentes” (CARLOS SELVAGEM, 1931 apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 338).

<sup>20</sup> D. Afonso III casa-se em França, em maio de 1239, com D. Matilde, condessa de Bolonha e viúva de Filipe, o Crespo, que havia falecido em 1234. Porém, D. Afonso III firma um segundo casamento, em S. Estevão, termo de Chaves, no ano de 1253, com D. Beatriz, filha natural de Afonso X, rei de Castela. Desse segundo casamento nasce D. Dinis, em 9 de outubro de 1261, e do primeiro, nasce D. Afonso, em 8 de fevereiro de 1263. N.A.

Para instruir os homens de guerra na importante reforma militar que punha em ação, escreveu um tratado de orgânica e tática incluído mais tarde nas *Ordenações Afonsinas* e conhecido pelo *Regimento de Guerra ou Tratado da Milícia*.

Como se vê, D. Dinis ia tomando todas as disposições, quer de organização, quer de instrução militar, quer de fortificação, quer de armaria, para poder assegurar o êxito dos seus planos guerreiros.

A partir de *A tragédia de Diónisos*, Américo Cortez Pinto retoma a idéia inicial da obra: traçar um paralelo entre a vida de D. Dinis, principalmente no que tange a seu conflituoso relacionamento com o infante D. Afonso, e de Dionísio, o deus do vinho, ou seja, entre história e mitologia:

Algun amargor havia de ser derramado na taça de cristal por onde Diónisos bebia o vinho capitoso que o Destino lhe vertia por mãos de musas e de ninfas. E bem amargo foi o filtro que Némesis lhe instilou na taça da vida por mãos daquele príncipe sisudo que nós vimos, ainda infante, sob o dossel real, no solaz da alcáçova de Leiria. Porventura já não espiaria, com olhos despeitados de ciúme, a gracilidade e os triunfos do irmão bastardo, o primogênito Del-Rei em cujo donaire e graça de trovar se reviam os olhos de seu pai e senhor... (CORTEZ PINTO, s.d., p.406).

Na realidade, o que o Autor nos revela é que D. Dinis sempre quisera, e jamais conseguira, fazer-se amar pelo filho legítimo, esse para quem desejava, mais do que para todos, “a plenitude das graças do corpo e do espírito”. Era o herdeiro da sua coroa; o filho do seu amor por Isabel, “a doce rainha que através de todos os devaneios do volúvel marido, origem de uma linhagem de bastardos, fora bem para ele a loura Iseu, em cujos lábios bebera o filtro do amor mais firme”(CORTEZ PINTO, s.d., p.406).

Desde que Isabel dera o primeiro filho a D. Dinis, sempre o coração do rei se desvanecera no amor por seu herdeiro, uma vez que:

muito antes da idade que tinha quando D. Afonso III lho fizera, rodeara ele o príncipe menino das altas proeminências da coroa, estabelecendo-lhe prematuramente residência e corte próprias, quando apenas contava seis anos de idade (CORTEZ PINTO, s.d., p.406).

Porém, Cortez Pinto ressalta que o carinho do pai não foi suficiente para evitar a insubmissão “cruel” de seu filho. No cenário geral do país, começava a desenrolar-se aquilo que Cortez Pinto chama de “drama esquiliano, em que o clamor dos mortos, propagado na boca hante das Euríneas, acordava redivivo nas gerações do mesmo sangue, a concitar a justiça vindicativa e bárbara dos deuses”, pois pulsa ainda na Idade Média “o sopro violento da tragédia grega”. (COTEZ PINTO, s.d., p. 407). Ou seja:

A coibição da moral cristã é colocada à margem do plano em que presidem a lei da força e a hegemonia das ambições. A fé em Deus, que domina os homens no nível superior da vida do espírito, não excluía a crença instintiva no *Fatum*. O ciúme do herdeiro acendia-se cada vez mais contra Afonso Sanches, o infante trovador. (CORTEZ PINTO, s.d., p. 407).

O amor do pai por D.Afonso Sanches, filho que lhe herdara as artes da poesia, incomodava sobremaneira o infante. Este suspeitava que o rei pretendesse legitimar o bastardo, validando-lhe para os efeitos da sucessão, o direito da primogenitura.

Não por outro motivo, D. Afonso procura matar ou mandar matar o irmão, mas tendo capciosamente em vista dissimular o crime com a justiça acobertando-o com a capa da Lei, insiste constantemente com o pai para que lhe entregue o cargo de regedor da justiça.

Cortez Pinto prossegue a narração das tentativas de insurreição do infante, que com ódio exarcebado:

principia por se rodear de fidalgos despeitados e de ambiciosos sem escrúpulos. Até bandos de salteadores fugidos à justiça, facínoras, degradados, assassinos e ladrões eram recebidos e tratados como homens de armas e protegidos, sob o pendão do príncipe relapso. (CORTEZ PINTO, s.d., p.408).

Sendo assim, desencadeiam pelo Norte e pelo centro do País, revoltas a mando do Infante. Nesse tempo, o Autor ressalta que chegava de Roma a carta em que João XXII repudiava a falsidade do infante que “diziam estar el-Rei diligenciando obter da Santa Sé o consentimento para deserdar o herdeiro legítimo em favor de Afonso Sanches”. (CORTEZ PINTO, s.d., p. 409).

Desfeito o plano de D. Afonso, D. Dinis procura convencê-lo de desistir de seus intentos e que se livrasse das quadrilhas de malfeitores de que se cercava, mas o infante negava-se a cumprir os desejos e ordens de D. Dinis e respondia arrogantemente que “os não deitaria de sua casa nem mercês (não deixaria de os proteger), mas que os trizeria consyguo” (“Crônica de D. Dinis” in *Os sete primeiros reis de Portugal*, 1952 apud CORTEZ PINTO, s.d., p. 409), prosseguindo assim em sua intenção de avançar sobre Lisboa.

Em *Atribulações da Rainha e alastramento da guerra sobre a capital*, Cortez Pinto mostra-nos as intervenções da rainha D. Isabel em favor da paz entre pai e filho. Ao saber que D. Dinis resolvera dirigir-se para a capital a enfrentar militarmente as forças rebeldes de seu filho, “aflita, Santa Isabel, envia, sem conhecimento del-Rei, numerosos emissários em desvairadas direções a prevenir o infante, numa tentativa de evitar o deflagrar de uma guerra direta entre o marido bem-amado e o filho querido”. Assim, informado pela mãe, o infante desvia-se com o seu bando em direção à montanhosa Sintra e logo depois abandona essa cidade com as tropas.

Nesta mesma seqüência, a face do “pai angustiado” pode ser entrevista quando o Autor questiona “E el-Rei? El-Rei é pai. E embora de ânimo valente e ardoroso no combate e ferido pela má índole do filho, o seu coração benigno e carinhoso é mais para amar do que para odiar” (CORTEZ PINTO, s.d., p.409).

Entendemos até aqui, que o Autor procura mostrar-nos, de um lado, a face do Estadista, preocupado com a segurança da Nação; e, por outro lado, o pai, preocupado com o desamor do filho, que não desiste das lutas empreendidas.

Dentro em pouco, insuflado por uma nova esperança, iniciava D. Afonso o novo ciclo das ambiciosas lutas. Para ter os movimentos mais livres, vai deixar a infanta sua mulher e os filhos em Castela. E numa primeira arrancada avança sobre Leiria, em cuja alcáçova se instala de pois de, por infidelidade do alvazil que lhe entrega as chaves, ter ocupado o castelo com as tropas sediciosas (CORTEZ PINTO, s.d., p. 411).

Cortez Pinto também não deixa de relatar que D. Dinis despoja a rainha de seus bens e a isola em vila régia de Alenquer, por desconfiar que a mesma, movida pelo coração de mãe, estivesse enviando rendimentos a D. Afonso, o que explicaria o sustento da revolta:

Ferido no mais fundo do espírito pelas ofensas do filho, começa D. Dinis a duvidar do próprio procedimento da esposa que sempre tão ternamente amara. (...) Pois não havia já a Rainha prevenido ocultamente o filho da aproximação das tropas de D. Dinis, o que o levava a desviar-se para Sintra, régio domínio de Isabel? Ontem em Sintra. Hoje em Leiria. (...) O amor maternal da Rainha volvia-se num perigo para o Reino? (CORTEZ PINTO, s.d., p. 412).

Desta forma, tendo a rainha como prisioneira e o príncipe revoltado e irado, Cortez Pinto afirma que “como na tragédia grega, ele [D.Dinis] podia repetir as palavras de Hipólito moribundo: ‘Oh crimes da minha raça! A sua fatalidade me persegue! Mas por que motivo cai sobre mim que não sou o culpado?’” (CORTEZ PINTO, s.d, p.413).

O Autor ainda narra detalhadamente nos capítulos seguintes, o complicado processo de paz entre D. Dinis e D. Afonso, principalmente quando o rei concede a D. Afonso Sanches o título de mordomo-mor de sua corte, o que faz com que D. Afonso volte para Santarém a reunir os seus homens, à frente dos quais mais uma vez avança a caminho de Lisboa para impor ao rei a sua vontade. Porém, “D. Dinis, já doente e alquebrado pela idade, tem um assomo terrível de indignação e os dois exércitos alinham frente a frente, dispostos a tudo para o combate cruel e decisivo nos campos de Alvalade”. (CORTEZ PINTO, s.d p. 422).

Paralelamente, Cortez Pinto introduz novamente a idéia de uma rainha intercessora pela paz, a “Santa Isabel”, que “esmagada pela dor, envia a el-rei aquela desvairada e pungentíssima

carta escrita na trágica madrugada do encontro de Alvalade”. Consideramos interessante transcrever o trecho da carta conforme consta no texto do Autor:

Muy amado e prezado Rey e Senhor (...) não permitades ver vertida, à vista vossa, aquela sangue da vossa geração que si houve nas minhas entranhas! Fazed que socego hajam as vossas armas, ou veredes (chegado) muy asinha o meu fim, pois estou certa que não fazendolo irei jazer entre vós e o infante, como a loba no parimento, se alguém se lhe acerca dos cachorros recém-nados! Ante meu corpo hão de dar os besteiros assim que toquem na vossa cota ou na dele (CORTEZ PINTO, s.d., p. 422).

D. Dinis responde, em campo de batalha, a Isabel, pedindo-lhe que estivesse com ele naquele momento. Deixando apressadamente os paços de Odivelas, D. Isabel intervém novamente em favor da paz. A invocação de D. Dinis é “bem uma súplica erguida aos Céus e à santidade da Rainha, a impetrar a intervenção da misericórdia divina contra os deuses pagãos da tragédia bárbara”. Sendo assim:

O Príncipe sucumbe. Um arrependimento sincero sacode-lhe as fibras mais íntimas do coração. É naquele momento que a sombria grandeza do despotismo bárbaro e inflexível dos deuses, que as tragédias de Ésquilo apenas tibiamemente procuram justificar e longiquamente humanizar, encontra o remate perfeito do mais belo humanismo cristão! (CORTEZ PINTO, s.d., p.424).

Finalmente em *Os últimos dias de D. Dinis*, Cortez Pinto relata as últimas ações tomadas por D. Dinis antes de sua morte: a pedido de D. Afonso, destitui Afonso Sanches do cargo de mordomo-mor e afasta-o de Portugal para Castela; em 7 de janeiro de 1325, concede em Santarém a benção a D. Afonso, passando finalmente “o ceptro que a dignidade real tão dolorosamente defendera das suas desvairadas ambições”. O Autor termina sua narração afirmando que “ao fim de 46 anos de reinado, [morre] aquele rei que nas Crônicas dos sete primeiros reis de Portugal se aponta como ‘o melhor rey que em Portugal ouve até seu tempo’ (CORTEZ PINTO, s.d., p. 426).

Pela leitura da obra, é-nos clara a idéia de que Cortez Pinto criou um texto apologético à figura de D. Dinis. Devemos ressaltar que, para construir uma imagem enaltecida deste rei, o Autor empreendeu uma busca detalhada de documentos históricos. Como um pesquisador eficiente, encontrou em autores renomados informações que validaram o seu construto, a sua intenção. Temos em *Diónisos: poeta e rey* uma verdadeira compilação dos feitos de D. Dinis, portanto, uma importante contribuição para a pesquisa em torno do medievo português, o próprio passado medieval, entrevisto nos atos e nos feitos de D. Dinis, reunidos numa obra, na verdade, uma biografia pautada no que de melhor D. Dinis fez para Portugal.

## VII. O diálogo intertextual em *O plantador de naus a haver*

A intertextualidade — campo privilegiado para a observação da palavra, e, por conseguinte, da ideologia, que, no dizer de Eagleton (1997, p. 15-16), é entendida como o processo de produção de valores na vida social, que leva a formas de pensamentos motivados pela incorporação de uma determinada cultura — permite encontrar, por meio de uma análise múltipla, dialógica, os fenômenos sociais e culturais que, certamente, repousam no texto.

Sabe-se, como já vimos, que para Bakhtin (2004, p. 36), a palavra é considerada como “fenômeno ideológico por excelência (...) e é o modo mais puro e sensível de relação social”, portanto, para o teórico russo, “tudo o que é ideológico é um signo. Sem signo não existe ideologia”. Dessa forma, “cada palavra — signo verbal — que entra na composição (produção) do discurso literário, que é um enunciado vivo, já está marcada por uma “avaliação” social, com a qual a palavra se vincula e da qual é porta-voz” (BACCEGA, 2000, p.75).

Considerar a palavra um fenômeno ideológico, ou seja, exercício de convivência dialógica, é tê-la como algo em que se pode entrever efeitos da linguagem entre sujeitos — o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica e que, por isso, dele podemos recuperar respostas importantes de um discurso social — esse discurso pode ser percebido nas intervenções do autor no texto novo (ou intertexto) como as dos outros autores com os quais dialoga, portanto, “ele [o novo texto] responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio etc”(BAKHTIN, 2004, p. 123).

Por essa razão, pelos efeitos de sentido múltiplos gerados pelo intertexto, é que buscamos na teoria do dialogismo bakhtiniano e nos estudos em torno dos mecanismos intertextuais, entender suas ocorrências, de modo a trazer à tona intenções tácitas presentes na trama textual.

*O plantador de naus a haver* é uma narrativa dramática que pretende reconstruir a história de vida e reinado de D. Dinis, o “plantador de naus”, como nos sugere intertextualmente, o título da peça, os versos de Fernando Pessoa; ao mesmo tempo, que objetiva o ensino de Literatura Portuguesa, mais precisamente, do Trovadorismo.

A peça trabalha com dados artísticos e não artísticos, isto é, com a história e com a literatura. A Autora, ao fazer uso desses paradigmas, os configura artisticamente, “dando a (eles) novas formas, produzindo novos signos, novos conteúdos” (BACCEGA, 2000, p. 78), trazendo, dessa maneira, em seu texto, uma gama de informações advindas de textos diversos. Todas esses textos, trazidos para o novo espaço textual, constituem-se como teias de relações que se estabelecessem entre discursos/textos de épocas mesmas e de épocas distintas.

Os paradigmas históricos, colhidos principalmente em Ruy de Pina e Américo Cortes Pinto, formam o relato “histórico” sobre D. Dinis; os paradigmas literários, em sua maior parte, são cantigas trovadorescas — mas, tanto os paradigmas históricos quanto as cantigas constituem os discursos dos diversos narradores-personagens e permitem, como veremos, uma dada compreensão acerca daquele rei. É válido ressaltar que esses discursos, polifônicos, formados por vozes diversas, são indispensáveis para a compreensão da personagem principal<sup>21</sup>.

A partir do anúncio da morte de D. Dinis, esses narradores-personagens são responsáveis por evocar a figura e lembrarem os feitos do rei. Há uma sucessão de quadros sempre ligados por uma personagem em cena com a qual as outras vão dialogando. Assim, por exemplo, a morte de D. Dinis é anunciada por uma cantiga trovadoresca de Jean Jogar, posta na boca da personagem Trovador:

(1)  
 (...) Quando ele morreu, por quanto vi e sei  
 Pois ele foi rei até mui prestador  
 E alegre, de mor trovador  
 Dizer del todo bem não poderei.  
 (NERY, 1994, p. 15).

A cantiga (1) foi transposta *ipsis litteris*, e expõe a figura de D. Dinis de modo a nos apontar o caminho em que deverá seguir a narrativa — falar-se-á de um rei “mui prestador” cujos feitos são atestados por alguém que “viu” e “sabe”, ou seja, que efetivamente tem autoridade para confirmar tudo o que será dito em torno de tão grande personagem.

### VII.1. Análise do Ato I

Vamos pensar primeiramente no uso dos paradigmas históricos. Para Baccega (2000, p. 71), o discurso histórico representa a apreensão do real. Nele, o autor, “está preso a determinada formação ideológica/formação discursiva (no caso a história) que o encaminha para determinadas

<sup>21</sup> Lembremos que “a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra” (BAKHTIN, 2004, p. 131-132).



articulações dos fatos históricos, tomando em conta o que ele considera mais importante”.

Observemos a fala do Trovador:

(2)

Bem honradamente cumpriu D. Dinis os seus juramentos de defesa da lei e da justiça, pois logo que se agarrou com o selo da justiça real, quando foi alevantado por rei, aos dezoito anos, ele encheu as forcas com ladrões e malfeitores que então se acoitavam na montanha de Açor e nas serras de Mendigua e de Alpedriz. (NERY, 1994, p. 22)

No trecho acima, a Autora tomou como paradigma de seu intertexto, Ruy de Pina (1977, p. 222):

Cunhou para si três virtudes, que fazem os homens divinos e imortais, e por elas muito foi louvado, a saber: verdade, justiça e nobreza. Amou a justiça sobre todas as coisas. Este foi o seu primeiro intento, principalmente no cuidado de punir e castigar malfeitores, com desterro, força e grandes escarmentos, por exemplo, as quadrilhas que salteavam terras, principalmente nas montanhas do Açor e em Alpedris.

Vejamos um outro exemplo em Nery (1994, p.24):

(3)

LAVRADOR

Eu e os meus éramos vinte e coube-nos uma “pobra” para amanhar  
O rei chamava-nos a nós, os lavradores, “nervos da terra e do reino”.

E em Ruy de Pina (1977, p. 222):

Homem [que sempre agia em] defesa dos lavradores, a quem chamava “nervos da terra” e do Reino.

A partir da identificação dos paradigmas, que, como observamos, procuram apresentar alguns feitos de D. Dinis, nota-se que os intertextos são parafrásicos, pois estabelecem, em relação aos paradigmas, um diálogo de conformidade, neles houve a “mera apropriação refletora do paradigma” uma vez que a visão de mundo e a ideologia não diferem (CORRADIN, 1998, p. 57) —encontramos nos intertextos (2) e (3) a similaridade entre a história oficial, que procura expor D. Dinis como um homem só de virtudes feito, e a ficção, que aponta seguir a mesma direção ideológica.

Percebemos no I Ato da peça, que a vida de D. Dinis, — desde seu nascimento, sua iniciação na Santa Cavalaria, seus empreendimentos sociais e políticos — será contada seguindo a mesma linha ideológica do discurso da história — ficcionalmente as personagens serão portavozes dessa história, representando, cada uma delas, pessoas típicas da época medieval: o lavrador, o trovador, o homem do mar, o letrado, que além de narradores informantes e comentadores da ação configuram-se como projeções de D. Dinis, a figura central.

No entanto, lembremos que estamos diante de uma criação artística, ou seja, do discurso literário, que “pode ser visto como a apresentação, através da palavra, de um pensamento, de uma visão de mundo do autor” (BACCEGA, 2000, p. 71). Embora haja essa relação de conformidade entre a história oficial, a ficção é constituída pelo discurso literário que nada mais é do que “a realidade refratada ideologicamente e submetida a uma conformação artística” (Idem, p. 71). Ao apreender do discurso histórico a imagem de D. Dinis e transferi-la para o discurso literário, a Autora cria uma imagem dialógica para ela, uma vez que o revela por mais de uma óptica: a dos vários narradores personagens:

(4)

TROVADOR

Mas foi!

E assim tinha que ser, que D. Dinis nasceu para reinar! O nosso senhor D. Afonso adivinhava neste seu filho o bom rei que ele daria; por isso gastou mui grande haver dos seus tesouros para que o Papa o legitimasse.

(5)

LAVRADOR

Estava escrito que a minha vida seguisse a par com a vida de rei.

Enquanto eu media as fracas forças de menino com a força da terra, metendo-lhe bem fundo os pés, o Infante aprendia-lhe os mistérios com os monges de Cister; os segredos dos homens e dos céus aprendia-os ele com o sábio Bispo de Évora.

Quando os meus braços ganharam força que pode medir-se com o trabalho o meu pai disse-me: — Vais aprender o que é a terra e quanto nos dói o pão. E pôs-me ilharga dos bois a lavrar o chão.

(NERY, 1994, p.16)

Nos fragmentos (4) e (5), em que se estabelece um paralelo entre o D. Dinis e o Lavrador, o discurso do Trovador é parafrásico em relação ao discurso da história, pois retoma a imagem do “bom rei”, cujo trabalho (intelectual) era o de aprender os segredos da vida com os monges; porém, o segundo discurso, do Lavrador, revela-se mais polissêmico, — isto é, temos aí uma enunciação “mais complexa” pois há um conteúdo implícito subjacente — ao fazer uma analogia

entre rei/nobreza e Lavrador/povo, seu discurso contém um tom crítico: enquanto o primeiro gasta seu tempo adquirindo sabedoria, a força de trabalho do segundo é braçal, portanto, deve ser o cultivo da terra para sobrevivência. Podemos afirmar, dessa forma, que o olhar do Lavrador, nos revela uma visão diferenciada e crítica acerca de D. Dinis, ou seja, houve um desvio do paradigma (o discurso histórico) “para, em última instância, retornar a ele, reformulando-lhe valores” (CORRADIN, 1998, p.57), o que sugere uma estilização em relação ao modelo.

No decorrer da peça, o Lavrador procurará, em alguns momentos, “desviar-se” do discurso enaltecedor sobressalente no I Ato — sua fala evidenciará uma crítica à nobreza<sup>22</sup>, contraditando o discurso parafrásico formado em torno de D. Dinis — seu discurso revelará, por exemplo, o modo de pensar do povo:

(6)

O REVESTIMENTO (de D. Dinis)

O 1º Cavaleiro cinge-lhe um cinturão à volta dos rins

CORO DOS CAVALEIROS: Com este cinto, Senhor

Rins e corpo tem cingidos

Fortemente, sem piedade,

E por ele os teus sentidos

Buscarão a castidade.

(7)

LAVRADOR

Fiquei um bocado a pensar como são vãs as vaidades do Homem, que não é mais que um bocado de barro pastoso, como o que se me pegava aos pés.

E senti que era tão difícil e doloroso rasgar a terra para tirar dela o pão nosso de cada dia, como viver de acordo com os preceitos que o mau pai e a minha mãe me tinham ensinado. (Nery, 1994, p.20)

Outro trecho:

(8)

E dizem que foi o próprio rei quem os desbaratou, mas eu tenho as minhas dúvidas...Um homem sozinho contra uma alcatéia de assassinos? Ná (sic)...Muito acrescenta a imaginação do povo ao valor dos homens a quem quer bem.

<sup>22</sup> Como vimos na entrevista (p.31), para Nery o Lavrador tem uma função crítica: “Se o Lavrador é, por um lado, uma projeção de D. Dinis, a sua palavra do Lavrador exprime a crítica contra o poder, mas o mais interessante é ser pela sua boca que sabemos dessa espécie de cumplicidade entre o rei e o seu povo: entre nós e o rei um pacto que não foi preciso selar: ‘a terra a quem a trabalha’”.

(9)

TROVADOR

Pois neste caso não acrescentaram nada, que muito pode um só homem astuto contra a força de muitos brutos.

Na cerra (sic) do Açor muitos viajantes ficavam sem as bolsas, sem as montadas, e às vezes, sem a vida.

D. Dinis nunca gostou de mistérios que lhe atrapalhassem a governação do reino, e muitas vezes saiu de seus paços, vestido de trovador, ou de segrel, para os resolver, depois de ouvidos homens e mulheres por essas estalagens e esses caminhos.

(NERY, 1994. p. 23)

No entanto, como se vê em (8), embora o discurso do Lavrador duvide, interpele “Um homem sozinho contra uma alcatéia de assassinos? (...) Muito acrescenta a imaginação do povo”, seu modo de pensar logo é neutralizado por aquele discurso preliminar, que o Trovador reafirma (9): “Pois neste caso não acrescentaram nada, que muito pode um só homem astuto contra a força de muitos brutos”.

Na verdade, embora mostremos aqui que o Lavrador procura fazer algumas intervenções críticas, seu discurso, na maior parte das vezes, continuará reafirmando a idéia do grande estadista que foi D. Dinis:

(10)

LAVRADOR

E não foram só sonhos!

O nosso senhor rei D. Dinis, sendo o rei que mais deu, foi o que mais deixou – cheios os cofres do reino e os celeiros dos lavradores.

Tudo o que ele sonhou, frutificou; ele que foi andarilho pelos caminhos do seu reino, de mangas arregaçadas e ordem pronta...

Aliás, esse parece ser o objetivo do I Ato, proceder a uma retrospectiva dos atos políticos e sociais de D. Dinis, de modo a revelar o que de melhor ele fez enquanto rei:

(11)

LETRADO

Mas, vou contar-vos outras coisas, pois que se D. Dinis era possuído pelo amor das belas, também o era pelo amor do saber e da ciência.

Ora ouvi:

“...O rei dos reinos que por graça de Deus lhe são encomendados não pode fazer melhores obras, nem ofícios de mor valor, que procurar que vivam neles os homens em fé e justiça e façam obras santas,

justas e honestas, e porque isto se não pode assim bem conseguir e haver feito sem haver no reino varões em toda doutrina e ciência divinas, e humanas bem ensinados, e considerando em que meus reinos, pela providência e bondade de Deus, não somente são assaz providos de todos os mantimentos do mar e da terra, mas abastados de honesta gente de armas, e de bom uso e exercício delas, assim bem desejo de todo o meu coração, que também haja abundância de homens letrados e mui sabedores e por isso propuz (sic) fazer nele um Estudo Geral...” (NERY, 1994, p.31).

O fragmento (11) expõe a imagem de uma vida dedicada ao Estado, que se alia à imagem de um homem de boa conduta, justo...de um autêntico rei, sempre pronto a ajudar o povo por inúmeros atos de bondade:

(12)

LAVRADOR

Cada um tem de limpar o seu campo.

Eu limpei a minha leira das pedras e das ervas ruins; o rei limpou o reino da ladroagem...de quase toda...

Os mosteiros e as igrejas herdavam terras a perder de vista, que eles já nem cultivavam.

Os fidalgos tinham grandes coutadas de que nem conheciam as extremas: vai daí D. Dinis botou-lhes inquirições.

Aos mosteiros e às igrejas proibiu que recebessem doações que lhes aumentassem ainda mais o patrimônio.

Mandou que os nobres entregassem as terras não cultivadas a grupos de famílias que as amanhassem.

Portanto, o I Ato tem como objetivo central remontar a face do “Estadista”. Não se apartando do caráter polifônico, em que podemos entrever vozes da história no discurso das personagens, essa imagem é construída a partir das informações transmitidas pelas personagens, por meio de um discurso que estabelece uma relação de conformidade com a história oficial (aliás, as personagens dizem “o que sabem” ou o que “ouviram contar”, uma vez que “viveram”, “presenciaram”, compartilharam a história do rei).

Para tal objetivo, embora o discurso do Lavrador seja, em alguns momentos, estilizador, a paráfrase é o recurso intertextual predominante, a fim de reafirmar uma ideologia, até porque, como afirma Sant’Anna (2001, p. 22), este mecanismo “mais do que um efeito retórico e estilístico (...) é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético”.

Agora que já sabemos que a paráfrase empreendida reconstrói a imagem do estadista, cabe-nos perguntar o por quê da utilização preferencial desse mecanismo. Talvez, uma reposta possível seria que o uso de tal recurso está a serviço da intenção que Autora teve ao escrever a

peça. Como vimos, na entrevista concedida por Nery, no Capítulo III deste trabalho, a Autora revela que o “seu” D. Dinis “foi construído, ou melhor, revelado, de maneira a ser verdadeiro, verossímil”<sup>23</sup>. Ora, a mera reprodução (paráfrase) do discurso dos paradigmas históricos, os quais reafirmam tão somente a imagem de um rei só de virtudes feito, não atenderia a esse objetivo, pois, se Nery assim o fizesse, teria construído mais uma versão de tudo que já foi dito pela história oficial em torno de D. Dinis. Mas a leitura da obra não nos sugere isso. Temos assim, que a paráfrase, como reafirmação ideológica, atende à necessidade da reconstrução da figura do estadista, objetivo do I Ato, para que, dessa forma, se cumpra o desejo de se revelar, posteriormente “o homem verossímil”. Parece-nos, assim, que a Autora faz reviver o estadista/rei, para que no final do I Ato, essa imagem perca força. Vejamos a ênfase dada à “morte” do “rei”:

DONZELINHA

Morreu o Rei D. Dinis! (*Chora*).

(NERY, 1994, p. 25)

LAVRADOR (*Chorando*)

Mas morreu...morreu o Rei...o Rei Lavrador da terra e do mar.

(Idem, p. 27)

Mas, o que isso quer dizer? Observamos nos excertos que, tanto o discurso da Donzelinha, quanto o do Lavrador, enfatizam que o “rei” está morto — inclusive, essa expressão ganha força com a repetição do verbo “morrer” (três vezes) e do substantivo masculino “rei” (três vezes): “Morreu o Rei D. Dinis!”, “Mas morreu...morreu o Rei...o Rei Lavrador”.

A breve análise desses excertos nos leva a crer que a Autora utilizou-se da paráfrase para trazer à cena a imagem do estadista, para então, dar ênfase à morte de uma faceta sua, ou seja, a do rei quase divinizado pela história oficial. Estando morto o herói “inverossímil”, cumprir-se-á o objetivo de trazer à tona um D. Dinis tão humano “como todo o comum dos mortais”<sup>24</sup>. Vejamos.

---

<sup>23</sup> Cf. Entrevista, p. 32.

<sup>24</sup> Idem, p. 32.

## VII.2. Análise do Ato II

A partir do II Ato, quando a Autora trabalhará, além dos paradigmas históricos, com os paradigmas literários, serão tratados os casos extraconjugais de D. Dinis. A maior parte das cenas serão compostas por cantigas trovadorescas, que, extraídas do contexto histórico-literário do qual fazem parte, mas comportando em si uma multiplicidade de vozes, vão dialogar, explicitamente, por meio das personagens. Vejamos, pelo exame dos mecanismos intertextuais, como esse diálogo poderá revelar ficcionalmente D. Dinis.

O diálogo das cantigas trovadorescas será estabelecido pela relação texto/contexto<sup>25</sup>. Elas aparecem transcritas praticamente *ipsis litteris* e já trazem em seu bojo uma carga de significação. No entanto, ao serem retomadas, elas se submetem, modificam-se para adequarem-se ao novo contexto em que são inseridas, interferindo e mudando, criando ou mantendo um significado: no novo espaço contextual, elas produzem novos efeitos que podem ou não concordar com a temática proposta pelo paradigma, tudo dependerá da intenção de que se reveste o autor.

Para tal investigação, tomaremos, inicialmente, como exemplo, a figura do rei numa dimensão que a Autora enfatiza no II Ato da peça. Opostamente ao I Ato, que procurou enfatizar um discurso de exaltação aos feitos de D. Dinis, reconstruindo a imagem do estadista, nos será revelado, agora, a face do grande “amador”. Como se sabe, D. Dinis, além de ter sido casado com D. Isabel, a quem a história nomeou “a rainha santa”<sup>26</sup>, colecionou vários casos extraconjugais. Essa imagem já fora trabalhada anteriormente por Ruy de Pina, como verificamos no capítulo VI.1, quando o Autor afirma que,

[D. Dinis] assim os teve [os casos extraconjugais], vencido da sobeja deleytaçam de sua própria carne, com que afastandose da Rainha sua molher nom lhe guardando há inteyra ley do matrimonio, seguia por indusimentos falsos, e mãos, há que se inclinava mais por sua vontade, do que por sua dignidade Real, e por sua consciência, e onestidade, sobresso devia, e por culpa, e peccado desso se diz, que quanto El Rey D. Dinis se deu há estes apetitos non lícitos, sempre decrinaram hás cousas dajustiça, que muito amou (PINA, 1977, p. 234).

<sup>25</sup> No exame da Enunciação (Cap IV.3), em um texto literário, podemos encontrar maneiras diversas para interpretação de um discurso, daí a importância de considerarmos o contexto no qual ele está inserido. N.A.

<sup>26</sup> D. Isabel nasce na Casa de Aragão no dia 11 de fevereiro de 1270(?). Em 15 de outubro de 1282, chega em Coimbra, recém-casada com D. Dinis. A rainha ficou famosa pelos milagres que lhe foram atribuídos, tendo-lhe sido atribuído o título de “beata” pelo Papa Leão X em 1516. No entanto, o seu processo de canonização inicia-se em 1612, por ordem do bispo D. Afonso de Castelo Branco, sendo canonizada pelo Papa Urbano VIII, em maio de 1625. N.A.

No entanto, como já verificamos na análise dos paradigmas históricos, o tom do discurso de Ruy de Pina em torno de D. Dinis é apologético, de modo que as fraquezas de D. Dinis são sempre justificadas.

Mas atinente à atitude tomada por Júlia Nery no II Ato da peça, poderemos verificar que a Autora não procura “justificar” os casos extraconjugais do rei, antes fazer-nos-á conhecer, ao fim e ao cabo, que D. Dinis também foi um homem passível de paixões humanas como qualquer outro “simples mortal”.

Para tanto, a Autora explorará intensamente o tema da infidelidade — de forma a revelar a face do amante, a encontrar-se clandestinamente com donzelinhas/ amantes, como também, paradoxalmente, o tema do desencontro amoroso, trazendo à tona a face do homem/esposo que sofre ciúmes, cólera, que se exaspera com a “ausência” de sua esposa, que se dedica excessivamente à vida religiosa .

Lembremos da cantiga de amigo de D. Dinis, que aparece no Quadro 3, “Não sei eu amigo, de quem padecesse/ mágoas que padeço e que não morresse” (NERY, 1994, p 48). Ela constitui a fala de uma donzela, que sugere ser D. Branca Lourenço, que, como vimos, foi uma das muitas amantes de El-Rei. Nota-se que esse intertexto, ao evocar o amigo ausente, contribui para a idéia da espera da amante, que agora, já não mais espera por um amigo qualquer, mas pelo amante D. Dinis. Observamos, assim, que a idoneidade de D. Dinis começa a ser atingida, por meio das cantigas, sobretudo, as de amigo, muitas delas, “ironicamente”, de sua própria autoria. Outro exemplo:

(13)  
 DONZELINHA  
 Não posso eu, meu amigo  
 Com vossa saudade  
 Viver, bem vo-lo digo;  
 E por isso morai,  
 Amigo, onde possades  
 Falar-me e me vejades ...  
 (NERY, 1994, p. 50)

(14)  
 LETRADO  
 Ardendo nos desejos da donzela, D. Dinis levou-a escondidamente para o vale das flores no termo de Odivelas (...).  
 (Idem, p. 51)



Em (13), a voz feminina, além de chamar pelo amigo (D. Dinis), para que a veja, pede que com ela fale, que atenda, enfim, ao seu desejo: “Amigo, onde possades/ Falar-me e me vejades ...”; e em (14), o contexto na qual a cantiga (13) está inserida, nos leva a acreditar na concretização do desejo da donzela: “Ardendo nos desejos da donzela, D. Dinis levou-a escondidamente para o vale das flores no termo”.

Interessante observarmos a postura de D. Isabel, diante de tais “casos”. Enquanto Ruy de Pina nos afirma que, sendo uma mulher quase “santa”, não demonstrava

payxan, nem escândalo algum, antes com esquecida, e nem toquada de dores, e payxões tam comuas ha molheres, nom perdia há devaçam, e exercício de rezar, e encomendarse há Deos, e partir alegremente com suas molheres em cousas honestas (PINA, 1977, p. 234),

na peça, todavia, D. Isabel chega a “sentir” a ausência de seu esposo, como confirma a cantiga trovadoresca de D. Dinis, cantada por ela “Ai, flores, ai flores do verde pino” (NERY, 1994, p. 54) — esta é proferida no momento em que a rainha presencia um encontro clandestino de D. Dinis. Se a imagem construída por Ruy de Pina em torno da rainha D. Isabel é a de uma mulher virtuosa, casada espiritualmente com Deus —

ha quem com tanta abstinencia, e continuas orações sempre servia, e contemplava como sempre fizera” [e] “em todolos dias rezava todalas horas canônicas,e depois disso tomava outros livros de couzas espirituais, e devotas”, [sendo] “sua fee por obras mais perfeyta (PINA, 1977,p. 230) —,

para Nery, D. Isabel é uma mulher mais “humana”, que tem consciência da infidelidade “do amigo”, o esposo. D. Dinis:

(15)  
RAINHA (*interpelando o Rei, quando ele desmonta*)  
Senhor, vindes assustado!

(16)  
RAINHA  
Ai, falso amigo e sem lealdade  
agora vejo eu a grande falsidade  
em que vós, comigo, longo tempo andastes.  
Porque doutra sei eu já por vontade  
A quem vós a tal pedra lançastes.  
(NERY, p. 66)

A esta breve análise, segue-se a consideração de que os textos de origem que aí estão presentes explicitamente, portadores de todo o seu sentido, não estão simplesmente transpostos parafrásicamente. Inseridos no novo contexto, o da peça, podemos verificar que esses textos provocam uma reforma na imagem de D. Isabel, ao revelá-la de uma forma um pouco diferente da que nos conta a história — a mulher a qual, como quis Ruy de Pina (1974, p. 230) “nunqua foy conhecida ira, nem sanha”—, é entrevista, por Nery, todavia, como uma mulher que, apesar de castíssima, não consegue ser indiferente aos amores clandestinos de seu esposo.

Voltando à observação da imagem de D. Dinis, um exemplo de que os intertextos encaminham-nos e preparam-nos para a construção de uma imagem mais “realista” ou mais “humana” de D. Dinis, está no Quadro 4, ainda do II Ato, onde temos um encontro clandestino entre o rei e uma donzelinha, observado por D. Isabel. Temendo a má fama e as murmurações da corte e sabendo da castidade da rainha, um conselheiro de D. Dinis o aconselha a ir ao encontro de D. Isabel para confessar-lhe suas culpas e o seu turbulento amor:

(17)

REI

Por que mui quero muito não desejo  
daquela a quem amo e tenho por bem,  
pois eu não ignoro e muito bem vejo  
que dessa fortuna a mim não convém  
gozar a folgança desde que ela seja  
o mal do meu bem. Que tal bem deseja  
o bem de quem ama em bem pouco tem.

(NERY, 1994, p. 61)

(18)

REI

Eu quero-vos e vós apareceis-me sempre alto...alto, como que dissolvida no fumo do incenso que vos rodeia, e que eu temo...vos leve para tão longe que eu não mais possa tocar-vos.  
Eu quero-vos e vós fugis-me, capaz de vos repartir à minha vista.

(Ibidem, p. 63)

No contexto atual, a cantiga de amor (17) faz parte de um diálogo travado entre o rei e a rainha “no clímax” do desencontro amoroso. Notamos explicitamente que D. Dinis tenta expor a angústia de querer “fazer bem” a quem não lhe concede “mercê”, de querer “o bem” e de pouco receber, pois “o bem de quem ama em bem pouco tem”. Porém, implicitamente, entrevemos o

drama do próprio homem/rei (vassalo) e de sua esposa/santa (Senhor). Temos assim que D. Dinis dirige-se à rainha como um trovador/vassalo dirigir-se-ia à sua Senhor, a mulher idealizada que não lhe concede mercê — a rainha, devotada a Cristo ao extremo, é como essa mulher inatingível — e o amor que D. Dinis tem por sua esposa-santa é o amor impossível, que não se concretiza, como se verifica em (18): “Eu quero-vos e vós apareceis-me sempre alto...alto” e “Eu quero-vos e vós fugis-me”.

Parece-nos claro que o objetivo da Autora de “humanizar” o poeta-rei cumpre-se ao revelar, por meio das cantigas trovadorescas, o drama interior vivido por D. Dinis:

Podemos dizer que quase todas as cantigas de D. Dinis elencadas na obra, mesmo as que ele dirige a outras mulheres, têm muita relação com o drama interior vivido pelo homem que não pode ter ciúme do amor de sua esposa pelo divino amado. A sua pulsão amorosa, nem sempre correspondida pela castíssima D. Isabel, transfigurou-se muitas vezes na emoção poética que nos legou nas suas cantigas. Nesses momentos é o homem apaixonado, o Trovador e não o rei quem sobe à cena.<sup>27</sup>

A idéia de que as cantigas de D. Dinis são extratos de seu coração, ou de um “sentir sincero”, parece-nos recorrente na crítica literária. Para Mongelli (1995, p. 13), “sinceridade” é a primeira palavra que ocorre para designar a produção de um poeta que, à exemplo de Camões, “soube criar poesia a partir de ‘um saber só de experiências feito’”:

(19)  
REI  
Já nem prazer nem pesar me acodem,  
Que nunca mais, senhora alguns senti  
Depois que dos meus olhos vos perdi.  
E sem prazer ou sem pesar não podem,  
Senhora, meus sentidos estremar  
O bem do meu mal, o prazer do pezar.  
(NERY, 1994, p. 62)

Importa observar, assim, que as cantigas de amor elencadas na peça, configuram-se como auto-análise, isso porque, parecem revelar exclusivamente o drama emocional de D. Dinis. Como na cantiga (19), espécie de desabafo do poeta-trovador “Já nem prazer nem pesar me acodem/ Que nunca mais, senhora alguns senti”, temos a revelação de uma experiência emocional penosa frente à uma rainha/esposa inatingível “depois que dos meus olhos vos perdi”. D. Dinis é incapaz

<sup>27</sup> Cf. Entrevista, p. 33.

de desamar quem não corresponde ao seu amor “O bem do meu mal”: o objeto de seu desejo é o seu maior bem, e, paradoxalmente, o seu maior mal, pelo muito que o faz sofrer. Em si, o homem contrai as dores próprias de quem ama e não é correspondido.

A mesma pulsão amorosa, de que sofre o amador, ainda no II Ato, pode ser observada quando temos uma cena que transcorre na câmara de D. Isabel, onde ela está ajoelhada, em oração, aos pés de Cristo e tem ao seu lado um pajem, em pé, que passa as contas de um rosário e olha devotamente a rainha. Entra em cena D. Dinis com o seu Bobo, que canta uma cantiga de escárnio “Uma dama, não digo qual”, e através dela reforça a idéia de ciúme de D. Dinis pela mulher que, devota ao extremo, em tempos de flores, bela e “fechada com um Cristo (...) e um Pajem” (NERY, 1994, p. 66), se esquece de seus deveres de esposa:

(20)

BOBO

Uma dama não digo qual

Não agoirou este ano mal

Pelas oitavas de natal:

Ia ela a missa ouvir

E ouvindo um corvo carniçal

Já de casa não quis sair.

Ia a dama com devoção

Ouvir a missa e o sermão.

Mas não podendo à tentação

Carnal do corvo resistir

Logo mudou de opinião:

Já de casa não quis sair.

(NERY, 1994, p. 66)

(21)

REI

Aqui fechada...E como está bela!

(falando sozinho, numa cólera crescente). No tempo das flores uma mulher tão forte, tão bela fechada com um Cristo, uma dama e um pajem.

(22)

BOBO

Ia à Igreja, mas ao sentir

Em cima dela o rapinante  
 Já de casa não quis sair.  
 (Idem, p. 67)

Notemos que, ao utilizar-se de uma cantiga de escárnio, a Autora revela-nos, por meio de uma sátira indireta, que não nomeia, mas sugere “uma dama não digo qual”, detalhes da vida íntima da aristocracia, ou seja, a intimidade da alcova de D. Isabel — a voz do Bobo em (22) soa como um mexerico aos ouvidos de D. Dinis assoprando-lhe que o pajem sempre está muito próximo de D. Isabel, que “Ia à Igreja, mas ao sentir / em cima dela o rapinante/ Já de casa não quis sair”. Tomado por ciúme e cólera, D. Dinis logo manda que executem o “pobre” moço da rainha:

(23)  
 D. BETAÇA  
 Nestes paços nem a magestade (sic) está segura da inveja, nem a santidade da calúnia.  
 A malidecência (sic) é como mosca varejeira nas orelhas do Rei.  
 E ele que é homem de decisão pronta...O Rei pensa: semeia-se! Nasce o pinhal!  
 O Rei diz: armem-se os navios! Parte a armada!  
 O Rei escreve: venha o saber! Os doutos ensinam!  
 Mas também é homem de ouvido fácil...e manda: queime-se o Pagem que serve Rainha tão bela...mulher tão sozinha de seu marido.  
 O Rei deseja: queime-se! Logo o forno da cal faz rubro para receber o jovem que acompanha a Rainha nas suas devoções (...)  
 (NERY, 1994, p. 67)

Em suma, novamente temos o recurso intertextual do deslocamento de uma cantiga do passado (20): “Uma dama não digo qual”, para um novo contexto (21): “Aqui fechada...E como está bela! (*falando sozinho, numa cólera crescente*)” que torna possível uma nova leitura: a situação de ciúme do rei em relação ao pajem e até mesmo a Cristo dimensiona-o à estatura de um homem simples, mais verossímil, um homem “de ouvido fácil”, “de decisão pronta”, cuja ira aflora num instante: “deseja: queime-se [o pajem]”. Enfim, um homem passível de atitudes baixas e de vilezas que o tornam menos divino e mais humano.

Pelo que foi exposto até agora, podemos perceber que as cantigas transpostas para a peça se revestem de um novo significado a partir do contexto em que estão inseridas — desse contexto, podemos depreender claramente que a intenção da Autora ao apropriar-se, enquanto prática intertextual, de outros textos, é a de promover não apenas a reprodução deles, mas

também a de trazer à tona uma reformulação da figura da personagem central (e por que não da rainha?), a fim de revelar “o outro lado” da figura heróica (explorada no I Ato da peça). A partir do II Ato, D. Dinis humaniza-se — Nery traz à cena um homem que “sofre” paixões desmedidas por donzelas amantes e que se torna frágil diante de uma esposa ausente.

### VII.3. Análise do Ato III

Resta-nos agora, observar a figura de D. Dinis no III Ato da peça. Nele, o cortejo fúnebre do rei segue para o final. O tema central será a relação conflituosa entre D. Dinis e o seu herdeiro legítimo, o infante D. Afonso. Como se sabe, D. Dinis tinha predileção por D. Afonso Sanches, filho que teve com D. Aldonça Telha<sup>28</sup>:

(24)

LETRADO

Esse Ruy de Telha era o pai de D. Aldonça Telha que é a mãe do mais amado dos filhos de D. Dinis — D. Afonso Sanches —, a favorita das favoritas, de quem a Rainha nem queria ouvir o nome.

Essa predileção acendeu o ciúme de D. Afonso, o herdeiro legítimo que temia que o amor do pai “por aquele filho que lhe herdara as artes da poesia pudesse levá-lo a legitimar o bastardo, validando-lhe para os efeitos da sucessão, o direito da primogenitura” (CORTEZ PINTO, s.d, p. 409). Como nos confirma Ruy de Pina (1977, p. 280):

E porém em alguuas destas couzas nom avia cauza, nem rezaõ que pera ho Ifante nom fosse grande erro querellas, e muito mais procurallas, porque ElRey querer beem ha D. Affonso Sanches, e aho Cõde D. Johaõ era graãde rezaõ, e assi por seerem seus filhos, como por hos achar em todalas couzas mui conformes aa sua vontade, e ha seu serviço muy obedientes, especiaalmete que há afeyçaõ, que ElRey lhes mostrava nom impedia, nem mingoa va ho do Ifante seu filho, mas como ho amor, e senhorio sempre querem seer senhores, por esso são muy amiúde cheos de ciúmes, e sospeyta, pelo quaal ho beem, que ElRey mostrava ahos outros seus filhos cauzava na vontade do Ifante muy

<sup>28</sup> D. Aldonça Rodrigues da Telha era a amante favorita de D. Dinis. Do fruto desse relacionamento nasceu, antes do casamento de D. Dinis com D. Isabel, D. Afonso Sanches (1289-1329), o primogênito dos filhos bastardos do rei. Diz-se que D. Afonso Sanches era o filho predileto de D. Dinis, pois era o mais velho em idade e o que rei trazia sempre consigo. D. Dinis dedicava a ele um carinho todo especial, a ponto de lhe entregar o cargo de mordomo da coroa, o que o fazia uma espécie de primeiro-ministro, em linguagem atual. O fato provocou violento ciúmes por parte do legítimo herdeiro do trono, o futuro D. Afonso IV, tendo daí resultado uma guerra civil (1319-24) e ainda uma tentativa de invasão do reino (1326), liderada por D. Afonso Sanches então exilado em Castela. N. A.

duvidosa tenção, com que enganando-se cuydava, que ElRey ho nom amava tanto, quanto devia, e por esso por todas meneyras que podia trabalhava, e procurava de apartar, e desavir estes filhos delRey seu padre (...).

O conflito entre D. Dinis e o futuro sucessor do trono, é um dos momentos altos da peça, onde serão retratadas as revoltas organizadas pelo infante contra o pai e o ódio travado contra o meio irmão. Lembremos que a face do “pai angustiado”, que sofre pelo desamor de D. Afonso, pode ser vista em Cortez Pinto, quando escreve acerca do conflito existente entre o rei e o infante: “E el-Rei? El-Rei é pai. E embora de ânimo valente e ardoroso no combate e ferido pela má índole do filho, o seu coração benigno e carinhoso é mais para amar do que para odiar” (CORTEZ PINTO, s.d., p.409).

Na peça, esse mesmo tema será retomado a partir de um longo monólogo, em que, mais uma vez, a dimensão humana de D. Dinis virá à tona: o rei ver-se-á dividido entre os deveres de estadista e o amor incondicional de pai.

(25)

REI

Se me sufoca o corpo este manto de rei  
 Se desnuda de seu querer deixa a vontade  
 E se nos tolhe o “ser-se” este cetro real  
 Porquê (sic) a sedução duma fronte coroada?  
 Cinjo-te ainda coroa de meus avós.  
 Ó meu amado pai, só por mim foras rei  
 Tanto que sonhavas ver-me Senhor do reino!  
 Afinal teu legado — esta coroa invejada  
 Encastoadada de dores e solidão.  
 Os rubis de traição, esmeraldas — desamores  
 Logo trouxe guerras, raivas de meu irmão.  
 O meu filho te espera, por ti me bebe a alma.  
 Tu pesas-me demais, tu à [sic] cova me levas.  
 Que mais que morto está quem já não é amado.  
 Renego-te metal, fulgor de mil infernos!

(26)

REI CHORA

Brincavam meus filhos, Afonso e o Infante  
 Como eram belos, felizes, de mãos dadas.  
 Vendendo-os, crescia em mim um amor bom por tudo.  
 Amava-me o meu povo, e a minha bem-amada.

Um dia tu brilhaste aos olhos do Infante  
 (...) Ele cobiçou-te, ciumento, impaciente

(...) Ai como então sofri sem alma de lutar  
 Contra meu filho, meu sangue, meu herdeiro!  
 Como eu desisti de batalhas já ganhas,  
 Pronto a perdoar-lhe sempre cedi, cedi!  
 Dei-lhe terras, castelos, aos poucos esta vida.  
 Que vergonhas chorei, por mostrar ao meu povo  
 Tão branda, tão fraca, esta imagem de mim!

(...) Como me pesa e dói o ódio de meu filho!

O mar era senhor da parte do meu reino.  
 Aqui há um só Rei, D. Dinis, que sou eu.  
 (NERY, 1994, p. 84-85)

Como se observa, trata-se de um lamento em que a imagem do estadista “Aqui há um só Rei, D. Dinis, que sou eu”, concilia-se com a de um homem frágil: “Que vergonhas chorei, por mostrar ao meu povo/ Tão branda, tão fraca, esta imagem de mim!”, e com a de pai: “Ai como então sofri sem alma de lutar/ Como me pesa e dói o ódio de meu filho!”; três imagens que, num só momento, se encontram, se interpelam, se reconciliam.

É um monólogo que se assume como um diálogo, polifônico — é o discurso do rei (discurso de força, de autoridade) “Cinjo-te ainda coroa de meus avós/ Ó meu amado pai, só por mim foras rei/ Tanto que sonhavas ver-me Senhor do reino!”, porém marcado pelas características do homem comum, de um pai “Afinal teu legado — esta coroa invejada/ Encastoadada de dores e solidão (...) O meu filho te espera, por ti me bebe a alma/ Tu pesas-me demais”. Isso é, o discurso de D. Dinis está revestido dos papéis sociais que ele desempenha diante do contexto social em que vive, dessa forma, seu discurso revela-se polissêmico, estamos diante de um rei, que por forças sociais encontra-se em uma relação dialética consigo mesmo.

Há ainda uma outra personagem, muda, a quem o rei se dirige — o poder — simbolizado pela coroa real. O peso insuportável do poder que tudo subverte e destrói “Tu, à [sic] cova me levás”. É talvez o grande momento entre o leitor/espectador e D. Dinis.

Verificamos, dessa forma, que Nery extrai um tema constante do paradigma (o pai que ama e sofre pelo desamor do filho), mas, ao estabelecer um diálogo com o texto modelo o faz de uma forma mais complexa por meio de um discurso polissêmico. É a partir do monólogo de D. Dinis que nos movemos dentro do âmbito de seus pensamentos, de seu coração, e chegamos à



gênese de seu conflito: “Ai como então sofri sem alma de lutar/ Contra meu filho, meu sangue, meu herdeiro!”. O monólogo ilustra um momento íntimo de D. Dinis. Na sua linguagem está a manifestação de seu ser: seu discurso revela efetivamente seu estado de alma, que se encontra dividido, cindido, entre os papéis sociais que desempenha e entre o que de fato ele é enquanto homem; entre o destino da nação que governa e o seu próprio destino de pai “que já morto está quem já não é amado” (NERY, 1994, p. 84) e por meio do monólogo manifesta-se um percurso novo empreendido pela Autora acerca de D. Dinis:

como todo o comum dos mortais, as suas contradições entram em conflito. (...) Como qualquer rei, ele quer a paz e o melhor para o seu reino, mas nem sempre as suas ações podem ser conformes a este desidério. Como qualquer homem, D. Dinis sofre, mas enfrenta as suas fragilidades<sup>29</sup>.

A fim de resolver esse conflito, surgirá a voz de uma “simples” personagem, responsável por dar-lhe forças, em pé de igualdade. Sobre essa personagem Nery afirma que “o Lavrador chega a [ser] uma espécie de consciência moral de D. Dinis, exortando-o a enfrentar as suas fragilidades e a agir”<sup>30</sup>:

(28)  
 VOZ DO LAVRADOR  
 Eia, ergue-te, homem!  
 Eia, ergue-te, Rei!  
 Cinge a tua Coroa,  
 Levanta a tua espada!  
 Mostra que és ainda único senhor!  
 Levanta-te e combate  
 Pela vida de teus filhos,  
 Pela paz do teu reino,  
 Pela tua dignidade,  
 Que, ano após anos  
 O Infante ultrajou.  
 (Ibidem, p. 88)

Conforme destaca Nery, podemos entender que a voz do Lavrador associa-se à consciência de D. Dinis, como se fosse o siso que o rei precisava ter para levantar-se de tal estado

---

<sup>29</sup> Cf. Entrevista, p. 32.

<sup>30</sup> Idem, p. 31.

de abatimento: “Eia, ergue-te, homem! Eia, ergue-te, Rei! (...)Levanta a tua espada! Mostra que és ainda único senhor! Levanta-te e combate”.

Ao final, tal como a história oficial registra, o rei cede a coroa ao infante D. Afonso: “Encomendo-vos a vós, meu filho, sobretudo o grande amor que dei a nosso povo, pois que ficais rei da melhor, e mais leal gente que tem Senhor, pagão ou católico” (NERY, 1994, p. 92).

Constatamos, então, diante de tais observações, que a reforma que sofre D. Dinis, principalmente no II e III Atos da peça, ultrapassa o limiar da história oficial. Fica-nos claro, pela análise dos três atos, sobretudo do segundo e do terceiro, que o contexto no qual se inserem as informações históricas e os textos literários mudam e direcionam a narração para a “reforma” da história e da própria biografia de D. Dinis. Para além da história oficial, podemos afirmar que a peça está a promover a reforma do modelo histórico. Sendo assim, percebemos que a paráfrase (identidade formal) está a serviço da estilização (superção contedística), pois:

temos uma re-forma, isto é, uma melhor forma reconstruída, emendada a partir da forma original (...)há o aprimoramento que, através das emendas ou correções da forma original, retificará ou aprofundará o conteúdo primordial (CORRADIN, 1998, p.53).

Lembremos Corradin (1998, p. 36-37), quando afirma que “(...) a cosmovisão obtida pelo segundo texto na estilização é, se não superior, ao menos pretende ser mais complexa que a do paradigma, porque procura levar às últimas conseqüências as entrelinhas do modelo”.

### VIII. D. Dinis, entre amador e rei

*O plantador de naus a haver* conduz o leitor por um campo ficcional profundamente rico, repleto de informações intertextuais. A utilização de textos diversos da história e da literatura fez com que Júlia Nery resgate para o nosso tempo uma das figuras mais densas e importantes do medievo português.

A peça é permeada pela linha de pensamento bakhtiniana, pois, ao ter por finalidade realizar o resgate de um dos maiores reis que houve em Portugal, a história é escrita dialogicamente, na qual os diversos narradores-personagens, incluindo o próprio D. Dinis, expõem pontos de vista e informações originadas de textos históricos e literários. Para Bakhtin (2004, p. 403), “o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico”. Assim, o conceito de dialogia criado por esse teórico russo se fundamenta na negação da possibilidade de se conhecer o sujeito fora do discurso que ele produz e o produzido sobre ele, pois só pode ser apreendido como uma propriedade da voz que ele enuncia e que enunciam acerca dele, através de uma construção dialógica entre duas situações de enunciação.

Tal dialogismo utilizado para compor a obra faz com que o texto seja como um tecido em que ressoam muitos textos e discursos, vozes que ora se entrecruzam, se completam, respondendo umas às outras, no sentido de contar a história dessa personagem e apresentar uma determinada visão. Na verdade, os intertextos refletem uma imagem mais “humanizada”, mais “verossímil” de D. Dinis.

Devemos ressaltar ainda o caráter polifônico da peça, pois, conforme Barros (1997, p. 35), ao apontar a distinção entre textos polifônicos e monofônicos considera que os primeiros são aqueles cujos diálogos entre os discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever, enquanto os monofônicos são aqueles que os ocultam sob a aparência de um discurso único. Podemos, dessa forma, considerar *O plantador de naus a haver* uma peça polifônica, haja vista que nele os diálogos são percebidos entre suas vozes.

D. Dinis é trazido à cena para que conheçamos a face (reconstruída) do estadista, a cuja imagem preliminar nos remete os versos de Fernando Pessoa. Porém, a par da figura do rei visionário, “plantador de naus a haver”, a peça constitui-se como um compêndio de possibilidades por não trabalhar apenas com a imagem mitificada de um homem só de virtudes feito — as personagens, principalmente o Lavrador, expõem não apenas uma imagem ou faceta da personagem central — o rei, o estadista, o herói de uma nação. Há uma quebra nessa

expectativa, pois, na realidade, a peça o dimensionará à estatura do homem — o amador, o esposo, o pai. Desse modo, o tom parafrásico inicial, predominante no I Ato, quando a imagem do estadista é reafirmada, é diluído, a partir do II e III Atos da peça por um discurso polifônico, estilizador, que traz à cena o homem, encaminhando-nos para outras possibilidades de ver esse rei-poeta.

Fica bastante evidente, assim como na teoria de Bakhtin, que a reforma dos intertextos direcionam o discurso histórico para uma nova óptica. As diferentes vozes mostram-nos um rei que muito fez para Portugal, cujos frutos foram colhidos muito além de seu tempo. Mas também, indissociável deste, está o homem, o pai, o esposo, passível de erros, de ciúmes, enfim de paixões que o humanizam, transparecendo ser este o D. Dinis tematizado na peça.

O que vemos ao longo da obra é a ruptura com a regular linearidade temporal, tudo começa com a morte do rei, que é afinal a ressurreição do homem. Na verdade, essa quebra tem um objetivo tácito que merece ser trazido à tona — a morte de D. Dinis representa a morte de uma faceta sua, do rei quase divinizado pela história oficial. Morto o herói cantado pela história através dos tempos, morto “o mito” do rei só de virtudes feito, há espaço para que renasça o homem<sup>31</sup>. A imagem que fica-nos, através da estilização empreendida, é a de um homem cujo coração pulsa pelo verbo amar. Ama e governa, e à mercê destas instâncias, vê-se, muitas vezes, cindido entre o importante papel social que desempenha (ele é rei!) e entre o amor incondicional (ele é homem!). As vozes das cantigas que são retomadas e que configuram, muitas vezes, a própria voz de D. Dinis, ajudam-nos a conhecer o seu drama interior. Conhecendo-o assim, por meio da imagem de um homem que é posto à prova de suas fragilidades como todo o comum dos mortais, vamos criando empatia por esse rei.

A estilização promovida na recriação da personagem é responsável por refletir ficcionalmente no emaranhado de palavras, realidades, vidas, sentimentos e ações, conjuntamente atuando no texto e para além dele. A peça faz-nos ver D. Dinis com um olhar apreciador e ao mesmo tempo crítico, ao fazer-nos pensar em suas virtudes e defeitos. Ficamos aliviados sabendo que uma vida conjugada pelo verbo amar, que cultivou vitórias, conquistas e riquezas, paradoxalmente, também lavrou tristezas e dores. Através da metáfora que revela a perspectiva de D. Dinis enquanto “amador”, percebemos que Júlia Nery, ao fazer a releitura de sua biografia, consegue ir além do que poderia ser a manutenção do mito de herói — consegue chegar ao coração do homem.

Como vimos ao longo deste trabalho, quando estamos no campo da intertextualidade, é deixada ao interlocutor a tarefa da reflexão. E assim ele procederá, caso enverede para além da

<sup>31</sup> Essa idéia foi-nos apresentada pelo Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira por ocasião de sua arguição no Exame de Qualificação, realizado em 11 de novembro de 2005.

leitura superficial, se se deixar envolver, em meio à palavra em ação, na rede de significações que é o texto, e empreendida essa leitura, redescobrir a figura de um rei-poeta, plantador não apenas de pinhais, mas, mais do que isso, “Plantador do (A)mar”, como quis Francisco Maciel Silveira (1997, p. 11). Um rei que merecia, por todos os seus feitos, o destaque que na peça lhe é conferido: “Pois que a palavra, também poética, de um texto dramático o faça reviver!”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Cf. Entrevista, p. 27.

## IX. Intuito pedagógico: a peça como instrumento de ensino de literatura

*O plantador de naus a haver* é uma peça de teatro que revela um novo olhar em torno de D. Dinis. A perspectiva intertextual que nos fez conhecer esse rei de uma forma diferenciada está imbricada ao intuito pedagógico do ensino de Literatura, como veremos no presente capítulo.

Ao falarmos sobre tal objetivo, temos que nos reportar à educadora Júlia Nery, que, na condição de professora e formadora, em meados da década de 90, procurou novas técnicas e abordagens educacionais a fim de romper com o paradigma do ensino tradicional. Na ocasião, Nery encontrava-se insatisfeita, diante dos insucessos observados nos processos de ensino-aprendizagem de Língua e Literaturas Portuguesas e de seus componentes curriculares. Para a Autora, era necessário, ao contrário da prática de ensino tradicional, trazer para o contexto da escola e para os momentos da aula a espontaneidade, a sociabilidade, a cumplicidade criativa, prazeres que tornariam as aprendizagens mais atraentes aos jovens.

A fim de alcançar esse escopo, Nery procurou lançar mão de novas técnicas e metodologias de ensino, a partir de atividades dramáticas, procurando, dessa forma, envolver criativamente os discentes no processo de ensino-aprendizagem. *O plantador de naus a haver* foi escrito a fim de atender a esse objetivo.

Sobre a gênese de *O plantador de naus a haver*, Nery afirma que:

Mais uma vez, o real se socorreu da imaginação criadora. Lecionando Literatura Portuguesa (a poesia trovadoresca) numa turma muito desinteressada, dava eu voltas à imaginação para descobrir maneiras de despertar os alunos para o prazer da leitura desta poesia. Dramatizei com eles algumas cantigas de amigo, e o poeta D. Dinis começou, quase por acaso, a impor-se-nos. Escrevi então um diálogo, embrião de um pequeno texto dramático de que ele era o protagonista. Resolvi documentar-me melhor sobre este homem para poder construir a personagem. Das livrarias passei às bibliotecas e arquivos em busca da mais variada documentação, tendo mesmo visto o testamento de D. Dinis na Torre do Tombo. Ao mesmo tempo em que a minha convivência com D. Dinis era tão excessiva que eu julgava pensar e sentir como ele, que a minha admiração por este rei poeta crescia, o diálogo inicial transformava-se no texto que agora é *O plantador de naus a haver*<sup>33</sup>.

Verificamos que o teatro é a ferramenta para trabalho do conteúdo de Literatura Portuguesa, mais precisamente, do Trovadorismo e que, na realidade, Nery propõe, no lugar de um ensino normativo e sistemático, uma gestão criativa desse conteúdo, a partir da interação entre o texto e seu interlocutor, por meio da expressão dramática.

---

<sup>33</sup> Cf. Entrevista, p. 27.

Se fizermos um breve percurso através dos tempos a fim de verificarmos a utilização do teatro como instrumento didático na educação, veremos que se trata de uma estratégia de ensino de longa data. Para Vygotsky (1999, p. 328), por exemplo,

Se considerarmos a arte como um ornamento da vida, é claro que esse ponto de vista será bastante admissível, só que ele contraria radicalmente as leis da arte que o estudo psicológico descobre. Isto mostra que a arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida. Isto rejeita radicalmente a concepção da arte como ornamento.

O que Vygotsky sugere é que o ensino de Artes deixe de ser coadjuvante para ser o principal instrumento no processo de ensino. Mas a idéia de que as artes devem estar a serviço da educação é muito mais antiga. Já na Antigüidade Clássica, filósofos gregos, como Aristóteles e Platão, e romanos, Horácio e Sêneca, por exemplo, produziram escritos nos quais foram tecidas considerações a respeito de aspectos da complexa relação entre teatro e educação. Ou seja, no século V a.C. já encontramos evidências da valorização do teatro, da música, da dança e da literatura no âmbito educacional:

Platão considerava o jogo fundamental na educação. Dizia que mesmo as crianças de tenra idade deviam participar de todas as formas de jogo adequadas ao seu nível de desenvolvimento, pois sem essa atmosfera lúdica, elas jamais seriam adultos educados e bons cidadãos. (REVERBEL, 1989, p. 16)

Aristóteles, assim como Platão, dava grande importância ao jogo na educação, uma vez que acreditava que educar era preparar para a vida, proporcionando ao mesmo tempo prazer.

No entanto, durante a Idade Média, a Igreja passa a condenar severamente o teatro, fundamentando-se em três fatores: o mimo romano satirizava a Igreja; os costumes pagãos continham um elemento mimético e dramático; o pensamento neoplatônico estabelecia um conflito entre o mundo e o espírito. Havia, portanto, três fortes objeções: uma emocional, uma religiosa e uma filosófica (REVERBEL, 1989, p.17).

Por volta do século IX, Carlos Magno, rei do Império Romano-Germânico, funda escolas e monastérios por toda a Europa, a partir dos quais ocorrem, pouco a pouco, mudanças significativas na forma de tratamento do teatro. São resgatados os trabalhos de Aristóteles e o teatro acaba por ser reavaliado. Segundo Reverbel (1989, p. 17), São Tomás de Aquino faz uma adaptação da filosofia aristotélica à fé católica, e, a partir daí concede “aprovação plena à representação, desde que ela fosse recreação pura”.

Na Renascença, surgem numerosas academias e os estudiosos de obras clássicas encenam peças latinas. Os membros dessas academias tornaram-se professores, e o teatro na escola começou a florescer. De acordo com Courtney (1980, p. 42 apud JAPIASSU, 2001, p. 18), o papel do teatro na educação escolar passou a ser destacado a partir das idéias de Rousseau, que coloca a criança como centro do processo educativo.

A inter-relação teatro-educação remonta ainda às descobertas de Jean Piaget sobre a estrutura, funcionamento e desenvolvimento cognitivo do educando que influenciaram as práticas pedagógicas desenvolvidas na educação escolar de tal forma que suas idéias continuam reverberando ainda hoje no pensamento pedagógico contemporâneo.

A concepção predominante em Teatro-Educação vê a criança como um organismo em desenvolvimento, cujas potencialidades se realizam desde que seja permitido a ela desenvolver-se em um ambiente aberto à experiência. O objetivo é a livre expressão da imaginação criativa. (KOUDELA, 1992, p. 18).

Hoje em dia, novos caminhos surgem a partir da premissa de que o aprendiz é um ser em desenvolvimento, e que cada fase de seu crescimento deve ser estimulada pelo jogo, que é prazer, trabalho, dever e essência de vida (REVERBEL, 1989, p. 18).

O ensino de teatro na escola propriamente dito foi revolucionado a partir do movimento que, no Brasil, denominou-se de “Escola Nova”<sup>34</sup>. Esse movimento não se refere a um só tipo de escola ou sistema didático determinado, mas a todo um conjunto de princípios tendentes a rever as formas tradicionais de ensino.

A pedagogia contemporânea leva em conta a natureza própria do educando e apela para as leis da constituição psicológica do indivíduo e de seu desenvolvimento. A inclusão do trabalho livre, da atividade lúdica, a adoção dos princípios da educação pela ação abriram a possibilidade de aproveitamento das áreas artísticas no currículo escolar. Segundo Nagle (1974, p. 248), a idéia de uma *educação ativa* trouxe a possibilidade de reformulação dos programas escolares, nova instrumentação para tornar mais eficaz o trabalho docente, a experimentação com novos órgãos e novas práticas de ensino, e principalmente a diversificação das atividades escolares, o que possibilitou a introdução na escola das atividades relacionadas com educação física, jogos educacionais, trabalhos manuais, música e canto, cinema e teatro.

A incorporação desse modelo trouxe para o primeiro plano a expressividade e a espontaneidade criativa do educando, além do que levou a uma compreensão e a um respeito

---

<sup>34</sup> Segundo Japiassu (2001, p. 18), a partir do século XX, a repercussão do movimento por uma *educação ativa* foi intensa em muitos países e, no Brasil, ele passou a ser conhecido como Escola Nova.



mais abrangente pelo seu processo de desenvolvimento, transformando-se em justificativa pontual para o ensino de teatro.

Como se vê, pensadores e educadores há muito tempo procuram caminhos diversos a fim de colocar as artes a serviço da educação.

Restringindo-nos ao âmbito de *O plantador de naus a haver* vemos que, tanto em Portugal quanto no Brasil, essa preocupação acabou por ser escopo para o desenvolvimento de dois projetos que buscam um ensino eficaz e inovador. Em Portugal, Nery, procurando uma forma de solucionar o problema do insucesso no ensino de Língua e Literatura Portuguesa (em turmas que no Brasil equivaleriam ao Ensino Médio), atinente às novas linhas de pensamento em torno dos processos de ensino-aprendizagem, cria o *Expressão Dramática (EXDRA)*, como um instrumento pedagógico para proporcionar um ensino criativo como remediação às dificuldades de aprendizagem. No Brasil, a preocupação com um ensino criativo de Literatura Portuguesa também no espaço acadêmico, leva dois professores de Literatura Portuguesa, da FFLCH – USP, Francisco Maciel Silveira e Flavia Maria Corradin a criarem o Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*. *O plantador de naus a haver* acabou por ser justamente objeto de estudo no curso de pós-graduação ministrado por esses docentes, por atender à premissa do Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*, de “levar o aluno a refletir criticamente em torno da Literatura Portuguesa, oferecendo-lhe a oportunidade de percorrê-la diacronicamente à medida que lhe estuda autores e movimentos”<sup>35</sup> ao mesmo tempo em que

[o] pós-graduando [é] levado a considerar criticamente: a) o movimento literário e seu contexto sócio-político-econômico; b) a vida e obra do autor focado na peça; c) o viés intertextual que vem sendo adotado pela dramaturgia portuguesa em sua revisão da História; d) a vida, obra e visão de mundo do teatrólogo responsável pela peça estudada.

Dessa forma, podemos entender que a peça cumpre seu papel pedagógico, ao reconstruir intertextualmente um período histórico-literário, trazendo uma nova forma de ver este período, sua estética e principais características. Entre cantigas de amor e de amigo, o aluno, tanto o de nível escolar quanto o de nível acadêmico, é transportado para longínquo medievo português, conhece ritos próprios daquela cultura (o ritual de investidura na ordem da cavalaria, as cortes de amor, o cortejo fúnebre, as bailadas etc) além do que, pelas vozes que ecoam da poesia trovadoresca, vai conhecendo o coração de um rei-poeta.

---

<sup>35</sup> Cf. Capítulo I.2.

Associada à perspectiva intertextual, a peça faz com que seu interlocutor entenda a história de D. Dinis e do período histórico-literário ao qual ele pertenceu de forma crítica e reflexiva, e não apenas pela voz que nos conta a história oficial.

Dito de outra forma, o tratamento proposto pela peça para o ensino do conteúdo programático desejado em Literatura Portuguesa (contexto histórico-literário do Trovadorismo, principais características, principais autores), permite, além da compreensão e interpretação desses conteúdos, uma atitude crítica, uma vez que a polifonia decorrente do texto leva a um nível mais profundo de seu tratamento (temas e objetivos, atitude e visão de mundo do autor frente aos modelos com quais dialoga etc), revelando um novo olhar, uma nova ideologia, o que permite uma variação de interpretação por parte do interlocutor, sem, contudo, estar errada, distanciada dos paradigmas.

Acreditamos que a peça contribua para um ensino diferenciado, revelador. O teatro é a ferramenta escolhida para cumprir tal objetivo, de modo que, a releitura da biografia de D. Dinis e, também, a reconstrução de cenas do medievo português, aproximam o leitor de um contexto que lhe é muito distante na linha do tempo.

A peça promove, portanto, uma releitura do passado medieval, de uma estética literária — o Trovadorismo — e de um de seus grandes representantes — D. Dinis — ao mesmo tempo em que, o rico campo intertextual permite ao interlocutor a tarefa da reflexão, a fim de se cumprir o objetivo do ensino de Literatura Portuguesa.

Os resultados obtidos no estudo de *O plantador de naus a haver*, levam-nos a acreditar na possibilidade de um ensino crítico-criativo. A utilização da peça como instrumento para o ensino de Literatura Portuguesa abrange as intenções e objetivos, tanto do Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro* como do Projeto *Expressão Dramática*, uma vez que, como vimos, pode atuar em favor de um magistério que coloca a expressão dramática a serviço de uma pedagogia inovadora, que trabalha a arte de forma interativa e dinâmica. Temos certeza que no espaço da sala-de-aula, por meio desse magistério inovador, há tanto tempo já descoberto pela Antiguidade Clássica, professores e alunos poderão, de fato, (re)descobrir a literatura, quem sabe, da forma sugerida por Fernando Pessoa...“feita por se sentir e para se sentir”.

## X. Bibliografia

AMORIM, Teresa. **Um primeiro olhar sobre O Plantador de Naus a Haver**. Cascais, Escola Secundária de Cascais, 1994-95.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso: história e literatura**. São Paulo: Ática, 2000.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso**. Beth Brait (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp. p. 27-38.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11 ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais**. 5 ed. São Paulo: Annablume, 2002.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 10 ed. São Paulo: Ática, 1995.

COELHO, Jacinto. P. **Dicionário de Literatura**. 3 ed. Porto: Figueirinhas, 1984.

CORRADIN, Flavia M. **Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos**. Cotia, São Paulo: Íbis, 1998;

CORTEZ PINTO, Américo. **Diônisos : poeta e rey**. s/e. Secretaria de Estado do Ensino Superior. Ministério da Educação. S/d.

EAGLETON, T. **Ideologia. Uma introdução**./ Terry Eagleton, trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997.

FIORIN, José Luís. **Elementos de análise do discurso**. 13 ed. rev. ampl. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, Princípios, 1988.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. São Paulo: Papyrus, 2001.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

KOUDELA, Ingrid D. **Jogos teatrais**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotike: recherches pour une sémanalyse**. Paris: Coleção Points-Essai, Éditions du Seuil, 1978, p.120/121.

LLULL, Ramon. **O livro da ordem de cavalaria**. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2000.

MATTOSO, José. **Ricos-Homens, Infâncias e Cavaleiros. A Nobreza Medieval Portuguesa nos séculos XI e XII**. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores (col. História e Ensaios, n.2), 1985.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa em Perspectiva**. Dir.: Massaud Moisés; Lênia Márcia de Medeiros Mongelli; Maria do Amparo Tavares Maleval e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Atlas, 1992. Vol.1. Trovadorismo, Humanismo.

\_\_\_\_\_. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Literatura Portuguesa**. 29 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Análise Literária**. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Do cancioneiro de D. Dinis: livro do professor**. São Paulo: FTD, 1995.

NAGLE, Jorge. **Educação e Sociedade na Primeira República**. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2000

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Grunzburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PINA, Rui de. **Crônicas de Ruy de Pina: D. Afonso III; D. Dinis; D. Afonso IV**. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão Editores, 1977.

PINTO, Américo Cortez. **Diónisos: poeta e rey**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, s/e.

REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. São Paulo: Scipione, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2001.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 10.ed. Lisboa: Porto Editora, 1978.

\_\_\_\_\_. *'A Universidade de Lisboa – Coimbra'* In **História da Cultura em Portugal**, vol.1, Lisboa: Jornal do Foro, 1950.

SERRÃO, Joel. **Pequeno Dicionário de História de Portugal**. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1976.

SILVEIRA, Francisco M. **Palimpsestos, uma história intertextual da Literatura Portuguesa (Os papéis de SamiR SavoN, III)**. Galiza: Laiovento, 1997.

SOUZA, Armindo de. *'Realizações'* In **História de Portugal**, dir. José Mattoso, vol.2, A Monarquia Feudal (1096-1480), coord. José Mattoso e Armindo de Souza, Círculo de Leitores, 1992.

SPINA, Segismundo. **A Lírica Trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TODOROV, T. (1979). "Prefácio". In: Bakhtin. **Estética da criação verbal**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia da arte**. 1 ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

**Internet**

**PROJETO VERCIAL.** Base de dados sobre Literatura Portuguesa. Disponível em <<http://www.ipn.pt>>. Acesso em 5 ago. 2000.

COSTA, Ricardo. A mentalidade de cruzada em Portugal (séculos XII-XIV). **História Medieval**. Disponível em <<http://www.ricardocosta.com>>. Acesso 10 mar.2001.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)