

Sabina, Salomé no Algarve

Armando Nascimento Rosa

(Dramaturgo, ensaísta e autor musical. Professor adjunto na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Membro integrado do CIAC. Doutor em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa.)

Proémio¹

Do mesmo modo que Tchekov insistia em ver comédias nos dramas longos que compôs, também Teixeira Gomes, um ano depois da morte do dramaturgo russo, faz uso dessa lição, nesta sua filha única para teatro, ao descobrir a fonte do risível em tudo o que à comédia humana diz respeito. Para isso muito contribui o traço de caricatura com o qual o autor desenha esta galeria paródica de personagens, na província lusitana e algarvia, em torno de uma fascinante e perigosa estrangeira, cujo nome próprio de latinas ressonâncias denuncia o espírito pagão e amoral que a move. Jorge de Sena afirmou estarmos perante «uma das peças europeias mais inquietantes do teatro moderno» (Sena, 1981: p. 171). Sabina, mais do que filha de Hedda Gabler sem sinais suicidários, é sobretudo uma herdeira de Nietzsche, agindo para além do bem e do mal. E o autor diverte-se a encontrar uma exótica proveniência biográfica para a sua protagonista, que inclui, antes da boémia parisiense, uma infância brasileira nas selvas do Mato Grosso, tendo por pai um boticário e alquimista alemão, que lega à filha duas cápsulas de veneno mortal, correspondentes às pistolas que Ibsen destina à sua Hedda Gabler, filha de militar. Cerebral e narcísica como Hedda, Sabina partilha com ela uma erosão afectiva, ou seja, só se ama a si mesma. Mas não há aqui brumas escandinavas que a empurrem para a morte. O sol mediterrânico inunda por inteiro o gozo pela vida que Sabina celebra, desta vez através de uma versão onde se procurou libertar o texto daquilo que Urbano Tavares

¹ Este brevíssimo proémio, sob o título *Sabina, quem és tu?*, foi redigido inicialmente para a folha de sala do espectáculo *Sabina Freire*, de Manuel Teixeira Gomes, numa versão dramaturgicamente minha, realizada a convite do encenador Celso Cleto, que a pôs na cena, numa produção do Dramax, integrada nas comemorações do centenário da implantação da República. O espectáculo foi apresentado no Auditório Municipal Eunice Muñoz, em Oeiras, entre 5 de Outubro e 12 de Dezembro de 2010, e fez uma digressão a Madrid, com sessões no Teatro de Bellas Artes, nos dias 2 a 6 de Fevereiro de 2011, sempre com o seguinte elenco de intérpretes: Sofia Alves (Sabina Freire); Manuela Maria (Maria Freire); Heitor Lourenço (Júlio Freire); Vítor de Sousa (Doutor Fino); Ricardo Castro (Epifânio); Alberto Villar (Procurador Ferreira); Igor Sampaio (Padre Correia); Fernando Ferrão (Ministro); Pedro Loureiro (Augusto César); e Rita Cleto (Josefina).

Rodrigues designou por «desmandos lírico-retóricos» (in Teixeira-Gomes, 1987: p. 10), próprios de um prosador de excepção, seduzido ainda pelo melodrama oitocentista. Para esta singular amazona, o final da peça faz adivinhar o começo de novas aventuras de donjuanismo feminino que cada espectador imaginará para ela, em enredos que Teixeira Gomes nos convida a inventar, fazendo-nos a todos cúmplices da sua surpreendente criação dramática.

«Tanto amou Teixeira Gomes a sua provocante Sabina que não poucas vezes noutras obras a invoca para a fazer exprimir conceitos que ao sujeito da enunciação poderiam caber. De uma costela a arrancou, da sua costela viajante, sibirítica, imoralista e radicalmente irónica.»

Urbano Tavares Rodrigues, *Prefácio a Sabina Freire* (1987: p. 8)

Sabina Freire é uma obra cuja singularidade pode ser apreciada a vários níveis. Em primeiro lugar, trata-se da única peça de teatro que Manuel Teixeira Gomes (1860-1941) escreveu e fez publicar em 1905 (data que é, como se vê, anterior em alguns anos ao seu envolvimento político activo durante a I República, que o levará a um curto exercício do cargo de presidente da República, seguido do seu abandono definitivo do país, rumo à Argélia).

Mas para além de ser a única criação teatral do autor, *Sabina Freire* constitui também uma peça ímpar, se comparada com a dramaturgia do seu tempo. Em certa medida, ela manifesta uma clara transição estética epocal, onde somos tentados a observar, dado o confronto entre as suas características intrínsecas e a data da respectiva composição e edição, a passagem de testemunho dramático entre séculos, onde o séc. XIX se despede anunciando o séc. XX. Convivem na peça duas modalidades de discurso teatral que, cada uma a seu modo, acusam um passado oitocentista que as alimentou, bem como algum do presente e futuro novecentistas onde essas mesmas modalidades irão conhecer novas abordagens. O melodrama e a comédia sociocrítica são duas linhas de comunicação dramática que coabitam na operatividade cénica da peça. Já em 1977, numa breve reflexão crítica em torno da tradução francesa da peça, Osório Mateus avaliava estas duas coordenadas: «(...) o lugar justo do fascínio e também da dificuldade que no texto (...) se encontram (...) surge-nos no antagonismo que toda a peça edifica entre a comédia de costumes de que, chefiada pela admirável e hedionda figura

de D. Maria Freire, se exhibe uma longa teoria de personagens (o padre, o doutor, o político, o conquistador, a criadita palonça) e o melodrama tenebroso e romanesco (menos à Ibsen, talvez, do que o que vulgarmente se tem andado a dizer) centrado nas figuras de Sabina e Júlio». (Mateus, 1977: p. 127)

Esta demarcação de afastamento que Osório Mateus sugere, entre a peça de Teixeira Gomes e o teatro de Ibsen, dentro da linha melodramática identificada, parece-me justificar-se bastante mais em termos da linguagem que o autor desenvolve nas cenas de diálogo e/ou monólogo com Sabina e Júlio. É a linguagem, mercê dos já citados desmandos «lírico-retóricos», conforme Urbano Tavares Rodrigues os designou, que pontualmente envelhece esta peça, não fazendo jus à energia expressiva que a construção das personagens de Sabina e de Júlio contém. E neste sentido, é Júlio a personagem mais prejudicada com tais desmandos. Sob o pretexto de se tratar de um poetastro menor que Teixeira Gomes pretende ferozmente parodiar, existem falas de Júlio cuja verbosidade pseudo-lírica sucumbe ao patético e afasta o seu discurso dramaturgico de obras com as quais a mesma peça e seus habitantes cénicos também dialogam ou fazem pressentir efectivamente; chamem-se eles Strindberg ou Wedekind, Schnitzler ou Ibsen. Não é em vão que a arguta visão crítica de Jorge de Sena arrisca esse gesto opinativo, ao afirmar que estamos perante uma das peças europeias mais perturbadoras do seu tempo.

Vejamos então algo dos elementos de enredo e personagens que a arquitectam. A acção decorre no Portimão do último quartel do séc. XIX, em casa da matriarca Maria Freire, abastada proprietária de terras, cuja riqueza material é directamente proporcional à sua insuportável avareza (supomo-la viúva, embora não haja notícia na peça acerca do marido morto). Júlio, o filho de Maria Freire e desse pai ausente, é um jovem lunar, poeta sensual, psicologicamente frágil e imaturo, que encontrou Sabina, por quem se apaixona sem remédio, numa viagem a Paris. Bela, sedutora e cerebral, Sabina é uma mulher felina e donjuanesca, de nacionalidade brasileira com ascendência alemã por parte do pai; a pátria de um Nietzsche que tão presente está na amoralidade cáustica do seu pensamento e personalidade. Júlio trá-la para com ela viver um casamento improvável sob o materno tecto algarvio. Em torno de Maria Freire, gira uma corte de personagens, seus visitantes habituais, que não se emancipam da caricatura cómica e grotesca, mas que acabam por desenhar as linhas de comédia sociocrítica que a peça explora, com um sentido de oportunidade certa: o Dr. Fino, médico pessoal da anfitriã,

inflado pelo ascendente que a sua situação profissional lhe proporciona sobre os demais; o Padre Correia, pároco de província sobre o qual recai uma virulenta nota anticlerical, retratado como desprovido de quaisquer virtudes de desprendimento cristão, além de sublinhar o facto de viver em explícita mancebia com uma ama que lhe trata do viver quotidiano; o funcionário Epifânio, caricatura risível de galã provinciano, cuja presença atravessa toda a acção da peça, produzindo alguns dos melhores momentos de comédia que esta possui, a começar pela primeira cena. Numa segunda série de visitantes, temos as personagens de mais ténue presença cénica: o sénior Augusto César, que é pouco mais que um eco patético dos restantes, sem individualidade que o autodetermine; o jovem Jozézinho Soares, comparsa de Epifânio, que ambiciona um posto de secretário; o procurador Ferreira, compadre de Maria Freire, que assessora esta na gestão dos bens, e que somente surge numa curta cena em diálogo com a sua comadre a quem muitos favores deve; e o Ministro, que compõe o perfil, infelizmente tão comum, do ignorante convencido que ocupa um cargo de poder em terras lusitanas. O Ministro intervém na acção, protagonizando a única despesa digna de nota que Maria, aparentemente, faz pelo filho, ao promover em sua casa um dispendioso baile de recepção a tão ilustre visitante; na esperança de que este arranje a Júlio uma colocação como diplomata numa capital europeia – desejo que é conseguido, mas que não se concretizará, dado o trágico desfecho da acção desta peça a que o autor chamou comédia em três actos. E quanto a esta classificação genológica, é interessante observar a convergência, por distintos caminhos, resultante desta reivindicação de comédia, por parte de Teixeira Gomes e de Tchekov. Em ambos, a risibilidade do espectáculo humano impele à designação de comédia para obras que integram ingredientes trágicos ou manifestamente dramáticos, que melhor se enquadrariam no denominador da tragicomédia, que lhes é comum, não obstante o que as distingue. Na elocução das personagens, resta-nos a criada Josefina, cuja intervenção muito discreta na acção não deixa de sublinhar a sua contida rebeldia face à patroa somítica, bem como o seu sonho de evasão, ao solicitar que Sabina a leve, na tarde da sua partida rumo a Lisboa.

Emoldurado pelas conversas na sala de estar da terratenente, com toda esta galeria de figuras, o fulcro da acção posiciona-se no duelo entre Sabina e Maria Freire, um duelo mediado por Júlio, que acaba por ser a vítima sacrificial do combate. Transplantada num lugar onde é inteiramente estrangeira, o fito de Sabina é encontrar modo de usurpar

a fortuna de Maria Freire, que esta afivela sem concessões. Para isso, a sua arma possível é o marido Júlio. Mas este recua aterrorizado quando entende enfim que o objectivo radical da sua amada temível é simplesmente assassinar-lhe a mãe por envenenamento. A partir desse momento, ao perceber que Júlio nunca poderá cumprir o papel que para ele destinou no seu plano de eliminar a sogra, Sabina, a *femme fatale*, desfaz a ficção do seu casamento com Júlio, e decide deixá-lo, partindo sozinha de comboio para Lisboa, ao encontro de um antigo amante que a espera na estação do Barreiro. Antes disso, porém, ela tem a oportunidade de envenenar o chá de Maria Freire, mas Júlio ao testemunhá-lo acaba por ser ele a ingerir a bebida. O filho de Maria agoniza e morre na presença de todos, confessando que se suicidou em consciência, deste modo preteggendo duplamente a mãe (a quem o chá se destinava) e a mulher em fuga, ao forjar o alibi perfeito para esta se evadir tranquilamente.

Nenhuma das duas mulheres a que ele se imola o chorará: nem a sua mãe terrível Maria Freire, que agradece a Deus o tê-lo levado, visto que assim a protegeu de que ele lhe venha a ameaçar a fortuna, como herdeiro que era; nem Sabina, que já deu por encerrado este período da sua existência, e pretende apenas parar em Silves, para do alto do castelo se despedir do Algarve.

A evocação de ecos, paralelismos e analogias dramaturgicas e/ou mitocríticas é assinalável, tendo em conta a riqueza de imaginário que a obra projecta. O próprio autor sugere, pela boca da protagonista, uma afinidade mítica que ela terá com Medusa, que magnetiza, assusta e petrifica quem a olha, com a sua cabeleira de serpentes vivas.

Sabina Freire configura uma representação da mulher como ser atractivo e perigoso, que oscila entre a misoginia e o endeusamento sado-masoquista de uma super-mulher onnipotente, tornada em sexo forte por via de uma androginia psíquica e comportamental. De resto, este aspecto é partilhado em regimes diversos pela jovem Sabina e pela matriarca Maria Freire; as duas personagens adversárias e as mais poderosas da peça, mas também as mais ameaçadoras para todos os que as rodeiam, cada uma a seu modo. Ambas são emocionalmente frias, de um narcisismo que as torna letais para os outros, mas não para si próprias. Maria Freire adora a fortuna que amealhou e tudo faz para a ampliar e conservar; Sabina ama a fortuna que é a sua condição de belo espécime humano do género feminino, guardando intacto o vínculo com a natureza, amoral e selvagem. Como escrevia Carlos Malheiro Dias, no entusiasmado ensaio que publicou aquando da primeira edição da

peça, em 1905: «Sabina é ainda a fera branca das cavernas, a troglodita vivendo a lei da natureza, fazendo o amor como as leões e tendo os mesmos escrúpulos de uma pantera.» (in Teixeira-Gomes, 1987: p. 192) Mas para além disto, aquilo que distingue esta filha de Nietzsche como vencedora é o facto de aliar este primitivismo amoral a uma inteligência de estratégia.

Jogando com personagens femininas determinantes do drama moderno finissecular de oitocentos, Sabina é já, por exemplo, uma Menina Júlia inteiramente superada, sendo legível o que Teixeira Gomes cita nela de uma Hedda Gabler mas que, no mesmo plano de comparação com a Menina Júlia, está longe de pensar sequer no suicídio, tal é a solaridade hedonista e predadora que caracteriza a energia indomável que ela traz do Novo Mundo (esse sangue de algum avô caboclo misturado com apetites de canibal, que Sabina fantasia descobrir em si mesma). Tal como Hedda Gabler, que herdou as duas pistolas de um pai militar, também Sabina recebeu do pai, um boticário e alquimista alemão, duas ampolas com veneno, que prometem dois tipos diferentes de morte, uma lenta e outra fulminante. Nesta última, está o ácido cianídrico, a mesma substância que viria a ser utilizada pelos nazis nas câmaras de gás do genocídio, e ainda hoje serve como forma de execução de condenados à morte em alguns estados norte-americanos.

Há duas figuras míticas, uma extra outra intra bíblica, que aproximo de Sabina: Lilith e Salomé. Porque acabo de privilegiar a segunda em detrimento da primeira? Lilith será à partida uma personalidade mítica capaz de iluminar aspectos arquetípicos que estão presentes na identidade de Sabina. A primeira mulher de Adão, que se rebela contra o jugo sexual do marido e o abandona, alheia a qualquer desejo de maternidade, partindo para o Mar vermelho na companhia de outros seres demónicos como ela; Lilith, que não partilha da mesma natureza de Adão, porque não foi engendrada por Javé com o mesmo barro adâmico, e que será sempre uma entidade nocturna, inimiga da função maternal e possadora erótica da psique masculina, capaz de levar os homens à loucura, povoando-lhes os sonhos.

Apesar das tentadoras afinidades, não podemos esquecer que na peça de Teixeira Gomes a figura masculina é sacrificada no altar matriarcal. A morte de Júlio afasta o desfecho dramático em relação à fábula mítica de Adão e Lilith, já que esta última comporta o divórcio, a separação, a renúncia à procriação, mas nenhuma morte. É por isso que Salomé me parece mais propícia a uma geminação mitocrítica, a começar nas iniciais

dos nomes de ambos que são comuns a Salomé e a Jokanaan. Júlio não é um profeta, é um poeta; e a sua dependência da paixão física que o une a Sabina faz dele o contrário do pregador de uma religião de ascetismo. Todavia, o seu sacrifício pessoal tem algo de cristológico (Cristo morre para glorificar o pai; e Júlio morre para salvar a mãe e, conseqüentemente, a mulher), e principia quando os seus padrões de conduta moral não aceitam a proposta de Sabina em assassinar Maria Freire, de modo a herdarem-lhe a fortuna de imediato. De um modo análogo, a sentença de morte de João Baptista emerge de este rejeitar qualquer hipótese de satisfazer a paixão sensual que Salomé nutre por ele.

Mas Sabina, como já o referi, é uma Salomé cerebral. Conquistas amorosas não faltam no seu currículo que incluiu momentos do seu passado boémio em França, que poderiam classificar-se de prostituição mais ou menos chique, para escapar à miséria de uma estrangeira emigrada em Paris. Aquilo que ela cobiça é o poder que os bens materiais lhe concederiam, se Maria Freire morresse. Mas tal como na narrativa bíblica que Oscar Wilde trouxe para o teatro, também Sabina não obtém o que deseja. Salomé amou Jokanaan e apenas pode beijar a sua cabeça morta, num acto necrófilo; Sabina desejou a fortuna de Maria e quis assassiná-la, mas apenas conseguiu que o filho dela morresse no fogo cruzado entre ambas as mulheres. Das danças magnetizantes de Salomé e Sabina (várias vezes se alude aos seus dotes de dançarina, na peça de Teixeira Gomes, que inclui mesmo um baile no tempo dramático), emana um fascínio potencialmente mortífero.

Mas também aqui Teixeira Gomes faz ouvir na cena a sua gargalhada pagã e vitalista: Sabina esconjura e supera o destino fúnebre da Salomé de Wilde e parte bem viva em traje de viagem para novas aventuras. Tendo o nome dos Freire no apelido que é título da peça, isso significa que Sabina está legalmente casada com o homem de quem acaba por enviuvar. Seguindo o trilho dramático que o autor deixa em aberto, podemos mesmo imaginá-la nos braços do amante francês, que a espera no Barreiro, a solicitar a parte na herança a que tem direito legal, enquanto viúva de Júlio Freire. Fora já do tempo de acção abrangido pela peça, é crível supor que Sabina venceu parte do duelo com Maria Freire, semeando um cadáver de homem pelo caminho, como a Salomé bíblica.

A versão dramatúrgica que realizei para a transposição cénica de *Sabina Freire*, a convite do encenador Celso Cleto, que a estreou

no Auditório Municipal Eunice Muñoz em Oeiras em 2010, com uma adaptação sua da minha versão, num espectáculo protagonizado por Sofia Alves (Sabina), Manuela Maria (Maria Freire) e Heitor Lourenço (Júlio), procurou potenciar as qualidades teatrais implícitas na obra de Teixeira Gomes. Não foi de modo algum uma reescrita, mas antes uma revisão textual que procedeu a um minucioso ajuste vocabular e, por vezes, frásico, no sentido de possibilitar a comunicação teatral com o espectador contemporâneo, sem que para tal se modificasse a atmosfera do tempo histórico em que a fábula dramática se situa (o que a acontecer, desfiguraria a obra em definitivo). Para além de uma cirurgia dramatúrgica, que desejou agilizar a construção original da peça, a intervenção mais notória consistiu na fusão de duas personagens, que o teste da cena mostrou resultar em pleno. Augusto César e o procurador Ferreira são, como já se disse, na peça de Teixeira Gomes, duas personagens dentro da mesma faixa etária sénior, que apenas surgem pontualmente, cada um deles, em cenas separadas da peça. Transferir as falas e a presença de Augusto César, visitante da casa de Maria Freire, para o procurador Ferreira permitiu dotar de relevo este último na importância que ele de facto ocupava, à partida, na peça. Em período de ensaios, o encenador Celso Cleto classificou mesmo a cena única, no texto de origem, entre Ferreira e Maria Freire como a mais perfeita da peça, em termos de jogo de linguagem teatral.

Na minha proposta de dramaturgista, não me desfiz porém do nome Augusto César, e tomei uma outra liberdade: mudei o nome de Josézinho Soares (amigo que faz parilha cómica com Epifânio) para Augusto César, porque este último me pareceu bem mais expressivo em termos de comicidade, na mania de grandezas de ressonância imperial romana que comporta. Com este baralhar e dar de novo, reforçou-se uma personagem, o procurador Ferreira, e dotou-se Augusto César de uma nova identidade rejuvenescida, de resto já existente na peça, ainda que sob outro nome de baptismo.

Por sua vez, na dialéctica imprevisível, mas implacável, entre a vida e a arte da cena, o espectáculo assinado por Celso Cleto assinalaria, na memória da sua gestação, a derradeira despedida de uma actriz, Maria Dulce, que faleceu durante a fase inicial de ensaios, e cuja personagem, Maria Freire, veio a ser desempenhada por Manuela Maria, que recebeu nas mãos o testemunho da colega desaparecida. Pois se o teatro é efémero como a vida, perene se realiza enquanto arte, no devir do tempo.

Referências bibliográficas

MATEUS, J. A. Osório. *Escrita do Teatro*. Amadora: Bertrand, 1977.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Volume I [1946-69]. Lisboa: Edições 70, 1981.

TEIXEIRA-GOMES, Manuel. *Sabina Freire. Comédia em três actos*. Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues e posfácio crítico de Carlos Malheiro Dias. 4a edição. Venda Nova: Bertrand, 1987.