

***Os Enjeitados* de António Enes – Texto, pretexto, contexto¹**

por Rita Luís

UNL-FCSH, Estudos Portugueses, nº11789

ritaluís@gmail.com

Sumário: O texto dramático *Os Enjeitados* de António Enes, assumidamente produzido como uma tomada de posição contra a existência da «Roda», e abordando a problemática do incesto, é colocado em contexto - enquadrado com outros dramas e poemas contemporâneos, bem como com os históricos bilhetes e sinais de expostos.

Palavras-chave: Teatro, António Enes, *Os Enjeitados*, Roda, incesto, sinais de expostos

Introdução

É conhecido o escândalo que António Enes causou com *Os Lazaristas*. Contudo, sobre as suas outras peças, nomeadamente *Os Enjeitados*, muito pouco se encontra. Tendo em conta que o teatro de Enes é uma extensão, tal como o jornalismo, da sua actividade política e progressista, para ler esta peça é preciso muito mais do que um contexto histórico e literário. Será necessário entendê-la como parte integrante de uma época em que texto e contexto se confundem. Para isso, será relacionada com obras – literárias ou outras - que lhe podem alargar a dimensão.

1. O contexto do autor

António Enes é apresentado muitas vezes - tal como o faz Prado Coelho no *Dicionário de Literatura* - como “conhecido director d’*O Dia*, dramaturgo (causou escândalo com *Os Lazaristas*, de intenção anticlerical), romancista, historiador d’*A Guerra de África*”[1]. Fez o percurso usual na época: dos jornais e do teatro para o reconhecimento e daí para a política activa. Ambicioso e dotado para a polémica, Enes é retratado por Lourenço Cayolla - um dos seus biógrafos - como um indivíduo que “(...) consumia todas as suas energias e o máximo de esforço intelectual numa luta aflitiva pela celebridade, ou pelo menos para conseguir uma existência desanuviada

¹ Trabalho realizado para o Seminário de Português – Licenciatura em Estudos Portugueses, para a Prof. Doutora Helena Barbas no ano lectivo 2006/2007 – Junho 2007.

de preocupações materiais” [2]. A sua tendência pessoal para a discussão e o achegamento político ao partido progressista fazem com que se inicie no jornalismo em defesa do Duque de Loulé contra a “Saldanhada”, numa altura em que os periódicos não pretendiam ser isentos. O seu trabalho literário apresenta-se como uma extensão da sua actividade e pensamento político e social.

Como dramaturgo produziu durante um curto espaço de tempo dramas como: *Os Lazaristas* (1875), *Eugénia Milton* (1875), *Os Enjeitados* [3] (1876), *O Saltimbanco* (1877), *Um Divórcio* (1877) - escrito especialmente para a actriz italiana Giacinta Pezzana quando esta esteve em Lisboa - *A Emigração* (1877), *O Luxo* (1881) e uma única comédia: *Primeiro Benefício* (1883). A organização de toda esta obra do autor deve-se ao trabalho de mestrado de Marta Carvalho dos Santos [4] de 2003, onde a autora reúne, cronologicamente, todas as peças publicadas. Menciona outras obras que, apesar de referidas nalguns jornais, não se conseguem encontrar - como é o caso de *Os missionários* e de *O cerco do Porto*, ambas com data de 1875. Também teve notícia de dois manuscritos inéditos que se encontram em depósito no Arquivo Histórico de Moçambique - *La figliuola del saltimbanco* de 1882 em co-autoria com Valentino Carrera e a comédia *Casamento por conveniência*, sem data.

As suas peças são, no geral, difíceis de encontrar. Na Biblioteca Nacional apenas se inventariam *Os Lazaristas*, *Os Enjeitados*, *Um Divórcio* e *Primeiro Benefício*, sendo esta última de acesso restrito, pois encontra-se na área dos “reservados” (é um manuscrito e actualmente está em processo de restauro). Na Gulbenkian existem também exemplares de *Os Enjeitados*, *Os Lazaristas*, *Un Divorce*, na tradução francesa de Madame Ratazzi, encenada na sua residência em Paris, a 10 de Outubro de 1878. Não foi possível encontrar as outras obras.

O escritor não passou despercebido no seu tempo. A partir de *Os Lazaristas*, cujo sucesso é normalmente relacionado com a celeuma que a peça levantou, António Enes suscitou reacções intensas. Foi em vida um autor consagrado, eleito sócio efectivo da secção de Literatura da Academia Real das Ciências de Lisboa a 10 de Maio de 1894, apesar de ter sido acusado formalmente de plágio a propósito da sua peça *Luxo* - que seria um decalque nítido de *Luxe* de Jules Lacomte. Anos antes, terá sido também insinuado que *O Saltimbanco* era extremamente parecido com *Paillasse*.

Surgiu em sua defesa o amigo Gervásio Lobato, mas o que se averigua é que Enes nunca deixou de estar conotado com polémicas.

1.1 Da produção à recepção do texto – a Roda

Na sequência das tendências progressistas do pós-regeneração, e tendo o código civil sido aprovado em 1868, as questões intrínsecas à produção do autor tinham relevância a nível público e suscitavam controvérsia. É, portanto, de actualidade que se trata. A Roda foi abolida em 1870 por iniciativa do Conde de Rio Maior, mas não foi erradicada imediatamente, daí que este tenha sido um assunto que inflamou a opinião pública da época durante algum tempo. Situando a acção da peça *Os Enjeitados* em Lisboa e em 1868, possibilita-se o debate sobre a legitimidade de existência de tão contestado instrumento de anonimato. Este debate vai caracterizar a sociedade portuguesa no final do século XIX, como se pode verificar, não só pela quantidade de obras de ficção sobre o assunto, mas também pelos vários artigos de intervenção de que *Abaixo a roda! resposta ao Sr. Annibal Alvares da Silva* [5], de 1852, é um exemplo. António Enes apenas dá a sua contribuição.

Marta Santos [6] apresenta, para *Os Enjeitados*, um percurso entre 1876 e 1881. Foi de Lisboa para o nordeste brasileiro ainda no verão de 1876, passando pelo Rio de Janeiro no Outono do mesmo ano. Segue depois para o Porto e regressa a Lisboa no ano seguinte. Em 1878, esteve novamente no Rio de Janeiro e igualmente em Viseu. Lisboa teve direito em 1879 a uma última representação, pois nos dois anos seguintes a peça esteve unicamente em cena no Brasil.

Estreada a 31 de Março de 1876, tal como confirma-se pelo frontispício da edição e em jornais como *O Paíz*, onde é anunciado na edição de 31 de Março, sexta-feira: “festa artística – amanhã, sexta feira, faz benefício, no Theatro do Gymnasio, o festejado actor Brazão. Sob à scena, pela primeira vez, o drama em quatro actos *Os Enjeitados*, original do nosso amigo o Sr. António Ennes (sic)”[7]. Vai tendo apresentações sucessivas, mas ao contrário do que geralmente sucede hoje em dia, não estava em cena permanentemente durante a temporada. Fazendo parte do repertório da Companhia do Ginásio, mais tarde passando para outras, era representada em alternância com distintas produções.

Não cabendo neste trabalho o seriar de todas as representações do drama na época (uma investigação que implica mais tempo e disponibilidade de meios), pode-se porém confirmar, pelo jornal *O Paiz* de 12 de Julho de 1876 que, nesse mesmo dia, foi apresentado um poema de Joaquim dos Anjos com título homónimo e feito a propósito da peça. Não sendo absolutamente claro se houve ou não representação desta obra de Enes, pode ser possível que a peça tenha tido um outro percurso. O *dossier* do Teatro do Ginásio existente na Biblioteca do Teatro D. Maria II, infelizmente, não se estende até uma data tão recuada, sendo que esta seria uma forma de confirmação, pelo menos, das representações que esta companhia fez da peça a título individual, e a partir de 9 de Julho de 1876, data em que se associa à companhia Santos e C^a para a adjudicação do teatro D. Maria II[8].

Nos jornais dominava a opinião de que esta peça era bastante superior em qualidade ao anterior êxito de António Enes, *Os Lazaristas*. Di-lo A. [9] na *Gazeta dos Theatros*: “...vale inquestionavelmente mais do que os *Lazaristas*, do mesmo author (sic)”[10]. A mesma opinião é repetida no anúncio da publicação do texto em *O Paiz* que saíria entre Julho e Outubro, altura em que é posta à venda: “As apreciações unânimes da imprensa collocam este novo drama de António Enes acima d’aquella obra [*Os Lazaristas*] (sic)”[11]. Confirma-o Gervásio Lobato ao traçar um perfil biográfico de Enes em *O Contemporâneo* [12], no qual refere que “Como peça os *Lazaristas* deixavam muito a desejar. (...)” mas que “ Foi um successo louco” e “teve um duplo triumpho como obra literária e como propaganda liberal (sic)” e que, igualmente, “*Os Enjeitados* tiveram a sorte dos *Lazaristas*, um franco e verdadeiro successo, successo puramente literário e que não deve nada ás luctas politicas, nem ás paixões partidárias (sic)”. Contudo, é necessário ter em conta que foi no jornal do partido progressista, *O Paiz*, que Enes escreveu entre Janeiro de 1873 e Março de 1875 e que é, inclusivamente, este jornal o responsável pela publicação da peça [13]. Jaime Vítor, colaborador de *O Contemporâneo*, divide os críticos em três géneros: os protectores, os imparciais e os apaixonados [14], assumindo que aquella publicação se engasta no primeiro tipo.

A unanimidade da crítica concentra-se em torno de algumas ideias fundamentais: a boa recepção que a peça teve por parte do público, atesta-o tanto *O Paiz* : “O successo da peça foi extraordinário. O autor recebeu nos finaes do segundo,

terceiro e quarto actos, applausos entusiasticos (sic)”[15], como a *Gazeta dos Theatros* : “No Gymnasio não faltaram também bouquets e ovações para festejarem não só o author do novo drama como o beneficiado (sic)”[16] ou a *Discussão*: “Em resumo o sucesso dos *Enjeitados* foi completo, brilhante, e o que mais vale ainda, merecidíssimo. A ovação feita ao beneficiado foi magnífica... (sic)”[17]; a qualidade do desempenho dos actores foi observada pela *Gazeta dos Theatros*: “o desempenho foi excellente, contribuindo muito para o bom êxito da peça; especialmente por parte de Emília dos Anjos, Júlio Vieira, Eloy e Brazão (sic)”[18] e a qualidade da exibição artística de Eduardo Brazão é enfatizada em *O Paiz* : “...mas não podemos deixar de mencionar o triumpho alcançado pelo actor Brazão (sic)”[19]; o talento do dramaturgo foi notado pela *Gazeta dos Theatros* : “A peça, tem merecimento, é inegável, nem podia deixar de o ter, sendo parto do talento fecundo do moço escriptor (sic)”[20]; assim como a excelência da linguagem e do estilo na *Discussão*: “o estylo primoroso, a linguagem cuidada e vernácula (sic)” [21]; a constatação de que a peça se presta a defender uma tese foi, sem dúvida, um ponto assente em todos estes jornais mencionados acima.

Coutinho Miranda [22] na resenha que faz em *O Paiz*, para além de analisar o trabalho de Enes como: “um appello às crenças liberais do povo (sic)” – pela escolha de temas que tratou em *Os Lazaristas*, *Eugénia Milton* e *Os Enjeitados*, respectivamente a reacção religiosa, a educação da mulher e as rodas de expostos – considera-o ainda como uma peça de tipos.

A *Gazeta dos Theatros* e a *Discussão* relacionam esta obra de Enes com a peça *Caridade* de Joaquim Costa Cascais, estreada a 1 de Janeiro de 1876 [23]. Considera-se, em ambos os jornais, que a tese é contrária à defendida por Costa Cascais, o que implica que seja uma espécie de réplica e, observa-se ainda, que nenhuma delas prova o que quer que seja. São também estes jornais que apresentam alguns dos defeitos que lhe podem ser imputados. Antes de mais porque, querendo provar algo, não o faz, e se na *Gazeta dos Theatros* se analisa apenas as peças de Costa Cascais e de Enes:

Quanto à ideia que n’ella se debate, se a *Caridade* do sr. Cascaes, não prova a necessidade das rodas de expostos, *Os Enjeitados*, do sr. Ennes, que representam a contestação áquelle drama, na opinião d’alguns, não prova tão pouco que taes estabelecimentos sejam perniciosos (sic)[24].

em a *Discussão* generaliza-se a análise às peças que existem no sentido de provar alguma coisa:

... como todas as peças, que pretendem desenvolver uma these, e demonstrar um theorem, *Os Enjeitados* não provam coisa alguma, como nada provava também a *Caridade* a que respondem, e como os autores d'estas peças sentem bem que não conseguem o seu fim com as peripécias do enredo, appellam para a palavra, para a argumentação directa, e d'ahi provem os longos sermões que são infringidos ao público a título de diálogos, e que transformam os personagens de pessoas simples e naturaes, que vivem, amam, pensam, sentem, e fallam como lhes vem a cabeça, n'uns sujeitos massadores, que nos agarram no meio da rua e nos mettem n'uma escada, para nos lerem um artigo de fundo, um folhetim, uma ode ou um poema (sic)[25].

Demonstra-se que a fragilidade dramática e a extensão dos diálogos advêm desta opção tomada pelos “evangelizadores das ideias mais generosas”, nas palavras de Coutinho Miranda. Semelhante é a ideia na *Gazeta dos Theatros*:

Com tudo o sr. Ennes não tem ainda o pulso vigoroso de que carece a architectura de um drama. As obras d'este author prendem-se na these que defendem, e carecem de effeitos dramáticos, do que resulta a extensão dos diálogos, que tomando as proporções de prédicas, fatigam o espectador (sic) [26].

A *Discussão* acrescenta um pequeno exercício retórico demonstrando a ineficácia da peça enquanto defesa de uma tese e deixando transparecer que nada prova. Pois, ao mudar ligeiramente o enredo – de modo a que a Viscondessa não enjeite a filha dos amores ilícitos e que D. Francisco tenha um outro filho – faz com que estes se conheçam e se apaixonem e se descubra o incesto, o drama, sem se abordar o tema dos enjeitados. As peripécias não estão directamente relacionadas com o tema, mas com o motivo do incesto, o que justifica o abuso da argumentação directa que é inerente a toda a peça, mas que é especialmente visível no papel de António.

Surgem igualmente vários textos que apontam a actividade dramática como uma das vertentes da intervenção pública progressista: “é contra esta abominável decadência (...) que é preciso protestar (...) no teatro, nas câmaras, na imprensa, na tribuna, em toda a parte (sic)”[27], como é o caso de Magalhães Lima em *A Democracia*, que aproveita a circunstância para firmar uma posição, em vez de redigir um juízo relativo à qualidade do drama. Exalta as qualidades do autor: “António Enes é também uma boa alma, honrada, isenta de prejuízos e limpa de escrúpulos”[28],

tece considerações sobre a condição existencial dos “párias da sociedade”, passando de seguida para o comentário político, a respeito da não coadunação da vigência do código civil com a permanência do sistema das rodas e, daí, parte para um artigo abertamente apelativo à moral liberal e progressista:

...vivemos n’um século inteiramente positivo e sinceramente democrático. De nada podem já valer os apodos das camarilhas ociosas; porque acima d’esses apodos, sem duvida alguma odientos e sacrílegos, está a grande, a sublime lei histórica, que tudo subordina ao seu modo de ser, lento e gradual (sic) [29].

Serras Conceição, no mesmo jornal, inscreve Enes na produção realista: “Entre os escriptores modernos filiados na escola realista, destaca-se a individualidade litteraria de A. Enes” e discorre sobre o novo papel da arte:

Desde que a sciencia... investigou na história das sociedades as leis da sua evolução e progresso, operou-se uma transformação completa na arte. [...] A arte para ser digna e séria, há de ser profundamente verdadeira, simplesmente humana. Copiar da natureza e do coração os phenomenos e os sentimentos - eis o fim supremo da arte. O sentimento da natureza e a compreensão da verdade humana - eis os elementos fundamentais da arte moderna, que deixam de ser mero intertenimento(sic) de espíritos frívolos e ociosos, para ser instrumento de civilização na actualidade, de elemento histórico no futuro. [...] A arte d’um povo ficará sendo o repositório do pensamento, que o animou, e inspirou as suas instituições, e caracterisou o seu tempo. Considerada sob este elevado ponto de vista a arte moderna está confinada a uma alta missão - a propagação de todas as ideias justas - e a defesa das causas boas (sic) [30].

1.2 Ecos na História da Literatura - exaustão de um modelo

O sucesso da peça confirma-se pela profusa referência que esta foi tendo nos jornais. No entanto, algumas análises extrapolaram dado a forma como quiseram ver em Enes a vanguarda no Teatro e isso confirma-se pela pouca presença daquele nos variados trabalhos posteriores, quer sobre Teatro em particular, ou Literatura no geral.

Sobre o teatro de António Enes diz Júlio Dantas, numa homenagem em 1946, que foi:

...um teatro de ideias, em que se debatem problemas religiosos, filosóficos, económicos, demográficos, sociais, [...] antecipou-se ao movimento de dramaturgia doutrinária europeia, que produziu mais tarde obras como os *tecelões*, de Hauptman, *Novo Ídolo*, de Curel, *Avariados*, de Brieux. Embora o frio processo de análise, de Ennes, não lhe tornasse fáceis os êxitos populares [...] O seu teatro não será o de um artista; mas é o de um pensador [31].

Óscar Lopes e António José Saraiva dedicam-lhe pouco espaço na sua *História da Literatura Portuguesa* [32] e apresentam-no, sucessivamente, como um exemplo – pela sua produção *Os Lazaristas* – de uma “glória final da época”, altura em que os dramas de tese actualizam os célebres dramas históricos. Consideram ser difícil a distinção daqueles relativamente ao teatro naturalista nascente, não deixando de ser simples imitações do teatro romântico e realista francês, na sua condição de dramas superficiais defensores de uma tese.

Já Duarte Ivo considera o Teatro de Enes, a par de o de Pinheiro Chagas, como representantes da exaustão do modelo dramático ultra-romântico:

O teatro ultra romântico é já de si exacerbado, exagerado e, como tal, geralmente ilógico, no radicalismo dos conflitos, no abuso das coincidências e no contraste entre a complexidade das situações e a simplicidade inesperada dos desfechos [33].

As peças de Enes, no geral, e *Os Enjeitados* em particular, encontram-se numa zona oscilante entre o final do drama de actualidade e início do drama de tese realista. A produção teatral romântica dividia-se em certas tendências dominantes: o drama íntimo, o drama histórico, o drama de espectáculo, o drama de terror e, por fim, o drama social ou “de actualidade” – que Herculano instiga ao exortar os dramaturgos a concentrarem-se na “vida presente, que também é sociedade e História”[34]. Para este, continuam a não ser estranhas algumas tiradas melodramáticas e uma certa estruturação maniqueísta, opondo princípios elevados a dissolventes. Está em curso uma regeneração que passa, obviamente, pelo teatro. Foi chamado drama de actualidade, comédia de costumes, comédia-drama, drama realista ou drama social [35]. O Teatro, segundo Luiz Francisco Rebello, regista muito rapidamente as variações sociais, mas, como se queixou bastante Zola, é onde “as revoluções literárias fazem sentir mais lentamente os seus efeitos”[36]. Assim, pode-se considerar que captava as mudanças sociais, mas que teve dificuldade em se separar da linguagem artificiosa, das peripécias e das soluções idealistas. As primeiras mudanças observaram-se ao nível dos cenários e do vestuário e, na peça de Enes, aqueles são pouco elaborados e não há referências aos segundos.

A sua propensão para o tumulto e o género de temas abordados ligam-se bastante bem com a forma como a tendência realista-naturalista irrompeu sob a forma de escândalo, à semelhança do caso das Conferências do Casino em 1871. Mas

a aproximação, que em determinada altura se fez, de Enes ao teatro naturalista, não tem muito cabimento - apesar de este se querer científico, como um espaço onde reine a ideia, evitando-se as peripécias e reduzindo-se a muito pouco o enredo e a linguagem panfletária ou retórica. Foi observado que *Os Enjeitados* têm uma linha dramática pouco determinante, mas não foi conseguido eliminar a linguagem panfletária, que se substitui ao enredo.

O teatro naturalista surge em Portugal, mais tarde, na década de 90, depois de em 1896, Antoine, um encenador francês do Théâtre Libéré, que punha em prática as ideias de Zola, ter trabalhado em Lisboa[37]. Cenários muito realistas, actores de costas para o público, fim da declamação e peças muito curtas, não eram práticas a que António Enes recorresse.

2. O Texto – *Os Enjeitados*

2.1 Título e subtítulo

Na acepção Genette [38], estes elementos de paratexto são zonas de fronteira que, ao mesmo tempo, são limite e ainda texto. Têm funções que vão desde a identificação da obra, à designação do seu conteúdo e a conferir-lhe o seu valor. O título temático *Os Enjeitados* é literal e designa, sem rodeios, o tema objecto da obra.

Já o subtítulo tem uma função descritiva aparente. Designa o género a que pertence a obra, e paralelamente a essa função, é performativo, pois ao designar o género cumpre um acto de institucionalização. Inscreve a obra no género drama, estabelecendo assim um protocolo de leitura. Está a entrar-se no mundo de uma massa anónima, os enjeitados, e o seu destino é dramático.

A dualidade António – Laura, que o título nos apresenta como uma unidade à partida, quebra-se na diferença de atitude de ambos. António é firme na busca que resolverá o seu impasse amoroso e que, em última instância, lhe conferirá uma identidade: “preciso de achar o berço para ter thalamo”[39]. Também Laura pensa ser o plano do Padre José: “formar uma família com os que não têm família”[40]. Não obstante ter tido essa percepção, Laura é uma figura passiva e que não demonstra muita vontade própria. Convence-se, pela atitude do Padre José, que deve formar uma família com António, e deixa-se persuadir pela experiência de amor em segunda-mão que António diz ter vislumbrado, participando da sua vontade de não serem irmãos.

Mas basta um contacto mais frequente com o encanto de Jorge, para se revelar profundamente atraída, ao mesmo tempo que se vai proclamando uma desgraçada. Fica, a partir dessa altura, a depender da vontade que Jorge demonstre de casar. Sabe que existem obstáculos às suas relações, pela incógnita que é a sua origem. Porém, a superação dos mesmos nunca parte da sua vontade e só saberá que tem uma relação incestuosa pelas diligências de António.

Pela diferença de atitude cabem-lhes diferentes desfechos, quebra-se a unidade inicial de abandonados que poderão criar uma nova unidade familiar, mas não se quebra a unidade, no sentido da última deixa de António: “É ...um lance da horrenda sorte dos enjeitados!”[41]. Pois, se António não comete incesto, não deixa, no entanto, de perder a mulher que ama – e nunca poderá desvendar se Laura é, ou não, sua irmã. Continuam, portanto, uma unidade na desgraça, arrastando consigo quem ficou de fora, mas quem não pode ficar agora, Jorge.

2.2 As didascálias e as falas das personagens - estatismo

As didascálias incluem as de indicações espaço-temporais – como a inicial, que situa a acção na Lisboa de 1868 (pouco antes da abolição da Roda) – ou as que iniciam cada acto, que apresentam uma localização específica, guarnecida por alguns elementos descritivos, ainda assim parcós.

O movimento em palco é razoavelmente dirigido e está por vezes misturado com informações sobre acções estáticas: “(Quando Leocadia e Thomaz saem, Laura vae sentar-se no banco do fundo, e fica chorando”[42]. São dadas, igualmente, informações sobre o tom de voz “(fallando para dentro)”[43]e a atitude “(Surprehendida)”[44].

Embora haja alguma preocupação em apresentar uma certa naturalidade em palco “(Entrando com um molho de hortaliça, um tacho, uma faca, e pondo-se a migar as hervas...)”[45], no seu todo, as didascálias são parcós nas descrições de comportamento dos actores em palco. Dão as indicações de direcção durante as conversas, mas não são muito elucidativas na expressão psicológica das mesmas. Mesmo quando indicam “tom confidencial”[46] não deixa de se tratar da forma física como Leocadia se deve dirigir a Laura.

Outras referências temporais, mas desta vez na conversa entre Mathilde e Faustino (o funcionário da Misericórdia), permitem saber a idade de António “...se viveu há de ter feito vinte e tres annos”[47] e inferir a razão do seu nome “13, 13 de Junho de 1846”[48], auxiliando, de forma indirecta, na sua caracterização.

Estas informações das didascálias começam a ter muita importância nas peças naturalistas. Permitem uma maior caracterização das personagens, quer na sua acção, como na sua descrição psicológica, tornando-as mais individualizáveis e, conseqüentemente, mais próximas da realidade. Nesta peça, as didascálias ainda não assumem em pleno este cargo, sendo que a caracterização das personagens depende menos do discurso imperativo do dramaturgo sob as indicações cénicas, que do percurso que cada personagem segue, dos seus próprios discursos e, inerentemente, da sua linguagem.

2.3 A linguagem – registos popular e aristocrático

A linguagem tem, neste caso, uma importância basilar, uma vez que há uma intenção subjacente de aproximação à personagem através dela.

Como foi notado por Coutinho Miranda na época, a peça move-se através dos tipos de personagens que a constroem. Isso reflecte-se na linguagem que cada um utiliza e terá consequências nas oposições em que se baseiam os conflitos.

O tipo de linguagem, ao mesmo tempo que divide em grupos, não chega a particularizar. Isto é bastante evidente no caso de Leocadia e Thomaz que, sendo personagens do povo, são marcadas pelo uso de uma linguagem popular, repleta de expressões vulgares, ditos, provérbios: “Leocadia: ...se não fosses tu já tinha dado com os ossos na cova [...] A modos que elle arrasta-te a aza, ó Laura!”, “do prato à bocca se perde muitas vezes a sopa”[49], “Cruzes, canhoto!”[50] e Thomaz: “...esse raio d’essa ceia ainda está verde? Diabo de mulheres! Havia de vir uma peste, que lhes seccasse as línguas todas”[51].

Já Laura, pelo contrário, tem uma linguagem mais cuidada, apesar de filha de criação deste casal. Talvez se deva à educação, ou à inerência da sua classe, que é sugerida desde o início “... ia por a mão no livro em como és filha de gente fina”[52].

Mas, ao mesmo tempo, não há uma preocupação de aproximação fonética à língua como ela seria falada por estas personagens, como já se fazia. Resta saber se, na encenação, se teria isso em conta.

2.4 O tempo – função dramática

Dividindo-se a peça em quatro actos, desloca-se a acção ao longo do tempo, pelos quatro locais onde esta se desenrola. Embora do terceiro para o quarto acto se continue na casa da Viscondessa de Sete-Rios, há uma mudança de espaço e um avanço temporal. Assim, do primeiro para o segundo acto passam-se alguns dias, não mais de oito, pois é o tempo que Laura tem para comparecer na Santa Casa após ter recebido a carta no final da cena VII. Na passagem do II para o III acto decorre o tempo suficiente para o Padre José morrer, Laura ter tempo de receber uma carta de António a avisá-la e estar já pronta para o receber. Do III para o IV acto passa-se apenas uma noite que é referida pela Viscondessa a Francisco, quando este lhe pergunta sobre o estado da situação: “...O António ficou ahi desde hontem, por exigência de Jorge”[53].

2.5 Conflitos e Personagens – discursos de intervenção melodramáticos

A peça está organizada em quatro actos. Estes terminam invariavelmente num momento de intensidade teatral, em que sucessivas personagens têm a palavra e fazem uso dela de forma melodramática: o Padre José, no primeiro, discursa sobre o verdadeiro papel da caridade; António, no segundo, identifica a sua mãe com a desgraça e a infâmia, e no quarto, condena os enjeitados; por último, Jorge, no terceiro acto, oferece a sua família e a sua mãe a António, fazendo-os abraçarem-se mutuamente, logo depois de António ter perguntado à Viscondessa se aquela era a primeira vez que ela o expulsara daquela casa [54].

Logo no primeiro acto surge a questão da possibilidade de incesto entre António e Laura – que irá ser desenvolvida ao longo da peça, só sendo resolvida na última cena do quarto acto. Para isso convergem estratégias que passam pelo aparecimento de outras questões e pelo adiar do desenlace. A Viscondessa – que se percebe irá ser a figura chave no reconhecimento – é mencionada no primeiro acto, descrita no segundo, mas só aparece de facto no terceiro. Sendo a figura que se pensa

portadora do segredo e que terá a palavra final – ou assim o entende António – cria-se uma certa ansiedade. Para o adiamento contribui também o surgir de uma outra mãe à procura de um filho enjeitado na mesma noite. Esta situação, além de adiar a resposta que António procura na Santa Casa, condena-o a uma dúvida infinita – uma das crianças teria um sinal no braço e nenhuma das mães o pode identificar, pois nenhuma deu por isso.

Toda a confusão que surge em torno de António ofusca a questão do segundo bebé, além do facto de Francisco mencionar o assunto no masculino: “Ainda foi uma felicidade não ter achado o outro!” [55], referindo-se ao facto de o Padre José ter recolhido apenas António. Sabendo-se que existe a possibilidade de incesto entre António e Laura, há uma concentração tão grande na busca que ele enceta, que a possibilidade de Laura ter uma relação incestuosa com outra pessoa passa para segundo plano e o final consegue surpreender.

As personagens assumem, em diversos momentos, um discurso panfletário, que se vai metamorfoseando, mas onde há sempre o confronto entre duas posições contraditórias. No que diz respeito ao conflito principal da peça, as personagens podem dividir-se em dois grupos: as que são a favor da existência da roda – Thomaz, Viscondessa e Francisco – e as que manifestam o seu repúdio por este instrumento, ou que, pelo menos, não se mostram favoráveis à exposição de crianças – Leocadia, Laura, António, Jorge, Faustino, Padre José. A Rodeira, que a determinado momento apresenta argumentos a favor - para que Faustino os rebata – não deixa de manifestar o seu desagrado pelos pais que enjeitam. O Padre Nathan não se pronuncia sobre o assunto.

No que diz respeito à resolução do problema da identidade, a hipótese de incesto é a força principal que move António – e este terá vários oponentes. Começa pelo Padre José, que não pode quebrar o segredo de confissão; segue-se o empregado da Misericórdia com o síndrome de funcionalismo público que, apesar de se encontrar do lado de António quanto ao conflito sobre a legitimidade das rodas, não facilita nem agiliza a busca quer de António, quer de Matilde; e, por último, a vergonha da Viscondessa e de D. Francisco, que não pretendem de forma alguma revelar o segredo, ainda que se venha a patentear uma questão insolúvel, porque:

... o segredo é um privilégio do poder e um sinal da participação no poder. Está igualmente ligado a ideia de tesouro e tem os seus guardiães. É também fonte de angústia, devido ao seu peso interior, tanto para aquele que o guarda como para aqueles que o temem [56].

O Objectivo da peça é colocar em confronto os argumentos a favor, e contra, a existência da Roda, através dos problemas com que as personagens se debatem; e rebatê-los para conseguir convencer da ilegitimidade da sua existência. Para isso são representados motivos de hipotética exposição. Em primeiro lugar, a falta de dinheiro, como no caso de Thomaz e Leocadia, e também Matilde: tendo os primeiros quem os ajudasse, acabam por não entregar o filho na Roda, ao passo que Matilde não tem outra hipótese; e, em segundo lugar, a vergonha de assumir o nascimento de crianças fora do casamento: como é o caso de D. Francisco e da Viscondessa, que entregaram duas crianças à Misericórdia.

A Aristocracia é retratada como um modelo de decadência e degeneração, na qual impera a dissolução dos costumes que, através de uma proximidade com o alto Clero, julgam poder refrear. A Viscondessa é um exemplo da mulher aristocrática, ciosa da sua honra vista do exterior, que se encontra em falta e que pensa redimir-se pela caridade. É através do seu filho, Jorge, que se começa a caracterizá-la: “Minha mãe é a virtude em pessoa” e “ está cada vez mais severa para com os pobres pecadores como eu”[57]; no segundo acto acrescenta que “desde que enviuvou vive muito recolhida [...] as únicas pessoas que frequentam assiduamente a casa são os padres lazaristas [...] e o primo Francisco”[58], mas acaba por ser ele próprio, inadvertidamente, a atacá-la, por desconhecê-la profundamente: “... mulher depravada, que julgou sanar com um crime a deshonra do marido e dos filhos legítimos”[59].

D. Francisco revela-se nas discussões e nas conversas. É a personagem que Enes mais conota com a posição masculina da Aristocracia perante esta questão. É um “libertino veterano” como se descreve a Jorge na conversa em que o tenta convencer a ter amantes fora da casa materna. É engenhoso e elabora desde logo um plano para casar Laura, grávida, com António, aliviando - pensa ele - Jorge de um escândalo. Assim como instiga a Viscondessa a assumir a maternidade do bebé morto, para que não fique dependente das vontades de António[60]. Sabe que para poder perseverar na vida a que está acostumado é importante ser-se sub-reptício e por isso insiste:

“Nada de arruidos, nada de espalhafatos. Estes casos de policia doméstica não têm importância ficando secretos”[61]. Isso reflecte-se na sua vida, tendo um caso com a Viscondessa há vinte e quatro anos, sem que ninguém o saiba [62]. Além disso, é ela quem o sustenta e, quando lhe propõe um acordo pré-nupcial, D. Francisco acaba por lhe contrariar os planos, ameaçando contar a verdade sobre os filhos que enjeitaram [63].

Jorge é a figura menos linear e tipificada da peça. Assoma desde o início – antes ainda de entrar em cena – como uma ameaça à relação entre António e Laura. Provoca a desestabilização, quer pelos ciúmes [64] que António dele tem, quer pelo seu comportamento insinuante e desbocado perante Laura. Vai-se mostrando ilustrado pelas referências que faz ao *Fausto* de Goethe [65] ou a uma ópera de Gaetano Donizetti[66]. Sendo um produto do meio aristocrático e sendo descrito – por si próprio e por outros – como um “Libertino”, não tem o comportamento que seria esperável. Opõe-se firmemente à existência da Roda, na última cena do III acto [67], quando incita António a “esquecer e desprezar a infame” mãe, e no momento em que recebe a notícia da gravidez de Laura:

O estouvado dará um exemplo de moralidade. Revolto-me contra o egoísmo devasso, que se julga desobrigado dos deveres da natureza, porque os não consagrou a igreja. É elle que povoa as rodas. É um escândalo apertar ao peito, confessar, reconhecer pela sollicitude os fructos da libertinagem ou do amor? Pois é um crime desamparal-os, entregando-os à miséria das mães. Eu não sou Hypocrita. Não quero esconder uma culpa com outra maior [68].

Vai insistir no casamento, contra todos, até à revelação que António faz sobre a origem de Laura. Resume-o a própria afirmação de que a sua “alegria e leviandade não excluem os bons sentimentos”[69].

Igualmente aparece como figura o Clero, mas que se encontra internamente em oposição. Esta vai sendo transmitida pelo confronto entre os dois padres presentes na peça. Pode ser vista, não só como um resquício do tom anti-clerical de Enes em trabalhos anteriores (o padre Nathan é lazarista), mas trata-se também de uma oposição entre dois estratos. Num confronto tipicamente romântico e maniqueísta entre o Bem e o Mal, compara-se o Padre José ao Padre Nathan. O primeiro é um elemento do clero nacional, ligado ao meio rural – que se assume mais pobre e mais puro do que o ambiente citadino; a este está ligado o padre da ordem estrangeira, e

aqui imperam a dissolução dos costumes e uma prática religiosa hipócrita das classes nobres, que procuram na religião um alívio de consciência para os seus comportamentos menos nobres. O Padre José acaba por morrer quando atende à chamada de um dos seus paroquianos, notícia à qual o Padre Natahn reage com um comentário de desdém: “É peccado arriscar assim a existência. Rusticidade!” [70].

Não se pode deixar de associar à atitude da Viscondessa com a preferência que dá aos padres lazaristas como seus guias espirituais. Estando estes conotados com o Mal, ela não poderia deixar de fazer más escolhas. É no afastamento que Jorge revela para com a Igreja, e principalmente para com os padres lazaristas [71], que talvez se encontre o motivo da divergência deste, no que diz respeito ao papel da aristocracia na peça.

Por fim temos a figura dos enjeitados. António e Laura são mostrados como consequências de comportamentos. A sua diferenciação vislumbra-se pelo percurso díspar que têm na peça, mas acabam por convergir num destino semelhante de destruição.

2.6 A problemática do incesto – uma preocupação de época

Nesta, como em várias produções literárias desta época, o incesto surge como perigo maior da dissolução dos costumes que, neste caso, tem como posição intermédia a condição de enjeitado. É posta em primeiro plano, aqui, uma das regras básicas da condição do homem em sociedade: o “horror do Incesto” (Freud, *Totem e Tabu*).

Partindo do pressuposto de que a sociedade se estrutura em redor de duas regras fundamentais, Freud faz convergir – através do mito da horda primitiva – a instituição das suas leis primordiais e fundamentais da sociedade: o interdito do incesto e do parricídio:

O pai da horda primitiva tinha açambarcado como déspota absoluto todas as mulheres, matando ou expulsando os filhos, seus perigosos rivais. Um dia, no entanto, esses filhos associaram-se, venceram o pai, mataram-no e devoraram-no em comum, a ele que havia sido o seu inimigo e simultaneamente o seu ideal. Depois do acto, ficaram impossibilitados de tomar a sucessão, dado que cada um barrava o caminho ao outro. Sob a influência do insucesso e do remorso, aprenderam a suportar-se mutuamente, uniram-se num clã de irmãos, sob as prescrições do totemismo destinadas a impedir a repetição de um acto semelhante, e renunciaram em bloco à posse das mulheres por causa das quais haviam morto o pai. Estavam agora reduzidos às mulheres estrangeiras. Daí a origem da exogamia,

tão estreitamente ligada ao totemismo. A refeição completa era a festa comemorativa do acto monstruoso donde emanava o sentimento de culpabilidade da humanidade (pecado original) e com o qual haviam começado ao mesmo tempo a organização social, a religião e as restrições da moral [72].

Tomando estas regras imemoriais como estruturantes da sociedade, os instrumentos que pudessem pôr em causa a organização natural da mesma – como a Roda, que comporta o anonimato na origem – instauravam um ponto de confusão em regras tão bem entranhadas. Alia-se a este perigo potencial a degenerescência de costumes, nesta época habitualmente conotada com a Aristocracia, e que tem na Roda um local de escoamento para o produto dos seus crimes.

Nesta peça, o incesto surge sempre como uma dúvida permanente na relação de António e Laura, dada a impossibilidade de remeter à origem para um esclarecimento. Num primeiro instante a dúvida é suscitada em António pelo Padre José, portador de um segredo de confissão que o faz desconfiar da hipótese:

José: Quem te affiança, pois, que não és seu irmão?

António: Seu irmão? Laura é minha irmã? Bem suspeitava eu que não ignorava o meu nascimento!

José: Enganas-te, filho.

António: Engano-me? Como sabe, pois, que somos irmãos?

José: Não o sei.

António: Não compreendo! Porque disse então?...

José: Medita e comprehender-me-has [...]

António: (*para si*) Mas o mysterio! Mas o mysterio! [73]

Estando a dúvida instalada em António, o Padre José justifica o seu procedimento pelo carácter implacável da natureza:

... Se me opponho ao enlace que desejas é porque os casamentos de enjeitados correm risco de serem incestuosos, e ainda que Deus possa absolver o crime involuntário, a natureza castiga-o muitas vezes fazendo nascer monstros ou cadáveres dos... [74].

Assim, António que obstinadamente procura a sua origem para não cair na monstruosidade que a natureza não perdoa, acaba por não encontrar o que procura, perdurando a dúvida. Esta deixa de fazer sentido quando o incesto é definitivamente consumado, já não entre António e Laura, mas entre esta e Jorge. O incesto surge com um cunho de inevitabilidade, quando relacionado com o encobrir do nascimento, que atinge não só os directamente visados mas, similarmemente, personagens à primeira vista insuspeitas, como Jorge. São castigados os pais: a Viscondessa e D. Francisco,

que vêm o seu segredo revelado, juntamente com a horrível transgressão à ordem natural. Por vergonha enjeitaram, por vergonha não queriam aceitar a relação entre Jorge e uma enjeitada e com vergonha terão um neto fruto de um incesto.

3. O texto e outros textos – tema dos expostos e legitimidade da Roda

Os Enjeitados de António Enes existe em simbiose com um conjunto de outros textos, que permitem alargar a leitura que dele se pode fazer. Referida, quer na *Gazeta dos Theatros*, quer na *Discussão*, há a relação que estabelece com a *Caridade* de Joaquim Costa Cascais. A crítica considerou que ambas se debruçavam sobre o tema dos expostos e a legitimidade da Roda: uma tentando demonstrar a necessidade da sua existência, outra fazendo absolutamente o contrário.

Em *Caridade* [75] é focada de forma diferente a importância do segredo como protecção da honra e salvaguarda dos “desgraçados”. Soledade, uma inocente caída em desgraça, morre num final apoteótico, após um discurso em delírio durante o qual é interrogada sobre a identidade do pai da criança que entregou na Misericórdia. O vigário, tentando protegê-la da humilhação, acaba por ser acusado da paternidade da criança, principalmente pela sua activa indignação contra o fechamento das Rodas, que na sua opinião, iria aumentar os infanticídios.

Também nesta peça se faz propaganda de ideias, através dos discursos inflamados das personagens em confronto entre si, principalmente pelos longos discursos do Vigário na cena v do II acto.

Há uma grande preocupação com os vários níveis de linguagem. As personagens populares apresentam um vernáculo que, na escrita, exhibe uma aproximação fonética a uma pronúncia “saloia”, que vai ser enriquecida com a utilização de provérbios populares em considerável quantidade; a esta opõe-se o falar das outras personagens, mais cuidado, e despojado de expressões populares.

Acentua-se, igualmente, o binómio campo-cidade como uma dicotomia inocência-perdição. A cidade é o espaço do desvio de Soledade: “Vigário: [...] nem mais uma hora de cidade”[76].

Em ambas as peças existe a figura do sedutor que se encarrega da perdição da inocente. Apresentam, porém, diferenças significativas: Jorge, apesar de estouvado, apaixona-se verdadeiramente por Laura e com ela pretende casar; ao passo que

Martim Lobo renega Soledade, chegando a difundir que se trata de um arranjo entre ela e o Vigário para que ele assuma o estrago, hipoteticamente causado pelo padre. Já os seus destinos tocam ambos a desgraça, Jorge percebe que terá um filho fruto de incesto e terá de lidar com esse horror, e Martim, depois de ver Soledade sucumbir de humilhação, é atingido por um raio.

As figuras femininas são também representadas de forma distinta. Laura é inocente e abnegada mas, apesar de até a determinada altura desmaiar, não é tão débil quanto Soledade; esta é sempre retratada como uma vítima que, de tão frágil, é incapaz sequer de suportar a humilhação que não deixa de ser uma consequência do seu comportamento. Não poderia deixar de ser assim, numa peça com o intuito assumido de defender que a existência do segredo não auxilia a infâmia mas sim a inocência, imbuída de um idealismo que se desenha na morte de Soledade – após a revelação do seu segredo e na sequência do raio que, logo de seguida, fulmina Martim.

Partindo dos versos de João de Deus que foram continuamente citados na imprensa da época a propósito desta peça: “Roda de vida, que anda de tal sorte// Que em se lhe dando é já contar com a morte” [77], pode inferir-se a presença o peso que aqui poderá ter a imagem da Roda da Fortuna:

Podemos ver também nestes seres de figuras animais que giram em volta da roda das existências, a lei dos renascimentos que se impõe, em muitas tradições, àqueles que não dominaram os seus desejos carnavais. Ver-se-á também na subida e na descida uma lei de alternância, ou de compensação, tirada da história humana, social ou pessoal, onde se sucedem continuamente sucesso ou desgraça, nascimentos e mortes. De um ponto de vista mais interior, a roda da fortuna é menos a imagem do acaso que da justiça imanente [78].

O saldo da peça é uma morte compensada por um nascimento hipotético; os filhos, rejeitados, regressam, completando a volta da roda, para destruir o núcleo que se quis deles livrar.

Do poema “Os Enjeitados” de Joaquim dos Anjos, escrito e declamado a propósito da peça de António Enes, apenas se encontraram os seguintes versos:

Oh! Mães fugi d’um crime tão horrível!
Creeae os filhos, morrei, se for possível!
Mas não os enjeiteis...”[79]

Os quais, num espírito moralizador, incitam as mães a preferirem a própria morte ao crime de enjeitar os filhos. Têm um tom muito catastrófico, que se fortalece pelo uso

das exclamações. Tendo sido escritos em diálogo com a peça, a sensação sofrida e melodramática que veiculam poderá ser a que foi transmitida ao seu autor – enquanto espectador.

Tratando-se *Os Enjeitados* de uma peça que se apropria de um tema da actualidade para sobre ele tecer uma posição ideológica através duma expressão artística, também será legítimo inverter o caminho e regressar ao tema para dele fazer uma leitura. As Literaturas de massa como a representação de um tempo, ou ainda, um meio mais fiel de observar costumes populares e correntes na época. Pois, muitas vezes, deixam mais espaço ao discurso do senso comum, mais próximo da doxa e esta: “visto que regula a opinião transforma-se na medida comum, bitola e regulação. Sendo ela, não uma qualquer opinião, mas a opinião comum, a doxa torna-se o lugar da ideologia, que por si só, já é dominante”[80]. Sem pretensões de vanguarda, não estão à frente do tempo, estão no tempo e representam esse tempo. Deste modo, são obras que envelhecem e se tornam obsoletas mais rapidamente, desvanecendo-se no canto que lhes coube.

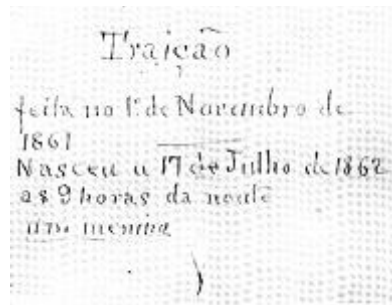
...esta última linha, habitualmente chamada “de actualidade” ou de “drama social”, tem hoje o mérito de documentar por forma geralmente envelhecida, mas não menos clara e razoavelmente rigorosa, a evolução do país, a mobilidade social e o progresso económico a partir da regeneração. Mas, no fundo, a fórmula é a mesma, só as premissas epocais e sociais mudaram, mas não os conflitos, as psicologias e sobretudo a dicotomia moralizadora Bem-Mal [81].

Não deixa de ser necessário atentar num conceito fundamental para considerar este assunto: pensar “o afastamento, a expansão, a implicar o retorno” [82]. A Roda é o elemento físico de madeira que tem duas entradas e permite o anonimato no abandono. Simbolicamente é também representante dos ciclos, que não são mais que um afastamento de um ponto de origem na sua fase inicial, para passar, na fase final, a um retorno ao ponto de partida, fechando o ciclo. É nesta lógica que funciona a peça. Se a origem for a entrega da criança, voltar à origem implica a saída do local onde entrou e retorno a quem a abandonou – assumindo que a vida, tal como o mundo natural, funciona por ciclos que se completam e renovam. “A roda inscreve-se no quadro geral dos símbolos de emanação-retorno que exprimem a evolução do universo e da pessoa”[83].

3.1 Os bilhetes e sinais de expostos

A existência de bilhetes e os sinais de expostos são uma forma de tornar o reconhecimento latente, na lógica de abandono-reconhecimento que subjaz a esta prática. Trata-se mais de um abandono temporário ou entreposto temporário e, em grande parte dos casos, há a necessidade de assegurar a possibilidade do reencontro.

Neste sentido, as vidas, quando se encontram com figuras e/ou instituições de poder, provocam o aparecimento de fórmulas que não chegam à categoria formal de narrativa, mas que têm uma dupla função: são instrumentos de reconhecimento ao mesmo tempo que “contam” uma história que, apesar de ter uma estrutura estereotipada, é sempre única e por isso mesmo permite o reconhecimento.



Bilhete nº1558 do ano 1862 Arquivo Histórico SCML [84]

Nestas quatro linhas podemos encontrar pelos menos quatro intervenientes e delinear um ténue nó dramático. Do encontro de um casal ilegítimo brota uma criança que não pode existir naqueles termos. Decide-se a abdicação.

A este tipo de elementos, surgidos do encontro da vida com o poder, Foucault apelidou “existências clarão”, “antologia de existências”, “poemas-vida” [85], e o que deles se retira não é o discurso, mas a sensação física que provocam. Considera serem textos que mantêm relações com a realidade e não apenas que se lhe referem, como se “fossem uma peça da dramaturgia do real”[86], são vidas que foram decididas nas palavras.

Tendo em conta as devidas diferenças, Foucault parte da análise de registos de internamento em hospícios e prisões do XVII/XVIII, especialmente das *Lettres de Cachet*, para teorizar sobre o papel do banal no discurso que se manifesta na desproporção do relatado e na forma de o relatar, da discursificação da confissão das

massas e da mudança que isso trouxe à literatura. O quotidiano aparecia no discurso “quando transfigurado pelo fabuloso”[87], só era dizível se “tivesse um toque de impossível”[88]. “Quanto mais a narrativa fugisse ao vulgar mais força tinha para fascinar ou persuadir”[89], mas “a partir do momento em que se instala um dispositivo para forçar a dizer o ‘ínfimo’”[90], em que se quer “desentranhar a parte mais nocturna e mais quotidiana da existência”[91], determina-se o rumo da Literatura no seu sentido moderno. Portanto, o papel que caberia a este tipo de escritos portadores da “infâmia” passa a caber à Literatura, a qual continua “Obstinada a procurar o quotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar limites, a levantar brutal ou insidiosamente segredos [...] a fazer dizer o inconfessável”[92].

Ao contrário do que acontece em *Os Enjeitados* - que encerra um preceito moral, quer denunciar uma situação e defender uma tese, tornando-se por isso um exemplo - os sinais de expostos, como o que aqui se apresenta, “são exemplos que têm menos de lições a serem meditadas, do que de breves efeitos cuja força se desvanece quase imediatamente”[93], que não deixa de ser um dos papéis da literatura.

Conclusão

Os Enjeitados de António Enes é uma peça escrita à semelhança de um texto de intervenção, assim funcionou na época e por isso não tem o mesmo efeito hoje.

A aproximação a este tipo de trabalho não pode dispensar a sua inserção no contexto alargado que a produziu. Pois sendo uma peça que quis intervir no real, e tendo esse real sido transformado, a sua leitura tem de ser necessariamente transformada.

Procurou-se além de reconstituir o contexto Histórico e Literário que esteve na sua origem, alargar a noção de contexto e meditar este texto como um produto de pensamento que se dissolve em várias áreas, de forma a permitir mais que uma leitura do texto, mas deste como um pedaço de “história”, uma vez que o seu interesse na literatura pouco mais é que documental.

R.L.

Notas

- [1] JPC, "Jornalismo" in *Dicionário de Literatura*, Jacinto Prado Coelho (dir), Porto, Figueirinhas, 1984, 2ºvol, pp.: 506;
- [2] Lourenço Cayolla, *António Enes*, Lisboa, Editorial Ática, 1936, pp.: 7;
- [3] Apesar de a peça estar grafada segundo as regras ortográficas da época, usar-se-á aqui a grafia actualizada, excepto nas citações. Os nomes próprios referidos e aos nomes dos jornais ficarão com a grafia da época, excepto António Enes, que no caso de ser citado Ennes, não se assinalará como erro.
- [4] Marta Alexandra Carvalho dos Santos, *António Enes. Um percurso intelectual e político no Portugal oitocentista (1848-1901)*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa sob a orientação do Professor Doutor Sérgio Campos Matos, Lisboa, 2003, pp.: 28-37;
- [5] *Abaixo a roda! resposta ao Sr. Annibal Alvares da Silva*, Lisboa, Typographia da Revolução de Setembro, 1852;
- [6] Para datas mais pormenorizadas ver anexos da tese de mestrado acima citada, onde se encontram os percursos de algumas das peças de António Enes. Para a que está aqui em estudo, vejam-se pp.: 200 e 201;
- [7] *O Paiz*, nº 960 (31.03.1876), pp.: 4;
- [8] *Ibid.*, nº 1038 (09.07.1876), pp.: 3;
- [9] Tendo em conta os colaboradores deste periódico, deverá ser Guilherme d'Azevedo ou M. d'Azevedo
- [10] A. d'Azevedo (proprietário e redator) in *Gazeta dos Theatros*, nº.23, 2º.ano, 4ª.série (8.04.1876), pp.: 1;
- [11] *O Paiz* nº 1031 (01.07.1876), pp.: 4;
- [12] Gervásio Lobato, "António Ennes" in *O Contemporâneo*, nº36, 3.ºano, 1877, pp.: 2;
- [13] Anunciada a publicação futura e a possibilidade de subscrição, pela primeira vez a 1 Julho; a 17 de Outubro sai então o anúncio da sua efectiva publicação, encontrando-se a partir desta data já à venda.
- [14] Jayme Victor, "O Theatro do Gymnasio" in *O Contemporâneo*, nº36, 3º.ano, 1877, pp.: 3;
- [15] *O Paiz* nº 961 (01.04.1876), pp.: 2;
- [16] A. d'Azevedo, *Op. Cit.*, nº.22, 2º.ano, 4ª.série (1.04.1876), pp.: 2;
- [17] *A Discussão* (6.04.1876);
- [18] A. d'Azevedo, *Op. Cit.*, nº23, 2º.ano, 4ª.série (8.04.1876), pp.: 1;
- [19] *O Paiz* nº 961 (01.04.1876), pp.: 2;
- [20] A. d'Azevedo, *Op. Cit.*, pp.: 1;
- [21] *Ibid.*
- [22] Coutinho Miranda, "Os Enjeitados" in *O Paiz*, nº968 (9.04.1876), pp.: 1;
- [23] A. d'Azevedo, *Op. Cit.*, nº.2, 2º.ano, 4ª.série (1.01.1876), pp.: 2;
- [24] *Ibid.*, nº23, 2º.ano, 4ª.série (8.04.1876), pp.: 1;
- [25] *Ibid.*
- [26] *Ibid.*
- [27] Magalhães Lima, "Theatro do Gymnasio - Os Enjeitados" in *A Democracia*, nº.745, (16.04.1876), pp.: 1;
- [28] *Ibid.*
- [29] *Ibid.*
- [30] Serras Conceição, "Os Enjeitados" in *A Democracia*, nº749, (20.04.1876), pp.: 1;
- [31] *António Enes*, Academia das Ciências de Lisboa, solene sessão do cinquentenário do seu governo colonial em 4 de Novembro de 1946, Lisboa, 1947, pp. 62-63;

- [32] Óscar Lopes e A.J. Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2005, pp.: 765, 905 e 957;
- [33] Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Lisboa, Verbo, 2001, pp.: 174;
- [34] Luiz Francisco Rebello, *O Teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, ICP, 1978, pp.: 14;
- [35] Carlos Reis(coord), *História Crítica da Literatura Portuguesa (O Romantismo)*, vol 5, Lisboa, Verbo, 1993, pp.: 166;
- [36] Luiz Francisco Rebello, *Op. Cit.*, pp.: 24;
- [37] Carlos Reis(coord), *História Crítica da Literatura Portuguesa (Realismo e Naturalismo)*, vol 6, Lisboa, Verbo, 1994, pp.: 359-364;
- [38] Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. : 54-73 ;
- [39] António Enes, *Os Enjeitados*, Lisboa, Typographia do jornal *O Paiz*, 1876, pp.: 107;
- [40] *Ibid.* pp.: 19;
- [41] *Ibid.* pp.: 154;
- [42] *Ibid.* pp.: 15;
- [43] *Ibid.* pp.: 15;
- [44] *Ibid.* pp.: 15;
- [45] *Ibid.* pp.: 8;
- [46] *Ibid.* pp.: 10;
- [47] *Ibid.* pp.: 67;
- [48] *Ibid.* pp.: 68;
- [49] *Ibid.* pp.: 8;
- [50] *Ibid.* pp.: 9;
- [51] *Ibid.* pp.: 11;
- [52] *Ibid.* pp.: 9;
- [53] *Ibid.* pp.: 119;
- [54] *Ibid.* pp.: 113;
- [55] *Ibid.* pp.: 122;
- [56] *Dicionário dos Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (dir), s.l, Circulo de leitores, 1997, pp.: 590;
- [57] *Ibid.* pp.: 30;
- [58] *Ibid.* pp.: 49;
- [59] *Ibid.* pp.: 114;
- [60] *Ibid.* pp.: 121;
- [61] *Ibid.* pp.: 139;
- [62] *Ibid.* pp.: 98;
- [63] *Ibid.* pp.: 101;
- [64] *Ibid.* pp.: 32;
- [65] *Ibid.*
- [66] *Ibid.* pp.: 33;
- [67] *Ibid.* pp.: 114;
- [68] *Ibid.* pp.: 137-138;
- [69] *Ibid.* pp.: 87;
- [70] *Ibid.* pp.: 82;
- [71] *Ibid.* pp.: 105;
- [72] Sigmund Freud, *Autobiografia*, obras completas, vol. 3, pp.: 2796;
- [73] *Ibid.* pp.: 24-25;
- [74] *Ibid.* pp.: 28;

- [75] Joaquim Costa Cascais, *Theatro*, vol V, Lisboa, Empreza História de Portugal, 1904-1905, pp.: 105-201;
- [76] *Ibid.* pp.: 147;
- [77] *O Paiz* nº 1031 (01.07.1876), pp.: 4;
- [78] Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, pp.: 574;
- [79] *O Paiz*, nº1041, (13.04.1876), pp.: 2;
- [80] M. Augusta Babo, "Acerca do senso comum" in *Letras e Letras*, Nov 1987, pp.: 1;
- [81] Duarte Ivo Cruz, *Op. Cit.*, pp.: 161;
- [82] Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, pp.: 569;
- [83] *Ibid.* pp.: 571-573;
- [84] Compilado a propósito de uma exposição no catálogo: *Sinais de Expostos*, Lisboa, SCML, 1987, pp.: 142-143;
- [85] Michel Foucault, "A vida dos homens infâmes" in *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 2002, pp.: 89-128;
- [86] *Ibid.* pp.: 95;
- [87] *Ibid.* pp.: 124;
- [88] *Ibid.*
- [89] *Ibid.*
- [90] *Ibid.* pp.: 125;
- [91] *Ibid.*
- [92] *Ibid.* pp.: 127;
- [93] *Ibid.* pp.: 90;