

# DIZER O SENTIMENTO ALHEIO: SOBRE A PROFISSÃO DO "ESCRIVÃO DE CARTAS"

Márcio Ricardo Coelho Muniz  
Universidade Federal da Bahia

## RESUMO:

A figura do "escrivão de cartas" — sua representação estética e seu papel social e histórico — é o foco de interesse deste artigo, que relaciona o filme *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998), a um auto quinhentista de autor desconhecido – *Auto dos Escrivães do Pelourinho*.

## PALAVRAS-CHAVE:

Escrivão de cartas, Walter Salles, Teatro quinhentista português.

## ABSTRACT:

The "letter writer" -- their esthetic representation and their social and historical role -- is the focus of this paper, which proposes a dialogue between the film *Central do Brasil*, by Walter Salles (1998), and a sixteenth century play whose author is unknown – *Auto dos Escrivães do Pelourinho*.

## KEYWORDS:

Letter writer; Walter Salles; Sixteenth century Portuguese drama.

## 1.

O enquadramento escolhido pelo diretor de *Central do Brasil* (1998), Walter Salles, para nos apresentar a relação entre a escritora de cartas, Dora, e as pessoas que buscam seus préstimos, serve a dois propósitos que se inter-relacionam na construção do filme: primeiro, de simular a linguagem de documentário para o filme que é, em realidade, ficção (roteiro de João Miguel Carneiro e Marcos Berstein sobre ideia original do próprio Walter Salles); segundo, apresentar-nos com o máximo de realismo possível e com alto grau de intimidade certo tipo de "personagens" sobre o qual será construída a narrativa e de cujo universo se falará, a de migrantes vindos de pequenas cidades do interior do Brasil, em busca de uma vida melhor em grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro.

Recordo-lhes as cenas iniciais do filme: na maior estação ferroviária do Rio de Janeiro, a Central do Brasil, pela manhã, desembarca uma multidão de pessoas vindas do subúrbio da cidade em direção ao Centro. Num corte rápido, a câmera foca o rosto de pessoas de aparência simples que, sentadas frente à mesa em que está a escritora de

cartas Dora, ditam-lhe o texto ou assunto da carta que ela deve escrever. Essa opção de enquadramento inicial, em forma de retrato fechado no rosto, permite-nos captar nas expressões e falas das personagens os sentimentos, desejos, emoções, marcas de origem, tons e sotaques das vozes, construindo-se uma espécie de “retrato em movimento” de um certo Brasil. Em meio ao cotidiano efervescente da estação ferroviária, que segue simuladamente se desenrolando ao fundo, temos a sensação de que assistiremos a um documentário sobre esses imigrantes que desembarcavam, à altura, diariamente no Rio de Janeiro, ainda que não por essa estação de trem.

A perspectiva documental é reforçada pelo tom realista com que se marcam as falas, quase depoimentos, dos primeiros “clientes” da escritã de cartas: uma mulher que declara com um pranto visivelmente sentido seu amor pelo companheiro, encarcerado, afirmando que o aguardará, com o coração “trancado”, até que ele deixe o cárcere; um senhor que agradece em tom irônico a quebra de confiança de um camarada; e uma mulher que escreve ao marido a pedido do filho, que insiste em conhecer o pai. A partir dessa mulher, que dita para Dora o endereço do marido (um sítio numa pequena cidade do interior do Estado de Pernambuco), começa a se configurar uma fotografia do interior das terras brasileiras. Desfila, em seguida, na tela, sempre num enquadramento fechado no rosto, uma sucessão de personagens que apenas indica aquilo que parece ser seu lugar de origem e endereço de suas cartas: Mimoso-PE, Cansanção-BA, Carangola-MG, Rerutaba-CE, Muzambinho-MG.

Aqueles pequenos depoimentos e esse rápido desfile humano-geográfico são suficientes para que Salles indique a direção que a narrativa assumirá. Distinguindo-se de uma tradição cinematográfica centrada no litoral brasileiro ou em espaços urbanos e associando-se à linha iniciada com o Cinema Novo de olhar para o Brasil interior, particularmente para o Sertão brasileiro, quase sempre associado à denúncia da miséria a que são destinados os sertanejos, o diretor propõe nessa procissão de personagens uma busca identitária pelas raízes da constituição do ser brasileiro,<sup>1</sup> metaforizado pela busca concreta de Josué por seu pai, Jesus, que desencadeará o reencontro psicanalítico de Dora com seu pai morto (FONTANA, 2000).

---

<sup>1</sup> Conforme indica Ivana Bentes: “Apesar do diálogo com toda uma tradição do Cinema Novo, o transe da personagem de Dora (Fernanda Montenegro) na procissão com a câmera girando, as filmagens em Milagres e Vitória da Conquista, “turismo” cinéfilo no mesmo sertão glauberiano, e o lado “documental” da ficção, *Central do Brasil* se diferencia por retratar não o sertão violento e insuportável do Cinema Novo, mas um sertão lúdico, rude, porém inocente e puro, como os irmãos que acolhem o menino Josué. *Central* é o filme do sertão romântico [...]. O sertão surge aí como projeção de uma “dignidade” perdida e como a terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de “volta” dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. O sertão torna-se território de conciliação e apaziguamento social, para onde o menino retorna – a cidadezinha urbanizada com suas casas populares – para se integrar a uma família de carpinteiros” (BENTES, 2007, p. 244).

Além de contribuir para a simulação de documentário que o diretor pretende conferir ao filme, o enquadramento escolhido casa-se perfeitamente bem com a narrativa epistolográfica sobre a qual a trama fílmica se construirá. Ele permite que alcancemos uma das marcas do discurso epistolográfico de registro pessoal, ou seja, a “expressão testemunhal” das personagens (MORAES, 2007), ainda que não sejam elas as escritoras de suas cartas. Atente-se, por exemplo, para o fato de que, nos primeiros depoimentos do filme, o rosto de Dora só aparece para iniciar, na economia narrativa do filme, o relacionamento com as personagens que comporão com ela a trama central, ou seja, Josué e sua mãe, solicitando-se do espectador o mesmo nível de atenção para essas duas personagens que o olhar de Dora lhes confere.

Acessando diversas “expressões testemunhais” reveladas em cada depoimento, podemos, orientados pela câmara do diretor, compor uma espécie de quadro social e geográfico a que pertencem as personagens do filme, com exceção para Dora, letrada, professora, urbana. Com este cruzamento de opções narrativas (enquadramento de documentário e discurso epistolográfico), Salles constrói personagens que revelam seu propósito de construção de um cinema de cunho social, marcado pela denúncia de problemas contemporâneos.<sup>2</sup>

*Central do Brasil*, com o realismo que busca imprimir à narrativa, se serve da epistolografia e acaba por renovar-lhe o discurso, cuja tradição conhecemos (forte particularmente entre os séculos XVI e XX), mas que vive forte declínio na contemporaneidade com a ascensão das novas tecnologias de comunicação, o que, segundo alguns especialistas, poderá levá-la à extinção (GALVÃO, GOTLIB, 2000, p. 10). Salles lança mão desse gênero discursivo para construir retratos “verdadeiros” em seu filme ficcional/documentário, com os quais almeja denunciar a miséria e as dores provocadas pelo deslocamento migratório forçado, pelo analfabetismo e pela miséria. Observe-se que os depoimentos do início do filme transmitem predominantemente mensagens de dor (separação e privação dos amantes, traição da amizade) e de saudades (distância das pessoas amadas).

Servindo-se do mesmo enquadramento em retrato, Salles voltará a recorrer, ao final do filme, da intimidade do discurso epistolográfico. Dora, após sua viagem “purgatória”, já no interior profundo do país, retorna à profissão de escritora, por estímulo de Josué, cujo bem querer conseguiu reconquistar. As cartas/depoimentos que escreve têm outro tom. Envolvidos pelos festejos religiosos em homenagem ao Bom Jesus, os depoentes solicitam os serviços de Dora para redigir agradecimentos às bênçãos

<sup>2</sup> Muito embora a crítica dedicada ao filme afirme o malogro deste intento devido à opção melodramática da narrativa e por certa cessão do diretor a padrões estéticos e temáticos hollywoodianos (NOGUEIRA, 2000).

alcançadas por intermédio do Bom Jesus, e enviar saudações e lembranças a parentes (pai, mãe, irmão, esposa, noivo) que estão longe. Retoma-se a perspectiva do “retrato em movimento” do Brasil interior, com os primeiros depoimentos um pouco mais longos, fornecendo mais dados da carta que se quer enviar, seguidos por um desfile de rostos e nomes de lugares do interior do Brasil para onde seguirão suas cartas. Em diálogo claro com as cenas iniciais do filme, a sucessão de personagens-tipos, pós-redenção de Dora, dá ao espectador a certeza de que a peregrinação das personagens centrais chegará a bom fim, reafirmando a opção melodramática do diretor. O recorrer ao discurso epistolográfico, acessando a intimidade de emoções e sentimentos das personagens, é estratégia de que se serve Salles para novamente simular o caráter documental de sua ficção e para reafirmar sua opção pelo melodrama, sem a problematização crítica das situações sociais, econômicas e educacionais em que se encontram as personagens retratadas.

## 2.

A primeira vez que tive notícias dessa prática de “escrivã de cartas” foi com *Central do Brasil*. À altura, pensei tratar-se de uma profissão “inventada” pelo diretor, fruto de sua ideia original para o roteiro. Passados mais dez anos, todavia, deparei-me com um auto quinhentista português, anônimo, cujo título registrava a profissão de Dora e cujos diálogos e personagens guardam algumas semelhanças com os que vemos no filme de Salles. Investigando o assunto, descobri quão antiga é a profissão e quão útil em países com forte história ligada à imigração, como o Brasil e Portugal.

O *Auto dos Escrivães do Pelourinho* é arrolado por Teófilo Braga no interior do que denominou de *Escola Vicentina*, ou seja, dramaturgos e textos anônimos que, no entender do crítico oitocentista, seguiam e guardavam, do século XVI ao XIX, a tradição teatral estabelecida por Gil Vicente (BRAGA, 1898). Braga dedica ao auto pouquíssimas linhas em seu estudo, porque só tem notícias dele por um pequeno extrato do texto que encontrou no Glossário da edição de 1833 da *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, de 1551, de Fernão Lopes de Castanheda (1500?-1599), feita pela Tipografia Rollandiana.

A edição que utilizamos neste trabalho foi preparada pelo pesquisador do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, o professor José Camões, publicada em único volume, em 2007, e que reúne cinco autos anônimos do século XVI: *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, *Auto do Escudeiro Surdo*, *Auto de Florisbel* e *Auto de Guiomar do Porto*. Do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, José Camões edita um texto impresso em 1625, na oficina de António Álvares, que hoje se encontra na *British Library* (C. 63. b.24) (CAMÕES, 2007, p. 278).

Em texto introdutório à edição, apoiado em referências feitas no texto a pessoas, a locais da cidade de Lisboa e a viagens feitas pelos reis portugueses D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1554), o professor José Camões data o auto de um período entre 1515 e 1526, indicando maior probabilidade para os anos de 1520, 1523 ou 1524 (CAMÕES, 2007, p. 23). Se essas datas estiverem corretas, como tudo indica, estamos trabalhando com um texto e um autor, em verdade, contemporâneo de Gil Vicente, que à altura está no auge de sua produção e prestígio junto à corte portuguesa.

O *Auto dos Escrivães do Pelourinho* coloca em cena personagens do cotidiano da Lisboa quinhentista, ou seja, escrivães que desenvolvem seu ofício na Praça do Pelourinho Velho, região central da cidade, próxima à Ribeira. Em mesas postas ao longo da praça, esses homens ofereciam à população seus préstimos de leitores e, principalmente, de redatores de cartas, de ofícios, de petições, de documentos de toda ordem, prática e ofícios registrados em obras históricas que descrevem a Lisboa antiga.<sup>3</sup>

*Escrivães do Pelourinho*<sup>4</sup> é farsa de costumes, retratando pessoas e práticas do cotidiano de uma cidade marcada pela efervescência comercial, em que a comunicação por via da escrita começa ser um imperativo. Embora relativamente curto, o auto divide-se em duas partes, em que interagem grupos distintos de personagens. A primeira parte, composta de 240 versos, ocupa próximo de um terço dos 774 versos totais. Divide-se, por sua vez, em três cenas de tamanho desproporcionais (45, 135 e 60 versos, respectivamente), em que o caráter farsesco do auto se impõe. Suas personagens são dois “patifes”, Duarte e Gonçalo, e dois escrivães, denominados simplesmente primeiro

<sup>3</sup> “Entrando na principal, que foi derribada por ocasião da vinda de Phillippe III a Portugal, entestava-se com a praça do Pelourinho Velho, onde se viam sentados em suas mezas os doze Escrivães da cidade escrevendo cartas e petições em serviço do povo. Facto assaz característico! Ninguém quase sabia então ler. Menos ainda escrever. Cumpria que no interesse geral o fizessem alguns empregados officiaes” (*apud* BRAGA, 1898, p. 542). Braga indica como fonte deste excerto a obra de Pedro da Costa de Sousa de Macedo (1821-1901), conde de Vila Franca do Campo, *D. João I e a aliança inglesa*, de 1884, publicada pela Livraria Ferreira, de Lisboa, p. 84, nota, em que este, por sua vez, cita Cristovão Rodrigues Acenheiro (1474-1538), autor das *Crônicas dos senhores reis de Portugal* (1570?). José Camões, por sua vez, na Introdução aqui referida, traz também uma série de depoimentos de contemporâneos (Damião de Góis [1554], João Brandão de Buarcos [1552] e Cristóvão Rodrigues de Oliveira [1551]) que comprovam a prática e utilidade da atividade dos escrivães do Pelourinho (CAMÕES, 2007, p. 20-22). Da mesma forma, Jaime Cortesão, retratando as várias faces da Lisboa dos anos de 1500, também apoiado na observação do quinhentista Damião de Góis, refere-se a esses profissionais e a seu lugar de trabalho como algo único na Europa da época: “Era a Lisboa ardente e sequiosa, de escassos chafarizes, à beira dos quais o povo e os escravos brigavam pela vez; dos açacais com seu asno e os quatro cântaros engradados, apregoando a água pelas calçadas íngremes; e das mocinhas negras, quase nuas, que a transportavam e serviam com as airosas quartas. Era a Lisboa honrada e mosteirosa dos mesteres esquecidos – atafoneiros, regatões, gibeteiros, esparaveleiros e desses escrivães do Pelourinho Velho, que, abancados às mesas, redigiam, ao sabor dos fregueses, cartas de amor, requerimentos, versos, discursos, epitáfios -, ‘coisa que em parte alguma das cidades da Europa eu vi jamais’, diria o viajado Damião de Góis” (CORTESÃO, 1922, p. 10).

<sup>4</sup> Tendo já publicado um estudo sobre o *Auto dos Escrivães do Pelourinho* (MUNIZ, 2009), retomo aqui algumas das considerações lá feitas.

e segundo, para os quais aqueles patifes trabalham. Ao longo dos diálogos que travam e dos jogos que encenam nesse início do auto, os dois patifes, Gonçalo e Duarte, não desmentem o denominativo de patifes que o anônimo lhes dá. Embora empregados, não abandonam as pequenas contravenções nem a busca de fórmulas para se safarem das mãos da justiça. O tema inicial do diálogo dos dois é justamente a transferência da já famosa Feira da Ladra da Ribeira para o Rossio. Duarte logo observa que a mudança lhes é favorável, pois no Rossio está a igreja do Hospital de Todos os Santos, onde, sempre que necessário, poderiam se refugiar das mãos de Francisco de Casal, “meirinho das cadeias de D. Manuel e de D. João III” (CAMÕES, 2007, p. 108, nota), já que as igrejas, à época, concediam imunidade àqueles que nelas se refugiassem.

Esta primeira parte, portanto, acaba por funcionar como introdução ao auto e apresentação do ofício de escrivão do Pelourinho e do contexto em que agiam. Diferentemente do profissional que compõe a administração burocrática do reino, às vezes diretamente ligada ao rei, acompanhando-o em suas viagens, outras vezes associados a outros cargos administrativos do corpo burocrático real, os escrivães personagens de nosso auto anônimo transitam por um mundo paralelo ao oficial, servindo a outro tipo de público e desempenhando funções menos nobres. De onde, para ciência do público, serem apresentados por meio desta introdução, que revela o rebaixamento social do mundo que frequentam, acompanhados por ajudantes “patifes”, casados com mulheres de hábitos pouco ortodoxos, anunciando assim o caráter farsesco, de mundo fora do lugar, do que será encenado em seguida. Da mesma forma, a independência das cenas, a pouca exigência com a linearidade narrativa, os saltos, as brechas, as aparições e saídas repentinas de personagens, tudo isso, de alguma forma, compõe a agilidade e a graça deste teatro de estrutura medieval.

A segunda parte do auto se constrói de modo bem distinto da primeira, a marcar pela forma a mudança do assunto de que irá tratar. Ela é composta por sete pequenas cenas, nas quais, em estrutura processional, desfilam sete personagens que dialogam e contracenam com um dos escrivães do Pelourinho. Cada uma das cenas repete uma mesma sintaxe cênica: a personagem entra em cena a dizer das questões que a aflige. As falas permitem que sejam apresentadas ao público e que se revelem os motivos que as levam a necessitar dos préstimos de um escritor ou leitor de cartas. No lugar de textos burocráticos, ofícios, petições, demandas oficiais etc., nosso escrivão será um redator de cartas de amor.

Em seguida, cada personagem dirige-se ao escrivão solicitando seus serviços. Explicitadas suas necessidades e tendo o escrivão redigido o que lhe foi solicitado, lê-se a carta, para que o público assim conheça seu conteúdo, e a personagem, após pagar o vintém devido e agradecer o serviço prestado, sai de cena. As personagens são todas

*tipos*, ou seja, representam, particularmente pela linguagem que utilizam e também pelo conteúdo do que dizem, tipos sociais facilmente reconhecíveis pelos espectadores. São elas: um negro, um moço d'escudeiro, um vilão, uma velha, um atafoneiro, um ratinho e um parvo. Com exceção do moço d'escudeiro e do parvo, todas as personagens sofrem de um mesmo mal: a falta, a distância ou ausência da pessoa amada. Isto motiva o desvelar de uma retórica amorosa calcada na tradição do amor cortês, vazada em falas repletas de fórmulas lírico-amorosas, e eivadas de graça farsesca porque ditas por personagens postas socialmente abaixo da altura exigida pelo tom elevado do discurso amoroso. O riso farsesco, portanto, constrói-se pelo contraste da personagem com o discurso que utiliza, ou melhor, pelo rebaixamento a que o discurso lírico-amoroso é submetido (BERGSON, 1987, p. 53 e ss.).

O primeiro a entrar em cena é Fronando (ou Fernão Capado, como ao final da cena irá se nomear), negro apaixonado, cuja mulher foi-se com o rei para Évora, deixando-o saudoso e temeroso que ela encontre novo “negro amor”. Já de início, Fronando revela não só seu estado de amante saudoso, mas também sua condição de “negro da guiné”, pelas marcas de seu português estropiado:

Ah cotado malo-banturado  
cotado mi coração  
como *vioer* tam penado  
sempre doente nunca são  
sempre mai martorizado.  
Ai cotado que barei  
nunca ter em mi prazer  
por isso nunca bom ter  
mujer que anda com rei  
porque nunca poder ber (vv. 244-254, p. 114).<sup>5</sup>

A coita amorosa produzida pela ausência da mulher resulta em lamento do amante, vazado em tradicionais marcas da sintomatologia do sofrimento amoroso (a doença, o martírio, a falta de prazer). Todavia, a aparente sinceridade do discurso não resiste à inadequação da linguagem “da guiné” que o negro utiliza, resultando no riso dos espectadores e, conseqüentemente, no rebaixamento do próprio discurso amoroso.

Nas cenas a seguir à de Fronando, três personagens tipos, habitantes costumeiros da farsa quinhentista, vão também buscar os préstimos de nosso escrivão. Primeiro, um moço de escudeiro que reclama da pobreza de seu amo e da miséria em que vive. Na economia do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, o escudeiro é personagem ausente do palco, mas é para e contra ele a sátira que se encena. O percurso da sátira é original,

<sup>5</sup> As citações do texto do *Auto dos Escrivães do Pelourinho* dar-se-ão sempre pela edição preparada pelo professor José Camões (ANÔNIMO, 2007), indicando-se os versos e as páginas correspondentes.

possibilitado pela singularidade temática do auto. Desejoso de conseguir “um muito fino vestido” que lhe prometera seu senhor, que “anda d’amores/ c’uma filha da sardinheira/ que agora é tripeira” (vv. 370-371, p. 118) [repare-se no rebaixamento das figuras dos amantes], o Moço vai ao escrivão e solicita-lhe que redija uma falsa carta da filha da sardinheira para seu senhor. Ao custo do um vintém cobrado pelo escrivão, garante o ganho do vestido e mantém satisfeito seu amo, inclusive para novos enganos.

Em seguida, entra em cena um Vilão, João Lourenço. Tendo vindo à corte para resolver uma querela com um cunhado sobre suas terras, estranha que sua mulher, que “tem mui bom rosto” (p. 121), não lhe tenha escrito uma só linha nos três meses em que está longe da vila. Embora na carta que dita ao escrivão considere a hipótese de a mulher sofrer das mesmas dificuldades que o levam a recorrer aos serviços de um profissional da escrita – “quicais não tereis papel/ ou o não sabereis fazer” (vv. 474-475, p. 122) –, o que o motiva a escrever é temor semelhante ao do negro Fronando, ou seja, que sua bela mulher tenha encontrado amor novo: “Não me parece a mim/ isso bem, a bem falar/ ela carta não mandar/ amorio novo anda por i/ não posso menos cuidar” (vv. 431-435, p. 120). Se alguma dúvida paira sobre as motivações do Vilão para escrever à mulher, o final de sua carta é eloquente: “não quero mais escrever/ senão que Deos vos dê bem/ e vos livre de bem querer” (vv. 489-491, p. 122).

Em contraste com essas vozes masculinas, temerosas da fidelidade de suas amadas, e na antípoda da beleza que faz sofrer Fronando e João Lourenço, entra em cena uma Velha, Ana Afonso. Ocupando lugar central no desfile e única voz de mulher no meio do vozerio masculino, a fala de Ana Afonso impõe-se pela diferença entre diferentes. Seus propósitos, todavia, estão alinhados aos das outras personagens. Ela também busca seu par amoroso:

Eu tenho bom parecer  
e tenho boas feições  
me desejam todos ver  
e não posso tam velha ser  
como foram as paixões.  
[...]

Ûa carta quero mandar  
a um homem de prazer  
hei-lha mui bem de notar  
que se há de espantar  
verei que me manda dizer (vv. 503-517, p. 122-123).

A velha que não cede ao discurso da discrição exigida pela idade e que diz de seus desejos, reafirmados no autoelogio e na vontade expressa de um novo amor, é personagem tipo tradicional, alvo da sátira literária desde há muito (CORRAL DÍAZ,

1993). Desejosa de casar (o verbo ‘casar’ e seus derivados repetem-se por três vezes ao longo dos 15 versos da carta), declarando-se prenhe do destinatário da carta que manda escrever, dizendo-se ‘esperdiçada’ (desperdiçada) pelo amante, Ana Afonso enquadra-se com perfeição no tipo que encena. A objetividade com que anuncia seus propósitos amorosos e a confiança que demonstra ter em suas qualidades físicas, de beleza e juventude – “agora não me chegaram/ mocezinhas de quinze anos” (vv. 511-512, p. 123) –, resulta, no entanto, ridículo e risível na fala da Velha. Mais uma vez, o discurso amoroso, que deveria sustentar as pretensões da amante, constrói-se num contexto farsesco, em que a inadequação às exigências do código amoroso daquele que o emite acaba por desconstruir o próprio discurso, tornando-o alvo do riso satírico.

Um atafoneiro (moleiro) é o quinto cliente de nosso escrivão. Desconhecemos esta figura como personagem-tipo no teatro português. A profissão liga-se a arte de moer grãos, por meio de uma atafona, pequeno engenho movido à força animal ou humana.<sup>6</sup> Todavia, a presença de Afonso Gil, nome do atafoneiro, no auto não se liga em nada a sua profissão. Como o negro Fronando, Afonso Gil vê sua amada, uma padeira, ir-se para Évora, acompanhando a comitiva real:

Esta ida del rei para Évora  
me deu mui grande canseira  
porque se ele não fora  
estivera aqui agora  
minha senhora padeira.  
Que agora vivo penado  
penado com afeição  
penado meu coração  
pois o amor tam chegado  
se foi por me dar paixão (vv. 559-568, p. 124-125).

Se nada ficamos sabendo sobre a profissão do atafoneiro, seu lamento amoroso diz-nos muito sobre as consequências para a capital do reino dos deslocamentos dos reis para outras localidades. Dois de nossos sofridos amantes, o negro Fronando e o atafoneiro Afonso Gil, atribuem à viagem do monarca a Évora a causa de seus males, “esta ida del rei para Évora/me deu mui grande canseira”, diz o atafoneiro. A repetição da causa, em cenas distintas, poderá ser entendida como expressão metonímica das dificuldades porque passava a capital com a ausência do monarca e de sua corte. Embora os prejuízos pudessem ser também da ordem do pessoal, provocando dissensões amorosas pelo afastamento obrigado de alguns casais, certamente estavam

---

<sup>6</sup> A Lisboa do século XVI conheceu grande número de atafonas, sendo prova disto o fato de haver registro de um Regimento dos Atafoneiros na coleção de regimentos de Duarte Nunes de Leão, de 1572. Cf. verbete “Atafoneiro”, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, (1945, v. 3, p. 612).

nos campos do econômico e do político os maiores prejuízos para a cidade e seus habitantes. Nossos escrivães do pelourinho, em suas duplas funções de burocratas e mediadores das relações pessoais, são personagens privilegiadas na construção de uma possível denúncia dessa desconfortável situação da capital do reino.

O último dos amantes a buscar os serviços de nossos escrivães é um ratinho (um criado beirão) de nome Gonçalo. Assim como os outros, ele também tem sua amada distante, o que lhe causa tristeza e sofrimento. Um dado novo, todavia, particulariza sua história. Gonçalo entra em cena em busca de leitor para uma carta recebida, que ele suspeita traga o anúncio de sua desgraça: “Quero-te ir dar a ler/ tu serás o meu perigo/ nisso não há o que fazer” (vv. 647-649, p. 128). A novidade atualiza a função de nossos escrivães, agora também necessários para a leitura da carta recebida. Paralelamente, a cena se renova, surpreendendo o espectador que esperava a repetição do modelo utilizado até o momento.

A expressão do amor do Ratinho, construída em “sospirar” e “penar”, dá-se em fórmulas da retórica amorosa comum aos poemas dos cancioneiros peninsulares.<sup>7</sup> Amante discreto, ele assegura: “de ninguém é conhecido/ meu mal e minhas dores” (vv. 662-663, p. 128). O inusitado da carta recebida lhe desperta temor de seu conteúdo, por isso ele parece relutar em dá-la a ler. Vencida a resistência e lida a carta pelo escrivão, Gonçalo desespera-se ao ouvir de sua amiga Catalina um pedido para que a socorra, pois ela está sendo obrigada a casar-se. Sem saber bem ou sem ter o que fazer, resta a Gonçalo rogar à namorada, na carta que lhe redige o escrivão, que resista ao casamento que lhe impingem: “Eu vos mando encomendar/ que não caseis lá com ninguém/ e assi vo-lo mando rogar/ porque vós sois o meu bem/ que Deus me queria guardar” (vv. 711-715, p. 130). A ingenuidade do pedido certamente provoca o riso do espectador, que tem a oportunidade de confrontá-la com a retórica amorosa, algo inflamada, das primeiras falas do Ratinho. Mais uma vez, no descompasso entre o que se diz e a baixa estatura social daquele que diz, o riso farsesco se instaura. Porém, a cena não deixa de surpreender, pela inovação da carta trazida para leitura, e emocionar, pela simplicidade com que reveste o amor de Gonçalo.

### 3.

Assim, em espaços e tempos muito diferentes e distantes, Walter Salles e o autor anônimo quinhentista recorrem a uma mesma prática profissional, o de escrivão de

---

<sup>7</sup> Lembre-se que um dos “debates literários” mais famoso do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516) ocupa-se justamente da disputa para saber qual o melhor amante: se o que muito cuida ou o que muito suspira.

cartas, para pintar um “retrato em movimento” da atualidade das duas sociedades em que vivem. A opção por associar à construção de suas narrativas a prática do discurso epistolográfico ajuda-os a falar de grupos sociais distintos, verso e reverso de uma realidade cultural, econômica e educacional bastante perversa. Letrados e analfabetos confrontam-se e expõem a realidade cruel de diferentes sociedades. Conforme afirma Castillo Gómez, a carta “é um artefato capaz de representar as regras do pacto social e, portanto, de projetar uma determinada imagem de quem a escreveu e de sua posição na sociedade” (2002, p. 45). Das posições sociais diametralmente opostas das personagens em cena, espectadores e leitores rapidamente tomam ciência ao ler/ver as duas obras.

Todavia, as opções e estratégias narrativas dos dois autores suavizam ou mascaram o retrato do cotidiano que encenam. A construção em parataxe das duas narrativas, o enquadramento fílmico, o recurso à “carta pessoal” e à consequente “expressão testemunhal” que carrega e, por fim, a predominância do discurso amoroso irmanam e diluem as personagens num mesmo drama social e pessoal. O cotidiano e o presente histórico referenciados nas falas das personagens do auto e a simulação de documentário construído pelo enquadramento do filme apontam para um propósito de crítica social dos dois autores. Todavia, os gêneros escolhidos, a farsa e o melodrama, acabam por diluir em risos e lágrimas a vivência e as dores dessas personagens marcadas pelo analfabetismo e por deslocamentos socioeconômicos-geográficos indesejáveis. Se os propósitos críticos diluem-se, o humanismo revelado pelo realismo dos depoimentos amorosos, no entanto, alcança o objetivo de tocar a sensibilidade do espectador e despertar-lhe a solidariedade com os dramas amorosos encenados. Eu, pelo menos, me solidarizei e me emocionei, com riso e lágrimas, com cada um deles.

#### REFERÊNCIAS:

ANÔNIMO. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. In: *Teatro português do século XVI*. Introdução e edição de José Camões. Lisboa: INCM, 2007. p. 103-132.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf)

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*: Eschola de Gil Vicente. Porto: Livraria Chardron, 1898.

CAMÕES, José. Introdução. In: *Teatro português do século XVI*. Introdução e edição de José Camões. Lisboa: INCM, 2007. p. 7-32.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. "Como o polvo e o camaleão se transformam". Modelos e práticas epistolares na Espanha Moderna. In: BASTOS, Maria Helena Câmara, CUNHA; Maria Teresa Santos, MIGNOT; Ana Chrystina Venancio (orgs.). *Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002. p. 63-89.

CUNHA, Maria Teresa S.; MIGNOT, Ana Chrystina V. (Org.) *Destinos das Letras. História, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: Ed. UPF, 2002.

CORRAL DÍAZ, Esther. A figura da *velha* nos cancioneiros profanos galego-portugueses. In: BREA, Mercedes. *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Xunta da Galicia, 1993. p. 403-414.

CORTESÃO, Jaime. *A expedição de Pedro Álvares Cabral e o descobrimento do Brasil*. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1922.

FONTANA, Roseli A. Cação. A constituição social da subjetividade: Notas sobre *Central do Brasil. Educação & Sociedade*, São Paulo, ano 21, n. 71, p. 221-234, 2000. Disponível em:

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=87313695010>

GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Prezado senhor, Prezada senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 9-10.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Enciclopédia, 1945.

MORAES, Marcos Antônio. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 38-53, 2007.

MUNIZ, M. R. C. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*: linhas de transmissão do teatro medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, G.; MUNIZ, M. R. C.; SODRÉ, P. R. (Org.). *Estudos Medievais Fontes*. Araraquara: GTEM\ANPOLL, 2009. p. 110-131. Disponível em:

[http://www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02\\_fontes/fontes\\_marcio\\_muniz.pdf](http://www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_marcio_muniz.pdf)

NOGUEIRA, Lisandro. *Central do Brasil e o melodrama. Estudos Socine*, Porto Alegre, v. 3, p. 65-69, 2000.

VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: CET- Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ INCM, 2002, 5 vols.

#### MINICURRÍCULO:

Márcio Ricardo Coelho Muniz possui Graduação em Letras pela Universidade Federal Fluminense, Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo e Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Bacharelado/Graduação em História, pela Universidade Federal da Bahia (2011). É Professor Adjunto 3 de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Bahia. Pesquisa e publica nas áreas da Literatura Medieval e Renascentista Portuguesa, com estudos sobre a Lírica Trovadoresca Galego-Portuguesa, Prosa Didática da Casa de Avis, Teatro Português do século XVI, em particular a obra do dramaturgo Gil Vicente, investigando suas fontes medievais e suas relações com outros dramaturgos da língua portuguesa.