

A história como estratégia e tema literários na *Comédia de Diu* (1601), de Simão Machado

ROGÉRIO MIGUEL PUGA
Universidade Nova de Lisboa, FCSH

Resumo

O presente artigo analisa, com base em conceitos e na metodologia da Imagologia, o processo de ficcionalização do período imediatamente anterior ao Cerco de Diu (1538) na peça bilingue *Comédia de Diu* (1601), de Simão Machado. A peça histórica partilha características com o chamado romance histórico e representa os conflitos entre os portugueses e o rei ‘mouro’ Bandur na guarnição portuguesa de Diu, ocupando-se o nosso estudo da utilização que o dramaturgo faz da História e dos auto- e hetero-estereótipos para caracterizar e glorificar as personagens históricas portuguesas e metonimicamente a empresa colonial lusa em geral.

Palavras-chave: *Comédia de Diu*, Simão Machado, Imagologia, estereótipos, identidade nacional, História

Abstract

Using concepts and the methodology of Imagology, this article analyses the process of fictionalisation of the period prior to the Siege of Diu (1538) in the bilingual play *Comédia de Diu* (*Comedy of Diu*, 1601), by Simão Machado. This historical play shares characteristics with the historical novel, and represents the conflicts between the Portuguese and the “Moorish” King Bandur in the Portuguese fortress of Diu (India). This article studies the playwright’s use of History and of self- and hetero-stereotypes to characterise and glorify the Portuguese historical characters and, metonymically, the Portuguese maritime and colonial enterprise in general.

Key-words: *Comédia de Diu*, Simão Machado, Imagology, stereotypes, national identity, History

Vereis a inexpugnabil Dio forte,
Que dous cercos terá, dos vossos sendo.
Ali se mostrará seu preço e sorte,
Feitos de armas grandíssimos fazendo;
Envejoso vereis o grão Mavorte
Do peito lusitano, fero e horrendo.
Do Mouro ali verão que a voz extrema
Do falso Mahamede ao céu blasfema.
Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, II, 50.

1 Introdução

Em 1601, Simão Machado (fl. 1570-1640) publica a peça *Comédias do Cerco de Diu*, também conhecida como *Comédia de Diu* (CD), que, como veremos, veicula uma imagem positiva dos portugueses estabelecidos na fortaleza que dá título à

obra¹, nomeadamente como corajosos defensores dos interesses coloniais da metrópole, um auto-estereótipo comum na literatura produzida, na altura, em Portugal sobre os agentes guerreiros da expansão nacional. Essa auto-imagem tem por base a utilização da História como estratégia e tema literários, sendo esse uso que analisaremos ao longo do presente artigo, à luz de conceitos operativos e da metodologia da Imagologia literária e cultural², sobretudo os conceitos de auto-estereótipo (o que alguém ou um país afirma sobre si próprio/o que deseja que os demais pensem sobre si) e de hetero-estereótipo (o que os demais países pensam de um determinado país)³. O texto será ainda interpretado à luz do conceito de orientalismo, de Said (1978: 12-17): “a distribution of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts” que produzem e mantêm uma distinção clara (e exotizada) entre Ocidente e Oriente baseada em interesses coloniais (económicos) e num sentimento de superioridade ‘civilizacional’ que sustenta ideologicamente a missão imperial, que depende da criação e manutenção de sucessivas metáforas e estereótipos para imaginar o Outro colonizado (Ribeiro 2004: 21) que estão presentes em *CD*. Tal como o Outro inimigo oriental, também o *Self* cultural português é um constructo, um auto-estereótipo que importa compreender, pois, como recorda José Gil (2005: 15), os portugueses existem “mesmo como ficção, ou ilusão da opinião, [...como] entidade” e devem ser estudados também como tal, e, para o fazermos, recorremos a conceitos da Imagologia, uma área de estudos relativamente recente.

2 Imagologia, estereótipos ‘históricos’ e identidade nacional

A. W. Johnson (2008:10-11) defende a denominação ‘imagologia cultural’ e define auto-imagem como “an image of selfhood reflected by any particular focal group”, e hetero-imagem como “image of otherness/alterity that is perceived as being separated off by any particular focal group [which convey...] a rhetorical projection of particular mind-sets by particular groups”, concluindo que o estereótipo⁴ — enquanto juízo de valor afectivo e imagem simplificada — é mais perceptível em

¹ Sobre a cidade-fortificação, veja-se: Dias (2008a: 136-141), Dias (2008b: 59-66) e Grancho (2016).

² A Imagologia não estuda a sociedade em si, mas sim estereótipos e imagens nacionais no discurso literário, como informa Leerssen (2000: 268-269): “Imagology or image studies deals with the discursive and literary articulation of cultural difference and of national identity.” Para uma síntese recente sobre as origens e o desenvolvimento da Imagologia, veja-se Puga (2014).

³ Os etnotipos, ou auto- e hetero-estereótipos (imagótipos) veiculam convenções ficcionais e discursivas como mitos de identidade cultural, e não realidades sociais, ou seja, são “stereotypical characterizations attributed to ethnicities or nationalities, national images and commonplaces [that] take shape in a discursive and rhetorical environment” (Beller e Leerssen 2007: xiv). Sobre o auto-estereótipo do português, veja-se Kuin (2007: 220-223).

⁴ Veja-se a definição de estereótipo de Beller (2007: 42): “a stereotype is a generalization about a group of people in which incidental characteristics are assigned to virtually all members of the group, regardless of actual variation among the members. Once formed, stereotypes are resistant to change”). Os estereótipos literários são percepções ou crenças também emotivas (por vezes criadas durante confrontos sociais) sobre pessoas/comunidades, como acontece em *CD*, e características partilhadas por essas comunidades, que permitem rotular terceiros e as suas atitudes, bem como reagir (negativa e/ou positivamente) perante eles.

hetero-imagens do que em auto-imagens, pois o que nos é mais distante é mais facilmente simplificado. Como conclui Beller (2007: 433), e como CD demonstra através da construção do auto-estereótipo positivo dos portugueses e do hetero-estereótipo negativo do inimigo, “the mutual relations between nations are a social given, involving a discourse burdened with prejudice and spawning stereotypes, as much as the artistic invocation, articulation and instrumentalization of national themes and figures is a given”. Os estereótipos são então formas ou modos ambivalentes de saber e de poder (Bhabha 2010: 95) também colonial, pelo que devemos considerar o contexto sócio-histórico que os produziu, nomeadamente a tarefa de glorificação da gesta marítima portuguesa em plena Monarquia Dual. Cientes de que o contexto de recepção de um estereótipo/imagótipo se torna rapidamente também o seu contexto de difusão (Frank 2000: 20) — por exemplo as obras literárias e historiográficas que contemplaremos e os seus leitores —, interessa-nos estudar a génese, o desenvolvimento e a função dos estereótipos literários (negativos e positivos) associados à nacionalidade, à etnia e à religião, entre outras categorias. Interpretar criticamente os textos que recuperam e actualizam o episódio do Cerco de Diu é também analisar a sua ideologia/ideação, pois, como recorda Joep Leerssen (s.d.),

the imagologist studies, not only, the image of the nation in question, but also the context, more importantly the attitude of the author. One of the basic insights in image studies is that the mechanism of the representation of foreign nations can only be analysed properly if we take the attitude of the author into account. A representation of Britain by a Frenchman or by a Dutchman or by a German may differ because of the nationality of the respective authors. For this reason the imagologist distinguishes between *auto-images* and *hetero-images*: the attitudes one has towards one’s own cultural values (self-image, auto-image) and the attitude towards the other (hetero-image). Any representation of cultural relation is a representation of a cultural confrontation; and the author’s own cultural values and presuppositions are inevitably involved in this confrontation. There is, in other words, always a degree of subjectivity (auto-image) involved in the representation of another culture. This unavoidable degree of subjectivity is one of the main differences between an “image” and objective information.

E se Leerssen chama a atenção para a importância da atitude do autor das obras a estudar, a vida de Simão Machado é praticamente desconhecida. Sabemos que nasceu em Torres Novas, na segunda metade do século XVI, filho de Grácia Machado e de Tristão de Oliveira, e que se fez frade franciscano, num mosteiro em Barcelona, como Frei Boaventura, nome com o qual assinou *Dous Sonetos em Louvor de Fr. Dimas Serpi* (1604) e *Sylva de Espirituales e Morales Pensamientos* (1632), ambas publicadas em Barcelona, bem como sete novelas em castelhano (Frèches 1971: 9; Rodríguez 2009: 7-8). Em 1601, o dramaturgo publica uma antologia de obras suas com o sugestivo título de *Comédias Portuguesas*, que, tal como acontece com outras colectâneas durante a Monarquia Dual, enfatiza a ‘nacionalidade’⁵ das peças (Barata 2001: 101-113; Camões e Brilhante 2016: 220).

⁵ Utilizar o termo (proto-)nacional num estudo sobre a primeira metade do século XVII é problemático, pois é difícil interpretar indicadores de pertença nacional desse período enquanto

A obra inclui quatro peças, a primeira e a segunda partes da *Comédia da Pastora Alfea*, e as duas partes de *CD*, e seria reeditada em 1631, em 1706, em 1969 (por Paul Teyssier, em Roma) e em 1971, em versão fac-similada do exemplar da Biblioteca Vaticana, por Claude-Henri Frèches. Mais recentemente, em 2009, José Camões, José Rodríguez e Helena Reis disponibilizaram *online* uma edição crítica da peça (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), a edição que utilizamos, e publicaram ainda a edição crítica das *Comédias de Simão Machado*, com a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

A fortificação histórica que funciona como espaço principal da acção e que dá título à peça foi iniciada em Novembro de 1535 e terminada no ano seguinte, mas revelou fraquezas durante os bombardeamentos guzerates e, por essa razão, o texto de Machado termina com o seu restauro, bem como com a construção da cisterna, pois ficara claro que a cidade não resistiria a um cerco sem água armazenada no seu interior. A fortaleza rapidamente se tornou inconquistável, e *CD* remete para esse mesmo projecto militar e colonial que permite a consolidação dos portugueses na Diu “inexpugnável” que Camões refere no excerto que serve de epígrafe a este artigo, através “da reordenação das forças portuguesas no local, bem como a pacificação das cidades vizinhas pelo terror [que] veio impor definitivamente a presença estrangeira nos mercados orientais, sobretudo como principal orientador dos fluxos comerciais” (Jesus 2010: 12). Não admira, portanto, que a fortaleza seja representada, no início da peça, numa situação precária e que o final do texto se ocupe simbolicamente das obras de melhoria e da construção da cisterna, ou seja, do caminho para a vitória futura do cerco, episódio do qual esse texto machadiano não se ocupa, pois, como veremos, trata-se de uma trilogia dedicada ao Cerco de Diu. Infelizmente, a terceira parte nunca chega a ser redigida.

Se *Theatrum Lusitaniae* (1645), de João Soares Brito, se refere às comédias de Machado como “lepidíssimas”, ou seja, felicíssimas (Frèches: 12-13), Frèches (16) afirma que o texto é “o primeiro drama histórico de grande espectáculo”⁶ e Ivo Cruz (2012: 18-20) defende que a comédia, “atípica” no teatro português, toca, por vezes, o épico-heróico na sua “descrição entusiástica” da fortificação de Diu (Rodríguez 2009: 14-17). Como recordam Braga (1898: 297) e González (2006: 324), *CD* dialoga simultaneamente com o auto vicentino e com a *Comedia Nueva* espanhola:

las [comedias] que se denominan «Comedias Portuguesas» no lo son en realidad. Estos textos no constituyen un nuevo género sino que cierran un ciclo, el del auto inventado por Gil Vicente. De hecho, corresponden a una tentativa de adaptación del mismo al género teatral que tenía cada vez más éxito en Portugal, el de la Comedia Nueva española, que siempre se representaba en castellano, e iba a imperar en el espacio teatral portugués. Esta voluntad de Simão Machado — ejemplo del que no habrá ninguna otra muestra en Portugal — se expresa

expressão de sentimentos da população, devido à coexistência de vários vínculos de identidade e ao facto de ‘nação’ e naturalidade não serem elementos de pertença primordiais, a par da religião, da fidelidade dinástica e de outros factores enfatizados por processos de instrumentalização política de sentimentos proto-nacionais (Cardim, Costa e Cunha 2013: 13-14; Schwartz 2013: 493-506).

⁶ Frèches (22, 46) afirma que a peça imita as tragicomédias jesuíticas em latim, nomeadamente no que diz respeito à grandiosidade do espectáculo dos imponentes cortejos e dos desfiles ritualizados.

aquí por el recurso a la polimetría, en contraste con la monimetría del auto postvicentino. González (2006: 324).

A peça bilingue usa as línguas portuguesa e castelhana para distinguir o luso do inimigo mouro, pois as personagens ‘nacionais’ falam português, enquanto as hindus e muçulmanas falam castelhano⁷, artifício que é também utilizado por outros autores de então para acentuar diferenças e desenhar fronteiras (Flores 2015: 271). Aliás, os já referidos estereótipos literários alertam-nos para o significado de “mitos que apoiam auto-imagens colectivas e estratégias de exclusão e de construção de fronteiras” (Zacharasiewicz 2010: 12, tradução nossa), e *CD* assume-se gradualmente como um texto laudatório da coragem, perseverança e honra dos colonos portugueses que defendiam Diu e que, (quase) todos os dias, temiam o perigo de invasão inimiga. O diálogo entre personagens como o rei Bandur e Cojosofar⁸ apresenta-nos estrategicamente os antecedentes da acção através do recurso à analepse (I, 370-400), pois o inimigo prepara o ataque à fortaleza de Diu que (depois de os portugueses o terem ajudado)⁹ lhes deseja retirar à força, revelando uma total ausência de ética e justiça. Esse comportamento dos muçulmanos é retomado amiúde (I, 659-674) para reforçar estereótipos negativos sobre o adversário colonial.

O conceito de literatura, enquanto fenómeno social e construção ou *poiesis* histórico-antropológica (Gusmão 2001: 181-224; Gusmão 2004: 309-319), bem como as complexas relações entre a história e a literatura são cada vez mais abordados de forma interdisciplinar. Fátima Marinho (2005: 9-20, 25-59, 135-147) estuda as relações entre o passado e a sua transposição para a escrita e afirma que estas são “sempre difíceis mas também sempre sedutoras”, sobretudo devido ao facto de a história ter tomado consciência da impossibilidade de produzir um discurso único e definitivo sobre acontecimentos reais. Já Maria Alzira Seixo resume essas mesmas relações a partir de quatro perspectivas de trabalho, a saber: 1) através da história literária (captação do sentido evolutivo dos modos de escrever, ler, ensinar e difundir a literatura); 2) através da interdisciplinaridade que convoca

⁷ Para uma análise exaustiva da métrica, do uso do castelhano e do estilo de *CD*, veja-se Rodríguez (2009: 41-55).

⁸ A personagem Cojosofar é apresentada — tal como em *O Primeiro Cerco de Diu* (livro I, cap. XII) de Lopo de Sousa — como um italiano convertido ao islamismo, e partilha o nome com a figura histórica homónima, que, como sabemos, não é italiano, mas um albanês que lutou nas guerras da Itália, tornou-se mercador no Mar Vermelho e conselheiro do rei de Cambaia. Após a morte de Bandur, Cojosofar planeou o cerco otomano de Diu em 1538 e até o de 1546 (Mathew 1987: 319-328). Como o espectador/leitor informado da peça sabe, o sultão Bandur (de Cambaia) apela ao cerco logo após ter cedido Diu aos portugueses, e, sem força militar suficiente, pede apoio ao Império Otomano, a mais poderosa potência muçulmana, liderado pelo sultão Sulimão, para atacar a fortaleza lusa.

⁹ Tal como a peça ecoa ficionalmente, em 1535, o sultão de Cambaia, Bandur, pediu ajuda ao governador português, D. Nuno da Cunha, para derrotar o grão-mogol de Deli, em troca da autorização da construção de uma fortaleza em Diu. No entanto, Bandur apercebe-se de que perdera um importante porto comercial e tenta reverter a situação, acabando os portugueses por o assassinar, em 1537.

o conhecimento da história e da literatura, entendendo os estudos literários como intersecção do espaço das ciências da linguagem e dos estudos de estética com o das ciências históricas, ou seja, o estudo do relacionamento entre a poética (cenas de efabulação) e a historicidade (cenas de convocação histórica); 3) através do estudo da história em geral entendida como memória de um passado humano colectivo passível de ser reconstituída e alterada verbalmente e, portanto, tema ou motivo de textualização literária; 4) através da acepção da história como movimento accional de um texto, como intrincado de problemas e actuações e como intriga ou efabulação, pois contar uma história é remeter para situações que se reportam a um mundo “real” (circunstancial) e ao imaginário da memória comum (Seixo 2004: 231-241). Relativamente ao estudo de *CD*, interessam-nos sobretudo as três últimas relações entre literatura, história e historiografia, ou seja, a história como efabulação, estratégia, tema ou motivo literário, ao analisarmos de que forma o passado nacional e a ficção se fundem em *CD*, de que modo a história se assume como elemento estruturante do texto e quais os limites e a função da representação da história colonial num período ainda (de reforço) da construção do império (1601), numa altura em que os interesses ingleses e holandeses intensificavam a ameaça às rotas lusas no Oriente.

3 O ‘efeito do real’ e os auto- e hetero-estereótipos em Diu

Os detalhes e as descrições de cariz realista¹⁰ de *CD* pretendem adensar aquilo a que Roland Barthes (1986:141-148) chama “efeito do real”, e que é essencial numa peça de teatro histórica para criar o efeito da verosimilhança, de que falaremos mais adiante. Os detalhes históricos, o relato de acontecimentos, as várias ‘variantes’ de português (do ‘rústico’ ao erudito) que caracterizam personagens de diferentes classes sociais em interacção contribuem para a construção da cor local, enquanto as elaboradas didascálias também revelam os processos de criação do já referido efeito do real e do *suspense*, nomeadamente quando uma pedra da muralha cai no palco, aos pés de um soldado, ou o facto de a morte de Bandur ser anunciada no final da primeira parte, mas os pormenores apenas serem fornecidos no início da segunda parte.

O autor, que nunca terá saído da Península Ibérica, utiliza fontes históricas (que também fazem o elogio da guerra) para redigir a peça, nomeadamente a crónica de Lopo de Sousa Coutinho, *Livro Primeiro do Cerco que os Turcos Puseram à Fortaleza de Diu* (1556), que narra os acontecimentos antes do cerco de 1538, nomeadamente a entrega da cidade, os conflitos em Cambaia e a morte de Bandur¹¹.

¹⁰ Entendendo o conceito de realismo tal como Lodge (1977: 25) o define: “the representation of experience in a manner that approximates closely to descriptions of similar experiences in non-literary texts of the same culture”, enquanto Todorov (1984: 9-12) identifica como características do texto realista a coerência (com o real) e a particularização (através de pormenores descritivos).

¹¹ A morte de Bandur impulsiona a ida dos ‘turcos’ para o Índico, comandados por Suleimão Pacha, após a construção da frota otomana de cerca de 75 barcos, no Suez, em 1537-1538. O *Livro Primeiro do Cerco de Diu* (1556), de Lopo de Sousa Coutinho, aponta para 6.500 homens nessas galés, enquanto um desertor chegado a Diu aponta para 3.000 homens de armas e 7.500 remeiros. A expedição sai do Suez, em Junho de 1538, vai conquistando territórios no Mar Vermelho, e chega a

Machado utilizou ainda outros textos literários sobre o episódio histórico, como *Os Lusíadas* (as ideias da muralha inexpugnável, dos “feitos de armas grandíssimos” e do falso Maomé)¹², bem como o poema épico *O Primeiro Cerco que os Turcos Puseram à Fortaleza de Diu nas Partes da Índia* (1589), de Francisco de Andrade, que, tal como *CD*, segue, de perto, o texto de Sousa Coutinho. Em 1574, o segundo Cerco de Diu seria celebrado por Jerónimo Corte Real em *Sucesso do Segundo Cerco*, pelo que poderemos falar de uma tradição literária orientalista em torno das duas batalhas¹³, como Machado (2018) comprova ao estudar os textos produzidos ao longo de cinco séculos. Aliás, como refere Grancho (2016: 89), o discurso memorialístico dos cercos de Diu sobrevive, até ao século XXI, nas representações da história e da identidade da cidade, por exemplo, em debates políticos, militares e ao nível da arquitectura:

shifts in its meaning and significance over time, narrative connections to images of architecture, and the politicized marking of the historical site, all contribute to the ambiguous, miscellaneous role of the sieges in the architectural and urban histories of the city. The echoes of the events across the sixteenth until the nineteenth century, transformed seemingly similar and singular events into one which continued to affect colonial discourse well into the twenty first century.

A análise da ficcionalização do Cerco de Diu enquanto ferramenta ideológica e auto-estereótipo (produzido e divulgado pelos portugueses) permite-nos estudar, na senda de estudos como *Imagined Communities* (Anderson 1983), de que forma os autores vão (re)utilizando o episódio de forma política como ferramenta para imaginar, projectar e construir a ideia de ‘portugalidade’ e nacionalismo colonial através dos auto-estereótipos que identificaremos ao longo deste trabalho. Se Appadurai (1996) defende que a ‘nação’ é construída com base não apenas nas fronteiras geográficas nacionais, mas também na diáspora e na acção dos meios de comunicação e da arte, para Maalouf (1988: 188), a identidade não é estática e vai-se transformando e elaborando ao longo do tempo, ideia também debatida quer por Hall (1997: 1), para quem a identidade depende de mecanismos dialógicos e retroactivos, quer por Balibar (1995: 187), de acordo com quem não existem identidades ‘nacionais’, mas sim identificações com instituições e com os seus membros. Obras literárias como *CD* fazem parte desse projecto de mitificação de figuras e episódios históricos nacionais, que, através de narrativas, passam a fazer parte da memória colectiva como símbolos e exemplos nacionais. Embora os mitos

Diu a 4 de Setembro. Os portugueses, apesar de avisados, não estavam preparados, pois na fortaleza estavam apenas 600 a 700 lusos e 200 outros homens. Após o cerco, o número de doentes na fortificação era elevado, devido a um projecto que é ficcionalizado no final da peça, a construção urgente da cisterna devido à iminência do cerco. A doença propagou-se através da cobertura da cisterna, feita em charu (betume de Ormuz), que não secou devidamente devido à urgência que António Silveira tinha para terminar o depósito de água e enchê-lo antes do cerco (Jesus: 14-21).

¹² Camões (1987: II, 50; epígrafe do presente artigo). A mesma imagem é repetida no canto X: “Feitos farão tão dinos de memória/Que não caibam em verso ou larga história” (X, 71).

¹³ O relato de Francisco do Couto, *Cerco e Guerra de Diu*, apenas viria a ser publicado em 1958, por Luciano Ribeiro.

nacionais literários se assumam, muitas vezes, como relatos históricos e partilhem, portanto, características com o romance histórico, Abizadeh (293) define-os como “inspiring narratives, stemming from human *imagination*, in which we tell ourselves who we are or want to be”, ou seja, funcionam como auto-estereótipos, fazendo o episódio do Cerco de Diu, enquanto símbolo unificador, parte desse processo de construção performativa do sentimento (proto-)nacional. Enquanto representações colectivas híbridas e emotivas, os mitos são um misto de realidade e ficção que perdura e produz energia colectiva que pode ser utilizada para promover ou resistir a mudanças sociais, bem como enaltecer comunidades, como acontece em *CD*, que elogia as gestas marítima e militar do processo de colonização lusa. Bouchard (2013a: 277-278; 2013b: 2) lista ainda outras funções da retórica do mito nacional que observamos na peça de Machado, tais como: alimentar identidade(s) e narrativas simbólicas (às quais a comunidade poderá recorrer em tempos adversos/de coesão), gerar a sensação de segurança e união e o apoio a instituições/projectos, e ainda permitir à comunidade reagir perante desafios, como o cerco de Diu.

Os espaços da acção de *CD* são locais fortemente históricos, tal como as personagens que partilham características físicas, traços biográficos e os nomes com agentes do império português na Índia, pelo que a História se torna um estratégico repositório temático e um enredo dramático para a peça de Machado, cujo objectivo é enaltecer a coragem, a honra e a vitória (futura) dos portugueses na Índia, perante a ameaça constante do perigo mouro, recorrente ao longo do texto. Trata-se da construção literária de auto- e hetero-imagens dos portugueses, que, por sua vez, ecoam, de forma realista, o tom e o imaginário bélico das já referidas fontes historiográficas laudatórias da expansão colonial portuguesa, até porque o dramaturgo se baseia nessas narrativas que (d)escrevem o primeiro cerco de Diu. O autor e o leitor apenas têm acesso a esse passado textualizado através de um discurso que faz parte do fenómeno mais amplo a que poderíamos chamar ‘*performance* ou encenação de nacionalismo colonial’, e do qual a literatura foi sempre uma estratégia importante, como o Romantismo também viria a enfatizar.

Tal como acontece no actual romance histórico, e como seria de esperar, Machado adapta e transforma o material histórico (que retira das narrativas historiográficas de Sousa Coutinho, de *Os Lusíadas* e do poema épico de Andrade, intertextos da sua comédia) em prol da dimensão estética e da teatralização do enredo real. Por exemplo, Machado condensa, ignora e simplifica episódios históricos complexos, por exemplo, a viagem do governador de Goa, Nuno da Cunha, até Diu (abreviada), e a chegada e a morte de Bandur, inserindo, ainda, por exemplo, na trama, quer uma mensagem ficcional que Manuel de Sousa envia para Goa, quer a cilada de Bandur à cidade ao tentar infiltrar um exército na mesma. Por outro lado, o autor suprime um ano de acontecimentos históricos entre a deserção de Cojosofar e a derrota do pretendente ao trono de Cambaia, estratégia que aproxima cronologicamente os dois incidentes, recontados e explicados por personagens em palco. De forma a demorar-se na entrada triunfal do governador de Goa em Diu, o dramaturgo ‘dilata’ esse momento de glória lusa através de

descrições e referências a arcos e aos festejos, através não apenas de imagens, mas também de sons que veiculam o ambiente e a carga dramática da festa harmoniosa, a par de figuras de estilo típicas da epopeia para ‘encenar’ um tom épico (Rodríguez 2009: 14-17, 52-53).

Os arcos erguidos nas festas em Diu, as palavras neles inscritas e as festividades na presença do governador de Goa funcionam como alegorias do poder luso, e a cidade é personificada a receber os portugueses de braços abertos através dessa elaborada *mise en scène*. O espectáculo imperial encenado pelos colonos é admirado, lado a lado, por habitantes de Diu e por soldados *flâneurs*, ajudando as didascálias a descodificar o significado dos arcos ao estabelecerem um contrato de leitura entre o autor, o texto e o espectador-leitor. Por exemplo, na chegada e na partida da armada de Goa, intensificam-se a demonstração e o ritual público de poder, bem como a paisagem acústica (*soundscape*)¹⁴ através dos sons de instrumentos que se ouvem e que marcam esse momento de aceitação e de festejos com os portugueses: “tocam charamelas, faz-se reboição” (I, 892). Mesmo os ‘mouros’ que não gostam dos temíveis lusos reconhecem as suas capacidades e o seu valor (I, 895-920), adensando-se todo um imaginário de guerra nos vários espaços da acção, de Cambaia a Goa, passando por Diu e pelos barcos de ambas as partes do conflito. Por seu lado, é Diu que pede aos portugueses que entrem nela (II, 526), tratando-se de uma personificação fabricada pelos colonos, obviamente a seu favor. O subtexto sexual em torno do colono masculino que penetra a terra feminina, que pedira protecção, tem sido estudado (McClintock 1994; Loomba 1998; Edwards 2008: 96-106) nas mais variadas narrativas coloniais europeias como metáfora erótica para a situação colonial de poder e de (auto-)subalternização, e se essa leitura não é sugerida de forma óbvia pelo texto, o modo cruel e objectivo como o inimigo muçulmano trata as mulheres objectificadas e desejadas e os seus maridos (alvos a abater) caracteriza o muçulmano negativamente e elicia reacções também negativas e violentas por parte de vítimas como Glaura.

O autor europeu representa o Outro como um ser propositadamente exótico, ou melhor, exotizado¹⁵, através de visões dinâmicas de “dança de mouros, que vem

¹⁴ A *soundscape*, ou imagem sonora/acústica (é ainda pouco estudada em obras literárias, pois normalmente detemo-nos na paisagem visual) pode ser definida como o conjunto de elementos sonoros descritos, sugeridos e/ou reproduzidos num texto, nomeadamente sons humanos (vozes, música, gemidos e gritos, por exemplo, ou sons do quotidiano), sons naturais (clima e fenómenos naturais) e animais, entre outros.

¹⁵ Como recorda Nanquette (2012: 2-4), o conceito de imagem literária não remete para o domínio físico da visão, mas sim para a ‘representação’ literária. Essa imagem é uma ‘miragem’ e muitas vezes não é (nem tem de ser) reflexo exacto da realidade, surgindo da consciência dialéctica da diferença entre o *Self* e o Outro, o ‘cá’ e o ‘lá’. Já Fält (2002: 8) define imagem como “an intellectual heritage handed down to us, which we carry with us [...]. An image is like a map that we have in our head, which depicts reality but is not itself real by comparison with the object which it represents.” O autor aborda o estudo da imagem ao longo dos tempos, afirmando na página seguinte: “Historical image research draws attention to what an image is like, how we have formed a particular image of a certain thing, why we have this image, what purpose it serves, what changes have taken place in it, and what all this tells us of the creators of the image. It is of secondary importance whether the image is a ‘correct’ or a ‘wrong’ one, as one cannot even aspire to ‘correctness’ in such a matter.”

dançando pelo teatro à mourisca”, e de adjectivos que descrevem os muçulmanos como “diabretes” (II; 661) quase animalizados que gritam também “Viva Portugal” (II, 664). O poder é, assim, teatralizado, e o espectador assiste a uma peça-dentro-da-peça que encena a autoridade lusa em Diu, fortaleza onde todos respeitam a hierarquia militar e onde o Outro exotizado a falar espanhol-‘arábico’ exhibe a indumentária e as suas crenças (hindus e muçulmanos), que o governador de Diu confessa respeitar logo no início da parte segunda. Essas paz e harmonia reinam na Diu ameaçada, onde o comandante português é misericordioso e clemente, como o próprio Cojosofar refere (II; 150-155), enquanto o caos se instala na corte do novo rei muçulmano, após a morte de Bandur (II, 1356-1700). Aliás, a urbe lusa é caracterizada através de expressões como “princesa”, “vuestra fortaleza” (1d, vv. 86-89) e “tan opulenta...fortaleza” (1d, vv. 91, 95), reforçando a posse portuguesa da impressionante fortaleza.

Sobre a simbologia e a importância das festividades e entradas ‘régias’ como acontecimentos celebrativos históricos, actos de comunicação política e dispositivos políticos e simbólicos de afirmação e glorificação do poder, Buescu (2010: 36) recorda que, se a festa “pressupõe uma celebração, de carácter sagrado ou profano, individual ou colectivo, e se a ela se liga uma memória a preservar e a transmitir, então percebe-se o lugar central que a comemoração, essencialmente repetitiva e para-arquetípica, tem na fixação e na reprodução dessa memória”, ou seja, a *performance* do ritual da entrada do governador na cidade em *CD* acentua as temáticas do poder colonial, da hierarquia, do simbolismo desses mesmos rituais e da função do espectáculo enquanto encenação de poder, da identidade e do sentimento de pertença e de harmonia, e do conseqüente registo e da recuperação desse mesmo acontecimento como memória local e ‘nacional’. O poder colonial (régio) é, assim, também, como não poderia deixar de ser, associado ao cerimonial na peça machadiana. No entanto, o leitor informado saberá que essas festividades e arcos são efémeros e que se aproxima a ameaça do cerco de Diu, um período difícil para a cidade. O simbolismo da descrição da entrada do governador em Diu, para além de legitimar o poder luso que chega de Goa, poderá ser sintetizado pelas palavras de Ana Maria Alves (1986: 9), na sua obra *As Entradas Régias Portuguesas*, ao descrever a festa como “um facto social total, simultaneamente jurídico, económico, político, religioso e estético, envolvendo a totalidade da sociedade e das suas instituições”, ficando claro que Machado pretende enaltecer as imagens de harmonia e da legitimidade do projecto colonial luso em Diu.

Se considerarmos a cronologia de acontecimentos históricos e extratextuais, rapidamente concluímos que o resumo, a elipse e recriação criativa e a anacronia estão ao serviço do criador literário, como acontece hoje com o romance histórico. No entanto, estas adaptações em prol da coesão do enredo e a mistura de tons e temas épicos (homens corajosos e nobres) e cómicos (soldados rústicos)¹⁶ em *CD*

Ao analisar a representação de episódios históricos em *CD*, seguimos de perto esta definição.

¹⁶ Aristóteles (2003: 105) recorda exatamente que “a mesma diferença separa a tragédia da comédia, procura esta imitar os homens piores, e aquela [tal coma epopeia], melhores do que ordinariamente são”.

ecoam os ensinamentos sobre verosimilhança de Aristóteles e de Horácio recuperados pelos autores renascentistas. Se o autor grego advoga que poesia é imitação/representação e que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança...; na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (Aristóteles 2003: 103, 115, 145), Horácio defende, ecoando o teórico grego, que as ficções, para gerarem prazer, “devem ficar próximas da realidade”, pois vencerá sempre o poeta que “souber misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor” (Horácio 1984: 104-105).

A peça de cariz realista abre com um motim de mouros criticado por Rau, e os revoltosos caracterizam os portugueses como resistentes e valorosos soldados, um estereótipo que é estrategicamente colocado na boca do inimigo, logo no início da acção, tornando-se óbvia a falsa amizade de Bandur, imediatamente percebida pelo (arguto) capitão de Diu, Manuel de Sousa. O capitão suspeita que o sultão queria assassinar o governador Nuno da Cunha mal chegasse a Goa, e, quando Bandur visita o barco do governador, o português assassina-o, e o cadáver nunca é encontrado. Esse episódio leva a que os aliados do sultão, liderados por Cojosofar, decidam atacar a fortaleza. Como podemos verificar, a dicotomia *Self* Cristão-Outro Muçulmano é estabelecida logo no início da acção, confessando Sousa que Bandur, o enganador, se tornará no “enganado” (I, 135-136), ideia que é repetida várias vezes (I, 658), e tal derrota acontecerá efectivamente, pelo que essas palavras funcionam como um indício. Se os “mahometanos” (I, 141) odeiam os cristãos, os últimos sairão vitoriosos, como o espectador informado já sabe ao assistir à peça. Sousa auto-caracteriza-se como “emparedado” em terra de mouros (I, 185), aludindo assim à muralha-fronteira que protege e encarcera Diu, e deseja vingança, pelo que pede apoio a Goa perante a crescente ameaça militar. O perigo e o alerta constantes marcam, aliás, todo o texto, enfatizando a resistência e a coragem lusas, pois o espectador-leitor sabe que esses sentimentos têm razão de ser, uma vez que a cidade será cercada duas vezes, saindo sempre vitoriosa. O destinatário de peças históricas, tal como o do romance histórico, sabe, à partida, qual o resultado do episódio ficcionado; daí que as duas primeiras partes da peça representem, de forma original, apenas os acontecimentos até à véspera do primeiro cerco.

Já o discurso dos soldados pícaros e fanfarrões do império, João Braz e Pêro Gil, é anti-épico e assenta no cómico de linguagem e na confissão da busca apenas de ganhos próprios, pois eles vieram em busca de ouro, mas apenas encontraram pelouro que lhes “esfuraca o couro” (I, 210-215). Este jogo de rimas e de espelhos morais justapostos revela que os interesses do império se fundiam com as ambições pessoais, dando, em 1601, Machado voz ao agente colectivo militar relativamente esquecido e anónimo, o soldado humilde, nomeando-o e colocando-o em palco, a favor do cómico e a par da tragédia amorosa muçulmana que se torna também política. Há, assim, também uma postura crítica por parte do dramaturgo para com os soldados que buscam o interesse individual, sabendo quem lidera que tal foi e será sempre a força maior de qualquer grande empresa duradoura: a fusão de interesses pessoais e colectivos. A rima, as imagens violentas e a comparação de

muçulmanos a mosquitos estripados, bem como o cómico de linguagem (I, 206-251) estão ao serviço da caracterização do Outro, o antigo dono da cidade-fortaleza de Diu, como Sousa indica, logo no início.

A “espada”, a braveza e a coragem dos lusos duros “como diabos” (I, 240) são metáforas e temas recorrentes (I, 297-299), acentuados por imagens sangrentas da guerra (I, 299) através da qual o império é conquistado e mantido. Cojosofar caracteriza os portugueses como sendo “po[u]cos de hombres locos” (I, 412), no entanto, o espectador sabe que esses poucos homens derrotarão os muçulmanos, tratando-se de uma estratégia que diminui aparentemente os lusos, na voz do inimigo, para, no final, os elevar ao estatuto de heróis reforçadamente vencedores. O rei de Cambaia afirma que os lusos são “gente nunca vencida/gente avezada a vencer/gente de todas temida/gente que sabe vender/a mucho precio la vida” (I, 416-420), que é assim caracterizada pelo inimigo muçulmano, tratando-se de auto-estereótipos (de um autor português) apresentados como hetero-estereótipos, ou seja, como ‘fama vinda de fora’. Termos como “fidalgos” (I, 650), “enemigos”, “estranjero”, “mogor” (I, 384, 496-497), “português” e “lusitano” (I, 281, 529), repetidos ao longo da peça, definem a identidade e o sentimento de pertença das personagens, quer nas falas, quer nas didascálias, sendo, obviamente, a religião um dos factores que distingue colonos e colonizados, e que é referido amiúde por personagens de ambas as partes. Aliás, a peça inicia-se com um conflito verbal e de armas entre ‘mouros’ e cristãos, pelo que o Outro religioso torna-se o ‘definitional other’ (Parker et al. 1982: 5) que serve de elemento de contraste para o *Self* se definir como católico português.

Os espaços históricos e de memória (colonial) reforçam o sentimento de pertença e delimitam o poder das várias partes, pois dentro da muralha de Diu governam os portugueses, isolados e rodeados pelo inimigo, que se move ao longo de um espaço mais alargado, por terra e por mar. Não há um só espaço de acção, mas vários, por entre os quais o espectador é rapidamente transportado, da dimensão muçulmana (caos) à cristã (ordem), nomeadamente Diu (fortaleza, palácio, pátio¹⁷, cais, muralhas, floresta, praia, mar, interior dos barcos), Cambaia e Goa (palácio, ruas, praça). Portugal é uma geografia ausente, mas invocada através da temática da saudade e da(s) naturalidade(s) dos soldados, pois a terra ‘ultramarina’ nunca substitui a metrópole, cujos modelos e memória servem para (re)construir e manter a identidade lusa do soldado colonial. A saudade assume-se, portanto, como um mal e uma estratégia colonial, que acentua a distância do *Self* luso quer do território cultural em que se está (Oriente) quer do território natal, para onde os soldados desejam regressar. Os inimigos são associados aos campos semânticos da malícia, da traição, da falsa amizade, da raiva, do ódio e do caos emocional e ético, caracterizando-os como ordeiro e militarmente competente, liderado por heróis justos, que se elevam militar e eticamente acima de tudo e todos; daí que a vitória final lusa, que a peça não representa, seja aqui já sugerida como merecida e

¹⁷ Como informa Rodríguez (2009: 58-59), alguns cenários de *CD* são recorrentes nas comédias de corral (*corrales*).

inevitável, e que a palavra mais repetida no discurso do governador de Goa seja “honra” (I, 681-682), — auto-estereótipo associado à “vencedora gente” (I, 688) —, enquanto ele prepara a sua armada para ir auxiliar Diu. A peça representa a hierarquia e as atitudes militares em contextos de guerra e enfatiza a preocupação em escolher bem um capitão, pois uma má escolha significaria o fim de qualquer fortaleza. O líder ideal deveria ter provas dadas e ser respeitado, prudente, justo, inteligente, trabalhador, corajoso e ter conhecimento da arte militar (Maquiavel 2006: 145). No entanto, o rei Bandur é prepotente e dado à luxúria e a paixões, afastando-se do ideal de governante descrito por Maquiavel. O texto de Machado faz, assim, eco ficcional da hierarquia militar e da preocupação sobre a disciplina e as qualidades de quem comanda e de quem é comandado (mesmo que pícaros fanfarrões) na fortaleza e durante a guerra. A peça, nomeadamente o início da parte segunda, ecoa teorizações sobre o império e práticas coloniais, pois Nuno da Cunha, ao tomar posse da cidade de Diu, declara que irá respeitar os usos e costumes locais:

As chaves da cidade eu as aceito
não pera a ofender mas defendê-la
de todo o que lhe quiser fazer ofensa.
Não aceito os tesouros que ofereces
porque estimo a nobreza mais que a eles . . .
Também Cojosofar, por que governe
a cidade nas mesmas leis e foros
em que foi até 'gora governada.
Entenda-se de mi como não quero
que se introduzam nela novidades
e veja-se também que os portugueses
tanto pera os humildes são clementes
como pera os soberbos rigorosos. (II, 128-132, 147-154).

A par de personagens-tipo como o soldado, o mouro e o fidalgo, surge a do Velho Mouro, que tem 335 anos e marca também presença noutras obras da altura, como revela o estudo de Fernando Machado Silva (2008) sobre o “monstro” renascentista do Velho Mouro. E se militares como Nuno da Cunha, Manuel de Sousa e António da Silveira são modeladores do herói nacional épico e demonstram a sua honra sempre inabalável, apenas os muçulmanos Artaxel, Audalim e Rau parecem defender esses valores, sendo também representadas guerras civis em Cambaia (parte II), o universo grotesco do Outro, característica que os enredos amorosos (dos quais não nos ocupamos) acentuam. Se alguns subalternos militares portugueses são fanfarrões e impulsivos, os homens que os comandam são honestos e serenos, acontecendo o inverso no universo muçulmano, pois os soldados que casam com as duas irmãs têm um comportamento honroso e os reis e os seus conselheiros vivem num mundo às avessas, sem honra, algo carnavalizado¹⁸.

¹⁸ Chamamos carnavalização, ou ‘carnavalesco’ à utilização da consciência ou espírito carnavalescos nos mundos possíveis da literatura, isto é “the transposition of carnival into the language of literature” (Bakhtin 1984: 122). O carnavalesco é simultaneamente um modo de representação, um termo operativo, um fenómeno textual e um artifício utilizado para subverter,

As armas e as armadas imponentes funcionam quer como alegorias militares e exibições de poder luso, quer como formas de intimidar o inimigo muçulmano, assumindo-se como manifestações de ‘(proto-)nacionalismo’¹⁹ ou sentimento de pertença, sobretudo quando a armada do governador de Goa atraca ao largo de Diu e portugueses e mouros gritam “Viva Portugal” (I, 2484), ao som do tambor de guerra, como informa a didascália, para veicular a sensação de harmoniosa alegria. A peça é, assim, marcada pelo dinamismo que advém do movimento e dos gritos das personagens, sobretudo no final da primeira parte, momento em que se dá a morte heroica de Manuel de Sousa, às mãos dos mouros, e em que os lusos repõem a ordem na zona de Diu.

Os portugueses são apresentados, por si mesmos e pelos inimigos, como senhores imbatíveis dos mares, algo sentimentais, com o desejo supremo de manter a ordem no seu império. Os enredos e as histórias pessoais permitem ao dramaturgo apresentar também a dimensão privada do império, indagar motivos individuais, atentar em detalhes, e isso só é possível na literatura, preenchendo vazios históricos, como acontece no romance histórico. É curioso que Machado tenha colocado uma das primeiras descrições enumerativas de Diu – cidade cosmopolita (I, 1470-1490) — na boca do rei Bandur, que considera que a sua fortaleza não deveria estar nas mãos dos portugueses. Ao longo da peça entrecruzam-se três intrigas — a imperial e política e os dois subenredos amorosos — com um denominador comum, o contexto histórico, ou seja, os conflitos em Diu antes do primeiro cerco e a construção da cisterna como preparação para esse ataque iminente. Os enredos político e amoroso poderiam funcionar como autónomos, e estes últimos antecedem e fundem-se no enredo político, tornando o tempo biográfico também histórico e influenciando-o.

O cerco seria sobejamente conhecido do espectador informado, e o próprio dramaturgo promete, através da última fala da segunda parte (I, 2510-2520), quando a personagem Pereira se dirige ao público para prometer uma terceira parte da obra, que certamente ficcionalizaria o dito cerco, “y casos en história verdadera” (II, 2571), como convém no teatro histórico, sobretudo o que deseja enaltecer a construção e a manutenção do império, ecoando intertextos como *Os Lusíadas*. Essa fala final da primeira parte de *CD* assume-se como um breve exercício metaficcional que ‘derruba a quarta parede’²⁰ e que é marcado pela paisagem sonora das celebrações e de desembarques, ou seja, de acções simultâneas que conferem ao término da narrativa-encenação dinamismo e vivacidade, que aguçam a

desconstruir e parodiar que subsiste sobretudo como um conceito da teoria literária e não tanto na história social (Lindley 22, 70; Stallybrass e White 6-8). De acordo com Lindley (22), Bakhtin is not writing...about social behaviour but about the ways in which social practice (“carnival”) is refracted and remained in literary texts (“carnavalesque”). A carnavalização interessa-nos como forma de pensamento, como Carnaval reflectido pelo prisma caleidoscópico da literatura, é um modo (literário) de compreender e representar o mundo, um artifício analítico, que, na peça em questão, serve para criticar os pícaros materialistas do império.

¹⁹ Veja-se a nota 5, *supra*.

²⁰ Sobre o conceito de (derrubar a) quarta parede no teatro e na literatura em geral (metaficção), veja-se Bell (2008: 202-203).

curiosidade do espectador-leitor, a quem é, logo de seguida, prometido um futuro relato do feito histórico, como se de uma crónica historiográfica se tratasse. O estatuto ficcional da peça é assim fundido com a sua vertente épica e histórica, enfatizando o seu carácter literário (e imaginário):

(Pereira)
Tocam caixa
e desembarca a gente a tod’a fúria.
Acuda cada um a sua bandeira
que lá sabereis isso largamente.
Prometo de informar-me e de mui cedo
vos dar neste lugar mui larga conta
de como passou tudo, já que agora
à pressa toda a gente desembarca
e a obrigação que tem tod’o soldado
a não deseparar sua bandeira
e semelhantes tempos mo impedirem
dando com isto fim a nossa história. (I, 2510-2521).

Esta postura da personagem que reconhece o nosso estatuto de espectadores-leitores enquanto parte integral dos processos de leitura e de encenação-representação-recepção é original, tal como o facto de o autor não tratar logo do cerco, episódio que seria sobejamente conhecido, mas sim dos seus antecedentes, e indo, desde cedo, construindo uma imagem gloriosa dos agentes coloniais lusos na cúpula do poder, carnavalizando os soldados ‘populares’ e representando uma imagem negativa do inimigo muçulmano.

4 Conclusão

Talvez Simão Machado viesse ainda a desenvolver esses estereótipos na futura continuação da peça (parte III), pois as palavras de Pereira, a estrutura do texto e o *continuum* temático e dramático das duas primeiras partes assim o sugerem (Teyssier 1969: 6-9). Se Clifford Geertz parafraseia Max Weber ao afirmar que o ser humano é “an animal suspended in webs of significance he himself spun” (Geertz 1973: 5), quando considerarmos essas teias de significação elementos da cultura, poderemos concluir que estas representações literárias de episódios históricos nacionais tornam-se parte da memória colectiva e passam a fazer parte dessa rede metafórica de que o antropólogo parte para definir cultura de forma genérica, como um sistema simbólico: “the culture concept to which I adhere [...] denotes an historical transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about attitudes toward life” (Geertz 89), definição que também é aplicável à ‘mi(s)tificação’ do Cerco de Diu por Simão Machado. Como vimos ao longo deste trabalho, a Imagologia permite-nos estudar quer o processo de criação e disseminação de imagens literárias que fazem parte da memória histórica de uma comunidade, quer “tudo o que literatura já transformou em mito” (Brunel 1988: 14; tradução nossa). Como vimos,

o dramaturgo procede a uma (re)interpretação literária do passado histórico para o glorificar como período da expansão colonial lusa, e, tal como Billie Melman propõe, em vez de nos focarmos quase apenas na representação do passado em si — através das palavras (fontes, historiografia, literatura) e de imagens (pintura, cinema), — podemos estudar a circulação dessas (re)interpretações e das imagens da história, ou seja, aquilo que Melman define como ‘cultura da história’ moderna, isto é, o conjunto da “production of segments of the past, or rather pasts, the multiplicity of their representations and the myriad ways in which [...] individuals [...] looked at this past [...] and made use of it, or did not, both in the social and material world and in their imaginary” (Melman 2006: 4). Machado fez isso mesmo, olhou para o passado histórico, recuperou-o e utilizou-o de forma consciente para enaltecer os feitos coloniais de um período então ainda recente.

Num texto dramático do início do século XVII, os agentes históricos do império luso tornam-se personagens teatrais, sendo, como vimos, a vertente cômica conseguida pela cômica rusticidade das falas de alguns soldados anti-épicas que buscam interesses pessoais, a par da ação militar de nobres cavaleiros-exploradores. Se a epopeia começa *in medias res*, esta comédia de Machado — trágica no amor e simultaneamente épica e picaresca nas façanhas coloniais lusas — termina *in medias res*, ou seja, mesmo antes do início do cerco de Diu. Os trabalhos constantes de manutenção da muralha e da construção da cisterna veiculam quer o “ânimo valente” (II; 2034) dos portugueses, quer a ideia do império como *work in progress*. A metáfora do reforço dessa muralha no final da peça funciona como uma sinédoque, pois esse muro em permanente manutenção representa o esforço constante em todo o império luso, que é necessário manter, com cálculo, ordem e ponderação, ao contrário do caos que parece imperar no universo do Outro inimigo muçulmano que é demonizado para, nos palcos da metrópole, se recordar e glorificar os feitos nacionais, meio século depois do cerco de Diu, em plena Monarquia Dual.

Referências

- Abizadeh, Arash (2004), “Historical Truth, National Myths and Liberal Democracy: On the Coherence of Liberal Nationalism”, *The Journal of Political Philosophy* 12 (3): 291-313.
- Alves, Ana Maria (1986), *As Entradas Régias Portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities*. Londres: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aristóteles (2003), *Póetica*. Trad. Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Balibar, Etienne (1995), “Culture and Identity (Working Notes)”, in Rajchman, John, *The Identity in Question*. Londres: Routledge, 173-196.
- Barata, José Oliveira (2001), “Simão Machado: A Comédia no Contexto da Literatura Autonomista”, in *O Espaço Literário do Teatro: Estudos sobre Literatura Dramática Portuguesa I*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.
- Barthes, Roland (1986), *The Rustle of Language*. Oxford: Blackwell.
- Bell, Elizabeth S. (2008), *Theories of Performance*. Los Angeles: Sage.
- Beller, Manfred (2007), “Stereotype”, in Beller, Manfred e Joep Leerssen (eds.) (2007), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amesterdão: Rodopi, 429-434.
- Beller, Manfred e Joep Leerssen (eds.) (2007), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amesterdão: Rodopi.
- Bhabha, Homi K. (2010), *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Blackmore, Josiah (2002), “Africa and the Epic Imagination of Camões” *Portuguese Literary & Cultural Studies, Post-Imperial Camões*, 9: 107-115.
- Bouchard, Gérard (2013a), “National Myths: An Overview”, in Bouchard, Gérard (ed.), *National Myths: Constructed Pasts, Contested Presents*. Londres: Routledge, 276-297.
- Bouchard, Gérard (2013b), “The Small Nation with a Big Dream: Quebec National Myths (Eighteenth-Twentieth Centuries)”, in Bouchard, Gérard (ed.), *National Myths: Constructed Pasts, Contested Presents*. Londres, Routledge, 1-23.
- Braga, Teófilo (1898), *História da Literatura Portuguesa vol. 8: Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional*. Porto: Chardron.
- Brunel, Pierre (ed.) (1988), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Éditions du Rocher.
- Buescu, Ana Isabel (2010), “Festas Régias e Comunicação Política no Portugal Moderno (1521-1572)”, *Comunicação & Cultura*, 10: 35-55.
- Camões, José e Maria João Brilhante (2016), “The Paths of a National Idea of Theatre in the Iberian Peninsula”, in Domíngue, César, Anxo Abuín, e Ellen Sapega, (eds.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula II*. Amesterdão: John Benjamins Publishing Company, 217-239.
- Camões, Luís Vaz de (1987), *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- Cardim, Pedro, Leonor F. Costa e Mafalda S. da Cunha (eds.) (2013), *Portugal na Monarquia Espanhola. Dinâmicas de Integração e Conflito*. Lisboa: CHAM, 2013.
- Cruz, Ivo Cruz (2012), *O Essencial sobre o Tema da Índia no Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Dias, Pedro (2008a), *História da Arte Portuguesa no Mundo: 1415-1822. O Espaço do Índico*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Dias, Pedro (2008b), *Arte de Portugal no Mundo 1: Norte de África*. Lisboa: Público.

- Edwards, Justin D. (2008), *Postcolonial Literature: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Fält, Olavi K. (2002), “Introduction”, in Alenius, Kari, Olavi K Fält e Seija Jalagin (eds.), *Looking at the Other: Historical Study of Images in Theory and Practise*. Oulun: Oulun Yliopisto, 7-11.
- Flores, Jorge (2015), “11. The Iberian Empires, 1400 to 1800”, in Bentley, Jerry H., Sanjay Subrahmanyam e Merry E Wiesner-Hanks (eds.), *Cambridge World History vol. 6: The Construction of the Global World, 1400-1800 CE, Part 1: Foundations*. Cambridge: Cambridge University Press, 271-296.
- Frank, Robert. (2000), “Qu’Est-Ce Qu’Un Stéréotype?”, in Jeannenney, Jean-Noël. (ed.), *Une Idée Fausse Est aussi un Fait Vrai: Les Stéréotypes Nationaux en Europe*. Paris, Odile Jacob, 17-26.
- Frêches, Claude-Henri (1971), *Introdução ao Teatro de Simão Machado*. Lisboa: O Mundo do Livro.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nova Iorque: Harper Collins.
- Gil, José (2005), *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água.
- González, Christophe (2006), “Recensão “Simão Machado, *Comedia da Pastora Alfea ou/ Los Encantos de Alfea*. Edición de José Javier Rodríguez Rodríguez. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2003.
- Granchó, Nuno (2016), *Diu, A Social Architectural and Urban History*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Gusmão, Manuel (2001), “Da Literatura enquanto Construção Histórica”, in Buescu, Helena, Duarte, João Ferreira e Gusmão, Manuel (eds.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 181-224.
- Gusmão, Manuel (2004), “Da Literatura enquanto Configuração Histórica do Humano”, in Marinho, Maria de Fátima e Francisco Topa (eds.), *Literatura História: Actas do Colóquio Internacional 1*. Porto: Faculdade de Letras do Porto-Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 309-319.
- Hall, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage-Open University.
- Horácio (1984), *Arte Poética*. trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Editorial Inquérito.
- Jesus, Roger Lee Pessoa de (2010), 1538 & 1546: *Os Cercos de Diu e a Guerra Portuguesa Quinhentista*. Tese de Licenciatura, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Johnson, Anthony. W. (2008), “Imagology, Literature, and the Writing of History: Shakespeare’s *Tempest* and the Iconospheres of *Prospero’s Books*”, in Alenius, Kari, Olavi K Fält e Markus Mertaniemi (eds.), *Imagology and Cross-Cultural Encounters in History*. Rovaniemi: Pohjois-Suomen Historiallinen Yhdistys, 9-24.

- Kuin, Simon (2007), “Portuguese, in Beller, Manfred e Joep Leerssen (eds.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amesterdão: Rodopi, 220-223.
- Leerssen, Joep (s.d), “Images-Information-National Identity and National Stereotype: National Identity and National Stereotype”, *Images*: <<http://www.imagologica.eu/leerssen>>.
- Leerssen, Joep (1996), *Remembrance and Imagination: Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*. Cork: Cork University Press, Cork.
- Leerssen, Joep (2000), “The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey”, *Poetics Today*, 21(2): 267-292.
- Lindley, Arthur (1996), *Hyperion and the Hobbyhorse: Studies in Carnavalesque Subversion*. Londres: Associated University Press.
- Lodge, David (1977), *Modes of Modern Writing*. Londres: Edward Arnold.
- Loomba, Ania (1998), *Colonial/Postcolonialism*, Londres: Routledge.
- Machado, Everton (2018), “Hyperidentity and Orientalism: The Case of the Sieges of Diu in Portuguese Texts”, *South Asian Studies* 34 (1): 6-16.
- Machado, Simão (2009), *Comédia de Diu*. Ed. José Camões, José Rodríguez e Helena Reis, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>.
- Machado, Simão (2009), *Comédias de Simão Machado*. Introdução de José Javier Rodríguez Rodríguez e edição de José Camões, José Javier Rodríguez Rodríguez e Helena Reis Silva, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Maalouf, Amin (1998), *Identités Meurtrières*. Paris: Grasset.
- Maquiavel, Nicolau (2006), *A Arte da Guerra*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Marinho, Maria de Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- Marinho, Maria de Fátima (2005), *Um Poço sem Fundo: Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.
- Marinho, Maria de Fátima e Francisco Topa, ed. (2004), *Literatura e História*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mathew, Kuzhippalli Skaria (1987), “Khwaja Saffar, the Merchant Governor of Surat and the Indo-portuguese Trade in the Early Sixteenth Century”, in *Vice-Almirante A. Teixeira da Mota. In Memoriam*. Lisboa: Academia da Marinha/Instituto de Investigação Científica Tropical, 319-328.
- McClintock, Anne (1994), *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. Nova Iorque: Routledge.
- Melman, Billie (2006), *The Culture of History: English Uses of the Past, 1800-1953*. Oxford: Oxford University Press.
- Nanquette, Laetitia (2012), *Orientalism Versus Occidentalism: Literary and Cultural Imaging between France and Iran since the Islamic Revolution*. Londres: IB Tauris.
- Parker, Andrew Mary Russo, Doris Sommer e Patricia Yalger (1982), *Nationalism and Sexualities*. Nova Iorque: Routledge.

Rogério Miguel Puga – ” A história como estratégia e tema literários na Comédia ...”

- Puga, Rogério Miguel (2014), *Imagologia e Mitos Nacionais: O Episódio dos Doze de Inglaterra na Literatura Portuguesa (c.1550-1902) e o Nacionalismo (Colonial) de Teófilo Braga*. Goa: Universidade de Goa, Lisboa: Caleidoscópio.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2004), *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós- Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Rodríguez, José Javier Rodríguez (2009), “Introdução”, in Machado, Simão, *Comédias de Simão Machado*. Edição de José Camões, José Javier Rodríguez Rodríguez e Helena Reis Silva, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 7-71.
- Said, Edward W. (1978), *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Londres: Penguin.
- Schwartz, Stuart B. (2013), “As Classes Populares Portuguesas durante a União Ibérica e a Restauração”, in Cardim Pedro Leonor F Costa. e Mafalda S da Cunha, (eds.), *Portugal na Monarquia Espanhola. Dinâmicas de Integração e Conflito*. Lisboa: CHAM, 493-506.
- Seixo, Maria Alzira (2004), “Literatura e História: Poética da Descoincidência em Peregrinação de Barnabé das Índias, de Mário de Carvalho”, in Marinho, Maria de Fátima e Francisco Topa (eds.), *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional 2*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 231-241.
- Silva, Fernando Machado (2008), “Presentación de un monstruo renascentista: Viejo Mouro”, *Studia Aurea 2*: <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=79>.
- Stallybrass, Peter e Allon White (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen.
- Teyssier, Paul (ed.) (1969), *Comédia de Dio*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Todorov, Tzvetan (1984), *Critique de la Critique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Zacharasiewicz, Waldemar (2010), *Imagology Revisited*. Amesterdão: Rodopi.