

## ALMADA, DANTAS E OS «ACIDENTES» DE SÓROR MARIANA

### 1. Almada, o Anti-Dantas

O estudo da génese do *Manifesto Anti-Dantas* de José de Almada Negreiros permite inferir que duas circunstâncias concorrem decisivamente para o seu aparecimento. A primeira deve-se, sem dúvida, ao facto de Júlio Dantas ter sido um dos mais notórios (até pela sua própria notoriedade pública) detractores da revista *Orpheu*. Numa crónica intitulada «Poetas-paranóicos», saída na *Ilustração Portuguesa* (19 de Abril de 1915), Dantas recupera, de certa forma, a tese que apresentara para conclusão do curso de medicina, *Pintores e Poetas de Rilhafoles* (1900), onde fazia o diagnóstico psiquiátrico da literatura e da arte decadentes. Curiosamente, aquilo que, quinze anos depois, critica nos colaboradores de *Orpheu* é a mesma tendência paranóica, embora revestida das cores modernistas. Dantas salienta, precisamente, uma linguagem própria de mentes perturbadas, feita de «brilhos de brocado falso» (ao gosto decadentista) e de ideias delirantes (características do chamado «futurismo»).

Estas críticas justificam as palavras de Almada: «O DANTAS SABERÁ GRAMÁTICA, SABERÁ SINTAXE; SABERÁ MEDICINA, SABERÁ FAZER CEIAS PRA CARDEAIS, SABERÁ TUDO MENOS ESCREVER QUE É A ÚNICA COISA QUE ELE FAZ!»<sup>1</sup>.

É, portanto, no plano da linguagem literária que as setas se cruzam e ferem os adversários. Porque é de literatura que verdadeiramente se trata, ainda que o corrosivo manifesto almadiano, tão explicitamente personalizado como é, se afigure como um puro ataque *ad hominem*.

De facto, Almada não poupa nos epítetos desprestigiantes: «O DANTAS É UM CIGANO!», «O DANTAS VESTE-SE MAL! O DANTAS USA CERoulas DE MALHA!», «O DANTAS NU É HORROROSO!», «O DANTAS CHEIRA MAL DA BOCA!». Classifica-o de «PANTOMINEIRO», de «VERGONHA DA INTELLECTUALIDADE PORTUGUESA», de «ESCÁRNIO DA CONSCIÊNCIA»<sup>2</sup>. Mas denuncia também o modo como Júlio Dantas conseguiu passar incólume por todas as transformações políticas havidas em Portugal, ocupando sempre cargos de grande relevância, acumulando prebendas e sendo figura consagrada no meio artístico e sócio-cultural:

«NÃO É PRECISO DISFARÇAR-SE PRA SE SER SALTEADOR, BASTA ESCREVER COMO O DANTAS! BASTA NÃO TER ESCRÚPULOS NEM MORAIS, NEM ARTÍSTICOS, NEM HUMANOS! BASTA ANDAR CO'AS MODAS, CO'AS POLÍTICAS E CO'AS OPINIÕES! BASTA SER MUITO DELICADO, E USAR COCO E OLHOS MEIGOS! BASTA SER JUDAS! BASTA SER DANTAS!»<sup>3</sup>

Se descontarmos os excessos próprios da caricatura e da provocação, o *Manifesto Anti-Dantas* surge, pois, como uma vingança em nome de *Orpheu*, dirigida precisamente ao representante de toda uma geração incapaz de compreender a modernidade. De resto, as primeiras palavras do texto de Almada são claras:

«UMA GERAÇÃO QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI! É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E DE CEGOS! É UMA RESMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS, E SÓ PODE PARIR ABAIXO DE ZERO!

ABAIXO A GERAÇÃO!»<sup>4</sup>

Almada Negreiros, por sua vez, assume-se como porta-voz da geração nova, das suas «dores» e dos seus «ódios de estimação». A insistência na figura de Júlio Dantas como alvo privilegiado de crítica e desqualificação é evidente no seio do grupo de *Orpheu*. Ainda antes da publicação do *Manifesto*, Mário de Sá-Carneiro não perde a oportunidade para «alfinetar» o dramaturgo, avalizando, por assim dizer, as próximas diatribes almadianas. Não admira, pois, que Almada, vinte anos mais tarde, insira na sua revista *Sudoeste* (1935) o poema «Serradura» (do livro *Indícios de Ouro*, datado de Paris, Setembro de 1915), no qual se inclui a quadra seguinte: «Folhetim da “Capital” / Pelo nosso Júlio Dantas - / Ou qualquer coisa entre tantas / Duma antipatia igual...»<sup>5</sup>.

Sá-Carneiro refere-se a este seu poema, numa carta de 13 de Setembro de 1915, a Fernando Pessoa: «Mandei-lhe há dias um postal com uns versos maus. Vinham bem no *Orfeu* por causa da quadra do Dantas. Assim inutilizo-os para *Os Indícios de Ouro*. Mesmo se os não inutilizasse, cortaria a quadra do Dantas»<sup>6</sup>. E em 18 de Setembro pergunta ao amigo: «Aproveitando a poesia para os *Indícios de Ouro* devo eliminar a quadra do Dantas, não é verdade?»<sup>7</sup>. A quadra, porém, acabaria por ser mantida, na publicação póstuma da obra (1937). Perante os excessos do *Manifesto*, tão «simpáticos» versos não justificariam, certamente, os pruridos do poeta.

Em 1915, é também Fernando Pessoa que alude à figura de Júlio Dantas, numa carta a William Bentley, editor da revista *Portugal*, em cujo nº 4 o brasileiro Oliveira Lima disserta sobre literatura portuguesa. Reportando-se às opiniões por ele emitidas, escreve Pessoa: «Mr. Dantas does not write literature, and his attitude, either towards the past, or towards any other thing, has no importance at all (...). To mention him in a paper on Portuguese literature is to stand self-accused of incompetence and critical incapacity»<sup>8</sup>.

A segunda circunstância que leva à efectivação da «vingança» prende-se com a subida à cena, no Teatro Ginásio (Lisboa), em 21 de Outubro do mesmo ano de 1915, da peça de Júlio Dantas, *Sóror Mariana*. Almada Negreiros terá, ao que tudo indica, assistido à estreia e feito parte do grupo de espectadores que manifestaram o seu desagrado, pateando insistentemente durante a representação. A sua intervenção é, aliás, confirmada por um comentário de Sá-Carneiro, feito, em carta de 3 de Novembro de 1915, a Fernando Pessoa: «Ótimo pateada a Dantas publicamente-gente-do-Orfeu. Ótimo!»<sup>9</sup>. Entretanto, no *Manifesto*, faz-se o relato da ocorrência, de forma assaz irónica: «E O ESPECTADOR TAMBÉM CAI DA PACIÊNCIA ABAIXO E DESATA NUMA DESTAS PATEADAS TÃO ENORMES E TÃO MONUMENTAIS QUE TODOS OS JORNAIS DE LISBOA NO DIA SEGUINTE FORAM UNÂNIMES NAQUELE ÊXITO TEATRAL DO DANTAS»<sup>10</sup>.

Como salienta Sara Afonso Ferreira, na apresentação que faz do *Manifesto Anti-Dantas* (edição facsimilada de 2013), os jornais da época que cobriram o acontecimento pautaram-se por minimizar a pateada ou, pelo menos, o desagrado de uma parte do auditório, tecendo rasgados elogios a mais uma produção do eminente Dr. Júlio Dantas. Não deixam, porém, de referir o burburinho que percorreu a sala.<sup>11</sup>

Em 25 de Outubro, *A Luta* insere uma carta, datada de 22 do mesmo mês, assinada por Israel Anahory, Miguel da Silveira, Victor Chaves de Almeida, Fernando de Carvalho e José de Almada Negreiros, dirigida ao director do jornal e às actrizes Luísa Lopes e Celeste Leitão, protagonistas de *Sóror Mariana*. Os signatários declaram o seu «legítimo direito» à manifestação de desagrado do dia 21, mas garantem às jovens actrizes que a pateada as não visava a elas (como fora posto a correr), senão apenas «o homem cuja mediocridade inchada de egotismo o levou a comparecer em cena, ao chamamento de meia dúzia de *claqueurs* ignorantes e ineptos, na ânsia de parasitar

aplausos que ninguém regatearia [às actrizes em questão], mas que não podiam ser extensivos à baboseira teatral que ele confeccionara»<sup>12</sup>.

A carta esclarece ainda que o epíteto de *cabotino* com que mimosearam o autor da peça não exprime inteiramente o pensamento dos signatários, «porque a palavra que classifica esse homem é demasiado mal soante» para ser proferida em público.

Independentemente do grau de participação de Almada na escrita desta carta (por assim dizer, preparatória ou anunciadora do manifesto), é evidente que estava encontrado o pretexto para a consumação da «vingança». Deste modo, se pode entender o longo espaço concedido à paródia da peça no manifesto, manifesto que viria a ser publicado apenas em Junho de 1916 (edição de autor), mas que teria começado a ser pensado e escrito após a estreia de *Sóror Mariana* (Alcoforado), afinal não mais do que «UMA MERDARIANA-ALDANTASCUFURADO», no dizer disfemista de Almada.

O *Manifesto* torna-se, assim, numa primeira instância, e por razões circunstanciais, um libelo contra o homem que ousara, do alto da sua proeminência, ofender os jovens de *Orpheu*, mas é, certamente, uma das mais verrinosas denúncias feitas ao meio teatral português, preso a esquemas ultra-românticos, ultrapassados já por toda a Europa, explorando reconstruções históricas que serviam apenas, na opinião de Luiz Francisco Rebello, de «substrato ideológico às forças tradicionalistas, saudosas do passado e receosas do futuro»<sup>13</sup>.

No entanto, como faz notar outro historiador do teatro português, Duarte Ivo Cruz, Júlio Dantas tem, juntamente com Marcelino Mesquita e Henrique Lopes de Mendonça, «o mérito de ter procedido, na verdade, a uma considerável actualização das duas grandes linhas mestras do Ultra-Romantismo: o teatro histórico e o teatro de actualidade», apresentando todos eles «tábuas dramáticas prolixas, o que também mostra a pujança da actividade cénica da época»<sup>14</sup>.

Por outro lado, Luciana Stegagno Picchio destaca o modo como, nomeadamente, Júlio Dantas, continuando embora a explorar o filão histórico, o circunda «de um halo poético a que não é estranha a influência do simbolismo»<sup>15</sup>. Na sua opinião, é indubitável a «habilidade com que o autor se serviu do sentimentalismo piegas de um certo público»<sup>16</sup>, a que se deve, em muito, o sucesso alcançado pelas suas peças. («HABILIDOSO» lhe chama Almada no *Manifesto*...)

Indubitável é também, sem dúvida, a forte presença do teatro no panorama artístico português daquela altura. Desde os finais do século XIX, por força da ascensão da burguesia urbana, o teatro de *vaudeville* ganha direitos de cidadania. São muitas as casas de espectáculo, sobretudo na capital, que levam à cena, maioritariamente, obras de autores franceses, mas também de escritores portugueses que, com maior ou menor talento, dedicam muito do seu labor literário à arte cénica.

Sendo o teatro o espectáculo por excelência nas primeiras décadas do século XX, natural é que concite a atenção de artistas mais abertos às mudanças verificadas no resto da Europa e às novas abordagens conceptuais da *mise-en-scène*. Saliente-se o artigo-manifesto do «estrangeirado» Mário de Sá-Carneiro, «O Teatro-Arte (Apontamentos para uma crónica)», publicado em *O Rebate* (28 de Novembro de 1913), onde se reconhece que a Arte «anda sempre misturada com o comércio» e que, por isso, é preciso destrinçar a pedra preciosa da bijuteria, sobretudo, «não confundir o teatro simples teatro, digestivo e banal – isto é, *espectáculo* – com o verdadeiro teatro-Arte»<sup>17</sup> praticado por autores como Ibsen, mas também François de Curel, Octave Mirbeau, Maeterlinck ou Gabriel d'Annunzio. Definindo o teatro como uma *arte plástica*, que suscita uma *atmosfera sólida* (ao contrário da obra literária ou poética, que suscita uma *atmosfera líquida*), Sá-Carneiro não deixa de ironizar sobre a ignorância da *élite*, da gente-ilustrada que, nas salas e nos cafés de Lisboa, se derrete com a «mixorofada» que

é o teatro em Portugal, considerando geniais, entre outros, «o sr. capitão-médico Dantas»<sup>18</sup>.

Para Almada Negreiros, o teatro é uma arte maior, transitiva, posta ao serviço de todos. Como afirma num texto, intitulado precisamente «Teatro» e publicado no *Diário de Lisboa*, 11 de Outubro de 1924, «Nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro. Grandes e pequenos, instruídos e analfabetos, sábios e ignorantes, no teatro todos são Um e, por conseguinte, só o que interessa o Único pode ser agradável a todos»<sup>19</sup>. Por isso, aquele que se dedica à arte dramática deve estar ciente que «quando destine ao público a sua arte, desde esse momento é o público a servir-se e o artista quem serve»<sup>20</sup>. Escreve ainda Almada que «toda a arte ou qualquer outra linguagem que passa do particular para o geral faz imediatamente teatro»<sup>21</sup>, antecipando o que dirá muito mais tarde, em «O meu teatro», texto de reflexão, no qual proclama o teatro como «escaparate de todas as artes» e também como «artesanato», porque «toda a arte é executante»<sup>22</sup>. O teatro é texto, mas acrescenta-lhe, afinal, aquilo que falta ao «modo literário» da linguagem: a mímica, o gesto, a voz do actor, a arquitectura da cena.

Compreende-se, assim, que a pobreza da literatura nacional esteja, aos olhos de Almada, subsumida na própria pobreza do teatro. Para o autor do *Manifesto*, o teatro espelha exemplarmente a literatura que então se faz.. Teatro e literatura são, neste sentido, faces da mesma moeda. Além de Júlio Dantas, são objecto de caricatura, não por acaso, «TODOS OS OUTROS», em grande maioria, assumidos dramaturgos: Ruy Chianca, «QUE JÁ FEZ RIMAS PRA ALJUBARROTA»; Vasco Mendonça Alves, com as suas «PINOQUICES», «PASSADAS NO TEMPO DA AVOZINHA!»; Ramada Curto, Urbano Rodrigues, André Brun, Mello Barreto, Sousa Costa; João Nunes da Matta, designado por Frei Matta Nunes Mocho, numa alusão à tragédia da sua autoria, *Frei João Mocho*; Faustino da Fonseca e a sua «INÊS SIFILÍTICA». Outros dos visados estão, de alguma maneira, associados às manifestações teatrais, quer enquanto jornalistas que fazem o panegírico dos dramaturgos e das suas produções, como Albino Forjaz de Sampaio («A QUEM O FIALHO COM IMENSA PIADA INTRUJOU DE QUE TINHA TALENTO»<sup>23</sup>), quer como artistas plásticos, como é o caso do aquarelista Alberto Sousa, ilustrador de algumas das obras de Júlio Dantas, entre 1914 e 1916, e, por isso mesmo, etiquetado de «DANTAS DO DESENHO».

Visando prioritariamente o teatro, embora declare como alvo «TUDO O QUE SEJA ARTE EM PORTUGAL» ou, pelo menos, que como tal se apresente, Almada transforma Dantas no bode expiatório, sacrificado em nome de uma necessidade de expurgo: «MORRA O DANTAS!». A sua morte simbólica é tão-só a morte que se deseja de todas as formas artísticas antiquadas.

Fazendo par com o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX* (dado a lume em 1917), o *Manifesto Anti-Dantas* responde à urgência de fazer de Portugal «QUALQUER COISA DE ASSEADO», de limpá-lo, de expurgá-lo do proverbial atraso cívico e cultural, das vendas (ou dos antolhos) que impedem a intelectualidade portuguesa de ver o que, por essa Europa fora, se vai fazendo e pensando.

*Ver* é a palavra (tão ao gosto de Almada) que melhor se adequa à própria natureza física do teatro: espectáculo que se dá a ver, que se oferece, obscenamente, ao *voyeurismo* de um público, pela sua condição social propenso à exterioridade e à exteorização. Por essa sua mesma natureza exibicionista, o teatro é porventura a forma de arte mais exposta à crítica desse público burguês e, inevitavelmente e sobretudo, dos «experts». Almada Negreiros faz parte deste grupo crítico, ele que viria a ser o dramaturgo-mor, conquanto tardio, da geração de *Orpheu*, mas também actor (amador), encenador, cenógrafo, *performer* consumado (que já era em 1915). O seu *Anti-Dantas*

funciona como «happening» de cariz panfletário (na sua carga dramática e política), ou, se se preferir, como uma peça de teatro cómica de um só actor, sozinho em palco, como Mário Viegas<sup>24</sup>, tantos anos mais tarde, tendo como *décor*, em pano de fundo, os rostos de Júlio Dantas, do próprio Almada e, por que não, de Mariana Alcoforado. É que o manifesto modernista, tal como Almada o interpreta, comporta uma dimensão performativa; é, de facto, uma arte de palco.

O *Manifesto Anti-Dantas* pode, pois, ser visto não só como *performance* do «homem-arte» histriónico que é Almada Negreiros, mas como espaço para o «teatro dentro do teatro». *Sóror Mariana* de Júlio Dantas é trazida à cena em segunda mão, pela voz trocista e melíflua do *diseur*. E Dantas torna-se, deste modo, uma espécie de personagem ausente, presente *ad nauseam* nas palavras do *performer* e no riso do público.

## 2. *Sóror Mariana x 2*

A peça *Sóror Mariana* é, na opinião do jornal *República* (do dia seguinte ao da estreia), desinteressante, «um acto curto que quase não satisfaz», ou, no dizer de Boavida Portugal, em crónica de *O País* (do mesmo dia, 22 de Outubro de 1915), «destemperada de génio»<sup>25</sup>. Mas o mesmo jornal, como sublinha Sara Afonso Ferreira, apressa-se, no dia seguinte, a rectificar a opinião expendida pelo seu colaborador, classificando a peça de «extraordinária e encantadora», «maravilha literária do sr. Júlio Dantas, cujo nome é já um dos maiores entre os nossos escritores»<sup>26</sup>.

Pelo seu lado, Almada Negreiros considera que «O DANTAS FEZ UMA SÓROR MARIANA QUE TANTO PODIA SER COMO A SÓROR INÊS, OU A INÊS DE CASTRO, OU A LEONOR TELES, OU O MESTRE D'AVIZ, OU A DONA CONSTANÇA, OU A NAU CATRINETA, OU A MARIA RAPAZ!»<sup>27</sup>

O reconto paródico e hilariante que é feito da peça ocupa, como se disse, lugar destacado no *Manifesto*. Almada segue, ponto por ponto, o desenrolar da representação teatral, não omitindo pormenores da encenação e pondo em evidência aquilo que considera ser as suas debilidades e incongruências. A ironia de Almada roça o sarcasmo, distorcendo por completo a desejada seriedade do texto de Dantas que, no seu registo melodramático, se presta fatalmente à sátira almadiana.

A Mariana de Dantas é uma jovem freira completamente possuída pela paixão, indiferente ao sacrilégio e à desonra que significam a sua entrega ao oficial francês, Noël de Chamilly.: «Nunca me senti tão viva!», «Nunca me senti tão pura!», responde ela às admoestações da companheira, Sóror Inês.<sup>28</sup> No início, os dois apaixonados (ou amantes) travam um curto diálogo de despedida. Almada comenta que os dois «ESTÃO SOZINHOS EM CENA, E ÀS ESCURAS, DANDO A ENTENDER PERFEITAMENTE QUE FIZERAM INDECÊNCIAS NO QUARTO», depois de esclarecer não ter chegado a ver Chamilly, «O CÉLEBRE CAPITÃO DE CAVALARIA EM PARIS E DENTISTA EM LISBOA», tendo somente ouvido «UMA VOZ MUITO CONHECIDA (...) NA BRASILEIRA DO CHIADO»<sup>29</sup>, numa alusão ao facto de o seu papel ser interpretado pelo actor Mário Duarte que era também «cirurgião-dentista», com consultório na Rua do Carmo.

Perante a indagação do Bispo de Beja e da Abadessa do convento, Mariana acaba por confessar o seu «pecado», a partir do momento em que sabe da traição do amante, através de uma carta por ele escrita a um amigo, antes da partida para França. A carta, perdida e achada na «explanada do quartel» e, agora, em posse do Bispo, revela um outro seu caso amoroso. Arrancando a carta das mãos do prelado, Mariana clama desesperada: «Mentira! Isto não está escrito aqui! Não foi a tua mão que escreveu isto,

Noel! (...) Porque me fugiste tu? Porque me enganaste tu? Porque me mataste tu?»<sup>30</sup>. E, numa tirada final, expõe toda a sua desgraça, num apelo à lágrima dos espectadores, denunciando-se - «Fui eu! – Gritem a todo o mosteiro que fui eu! Perdida já eu estou. Perdida de corpo e alma! (...) Porque me enjeitaram antes? Porque não me afogaram? Porque não me estrangularam no berço? (...) Mas não me vestissem esta mortalha que me sufoca! Não me metessem neste inferno!»<sup>31</sup> - e desmaiando.

Segundo Almada (insensível ao modo como Dantas parece querer criticar a submissão a que eram sujeitas as jovens, enterradas pelos pais nos conventos, contra a sua vontade e vocação), Mariana é uma histérica que «DESATA A BERRAR, A BERRAR COMO QUEM SE ESTAVA MARIMBANDO PARA TUDO AQUILO», que grita «DESALMADAMENTE PLO SEU NOEL. GRITA, ASSOPIA E RODOPIA E PIA E RASGA-SE-SE E MAGOA-SE E CAI DE COSTAS COM UM ACIDENTE»<sup>32</sup>.

Na peça de Dantas, o Bispo, comovido e magnânimo, determina «que a tratem com amor. Deus ouviu-a. E perdoou-lhe», acrescentando-se na didascália final que «A manhã esplende. O pano cai, rápido»<sup>33</sup>. Do Bispo de Beja, diz Almada que «QUANDO ERA NOVO FEZ BREJEIRICES CO'A MENINA DIO CHOCOLATE», estando, no entanto, «EMENDADO». E, depois do «acidente» de Mariana, conclui o autor do *Manifesto* que «O PANO TAMBÉM CAI E O ESPECTADOR TAMBÉM CAI DA PACIÊNCIA ABAIXO».

*Sóror Mariana* não é, de modo algum, uma das melhores obras de Júlio Dantas. O tema, do agrado de um público pouco exigente, convida, de resto, ao estilo ultraromântico e grandiloquente do autor – amores exacerbados e infelizes, temperados com o picante «freirático», tão caro aos séculos XVII-XVIII. Lembre-se que Júlio Dantas faz sair, no mesmo ano de 1915, um livro com o título *O Amor em Portugal no século XVIII*, onde revisita os costumes da época. Quatro dos capítulos - «O Freirático», «A Freira», «A Grade» e «A Freira Casquilha» - organizam-se em torno das relações amorosas em ambiente conventual. No primeiro dos capítulos citados, embora defendendo que o verdadeiro freirático, o «freirático praticante» o não era por exibição ou por moda, mas por platonismo («o Dom Quixote das grades»), Dantas reconhece «quantas vezes o pecado violou, nos séculos XVII e XVIII, os muros dos conventos! Quantas portarias se abriram furtivamente, para deixar passar o manto negro de Sua Alteza o Amor!»<sup>34</sup>.

Em «A Freira Casquilha», avança mesmo a ideia de que as meninas fidalgas se faziam freiras, sepultando-se vivas nos claustros do mosteiro, para terem liberdade (sexual, subentende-se). Pode ver-se aqui uma alusão à aventura amorosa de Mariana Alcoforado, a quem Júlio Dantas se refere explicitamente num outro capítulo do livro, «Cartas de Amor»: «As portuguesas apaixonadas tiveram sempre fama de escrever bem. Sessenta anos antes de Noel Bouton, conde de Chamilly, “de gueules à la fasce d’or”, ter espalhado pelo mundo as cartas da freira clarista de Beja, já Tomé da Veiga dizia, falando da graça picante das castelhanas de Valhadolid (...) “Teem bom pico, mas falta-lhes a pena, por que não escrevem tão bem como as portuguesas”»<sup>35</sup>.

### 3. «Acidentes» do mito

Como é visível, Júlio Dantas parece não pôr em dúvida que Mariana Alcoforado seja uma dessas portuguesas apaixonadas, autora das célebres cartas. De resto, a voga de que a obra *Lettres Portugaises* goza na altura é enorme. Dantas, sempre atento ao «horizonte de expectativa» do público (leitor e espectador), não desperdiça a oportunidade de o obsequiar com a sua versão do drama da freira de Beja.

Publicada anonimamente em França, em 1669, a obra *Lettres Portugaises* apresenta-se, segundo o «Avis au lecteur», como uma tradução (feita por Lavergne de Guilleragues) de cinco cartas autênticas escritas por uma freira português, Marianne, sem mencionar o seu apelido nem sequer o nome do destinatário. O sucesso da obra foi imediato, primeiro em França, depois no resto da Europa, em grande parte, como nota Anna Klobucka, no seu estudo (de leitura imprescindível para quem queira aprofundar o assunto), *Mariana Alcoforado - formação de um mito cultural*, devido «à excitante incerteza que rodeia a identidade concreta da sua autora»<sup>36</sup>.

Na verdade, o debate sobre o problema da identidade só começa no início do século XIX, a partir do momento em que Jean-François Boissonade publica uma nota na qual identifica a autora como «Mariana Alcoforada», o conde de Chamilly como seu amante e a cidade de Beja como cenário da paixão. É por esta altura que surgem as primeiras traduções (ou retraduições?) das cartas para português (sua suposta língua original). Ao longo do século, cresce, assim, o interesse pela obra epistolar da freira clarista, abrindo uma interminável controvérsia acerca da autenticidade das cartas, do carácter ficcional ou autobiográfico da obra, da existência real ou imaginária da exótica «autora». «Foi graças aos esforços de gerações de alcoforadistas portugueses que ela [Mariana] foi ganhando substância, obteve uma identidade pessoal e uma genealogia, familiar e nacional, que a configurou não só como figura mítica de corpo inteiro, mas também como epítome nacionalmente representativo da feminilidade e, aos olhos dos Portugueses, da identidade nacional em geral», sintetiza Klobucka<sup>37</sup>.

Nesta «guerra» entre as gerações de alcoforadistas e as dos anti-alcoforadistas, mantida até tempos ainda recentes, e sempre em vias de se reacender (sendo certo que nem todos os argumentos esgrimidos de ambos os lados se revelam pacíficos), Júlio Dantas recusa-se a tomar abertamente partido. Numa nota introdutória à edição da obra, é o próprio autor que, dirigindo-se a uma senhora titular que protestara quanto à veracidade da história, quando da estreia da peça, escreve:

«É mentira que as *Cartas de amor* foram escritas por uma portuguesa ao senhor de Chamilly? Talvez. Disse-o Beauvois. Disse-o Camilo. É mentira que essa portuguesa fosse uma freira e que essa freira se chamasse Mariana Alcoforado, - dos fidalgos Alcoforados de Beja, blasonando do escudo enxequetado de prata e azul de seis peças, com a águia dos Aguiares por timbre, revoante e armada de prata? Quem o sabe! (...) menti eu? Nada mais fácil, minha senhora. De positivo, conhecem-se apenas três factos: a existência de Sórora Mariana; a existência de Chamilly; a existência das *Cartas*. Quem as escreveu? Quem as recebeu? Simples conjecturas. (...) Houve, evidentemente, um facto de amor, desconhecido e vago, de que as cinco *Cartas* foram a consequência literária. A minha peça é apenas a dramatização conjectural desse facto.»<sup>38</sup>

Dantas deixa a questão em aberto, situando-se no terreno algo escorregadio da literatura: «O que é a história, o que é a própria vida, - senão uma conjectura formidável? O que foi sempre o Amor, - senão a mais dolorosa, a mais voluptuosa das mentiras?».

Realidade e ficção (ou ilusão) são, também para o «pantomineiro» Dantas, intermutáveis. A «illusion comique» do teatro radica na indecibilidade acerca do real e da sua representação.

Dantas decide-se, no entanto, pelo reconhecimento do mito cultural em que se transformara a freira de Beja. «Sórora Mariana já não pertence hoje nem a uma religião, nem a uma família: pertence à Vida; pertence à Dor humana. As mulheres verdadeiramente nobres (...) são também aquelas que ascendem, as que se levantam, as que se exaltam superiores à própria natureza humana (...)», escreve ainda na referida nota introdutória<sup>39</sup>.

Mariana guindara-se, pois, no entender do dramaturgo, ao estatuto de símbolo da mulher vítima de clausura. Antecipa, assim, o «antiquado» Dantas, de forma por certo inesperada, a posição assumida, cinquenta anos mais tarde, pelas Três Marias (Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta), nas suas *Novas Cartas Portuguesas* (1972), ao recrutarem Mariana para o seu projecto progressista, onde, de acordo com Anna Klobucka, «se incluíam quer uma descrição e uma denúncia directas das realidades sociais e históricas vividas pelas mulheres portuguesas, quer uma remitificação semiótica compensatória de uma das ficções mais relevantes da feminilidade portuguesa»<sup>40</sup>.

Júlio Dantas contribui, sem dúvida, com a sua peça (e com o pensamento que lhe subjaz) para alimentar o mito-Mariana. O que decorre das suas observações de autor de uma obra ficcional é que o mito (esse nada que é tudo, de que fala lapidariamente Fernando Pessoa) pode bastar; é mais forte do que o suposto real. Dito de outro modo, é muitas vezes a realidade que imita a literatura, que lhe segue os passos, tornando-se tão imprecisa e «irreal» como ela.

Almada, em contrapartida, toma jocosamente o partido anti-alcoforadista - «PENSEI TRATAR-SE DE SÓROR MARIANA, A PSEUDO-AUTORA DAQUELAS CARTAS FRANCESAS QUE DOIS ILUSTRES SENHORES DESTA TERRA NÃO DESCANSARAM ENQUANTO NÃO ESTRAGARAM PRA PORTUGUÊS»<sup>41</sup> -, jogando na desmitificação da figura, o que seria de esperar do autor de *A Cena do Ódio*, apoiado numa estética futurista que proclama a «morte do luar», o combate à tristeza deprimente, ao sentimentalismo.

Neste sentido, *Sóror Mariana* é um bom exemplar, entre tantos outros, dos pratos requentados servidos ao (mau-)gosto burguês da época. A necessidade de desmitificar os heróis e heroínas da História nacional, que homens como Dantas não páram de trazer ao palco (do teatro e da literatura), norteia Almada Negreiros. O seu discurso iconoclasta acaba, porém (extrema ironia!), por transformar Júlio Dantas, também ele, num ícone, caricatural embora, anti-herói das letras portuguesas, ou anti-mito, que, como todos os anti-heróis ou anti-mitos incorporam a matéria de que os heróis e os mitos são feitos.

Aos olhos dos nossos contemporâneos, Júlio Dantas não será, cem anos volvidos, mais do que aquilo que Almada dele fez com o seu manifesto – uma caricatura, quase uma lenda.

Sóror Mariana, essa, permanece incólume, intocada, no seu papel de freira sacrílega, autora das cartas inflamadas de paixão (que provavelmente não escreveu), imaginada à janela do «pecado» (atração turística do Convento da Conceição de Beja), mito nacional que continua a (des)confortar a nossa fome e sede de amor, justiça, grandeza.

Manuela Parreira da Silva

- 
- <sup>1</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 9.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 10.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, p. 9.
- <sup>5</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp.100-101.
- <sup>6</sup> *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 212.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, p. 214.
- <sup>8</sup> Fernando Pessoa, *Correspondência (1905-1922)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 196.
- <sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 232.
- <sup>10</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, ed. cit., p. 13.
- <sup>11</sup> *Manifesto Anti-Dantas e por extenso por José de Almada-Negreiros, poeta d'Orpheu futurista e tudo!*, organização, apresentação e notas de Sara Afonso Ferreira, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, pp. 19-20.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, p. 21.
- <sup>13</sup> Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro Português*, 4ª edição revista e ampliada, Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1989, p. 105.
- <sup>14</sup> Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Lisboa: Editorial Verbo, 2001, p. 200.
- <sup>15</sup> Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa: Portugália Editora, 1969, p. 281
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 282
- <sup>17</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, ed. cit. p. 641.
- <sup>18</sup> Fernando Pessoa, num rascunho de carta para Sá-Carneiro, «reprende-o» por estar a escrever «europeamente», correndo o risco de não ser percebido: «Pois v. não vê que para esta gente o perceber v. precisa escrever como o Dantas (...)», in Fernando Pessoa, *Correspondência Inédita*, organização de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Livros Horizonte, 1996, p. 71.
- <sup>19</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, ed. cit., p. 101.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> *Ibidem*.
- <sup>22</sup> José de Almada Negreiros, *Obras Completas*, vol. VII, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 13-15.
- <sup>23</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, ed. cit., p. 15.
- <sup>24</sup> Registe-se a encenação e a interpretação que o falecido actor fez do texto do *Manifesto*, incarnando o papel do próprio Almada, transformando-o, em cena, numa verdadeira peça humorística.
- <sup>25</sup> *Manifesto Anti-Dantas e por extenso por José de Almada-Negreiros, poeta d'Orpheu futurista e tudo!*, ed. cit., p. 20.
- <sup>26</sup> *Ibidem*.
- <sup>27</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, ed. cit., p. 10.
- <sup>28</sup> Júlio Dantas, *Sóror Mariana*, peça em I acto, Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1915, pp. 14-15.
- <sup>29</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, pp. 11-12.
- <sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 37.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, p. 38.
- <sup>32</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, p. 13.
- <sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 39.
- <sup>34</sup> Júlio Dantas, *O Amor em Portugal no século XVIII*, 2ª edição revista, Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1917, p. 76.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, p. 180.
- <sup>36</sup> Anna Klobucka, *Mariana Alcoforado - formação de um mito cultural*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 13.
- <sup>37</sup> *Ibidem*, p. 19.
- <sup>38</sup> Júlio Dantas, *Sóror Mariana*, 4ª edição, Lisboa: Portugal-Brasil, Sociedade Editora Arthur Brandão e C<sup>a</sup>, 1924.
- <sup>39</sup> *Ibidem*.
- <sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 25.
- <sup>41</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, ed. cit., p. 11.