O cristianismo como modelo social em *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias

Douglas Ceccagno¹

<http://orcid.org/0000-0001-9709-7854>
<http://lattes.cnpq.br/6310627847828190>

129

Enviado em: 15/09/2018

Aceito em: 11/03/2019

Resumo: Desde as origens do drama brasileiro, a fé cristã está presente de variadas formas nos textos teatrais. Este trabalho analisa a representação da religião na peça *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, a fim de perceber as analogias existentes entre a mitologia do Cristianismo e as relações sociais que se estabelecem entre as personagens do drama. Além disso, identifica-se a retomada, pelo autor, da ideia de amor cortês, presente na literatura trovadoresca medieval. Para tanto, tomam-se como fontes bibliográficas itens da fortuna crítica de Gonçalves Dias, da historiografia da literatura e de estudos do imaginário, especialmente no que diz respeito à interpretação de símbolos religiosos. Assim, conclui-se que a mitologia cristã não é somente cultuada religiosamente entre as personagens da peça, mas ainda serve de modelo para as relações entre elas, incluindo o modo como se estabelecem os problemas e comportamentos dos caracteres dramáticos.

Palavras-chave: Gonçalves Dias; teatro; imaginário; religião.

Abstract: Since the origins of the Brazilian drama, Christian faith is present in various forms in theatrical texts. This work analyses the representation of religion in *Leonor de Mendonça*, by Gonçalves Dias, in order to perceive the analogies between the mythology of Christianity and the social relations that are established among the characters of the drama. In addition, we identify the resumption by the author of the idea of courtly love, present in medieval troubadour literature. In order to do so, we take as bibliographic sources items from the critical fortune of Gonçalves Dias, the historiography of literature and studies of the imaginary, especially with regard to the interpretation of religious symbols. Thus, it is concluded that Christian mythology is not only religiously worshiped among the characters of the play, but still serves as a model for the relationships between them, including how the problems and behaviours of dramatic characters are established.

Keywords: Gonçalves Dias; theatre; imaginary; religion.

Introdução

O teatro de Gonçalves Dias se resume a quatro peças de juventude, antes de o escritor decidir consagrar o melhor de sua breve e prolífica maturidade estilística à poesia, tornando-se o mais celebrado bardo da vertente indianista e um músico das palavras de talento inegável. Seus textos para teatro, ainda assim, carecem de encenações. Manuel Bandeira afirma que o poeta esperava ganhar dinheiro com a representação de suas peças e que, após a censura de *Beatriz Cenci* pelo Conservatório Dramático por imoral, Dias resolveu escrever uma peça sobre uma duquesa bem comportada. Assim se refere Bandeira ao caso de *Leonor de Mendonça*: “em março de [18]47 João Caetano, por ter escriturado a Companhia Francesa para os dois teatros de que era diretor, recusou representar o drama, que afinal não foi

¹ Professor da área de Humanidades da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). E-mail: dceccag1@ucs.br

---

levado no Rio; só no ano seguinte o puseram em cena, e com êxito, em S. Luís.” (BANDEIRA, 1962, p. 60)

Por outro lado, a despeito da ausência de encenações, é preciso reconhecer o pioneirismo de Gonçalves Dias, junto com outros românticos, na atualização de uma dramaturgia ainda incipiente, contribuindo para a absorção da nova moda europeia do drama e para a criação de um teatro nacional de qualidade literária.

Tendo vivido na Europa, ele [Gonçalves Dias] conhecia a obra de Shakespeare, modelo dos dramaturgos românticos, o teatro alemão e o francês como nenhum outro escritor brasileiro. Com pleno domínio dos conceitos básicos do romantismo teatral, comportou-se com total liberdade em relação às regras do classicismo, construindo uma obra dramática em que estão presentes vários aspectos formais e conteudísticos específicos do drama, tais como a força avassaladora da paixão; a matéria dramática buscada no passado, mas nas histórias nacionais e não na Antiguidade greco-latina; a abordagem de temas controvertidos, como o incesto, e a consequente despreocupação com a finalidade moral ou didática da arte; a presença simultânea de cenas domésticas típicas da comédia e de cenas violentas comuns na tragédia; e a distensão da ação dramática no tempo e no espaço. (FARIA, 2001, p. 44)

Leonor de Mendonça parece mesmo ter sido seu drama mais bem recebido pela crítica. Sobre ele, escreveu Ruggero Jacobbi: “Gonçalves Dias, aqui, é jovem, visivelmente jovem, impetuosamente jovem. A peça tem um sabor magnífico de coisa escrita de um só fôlego, com aquela continuidade formal que revela a fluidez e a veemência da inspiração.” (1958, p. 68)

O drama foi escrito em 1846, mas seu enredo aborda um caso de suposto adultério e vingança ocorrido em 1512. A duquesa que dá nome à peça é representada como um templo de devoção e virtude: mesmo sabendo que o marido D. Jaime foi constrangido pela família a casar, a heroína romântica preza pela manutenção do matrimônio, bastando, para ela, receber gentileza de onde não lhe vem nenhum amor. Diferente dela, entretanto, o esposo não hesitará, à suspeita de seu adultério com o jovem soldado Alcoforado, em matá-la a punhaladas, no desfecho do drama, de maneira que o motivo do marido se mostra mais assombroso pelo fato de que ele não a ama, porém acaba com sua vida por orgulho, vergonha e para tomar a atitude que dele se espera. Eis como o autor descreve D. Jaime no prólogo que antecede o texto da peça, contrapondo seu ciúme ao de Otelo:

O duque é nobre e desgraçado; da nobreza tem o orgulho, da desgraça a desconfiança, e do tempo a vida e a superstição. O duque é cioso, e, notável coisa! é cioso não porque ama, mas porque é nobre. É esta a diferença que há entre Otelo e D. Jaime. Otelo é cioso porque ama, D. Jaime porque tem orgulho. [...] O duque crê quanto basta ao bom senso de qualquer homem, e a sua violência é precipitada, porque ele não se interessa com a inocência de sua esposa. [sic] Otelo mata a Desdêmona, mas chora antes de a matar e depois de a ter morto; o duque mata a Leonor de Mendonça, mas sem lágrimas, porque o orgulho não as tem. (DIAS, 1998, p. 905)

A postura vingativa de D. Jaime é claramente uma consequência do papel social que o duque é constrangido a seguir. Sendo parte da nobreza, numa sociedade em que os homens dominam a vida pública e são voz de mando no lar, ele faz uso de seu poder para, independente da comprovação da culpa da esposa, livrar-se da vergonha perante a sociedade, inclusive fazendo uso do trabalho de outros homens, subjugados a ele, para executar o assassinato. Só depois de seus criados lhe negarem o cumprimento dessa incumbência é que o próprio duque investe contra Leonor.

Essa obediência das personagens às expectativas sociais, seu leque restrito de

possibilidades de ação e seu recurso à fé e às instituições cristãs nos levam a pensar nas analogias entre o mito religioso, suas representações institucionais e a hierarquia social estabelecida dentro da peça. Isso se justifica, primeiro, porque o Romantismo é um momento de resgate de uma religiosidade cristã na literatura, mas também porque a peça retoma um momento de guerras para propagação dessa fé. Sendo assim, perseguiremos os símbolos religiosos presentes no texto de *Leonor de Mendonça* e procuraremos analogias entre o seu sentido e a ordem social que preside o movimento das personagens do drama.

Entretanto, visto que a cortesia amorosa também pressupõe uma relação de respeito e devoção aos símbolos do Cristianismo, começaremos por localizar no texto as marcas do amor cortês, presente no romance medieval de cavalaria e na poesia trovadoresca. Como se sabe, o Romantismo europeu preza pela revalorização do heroísmo cristão medieval, com romances históricos como o *Ivanhoé*, de Walter Scott, e o distanciamento amoroso entre Alcoforado e sua amada Leonor recupera as posições do cavaleiro e da dama de classe social superior à sua, por quem ele se apaixona e a quem jura prestar serviço, segredo e mesura. Sobre a atração de Gonçalves Dias pelo passado heroico, Sábato Magaldi afirma:

O analista do teatro de Gonçalves Dias, que não conheça a sedução da época pelos dramas históricos, terá dificuldade de reconhecer nele o mesmo autor que se popularizou com a poesia indianista. [...] Leem-se as peças de Gonçalves Dias como se pertencessem quase a um clássico português, tal o despojamento e a elevação da linguagem. (1999, p. 72)

Pretendemos, assim, estabelecer algumas considerações sobre as ressignificações literárias dos símbolos religiosos feitas por Gonçalves Dias na construção de seu drama.

Leonor e Alcoforado: o amor cortês

A posição em que se coloca o amante Alcoforado em relação a sua amada Leonor é uma evidente representação do amor cortês medieval, novamente idealizado na época romântica. Observe-se o seguinte diálogo da Cena IV, Ato I, quando, pela primeira vez, os dois ficam sozinhos:

ALCOFORADO – Escutai-me, Sra. Duquesa. As pessoas da vossa hierarquia têm às vezes necessidade urgente de um homem resoluto e discreto que marche afoitamente por meio das trevas sem temer os golpes de um punhal traiçoeiro, nem a morte obscura e sem glória, que em meio delas o poderá alcançar: têm às vezes caprichos imperiosos, e para os satisfazer é preciso todo o aparelho da tortura e todo o horror do cadafalso. Assim mo disseram. Se alguma vez tiverdes um desses caprichos ou uma dessas necessidades, dizei-me: – vai! e eu andarei por meio das trevas; – sofrel e eu me sujeitarei à tortura; – morre! e eu subirei ao cadafalso. (DIAS, 1998, p. 918)

Nessa fala do soldado, está caracterizada a relação de subserviência em que ele se coloca para satisfazer as necessidades da amada, apontando-a como pertencente a uma classe social superior, a cujos caprichos, por conseguinte, ele reconhece que deve servir. Conjugada a isso, está a disposição do amante de se entregar à morte, bastando para tanto uma palavra de sua dama. Tudo isso, porém, deverá ser feito sem revelar o amor publicamente, o que constitui o “segredo” entre os amantes.

Assim, o “serviço” prestado à amada é instituído já de início na relação entre os dois. Embora seja pelas palavras do soldado que isso aconteça, é preciso ver essa instituição

como uma possibilidade social de, naquele contexto, um soldado aproximar-se de uma mulher, casada e pertencente à nobreza, com intuitos amorosos. Logo, além do “serviço”, ele também guardará distanciamento pela “mesura”, solicitando autorização dela para proceder do modo como deseja:

ALCOFORADO – E as pequenas palmas que eu colher no campo da glória, poderei, senhora, depor aos pés da minha protetora?
(DIAS, 1998, p. 919)

Segredo, serviço e medida constituem a tríade de valores do amor cortês, tendo em vista a distância necessária entre o amante, de classe inferior, e a dama pretendida, nobre e casada:

Além do serviço, o código de obrigações exigia o “segredo”, a discrição sobre a identidade da dama, pois geralmente se tratava de uma senhora casada, e a “medida”, que implicava o auto-domínio das emoções.

[...] Se se considerar ainda que outro aspecto temático é a necessidade do *merci* (compaixão) da dama para a salvação do poeta, percebe-se como é complexo o novo conceito do amor introduzido pela poesia trovadoresca. (D’ONOFRIO, 2002, p. 199-200, gr. orig.)

Nesse sentido, o drama romântico resgata a tradição do amor impossível, agora não mais pela oposição das famílias ou por motivos morais, mas pela configuração da ordem social. Esse amor, então, se converte no principal desejo do ser humano, como algo natural para onde o sujeito é capaz de fugir das convenções da sociedade:

[...] o amor tornou-se, para cada ser humano, dentro de todos os ambientes, sublime como o mais natural e imediato; as suas mais simples e puras relações pareceram condições de uma virtude natural, e a sua liberdade diante da mera convenção, objeto do direito natural e inalienável. (AUERBACH, 2004, p. 393)

Em função disso, o que se espera da plateia e dos leitores do drama romântico é que simpatizem com a heroína, que, criminalizada pelo rigor das convenções sociais personificadas pela desconfiança e a vingança do marido, é considerada livre do ponto de vista da vivência do amor, visto como dom natural e supremo.

Na peça de Gonçalves Dias, o amor também tem relação com a intimidade, oposta aos valores de uma cultura coletiva. É significativo, nesse sentido, que Alcoforado adentra a “sala com toucador” da duquesa sem pedir licença, enquanto o duque, embora sendo casado com ela, envia um pajem para obter a permissão da esposa antes de entrar:

PAJEM – Sra. Duquesa! (*Alcoforado levanta-se confuso*) – O duque, meu senhor manda saber de vós se lhe permitis visitar-vos. (DIAS, 1998, p. 920)

Outro símbolo importante da intimidade é a fita rosa que Alcoforado inicialmente rouba e que depois passa a possuir por concordância de Leonor, situação da qual aflora um eficaz simbolismo erótico:

PAULA - [...] Ainda quereis que lhe peça a vossa fita?

A DUQUESA – Quando outra coisa não fosse, ser-me-ia bastante desairoso negar coisa tão pouca a quem tanto fez por meu respeito; não lhe fales nela! (*silêncio*) (DIAS, 1998, p. 925)

Não fosse só por isso, o simbolismo da fita rosa também é análogo ao de um laço desfeito, sendo esse o laço do matrimônio com o duque, prestes a entrar em crise. Essa aproximação entre a fita e o nó aparece no dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, que também lembra que as damas oferecem fitas aos cavaleiros por sua vitória. É o que faz Leonor após Alcoforado tê-la salvo do ataque de um javali:

Le symbolisme du ruban est à rapprocher de celui du noeud et de celui du lien [...]. Sa Dame offrait des rubans à un chevalier ; on jette des rubans au vainqueur. Le ruban récompense un acte de courage ou une vie qui se distingue, il marque un succès, un triomphe, un accomplissement. Son symbole est orienté dans le sens de la manifestation d'une victoire. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 834)

Mas a fita também é símbolo de perda moral:

Le ruban qui distingue peut aussi enfermer un être dans sa vanité et compromettre son développement spirituel. Des êtres se sont étranglés avec des rubans ; on peut entendre aussi l'étranglement par le ruban au sens moral et psychologique. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 834)

A fita rosa carrega, então, um rico simbolismo, que evidencia, a um só tempo, o matrimônio em crise, com o laço rompido, a entrega amorosa e a vitória do cavaleiro; uma vitória que, como se vê, conta com a entrega voluntária da amada. É o *merci*: a compaixão que a dama expressa pelo cavaleiro, interpretada como traição pelo marido ciumento.

Eis aí configurados os valores do amor cortês na relação entre Leonor e Alcoforado. Muito mais poderia ser dito a esse respeito, mas basta essa breve identificação dos traços básicos do amor trovadoresco para adentrarmos a análise dos símbolos religiosos e sua analogia na ordem social presente no enredo do drama.

Romantismo: uma visão cristã da sociedade

A relação entre o Romantismo e o Cristianismo na literatura é preconizada no reiteradamente citado prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo. Lá, o escritor francês valoriza a concepção cristã medieval de poesia, por oposição ao paganismo clássico, posto que, diferente do conceito clássico de beleza, o Cristianismo permitiria representar na arte não só o belo, mas também o feio:

[...] a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. [...] O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2007, p. 26, gr. orig.)

Aliada a isso, há também, no drama de Gonçalves Dias, uma predominância da valorização da verdade histórica, em detrimento de uma força moral desatrelada de seu tempo, conforme bem identificou Ruggero Jacobbi:

A escolha entre “Leonor de Mendonça culpada e condenada, ou Leonor de Mendonça inocente e assassinada”, isto é, a escolha entre “a verdade moral” e “a verdade histórica”, é feita a favor

da segunda, não por escrúpulo de exatidão (aqui o poeta vai além do naturalismo) mas porque, num sentido mais amplo, a verdade histórica aparece como uma verdade moral muito mais forte. [...] Interessa-lhe [ao poeta] menos o que o homem é (uma abstração psicológica) ou o que deveria ser (uma abstração moralística) do que *o que o mundo faz dele*, isto é, uma realidade histórica. (1958, p. 76, gr. orig.)

Esses elementos – valorização da fé cristã, dos modelos estéticos adequados a essa perspectiva religiosa e historicismo – favorecem uma investigação do texto literário sob a perspectiva da representação de símbolos religiosos. E o drama de Gonçalves Dias nos oferece numerosos exemplos dessa intersecção.

A primeira função que assume a simbologia religiosa no texto é a de metáfora, utilizada amplamente pelas personagens, diluída na fala comum. A primeira fala da peça, da camareira Paula, já acusa as confidências de Alcoforado de serem o mesmo que “oferecer oferendas e romarias àquela santa que por certo lhas não há de aceitar” e interpreta o fato como um gasto de “cera com ruínas defuntos”, quando ele deveria “a mandar benzer para se guardar dos trovões” (DIAS, 1998, p. 913).

É fácil reconhecer aí a vinculação de Leonor com a imagem de santa, a qual, segundo sua camareira, deverá recusar a oferenda de Alcoforado, isto é, o seu amor, pelo fato de ser casada. Na mesma fala, se verificam ainda o hábito de utilizar velas para homenagear os mortos e também o de as benzer para proteger-se contra as tempestades, o que pode ter relação com o culto de Santa Bárbara. Hipoteticamente, se diria que a camareira identifica o culto religioso canônico a uma prática popular, derivada da associação da santa com o elemento fogo, visto que, no mito da santa, ela sofre queimaduras com tochas, além de seu pai, Dióscoro, que a havia decapitado, ser atingido por um raio, o fogo celeste. (ROHRBA-CHER, 1961, p. 20-22)

Outro emprego comum dos símbolos religiosos no texto é o da súplica. Nesse caso, as personagens manifestam o desejo de que algo aconteça pela invocação dos poderes transcendentes. Em relação ao duque, a mesma Paula exclama à duquesa: “Prouvera ao céu que ele fosse tão bom como vós sois.” (DIAS, 1998, p. 915) Evidentemente, trata-se aí da associação do céu, lugar de poder e de contemplação, morada de Deus, com o Seu poder. Há ainda o uso, outra vez por Paula, da interjeição, comum numa sociedade predominantemente católica: “Jesus! Senhor!” (DIAS, 1998, p. 917)

Não só a criada, mas também a duquesa dirige-se a Deus para implorar que não permita a permanência de Alcoforado consigo, já que ele deve partir para a guerra: “Sr. Alcoforado, não queira Deus dar-me tais pensamentos, nem tenha eu a criminoso vontade de manchar em seu começo a sua vida que promete ser tão bela.” (DIAS, 1998, p. 918) E o duque também invoca o nome de Deus para suplicar à duquesa: “Por Deus, senhora, tende sequer por um instante, sequer uma vez um desejo vosso, uma vontade vossa, livre e independente de outra vontade.” (DIAS, 1998, p. 926)

Logo se vê que a religiosidade cristã atravessa as classes sociais, e os símbolos religiosos são evocados tanto em expressões usuais de exclamação quanto com a devoção que crê na possibilidade de os poderes transcendentes interferirem na vida das personagens. Mesmo o duque defende a guerra para conquista de terras em nome do rei e da fé: “O senhor rei D. Manuel, que nos não quis ver processar na religião de Malta, permitirá sem dúvida à nossa espada dilatar-lhe o império por terras de infiéis.” (DIAS, 1998, p. 921) O caso do duque em relação à religião é ainda mais curioso, pois apresenta uma devoção de clérigo que, a seu despeito, não fez os votos:

DUQUE – [...] Não imaginais com que profundo prazer parto sempre para viver uma semana na Serra de Ossa com os meus capelães, alimentando-me com a doutrina daqueles santos padres, ou exercendo as práticas mais severas da sua religião; ou então, e bem melhor, para habitar o meu oratório no Convento do Bosque. O meu oratório, sabeis o que é? Uma ermidezinha humilde e vergonhosa ali escondida entre as ramas do arvoredor frondoso como um pensamento de virgem, aformoseado pelo silêncio e pelo pudor. Os pensamentos que aqui me perseguem, dolorosos como a realidade, lá me aparecem doces e tristes como uma recordação. (DIAS, 1998, p. 921)

Não é de se admirar que tanta dedicação religiosa tenha como consequência um ato violento ao final da peça, pois a concepção cristã do amor exerce fortemente sobre o duque a crença na indissolubilidade do matrimônio: “O cristianismo recusa o amor-paixão ao pregar a sacralidade do casamento quando a infidelidade ao amor funde-se ao adultério, passando a ser, ao mesmo tempo, um sacrilégio além de um crime contra a ordem moral e social.” (BATISTA, 2011, p. 33)

Isso é determinante para que a estrutura social siga um modelo religioso, com a supremacia do poder do marido, o duque, tomado como uma divindade que deve ser em tudo obedecida no ambiente privado, e a submissão da mulher. Alcoforado, então, é o elemento estranho, que aparece para perturbar a aparente perfeição da cópia que se instala na realidade em relação ao modelo mítico-religioso. É sob essa perspectiva que o soldado surge para a duquesa como um anjo salvador: “felizmente o meu bom anjo me não desamparou”, diz ela, referindo-se à atuação de Alcoforado ao salvá-la do javali. (DIAS, 1998, p. 924) Mesmo o duque, a princípio, não desconfia das intenções do soldado e sente-se agradecido a ele: “[...] o salvador da nossa nobre esposa e senhora será sempre bem-vindo, qualquer que seja o lugar em que estivermos.” (DIAS, 1998, p. 929).

Entretanto, Alcoforado se revela imediatamente ao leitor da peça e ao público da apresentação como a tentação maligna, que vem balançar os alicerces do casamento, instituição base para a conservação e a transmissão geracional dos preceitos cristãos. Ele é o diabo ardiloso que, se tem a intenção de conquistar os leitores e espectadores da peça com sua dedicação amorosa, por outro lado constitui uma ameaça à estabilidade do matrimônio, tanto como instituição social quanto como sacramento cristão, de modo que o papel que essa personagem assume no drama coloca o leitor/público entre os devaneios do amor cortês, por um lado, e as obrigações morais, sagradas e de interesse da sociedade, por outro. Assim, vista no teatro, a tentação do amor cortês contra as convenções é tomada à distância. Diz mesmo Harold Bloom: “Queremos que demônios e diabos nos entretenham, de preferência a uma distância segura [...]” (2008, p. 73) Assim, a tentação do amor romântico é vivida apenas durante o tempo da leitura ou da encenação do drama.

De todo modo, a religião aparece na fala do duque também no momento de legitimar a verdade de uma proposição, como no juramento ou na ameaça: “Rompei o silêncio, senhor, ou por S. Tiago...”. (DIAS, 1998, p. 928) Porém, para a duquesa, a possibilidade de Alcoforado consagrar-se a uma missão cristã como soldado poderá ser a cura para o seu sentimento amoroso:

A DUQUESA – [...] Embrenhai-vos pelos esquadrões dos inimigos sem temor da morte, que ela respeita os valentes; e quando vos tornardes do seu delírio, a santa, que há de cintilar no meio das vossas esperanças, não será a imagem de uma mulher; será a glória, e estareis salvo. (DIAS, 1998, p. 931)

Logo, entreveem-se soluções no âmbito religioso para problemas que são simbolizados

através da religião.

Diante desse contexto em que a expressão religiosa permeia quase todas as circunstâncias, é também de primeira ordem a sua participação no desfecho da peça. Bastaria, para confirmar isso, atentar para o medo que Leonor sente do marido, o qual, ao ser tomado de uma cólera terrível, faria, segundo ela, alguém “cair de joelhos e pedir a Deus perdão das vossas [suas] culpas” (DIAS, 1998, p. 934)

Até mesmo a desculpa utilizada por Alcoforado para sair no meio da noite é a devoção. A isso, seu irmão Manuel objeta que as roupas que utiliza não servem para “lançar-se aos pés do altar”. E conclui: “Enganas-me, Antônio: é outra a tua devoção.” (DIAS, 1998, p. 937) E é mesmo a devoção de Alcoforado a Leonor o que o levará ao sacrifício, seu e do objeto de seu amor, pois nele reside o seu bem supremo. Leia-se, por exemplo, a seguinte fala de Alcoforado em que ele concede à amada atributos próprios de Deus, até mesmo remetendo, em alguns momentos, ao discurso religioso, como ao Primeiro Mandamento:

ALCOFORADO – Que sois vós! Sei-o eu porventura? Sois o objeto que me fere continuamente os sentidos, a ideia que tenazmente me ocupa a alma, a imagem que veio sentar-se imperiosamente à minha cabeceira, e dizer-me: “não terás olhos senão para mim”, a voz que me brada a todo o instante: “não terás ouvidos senão para mim”, o fantasma que me prende, que me enlaça, que me eleva nas asas da esperança, que me abate no abismo da desesperação, e que me repete sempre e sempre “morrerás por mim!” Tentei resistir a esta ideia, a esta imagem, a este fantasma; não o pude, que mais podia a fascinação do que a minha vontade. Evoquei o amor da família, as afeições que eu há pouco sentia ardentemente [...] Só essa imagem cintilava em minha vida como uma santa numa capela ardente, cercada de turbulos e envolta em ondas de incenso. Deixei-me arrastar por ela. Cedi; perdi-me. (DIAS, 1998, p. 931)

Leonor vale para Alcoforado mais do que seus afetos familiares e tudo o mais que lhe possa ser importante; tudo em sua vida converge para o amor pela duquesa. Essa submissão e a adoração prestada equivalem à devoção religiosa. Por outro lado, como se viu, o amor cortês é o mal que vem perturbar um casamento que é o ideal de manutenção da religiosidade cristã no seio da família. O amante cumpre, então, a um só tempo, a devoção e a perturbação da ordem social.

Esse aspecto é ressaltado pelo símbolo da espada, objeto que acompanha Alcoforado em sua saída noturna para encontrar Leonor. A espada, como promotora do corte, pode ser visto como o objeto com que a personagem pretende se defender, cortando, porém, o laço que une o duque e a duquesa. Seu antagonista, então, é o punhal usado pelo duque para “purificar” seu casamento da mácula do amor romântico, pois, segundo Durand, já nas práticas habituais de uso dos instrumentos cortantes, eles aparecem como purificadores: “É assim, naturalmente, em *ritos de corte*, de separação, nos quais o gládio minimizado em faca desempenha ainda um papel discreto, que encontraremos as primeiras técnicas de purificação.” (2002, p. 170, gr. orig.) A vitória do punhal, ao final do drama, garante, assim, a punição dos elementos desviantes – Alcoforado, mas também o sentimento romântico, moldado sobre os traços característicos do amor cortês – e o restabelecimento da ordem, simbolizada pelo casamento institucionalizado, numa sociedade constituída por imitação a um modelo cristão.

No que diz respeito à representação religiosa na peça, há ainda a função do agouro, que é preenchida pela data: a véspera do dia de finados anuncia que os amantes serão mortos:

MANUEL – De que te espantas?... Não é amanhã o dia de finados?

ALCOFORADO – Tens razão (*pensativo*) – Ainda outro mau agouro! (DIAS, 1998, p. 936)

Esse agouro é anulado com uma proteção que é também de ordem religiosa e que se confunde com a devoção a Deus. Como se viu, o recurso ao amor cortês, à devoção à amada, faz o amante não temer os perigos. Porém, efeito análogo também poderia ser obtido da oração:

O VELHO ALCOFORADO - Concebo vossa hesitação. Como é amanhã o dia de finados, ides orar pelos mortos, como é de um bom cristão. (DIAS, 1998, p. 941)

O pai de Alcoforado, aliás, dirige várias falas a Deus no intuito de agradecer por seus filhos. Numa sociedade que atribui à religião tanta participação na vida social, não é estranho que se agradeça a Deus por todas as benesses:

O VELHO ALCOFORADO - Deus foi misericordioso para comigo! [...] O prazer que desfruto é precursor da vida celeste, e a minha velhice é a aurora da bem-aventurança. Louvado seja o Senhor! (DIAS, 1998, p. 941)

O amante, todavia, se recusa a fazer uso da oração para proteger-se, consagrando-se apenas à adoração de sua amada. Eis aí o ambiente onde a prática religiosa tradicional, na qual a ordem divina é um poder transcendente que se superpõe às vontades humanas, como crê o Velho Alcoforado, é substituída pelo modelo social em que os amantes incorporam os papéis da divindade e do fiel adorador: Leonor, nessa perspectiva, é, então, a responsável pela felicidade ou a infelicidade de Alcoforado. E o amor torna-se, a um só tempo, a ânsia por uma vivência idealizada e a condenação ao destino trágico, que restabelece a ordem social com o expurgo dos amantes.

Conclusão

O Cristianismo, além de elemento representativo de um contexto social específico de Portugal no século XVI, é também essencial na configuração das relações tecidas entre as personagens no enredo do drama de Gonçalves Dias. E, ao estabelecer coesão no grupo social, ele o faz por meio da distribuição de papéis análoga àquela da mitologia cristã.

Da mesma forma, é preciso considerar que o ideal cristão romântico promove uma nova concepção da ordem religiosa, em que as pessoas de carne e osso – quer no âmbito político, quer nos papéis assumidos na corte amorosa – incorporam funções semelhantes àquelas representadas nas crenças religiosas. Sendo assim, é quase uma decorrência natural da desordem engendrada pelo amor romântico que o restabelecimento da ordem social se faça pela supressão dos elementos perturbadores da ordem, situação que, na peça, é representada pela morte de Leonor pelas mãos do Duque, o qual, numa atitude própria dos deuses, decide sobre a vida ou a morte da transgressora:

O DUQUE - [...] se como homem me injuriastes, eu como senhor me vingol... Apesar de vos abaixardes tanto, senhora... (DIAS, 1998, p. 965)

Sendo assim, vê-se na peça Leonor de Mendonça uma estrutura social cujos papéis sociais e mesmo os conflitos são permeados por uma visão cristã de mundo. Assim, mesmo que não tenhamos esgotado os numerosos elementos religiosos presentes na peça, acreditamos ter conseguido demonstrar como, no caso específico do drama de Gonçalves Dias, a religião se faz presente não somente como um recurso à transcendência, mas também

---

como uma cosmovisão que permeia todas as relações sociais entre as personagens, tendo como ponto de partida a retomada dos valores medievais do amor cortês.

Referências

- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e vida de Gonçalves Dias**. São Paulo: Editora das Américas, 1962.
- BATISTA, Thiani J. **Amor, traição e violência na dramaturgia brasileira: Leonor de Mendonça e Calabar**: o elogio da traição. 2011. 197 p.; Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- BLOOM, Harold. **Anjos caídos**. Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. 11e réimpr. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1990.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- DIAS, Gonçalves. **Poesia e prosa completas**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. (Coleção textos; 15)
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JACOBBI, Ruggero. **Goethe, Schiller, Gonçalves Dias**. Porto Alegre: UFRGS, 1958.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.
- ROHRBACHER, Padre. **Vidas dos santos**. São Paulo: Editora das Américas, 1961. Vol. XXI. Disponível em: <http://www.obrascaticas.com/index.php?option=com_doman&task=cat_view&gid=88&Itemid=29>. Acesso em: 27 out. 2017.