

ENSAIOS DE TEATRO NA CASA DE GARRETT



ENSAIOS DE TEATRO NA CASA DE GARRETT

Actas das Jornadas Garrett 1999
Realizadas a 23 e 24 de Junho
No ano das Comemorações do Bicentenário
do Nascimento de Almeida Garrett

Coordenação de
EUGÉNIA VASQUES

1999
Escola Superior de Teatro e Cinema
Edição apoiada pelo Instituto Português das Artes do Espectáculo

Foto da Capa: Almeida Garrett – Pintado por Lima de Freitas - 1987.
Escola Superior de Teatro e Cinema

ÍNDICE

Prefácio (Eugénia <i>VASQUES</i>)	3
Comemorações Garrett na ESTC (Carlos <i>REIS</i>)	7
Os Elementos Simbólicos no Frei Luís de Sousa (Maria Leonor Machado de <i>SOUSA</i>)	9
Paris. Camões. Só. (Jorge Fazenda <i>LOURENÇO</i>)	19
Uma Perspectiva do Liberalismo Político e Económico de Garrett - Notas para uma Intervenção no Colóquio da ESTC (Duarte Ivo <i>CRUZ</i>)	27
Garrett e a Moda (Paulo <i>MORAIS-ALEXANDRE</i>)	33
Do <i>Close Reading</i> à Encenação: Frei Luís de Sousa (Eugénia <i>VASQUES</i>) ..	47
A Cultura da Escuta na Novelística de Garrett: Viagens na Minha Terra (Mário Vieira de <i>CARVALHO</i>)	55
Para uma Leitura Dramatúrgica de Um Auto de Gil Vicente (Maria João <i>BRILHANTE</i>)	77
Considerações Sobre a Cenografia no Séc. XIX em Paralelo com as Reformas de Almeida Garrett no Teatro Português (António <i>CASIMIRO</i>)	87
Quem Diz Mentir (José Valentim <i>LE MOS</i>)	91
Maria de Ninguém ou Esfinge de Eros: A Derrota de Afrodite em Frei Luís de Sousa (Armando Nascimento <i>ROSA</i>)	99
Apontamento Telegráfico a Propósito de um Exercício da ESTC (Estamos na Europa?) (João <i>BRITES</i>)	111
Índice de Autores	115
Recital a 4 - Música para Garrett (Maria João <i>SERRÃO</i>)	CD



Foto do espectáculo *Viagem nas Viagens de Garrett* (João Fazenda).

PREFÁCIO

UNS ENSAIOS CORRIDOS...

As presentes Actas dão a conhecer os textos integrais com que reputados especialistas de universidades várias (de Lisboa, Nova, Católica), nossos convidados, e colegas do Departamento da Escola Superior de Teatro e Cinema quiseram contribuir para dar corpo às íntimas comemorações (que as oficiais passaram...longe) do Bicentenário de Garrett, criador e patrono desta casa, primeira do ensino do teatro em Portugal, que se realizaram, já no novo edifício, nos dias 23 e 24 de Maio de 1999.

Apesar de, tradicionalmente, não ser a reflexão teórica a mais valia com que a Escola contribui para a evolução do teatro que se faz no nosso país – e as razões radicam, em grande parte e actualmente, na ambiguidade resultante da inscrição dos estudos das artes cénicas no âmbito do ensino politécnico entendido no seu sentido mais estrito e mecânico, o que contraria a natureza teórico-prática que é, pelo menos desde o século XVIII, a razão mesma do teatro de arte, do seu ensino e aprendizagem –, a verdade é que o que presente volume demonstra, em primeiríssima instância, é que a separação universitário-politécnico, no que ao teatro diz respeito, é um preconceito que já só persiste na cabeça e prática de políticos e gestores.

Com efeito, a qualidade e originalidade de boa parte dos contributos que a seguir poderão ler, a sintonia ou complementaridade entre outros, o interesse dos modos diferenciados com que temários ou peças de Garrett são abordados, os elementos criativos aqui suscitados que enriquecem as possibilidades de interpretação quer do universo garrettiano quer do modo de o investigar, e até, porque não, a curiosidade que as ilustrações, originais, pertencentes ao dilapidado, destruído, roubado, espólio do ex-Conservatório Nacional podem provocar, são o melhor indício de que os subsistemas do ensino vêm reagindo à sua tradicional oposição criando subterrâneas e produtivas cumplicidades no solo ainda sedimentado dos “complexos” respectivos.

Vamos exemplificar concretamente.

O tema mais recorrentemente tratado e evidenciado nos textos aqui reunidos é o do “experimentalismo” garrettiano. Para o afirmar aqui se fala da “dramatização do

género épico”, de “lirização de género épico”, da presença da ideia de “exílio” como fundadora da poesia moderna e da condição moderna do poeta, instaurado, deste modo, “como figura central da cultura portuguesa”. Acrescenta-se ainda a “técnica de sobreposição de vozes” e níveis narrativos, ou a sobreposição de dramas como um dos processos estilísticos que mais contribuiu para a procura activa, por Garrett, de uma “nova estética” no panorama cultural português.

Nestes textos será ainda tratado, e no mesmo sentido, o papel desempenhado pelo trabalho intertextual e pelas referências culturais no laboratório imaginário de Garrett. Reencontraremos tratada a questão do sebastianismo (“mais messiânico que sebástico”) em *Frei Luís de Sousa*. E também o extremo anti-sebastianismo patente na mesma peça!

Falar-se-á de elementos que, na mesma peça, configuram, no trabalho de semiotização, a evolução do drama em tragédia; e explicitar-se-á o paralelismo entre o “trauerspiel” – ou drama barroco – alemão, cujos traços distintivos Walter Benjamin propõe e sistematiza em oposição à “tragédia antiga”, e *Frei Luís de Sousa*. E, ainda sob a ideia de “género”, a afirmação de como “o carácter épico associado à psicologia humana” se realiza no modo do “teatro histórico”.

Compreenderemos como “Garrett” pode ser não nome civil mas cânone literário e transtextualidade. E consciencializaremos a urgência de revisitação dos textos de teatro do autor, “de tal modo eles têm permanecido envoltos numa rígida e solene imobilidade”. Entraremos, no mesmo *Um Auto de Gil Vicente*, segundo a lição do malogrado mestre e amigo Osório Mateus, no exercício de identificação da diferença entre a estrutura textual física e a sua dimensão performativa por meio da técnica (“restauracionista”) de “recontextualização em exercício”.

Veremos, por outro lado, Garrett a apropriar-se de materiais alheios (no caso, de Scribe) e a perpetrar um plágio em *Falar Verdade a Mentir*. E a cometer “parricídio”, no “gesto criador e homicida” relativamente “ao pai do teatro português”, no referido *Um Auto de Gil Vicente*. Ou a construir a sua “persona” de dandy, espartilhado. Ou ainda a fazer política e a dialogar com a actualidade do interior do seu liberalismo...

Sentiremos Garrett a lançar “as primeiras pedras de uma ponte com a cultura europeia, ao eleger pela primeira vez o indivíduo, enquanto actor cultural, como sujeito de um novo Portugal”. E a fazê-lo, tão actualizadamente, nas *Viagens*...

Enfim, esta obrinha é um dos projectos mais amáveis da nova fase da ESTC, sediada na Amadora. A sua também nova Biblioteca e os passos dados na senda da investigação teórico-prática são indício da afirmação de uma nova mentalidade na criação e no seu ensino-aprendizagem.

Esta atitude, que tentamos implementar, ir-se-á concretizando, ainda que paulatinamente, na continuação do diálogo interinstitucional, na criação, autónoma, de mate-

riais didáticos, pedagógicos e criativos, cujos destinatários “naturais” são os docentes e discentes de todo o ensino português: das literaturas, dos estudos culturais, do ensino científico e tecnológico, do secundário, do básico ou do ensino especial.

A todos os que venceram a inércia (ou o preconceito) e não se “fizeram rogados” e vieram connosco sonhar um modo diferente de estar no ensino das artes, a nova casa de Garrett agradece o trabalho dos ensaios!...

Lisboa, 28 de Dezembro de 2000

PROF.^a DOUTORA EUGÉNIA VASQUES

COMEMORAÇÕES GARRETT NA ESTC



escritor de que hoje aqui se fala é, na acepção mais exigente do termo, um escritor moderno; por isso também, de poucos escritores, como de Garrett, poderíamos dizer que é ainda um escritor do nosso tempo.

Quando nasceu, em 1799, Garrett encontrou um mundo em extinção; quando morreu, em 1854, deixou um outro em mudança. Para que assim fosse, muito contribuiu a sua intervenção cultural e cívica, pois que uma e outra eram faces da mesma moeda. O teatro foi um dos instrumentos em que firmemente acreditou, para que a transformação acontecesse: nele adivinhou um poder de indução de ideias, de emoções e de valores que ele mesmo, como grande actor que também soube ser no teatro da vida, jamais deixou de questionar.

Foi esse homem de teatro que entendeu, logo nos seus primeiros e juvenis poemas, a literatura e a actividade teatral como práticas que jamais deveriam estar desligadas daquilo que as envolve. Com Garrett sempre assim foi: e mesmo depois de ter conhecido a experiência do exílio, o entusiasmo de duas revoluções e os desencantos daquilo que depois delas veio, um Garrett mais maduro e mais sereno declara ainda: "Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo...ou não se faz".

O escritor que hoje aqui se evoca foi bem um escritor do seu século, porque o viveu intensamente e porque com entusiasmo participou nas transformações que desse século fizeram um tempo histórico prolongado muito para além das datas que o balizaram. É esse escritor e dramaturgo – também parlamentar brilhante, legislador, diplomata, polemista, historiador e crítico – que agora, de novo, transportamos até ao nosso tempo. Para que melhor o entendamos e para devidamente o valorizarmos, de acordo com um princípio que o próprio Garrett lapidarmente exarou: "É preciso entender para apreciar e gostar".

Trata-se, pois, de estudar Garrett, de reler Garrett, de re-interpretar os seus textos, os seus gestos culturais, as suas intervenções cívicas, as suas práticas teatrais, as suas

doutrinas estéticas, muito do que dele fez e faz alguém que, por força de uma vocação ingénita que era também a do tempo novo em que viveu, quis protagonizar muitos papéis e muitas acções, buscando resolver, em si e nos demais, contradições não raro vividas em registo de drama, numa dupla acepção que é a que evoca, em Garrett, o conflito e o acto de o encenar: no palco e na vida.

A Comissão Nacional Bicentenário de Almeida Garrett foi criada no âmbito do Ministério da Cultura e conta também com o apoio do Ministério da Educação. Cabe-lhe dinamizar, patrocinar e divulgar iniciativas que condignamente relembrem o legado de um escritor que muito amou a sua terra, que nela viajou para, buscando entendê-la, poder "apreciar e gostar" o que via e vivia. Por isso, é com muito apreço que, em nome da Comissão Nacional a que presido, quero saudar esta iniciativa da Escola Superior de Teatro e Cinema e os que nela participam, do mesmo modo que afirmo a convicção de que o que aqui se disser será, por certo, um contributo decisivo para melhor entendermos e amarmos Garrett e o seu legado cultural.

PROF. DOUTOR CARLOS REIS
(Biblioteca Nacional)

OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS NO FREI LUÍS DE SOUSA



onta Bulhão Pato em *Sob os ciprestes*:

“Em 1841 quis a boa fortuna, é caso de dizer assim, quis a boa fortuna, que Almeida Garrett apanhasse uma tremenda cannellada.

Mettido, em casa, de perninha, dias e dias, como matar o tédio d’aquellas horas senão trabalhando...

Poz mãos á obra.” (Pág.61)

E a obra foi aquela cujo enredo há muito interessava Garrett, o *Frei Luís de Sousa*, dramatização de um episódio da crónica portuguesa cujo desfecho é histórico mas cujas razões não são totalmente unânimes nas abordagens de vários autores.

Segundo as declarações do próprio Garrett, o primeiro contacto com o tema tê-lo-á tido o autor numa representação realizada por uma companhia castelhana ambulante na Póvoa do Varzim. A comedia famosa então apresentada poderia ser a de Luiz Vélez de Guevara, autor que tratou outros assuntos portugueses, como Inês de Castro e D. Sebastião. A acção destas companhias, que visitavam Portugal regularmente desde os tempos da ocupação castelhana no século XVII, foi extremamente importante pela divulgação do teatro do "século de ouro" castelhano, que manteve vivas entre o povo tradições que vieram influenciar a nossa literatura dramática dos séculos XVIII e XIX.

Na altura, Garrett não terá pensado em tratar o assunto, não terá sequer vislumbrado as suas potencialidades trágicas, pois conta que riu muito "de um homem que nadava em certas ondas de papelão, enquanto num altinho, mais abaixo que o cotovelo dos actores, ardia um palaciosinho também de papelão... era o de Manuel de Sousa Coutinho em Almada." ("Memória ao Conservatório Real"). Segundo Garrett, só a leitura dos autores que, por causa da história dos Dominicanos em Portugal, contaram a vida de Frei Luís de Sousa (Garrett refere Frei António da Encarnação e D. Francisco Alexandre Lobo) lhe deu a noção "do que era dramático aquele assunto".

E terá sido, ainda segundo o próprio dramaturgo, o relatório da comissão encarregada de avaliar, em 1840, o drama *O Cativo de Fez*, que o Conservatório veio a premiar, que o fez "senti[r] como um raio de inspiração nas reflexões que ali se faziam sobre a comparação de aquela fábula engenhosa e complicada com a história tão simples do nosso insigne escritor".

E daí nasceu então o *Frei Luís de Sousa*, que, para mim, é a obra mais acabada da nossa literatura dramática, cujo equilíbrio, em plena época do "romancismo desgrenhado, exaltado, furibundo", como o definiu José Maria da Silva Leal na *Revista Universal Lisbonense* (vol. V, nº 4, 17 de Julho de 1846, art. 48. "Theatros"), é o seu maior mérito. Bastará, para avaliar a diferença, compará-lo com a sua mais directa fonte de inspiração, *O Cativo de Fez*, cujo texto publicado foi, mesmo assim, abreviado e retocado pelo próprio Garrett, a quem o autor veio a dedicar a edição da sua obra.

O primeiro juiz do *Frei Luís de Sousa* foi Herculano, a quem Garrett o leu durante a visita que lhe fez quando se recompunha da tal "bendita canelada". Segundo Bulhão Pato, "*O auctor do 'Monge de Cister' teve um dos mais fervorosos entusiasmos da sua vida, ouvindo aquelle drama, que é a maior e a mais completa obra de arte do grande poeta.*" (Sob os ciprestes, pág. 62).

Segundo nos conta o próprio Garrett na apresentação do texto, o passo seguinte foi a leitura, em 6 de Maio de 1843, da "memória em conferência, segundo o costume académico e deposta na mesa com o drama". Acedendo, sem se fazer muito rogado, segundo ele próprio, Garrett considerou que "o efeito foi maior do que nunca se atreveriam a prevê-lo as mais sanguíneas esperanças do escritor mais seguro de si e do seu público."

Saudado pela Imprensa, que ecoou o juízo favorável do Conservatório, o drama despertou um interesse grande, que suscitou nova leitura em casa de D. Maria Krus, na Quinta do Pinheiro. Aí provocou tal entusiasmo que levou à primeira representação, no mesmo lugar, em 4 de Julho de 1843, tendo Garrett desempenhado o papel de Telmo, inicialmente entregue a um amigo que entretanto adoeceu.

Apesar do entusiasmo com que foi recebido, só em 1844 foi publicado, numa edição da Imprensa Nacional, que foi apresentada com algumas variantes: uma, chamada "edição do Teatro do Pinheiro", num formato elegante, também ela com uma variante, constituída por "uma vinheta figurando uma coroa" (Joaquim de Araujo, *O "Fr. Luiz de Souza" de Garrett*, 1905), e outra, num formato corrente, que constituiu o 5.º volume das obras de Almeida Garrett, sendo o 3.º do teatro. A variante com a coroa terá tido apenas 34 exemplares, destinados às pessoas que tinham participado na representação.

Durante alguns anos, o grande público apenas pôde ler o drama, que más-vontades políticas, argumentando com o desprazer que a atitude de Manuel de Sousa Coutinho poderia provocar em Espanha, impediram de subir ao palco do Teatro do Salitre. Só em 24 de Fevereiro de 1850, numa fase de acalmia política, foi possível a sua representação, no Teatro Nacional.

Outra acusação, que Garrett referiu na “Memória”, foi a de ter de algum modo plagiado o romance de Ferdinand Denis *Luiz de Souza*, de 1837. Tal como acontece relativamente a *O Cativo de Fez*, a simples leitura do romance mostra a diferença de qualidade. Ferdinand Denis escreveu um longo romance histórico em dois volumes, pesado, de enredo múltiplo e confuso, em que o que diz respeito ao triângulo trágico - Manuel de Sousa (que ele refere sempre como Luís de Sousa), D. Madalena e D. João de Portugal - segue as narrações da crónica, com muito menor impacte do que aquele que Garrett conseguiu, com algumas transformações e criações. Da comparação das duas obras, não ressalta qualquer aspecto que justifique duvidar da declaração de Garrett de que não tinha anteriormente lido o romance. (Corrijo aqui a inclusão desta obra nas fontes, que fiz no artigo publicado no volume de homenagem a Jacinto do Prado Coelho, em 1984).

Para avaliar o que Garrett inovou e de que elementos se serviu para dar ao seu *Frei Luís de Sousa* a “beleza suprema” que refere Teófilo Braga (“Prefação” ao trabalho de Joaquim de Araújo), teremos que conhecer a visão do episódio que a crónica nos transmitiu.

O primeiro autor a narrar a biografia de Fr. Luís de Sousa terá sido o seu continuador da *História de S. Domingos*, Fr. António da Encarnação, que, na segunda parte da obra, contou a história da sua vida. Embora “singelamente” contada, segundo Garrett, inclui os grandes momentos dessa biografia: o incêndio da sua casa, para evitar que ela fosse ocupada pelos Governadores do Reino em nome de Castela, e o seu ingresso na Ordem de S. Domingos, após ser demonstrado que vivia ainda D. João de Portugal, primeiro marido de sua mulher, dado por morto em Alcácer-Quibir, depois de alguns anos de uma procura baldada entre os cativos.

Os historiadores do século XVIII (Fr. José da Natividade, Fr. Francisco de Sta. Maria, Fr. Lucas de Sta. Catarina) reproduzem o versão de Fr. António da Encarnação, bem como D. Francisco Alexandre Lobo na *Memoria historica*, incluída nas Memórias da Academia, t. VIII. Nas suas narrações, que procuram os pormenores da biografia e não os momentos de maior impacte, é particularmente desenvolvida a fase da sua vida anterior ao casamento. Manuel de Sousa Coutinho foi cavaleiro da Ordem de Malta e, por razões nunca declaradas, além de “certos embaraços” (Fr. Lucas de Sta. Catarina), que, no romance de Ferdinand Denis, são já o amor por D. Madalena, abandonou o novi-

ciado, "resolvendo-se a tomar estado" (Fr. José da Natividade), e "se desposou com uma senhora viúva", D. Madalena de Vilhena.

Ainda de acordo com todos estes relatos, Manuel de Sousa Coutinho terá estado cativo na Índia e, depois de afrontar os Governadores com o incêndio da sua casa, terá ido para Madrid e daí para o Panamá. De qualquer maneira, a filha do casal "muito pouco tempo se logrou do mundo" (Fr. José da Natividade), "como se o céu fosse prevenindo, que não houvesse embaraço, que o suspendesse na vida, quando o chamasse para outra mais segura" (Fr. Lucas de Sta. Catarina).

Relativamente a D. Madalena, só D. Francisco Alexandre Lobo diz que teria tido três filhos do casamento com D. João de Portugal. Para todos os outros biógrafos de Fr. Luís de Sousa, D. Madalena só entra na história a partir do seu casamento com Manuel de Sousa Coutinho, como viúva de D. João de Portugal.

Podemos agora analisar o modo como Garrett tratou a sua matéria. Dois aspectos da atitude em que a encarou me parecem fundamentais. O primeiro tem a ver com a sensibilidade dramática:

"nessa história [...]há toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa como as de Éschylo, apaixonada como as de Eurípides, enérgica e natural como as de Sophocles, tem, demais do que essoutras, aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ânsias num pagão, acendendo até nas últimas trevas da morte, a vela da esperança que se não apaga com a vida." ("Memória")

O segundo refere-se ao modo de tratar o assunto histórico, que Ferdinand Denis não ultrapassara:

"[Não me] julguei obrigado a ser escravo da cronologia nem a rejeitar por impróprio da scena tudo quanto a severa crítica moderna indigitou como arriscado de se apurar para a história. Eu sacrifiquei às musas de Homero não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade!" ("Memória")

Em ambas as declarações se revela Garrett implicitamente romântico, na importância que atribui à sensibilidade, tanto na valorização do Cristianismo contra a frieza da visão clássica do Mundo, como no aspecto puramente estético, dando ao autor toda a liberdade de tratar o seu assunto. Esta liberdade é assumida conscienciosamente: embora reconhecendo que o seu drama "pela índole [haja]de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico", não tem as características formais tanto intrínsecas como extrínsecas que justifiquem a denominação de "tragédia".

Ao estruturar a sua obra, Garrett omitiu toda a acção de Manuel de Sousa Coutinho antes do seu casamento e mesmo os períodos de afastamento da pátria. Fechou a acção

no âmbito de uma família: Manuel de Sousa, sua mulher, a filha que, contrariamente à crónica, vive até ao fim o desenrolar da tragédia, o velho aio Telmo que acompanhou desde o nascimento os dois pólos extremos da acção (D. João de Portugal e Maria) e o irmão de Manuel de Sousa. Contrariamente ao que acontecia na tragédia antiga, a acção desenrola-se apenas no seio dessa família, de portas a dentro, sem que a catástrofe tenha repercussões políticas ou universais. Trata-se de um caso, que só diz respeito aos intervenientes.

No entanto, não podemos ignorar o significado simbólico que o drama sem dúvida tem, pelo facto de ser português e escrito em Portugal para portugueses. Telmo e Maria são criações de Garrett enquadradas numa vertente muito nossa, tanto do ponto de vista histórico como do da mística nacionalista, o Sebastianismo. Este exprime-se na forma mais directa, o desejo do regresso dos perdidos, mas também na realidade negativa dessa mística, o reconhecimento de que os “encobertos” não eram realmente “desejados”. Desde a primeira cena, Garrett consegue criar assim um ambiente que nos prepara para a catástrofe iniludível, que, em oposição ao teatro clássico, é totalmente humana e cristã e totalmente nacional.

As figuras de Telmo e Maria são o suporte deste ambiente místico e nacionalista: Telmo porque não quer abdicar dos valores que condicionaram a sua vida; Maria porque, atacada por um mal que provoca uma sensibilidade doentia, levou ao extremo as ideias que ele lhe transmitira.

D. Madalena, que participa das ansiedades que dominam o ambiente, representa todavia algo a que poderíamos chamar anti-sebastianismo, pois, temendo e quase crente no regresso de alguém encoberto, deseja ardentemente que ele não aconteça. A culpa que origina esse desejo é realmente a razão da tragédia: o casamento com Manuel de Sousa fora um erro, pois ela não tinha resistência psíquica que a fizesse assumir despreocupadamente um passo que se justificava de todos os pontos de vida humanamente possíveis.

Mas aqui Garrett, que soube manter uma linha constante de realismo, cedeu ao gosto romântico pela intervenção do sobrenatural, embora ela seja atenuada, surgindo antes como uma fixação doentia de um espírito frágil. Trata-se da razão que a leva a acreditar no regresso de D. João, a frase da última carta que dele recebera: “vivo ou morto, Madalena, hei-de ver-vos pelo menos ainda uma vez neste mundo”. Em termos psicanalíticos, a certeza que D. Madalena tinha na realização desta promessa terá que ser vista como uma certa transferência da culpa que ela não podia negar nem esquecer, de ter amado Manuel de Sousa em vida de D. João de Portugal (e de no fundo ter desejado a sua morte), para a culpa que recairia sobre este, se voltasse, de destroçar a vida de pessoas inocentes. Garrett, aliás, não procura disfarçar esta situação,

sublinhando mesmo a diferença que existe entre a expiação de D. Madalena e a de Manuel de Sousa. Ela confessa a Frei Jorge: “O pecado estava-me no coração”. Mas Manuel de Sousa sente-se injustamente tratado: “Mas eu em que mereci ser feito o homem mais infeliz da terra?”

A situação deste triângulo - não é demais acentuá-lo - é tipicamente romântica, já conhecida na balada tradicional mas glosada de todas as maneiras nesta época. É a história da mulher perjura que esquece as promessas feitas ao homem que foi para a guerra. Na sua forma extrema, é o fantasma que regressa para levar consigo a culpada. Também aqui Garrett preferiu o realismo possível, por isso mais trágico: aqui o morto-vivo não tem nada de sobrenatural, mas o castigo e a desgraça que recai sobre a mulher têm a mesma violência.

Entre nós, a obra mais típica do género é *A Noite do Castelo*, de António Feliciano de Castilho, onde o fantasma do guerreiro arrebatado consigo a noiva na festa do casamento. Bem conhecida na época, o facto de cada acto de *O Cativo de Fez* ser antecedido de uma epígrafe do romance de Castilho terá forçosamente recordado Garrett desse tema romântico.

Ao voltar a referir a obra de António Joaquim Abranches, não posso deixar de estabelecer a comparação entre o *Frei Luís de Sousa* e esta fonte assumida pelo autor.

O ponto de partida para os dois dramas é o tema da balada tradicional já referido, situado em ambos os casos no reinado de D. Sebastião, *O Cativo de Fez* na sequência da sua primeira campanha em África e o *Frei Luís de Sousa* na do desastre de Alcácer-Quibir.

O drama de António Joaquim da Silva Abranches apresenta-nos a situação de D. Leonor de Castro, cujo marido, D. Fernando, ficou cativo. Das várias diligências feitas para o resgatar, resulta finalmente a notícia da sua morte, acompanhada de uma carta de despedida da mulher e do filho, entregue pelo judeu que o acolhera. Reduzida à indigência, D. Leonor casa com o melhor amigo do marido. D. Fernando, que quisera passar por morto, declarando que só assim poderia viver feliz na nova terra, para poder seduzir a judia Raquel, filha do seu protector, regressa a Portugal e propõe-se matar a mulher e o seu novo marido. Numa trama complicada, que inclui uma denúncia à Inquisição, acaba por ser preso pelo seu rival, que resolve fazê-lo envenenar. D. Leonor morre, o filho fica à guarda do padre jesuíta que tentara encontrar D. Fernando e que, para evitar o duelo entre os dois maridos, os aconselha, de um modo algo ridículo, a partir na expedição que acabaria em Alcácer-Quibir:

“Precisais de ferro para acabar esta contenda que já custou tanto sangue e tanta miséria? Ide, ide acabá-la à portuguesa antiga nos areais de África, aonde se precipita este reino todo.”

Sem entrar no problema da qualidade estilística do drama, mesmo depois dos cortes que Garrett lhe fez, as questões relativas ao enredo bastam para fazer ressaltar a superioridade do *Frei Luís de Sousa*. Para começar, há a questão da culpa: em *O Cativo de Fez*, para lá da traição que D. Fernando cometera relativamente a Raquel ao seduzi-la e prometer-lhe casamento e a D. Leonor ao traí-la e convencê-la da sua morte, ambos os maridos se revelam potenciais assassinos e só falam de ódio e vingança, de tal modo que não despertam qualquer simpatia. Em *Frei Luís de Sousa*, o impacte da tragédia provém justamente do facto de tanto D. João de Portugal como Manuel de Sousa Coutinho serem vítimas de um destino injusto, sem perderem a sua dignidade. Mas o Conde de Távora fica realmente desonrado ao decidir "tudo, tudo menos perdê-la", numa situação em que Manuel de Sousa declara:

"Madalena... senhora! Todas estas coisas são já indignas de nós. Até ontem, a nossa desculpa, para com Deus e para com os homens, estava na boa fé e seguridade de nossas consciências. Essa acabou."

Por outro lado, as principais figuras femininas são também diferentes: D. Madalena nunca amara realmente o primeiro marido e voltara a casar por amor, ao passo que D. Leonor, cuja decisão de casar de novo se devera à pobreza em que vivia e à incapacidade de educar o filho, tivera sempre "uma saudade antiga, que [o segundo marido repetava]". Daí que seja ela a morrer, no "abismo de vergonha" em que ambas se sentiram cair. A situação dos filhos é também menos trágica em *O Cativo de Fez*: Nuno, aliás o filho legítimo, fica a viver sob a protecção de um bom padre jesuíta, ao passo que Maria, fruto do casamento ilegítimo, expia com a morte a culpa que não era dela.

Em resumo, o drama de Silva Abranches é mais complicado, recorrendo continuamente a cenas violentas e a sentimentos exacerbados, à boa maneira do chamado "drama ultra".

Trata-se de uma abordagem por assim dizer primária do tema, procurando o interesse sobretudo no espectáculo, com muitos intervenientes e fios de acção cruzados. A própria apresentação de Jacob e Raquel faz que se perca a força da situação de D. Leonor e poderia, só por si, ter dado origem a outro drama.

Garrett preferiu a simplicidade que poderíamos chamar do drama clássico, uma tragédia mais interior, por isso mais profunda do que os elementos de alguma forma estereotipados na época: discursos de ódio, prisões, veneno, loucura, com os quais jogou Silva Abranches para criar um drama cujo mérito é, apesar de tudo, superior à maioria dos que animaram os palcos portugueses durante o Romantismo.

Por estranho que pareça, o *Frei Luís de Sousa* não tem sido tão estudado como a sua qualidade e a sua importância histórico-literária fariam prever. E na viragem do século, quando as razões já não eram políticas mas estéticas, houve algumas tentativas

de denegrir a obra, acusando-a, como acontecera inicialmente, de falta de originalidade. Joaquim de Araújo cita sobretudo Farinelli, que considerou haver cedências ao gosto da época, por exemplo na utilização dos retratos e na aplicação de um castigo exagerado a Manuel de Sousa. Há ainda o caso de Sousa Viterbo, que lembrou que já várias personagens de Gil Vicente se tinham declarado “ninguém”.

Nenhum destes reparos tem consistência. É evidente que em todas as épocas há características que de alguma forma marcam um autor, sem que isso represente qualquer desprestígio. Um crítico literário não pode esquecer a perspectiva histórica, o contexto em que a obra surgiu, nem sobrepor-lhe os seus próprios critérios estéticos. Numa época como a nossa, em que o simbolismo é geralmente estudado e utilizado, não se repetirá com certeza a crítica aos efeitos retirados dos retratos. A um deles não se pode fugir: o reconhecimento de D. João de Portugal através do quadro é histórico, tanto como a profissão religiosa de Manuel de Sousa. A criação do ambiente dramático através da sobrevivência do retrato aniquilador, em oposição ao desaparecimento do retrato redentor, no sentido em que estava ligado à felicidade de um grande amor, é evidentemente um artifício, mas não é possível evitá-los na criação artística. A sua avaliação tem apenas a ver com o modo como é tratado, e aí não é possível negar por um lado a força, por outro o comedimento com que Garrett apresentou a sua simbologia.

O ponto crucial do drama é, sem dúvida, o reconhecimento do retrato. Mas também aqui Garrett foi inovador e soube tirar da cena o maior resultado possível: na crónica e nas obras literárias anteriores, o peregrino/romeiro é apenas alguém que traz o recado de um cativo português na Terra Santa. No *Frei Luís de Sousa*, o peregrino não se identifica com esse cativo, é o próprio D. João de Portugal, embora D. Madalena nunca saiba essa verdade.

Quanto à utilização da palavra “ninguém”, é perfeitamente descabido o argumento invocado. Nenhum autor tem o exclusivo de palavras, e é impossível pensar no “Ninguém” do *Auto da Feira* quando D. João de Portugal assim se intitula na cena de maior efeito dramático do *Frei Luís de Sousa*.

Outro aspecto é importante, no que se refere ao tratamento do género. Na tragédia clássica, a catástrofe é provocada por um erro do herói, que dá nome à peça. No drama de Garrett, que prefere a prosa, porque aquilo que ele escreveu “sempre havia de aparecer mais artifício do que a índole especial do assunto podia sofrer”, o erro terá sido de D. Madalena, como já disse, ou de D. João de Portugal, que intervém inesperadamente e sem medir as consequências do seu acto. Em termos rigorosos, é ele quem provoca a catástrofe, todavia é Manuel de Sousa que, mais que a mulher, que realmente chamara sobre si as consequências do seu erro, expia, tal como a filha, um crime que não cometeu. Talvez porque foi ele o mais castigado, deu nome ao drama.

Também a morte, remate da tragédia clássica, tem aqui uma versão diferente. D. João de Portugal, que desencadeou a desgraça de uma família, terá continuado a viver, embora sob o peso deste novo desastre. Maria, fruto de uma vida agora destroçada, morre, aliviando os vivos de um estigma difícil de compensar. Manuel de Sousa e D. Madalena, os verdadeiros culpados, embora com as atenuantes já referidas, continuam a viver sob o peso de uma expiação sem fim, mas morrem para o Mundo, no que a profissão religiosa simboliza. Ela foi, todavia, mais leve para Manuel de Sousa, cuja nova vida na actividade posterior - a historiografia - lhe permite continuar a existir.

Por todos estes aspectos - e todos aqueles que uma nova leitura pode sempre suscitar - *Frei Luís de Sousa* é uma obra talvez ímpar na nossa literatura. Mais do que isso, representa a passagem do mundo antigo para o moderno, onde as personagens se tornam mais culpadas porque dependentes apenas de si próprias e das sua ações. Do ponto de vista literário, é também uma obra de charneira, desde a forma, em prosa em vez de verso, até aos conceitos cristãos que de alguma forma mitigam a violência da tragédia. A culpa assumida das personagens condenadas substitui-se à força do destino da tragédia clássica, que apresenta personagens jogadas por forças contra as quais nada é possível. Apenas Manuel de Sousa, que não hesitou em destruir pelo fogo purificador o património que não poderia reconstruir, aparece, na fase que a História registou para além da tragédia, como um autor cuja qualidade, dos pontos de vista historiográfico e literário, se afirmou para sempre.

Estas considerações suscitadas pelo *Frei Luís de Sousa*, agora revisitado, são, sem dúvida, algumas das abordagens possíveis deste drama que se continua a impor pelas suas qualidades literárias e, talvez ainda mais, humanas.

PROF.^a DOUTORA MARIA LEONOR MACHADO DE SOUSA
(Universidade Nova de Lisboa)

BIBLIOGRAFIA

ENCARNAÇÃO, Dr. António da, "Prologo" à *Segunda parte da História de S. Domingos*. Lisboa, 1662.

STA. CATARINA, Fr. Lucas de, *Quarta parte da História de S. Domingos*.; Lisboa, 1733. Págs. 140 ss.

STA. MARIA, Fr. Francisco de, *Anno Historico*. Lisboa, 1744. 5 de Maio, págs. 22 ss.

TOURON, ANTOINE, *Histoire des hommes illustres de l'Ordre de Saint Dominique*, t.V, 1748. Págs. 148 ss.

NATIVIDADE, Fr. José da, *Agiologio dominico*, t. VI, 1750. Págs. 337 ss.

LOBO, D. Francisco Alexandre, "Memoria historica e critica àcerca de Fr. Luis de Sousa e das suas obras", in *Memorias da Academia*, t. VIII, parte I, 1823. Págs. 1-101.



PARIS. CAMÕES. SÓ



ostaria de começar chamando a atenção para o facto de não haver uma relação directa entre a influência que determinadas obras tiveram no seu tempo – e têm ainda no nosso – e a respectiva qualidade estética, artística ou literária, sobretudo se aferida por padrões actualizados do gosto, que não são os da época em que a obra foi escrita ou publicada. E isto porque a obra com que eu decidi integrar-me nestas comemorações de Garrett não tem a altura, por vezes sublime, do *Frei Luís de Sousa* (1844), nem a ousadia e o brilhantismo das *Viagens na Minha Terra* (1846), as duas obras-primas do nosso homenageado. Falo-vos do poema *Camões*, publicado em Paris, em 1825, obra de exilado que é considerada o texto fundador do Romantismo em Portugal e cuja presença no nosso século XIX cultural e literário foi uma constante, como atestam as suas reedições em 1839, 1844, 1854, 1858, 1863 e 1880 (no centenário camoniano).

Tendo eu acabado de sugerir que a leitura do *Camões* de Garrett nem sempre é um acto feliz, e não sendo eu um cínico acabado, ou um académico sequioso de assunto, qual será então o interesse deste longo poema, dividido em 10 cantos, à maneira dos *Lusíadas*, num total de 191 estâncias e 3704 versos? Destacarei três dos aspectos que fundamentam, a meu ver, essa necessidade que ainda hoje temos de ler o *Camões* de Garrett, se quisermos ter um entendimento aprofundado da nossa literatura e da nossa cultura, levando em linha de conta que estamos perante um texto de juventude e, acima de tudo, perante um texto experimental, no que ele tem de tentativa e erro, que vem, aliás, na sequência de outras experiências de outros poetas românticos, nomeadamente ingleses e franceses: 1.º – A lirização do género épico pela expansão do Eu, fazendo com que a epopeia "deixe de ser uma narração impessoal para se tornar a caixa de ressonância das vozes do mundo e da História" (Millet, p. 18); 2.º – A ideia de exílio como ideia fundadora da poesia moderna, que não tem apenas que ver com a ideia da poesia como canto de exílio, mas do exílio como condição moderna do poeta; 3.º – A instauração do poeta

como figura central da cultura portuguesa, “colocando Camões”, no dizer de Eduardo Lourenço, “de uma vez para sempre, no centro da nossa mitologia pátria” (pp. 31-32).

A ligação da poesia portuguesa com a figura de Camões não é uma novidade trazida por Garrett e pelos românticos. Lembremos a relação de Bocage com o vate, seu modelo de infortúnios, naquele célebre soneto:

Camões, grande Camões, quão semelhante
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!
Igual causa nos fez perdendo o Tejo
Arrostar co sacrílego gigante:

Como tu, junto ao Ganges sussurrante
Da penúria cruel no horror me vejo;
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,
Também carpindo estou, saudoso amante:

[...]

Modelo meu tu és... Mas, oh tristeza!...
Se te imito nos transe da ventura,
Não te imito nos dons da Natureza.

Garrett, não abandonando totalmente o plano desta relação discipular (cf. VIII, XXI, 311-313), desenvolve com Camões (e isto é que é novo) uma relação de parceria (que Bocage apenas esboça), através de diversos procedimentos, quer retóricos quer referenciais.

O *Camões* de Almeida Garrett, enquanto poema épico-lírico, apresenta-nos um herói individual (Luís de Camões), representativo de um colectivo nacional (o poeta de *Os Lusíadas*). O poema conta a história de um vate guerreiro chegado da Índia, aonde viajou com o Gama (o que é uma licença poética). O próprio Camões personagem do poema faz a leitura da sua epopeia ao rei Sebastião, e a narrativa termina coincidindo com a morte do poeta, logo que este sabe do desastre de Alcácer-Quibir (X, XXIII, 323-325):

Os olhos turvos para o céu levanta;
E já no arranco extremo: - «*Pátria, ao menos*
Juntos morremos...» E expirou coa pátria.

Mas o poema apresenta também um narrador-personagem, que podemos identificar com o poeta Almeida Garrett, uma vez que, quer no texto quer nas notas que se lhe seguem, o autor faz alusões ou referências concretas a aspectos da sua vida civil, e cívica, fazendo coincidir o poeta e o cidadão. Melhor ainda, o poema estabelece diversos paralelismos ou mesmo homologias entre o poeta-narrador e o poeta-persona-

gem, ou seja, simplificando, entre Garrett e Camões, levando-nos, se a minha leitura não foi abusiva, a um desfecho em que Garrett nos surge como uma espécie de fénix renascida das cinzas de Camões. E daí que o poeta-narrador feche o seu poema como um “Canto de indignação” (X, XXIII, 332) face à ingratidão de uma pátria madrastra que esqueceu aquele que cantou os seus feitos gloriosos e de quem os Portugueses desconhecem até a sepultura:

Ergo-me a delatar tamanho crime,
 E eterna a voz me gelará nos lábios.
 Lira da minha pátria onde hei cantado
 O lusitano – envilecido – nome,
 Antes que nesse escolho, em praia estranha,
 Quebrada te abandone, este só brado
 Alevanta final e derradeiro:
*Nem o humilde lugar onde repoisam
 As cinzas de Camões, conhece o Luso.*

Sistematizemos um pouco os principais processos de que se serve Almeida Garrett para ir criando, ao longo do seu poema, esta relação de homologia com Luís de Camões: o uso de um único pronome pessoal (o Eu da primeira pessoa do singular) para, indistintamente, dar voz ao poeta narrador ou ao personagem Camões, numa sobreposição de vozes a que se alia um cruzamento de níveis narrativos referentes a acontecimentos da personagem e do narrador; sobreposição de vozes e de níveis narrativos que é reforçada através do uso indiferenciado do presente do indicativo e de algumas coincidências de espaços entre a história do narrador e a história da personagem; a comparação directa com Camões (na linha do que já fora feito por Bocage); e, finalmente, a intertextualização com *Os Lusíadas*, que atinge o auge na longa paráfrase da epopeia camoniana que ocupa metade do canto VII e todo o canto VIII (do poema de Garrett, é claro), e que passa pelas epígrafes de cada um dos cantos, retiradas, com uma única excepção, de *Os Lusíadas*, bem como pelo próprio paralelismo entre a estrutura externa das duas obras, ambas organizadas em 10 cantos.

O facto da 1.^a edição do poema *Camões* ter aparecido sem menção de autor reforça essa parceria procurada por Garrett, que logo no início, *et pour cause*, faz um retrato romântico do herói do poema (cf. I, VI). Anonimato que, por sua vez, consagra também Camões como o poeta português por excelência, e o poeta por antonomásia. O que significa que ele representa aqui, nesta obra de Garrett, todos os poetas portugueses, do passado e do presente, e de um presente que não é apenas o da escrita do poema mas também os presentes de todas e de cada uma das leituras que nós

formos fazendo dele. Aspecto este que nos reconduz à leitura do *Camões* como um poema de exílio, ou como o próprio Garrett escreverá na nota à 2.^a edição, como “obra de um proscrito”.

A primeira estância do canto primeiro começa com aquela famosa definição (curiosamente rejeitada por Pascoaes) da “Saudade! gosto amargo de infelizes,/Delicioso pungir de acerbo espinho”, “dor que tem prazeres – Saudade!”, intimamente ligada à situação de um “triste” e “infeliz proscrito”, solitário em “alheias terras”. E a situação de exílio que nos é apresentada tem tudo que ver com o cativo bíblico do salmo 136, que põe em confronto Babel (a terra estrangeira) e Sião (a pátria ansiada). Camões escreveu umas célebres redondilhas que são paráfrase deste salmo (e de que lembro apenas a primeira estrofe):

Sobre os rios que vão
por Babilónia m’achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.
Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado:
Babilónia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.

De modo similar, o poema de Garrett retoma esta dicotomia. Ao lugar de Sião corresponde o Tejo, o rio que banha Lisboa, a Pátria; o rio de Babel é agora o Sena (à beira do qual escreve Garrett, efectivamente, o seu *Camões*) e a Babilónia a cidade de Paris (I, I, 27-30):

À foz do Tejo – ao Tejo, ó deusa, ao Tejo
Me leva o pensamento que esvoaça
Tímido e acovardado entre os olmedos
Que as pobres águas deste Sena regam,
[...]

Este exilado de que nos fala a primeira estância do poema é o narrador-poeta, alter-ego de Garrett, o qual, na quarta estância deste mesmo canto primeiro, nos começa a narrar o regresso de Camões da Índia, o modo como o poeta vive desterrado na sua terra, e a coincidência mítica da sua morte com a da pátria, ainda hoje uma das nossas mais profundas crenças culturais. Tudo se passa como se o regresso do poeta fosse a sua morte, como se ele regressasse para a morte, como se ele fosse destinado a

morrer com Portugal, uma vez que a própria pátria se fizera lugar de exílio. Camões vê-se estrangeiro na sua própria terra (I, XXI), o que significa que o Tejo não é mais que um rio da Babilónia; e por isso a existência do poeta é comparada à do justo que sofre, numa paráfrase do capítulo X do Livro de Job (cf. II, V, 105-127).

A partir deste poema de Garrett, Camões, na poesia portuguesa (e não só), passou a significar a ideia mesma de exílio. Basta o nome para evocar imediatamente a condição. E isto será assim durante todo o século XIX, mas também durante todo o século que agora termina (o caso de Jorge de Sena é exemplar quanto a esta íntima relação de exilados com Camões).

Mas o poema de Garrett diz mais. Por um lado, diz que as águas que correm no Tejo de Camões são as águas que correm no Sena de Garrett, e, por outro lado, diz que a ausência deste (do criador) é a presença do outro (da criatura), dizendo, afinal, que a ausência do autor é a presença do poema. Por isso, no dizer de Teresa Sousa de Almeida, “a obra torna-se [...] numa forma de regresso” (*Camões*, p. 26). Por sua vez, ao pôr no mesmo plano o exílio em terra alheia e o exílio na própria pátria, Garrett está a falar-nos de dois lugares de um mesmo exílio; ou melhor, de um exílio de todos os lugares e, portanto, de lugar nenhum. Esse exílio absoluto e paradoxal, esse exílio sem lugar (do ponto de vista físico), esse nenhures, tem nome: Saudade. É um nome-tempo. Como se diz no último canto do poema (X, XIII):

Tudo, tudo acabou, menos a mágoa,
Menos a saudade que o consome.

Estes dois versos referem-se ao estado de espírito do poeta, personagem, Camões. Ou melhor, caracterizam a sua doença de alma. A qual não é mais que o *mal-du-siècle* português fixado nesse que é “o livro mais triste que há em Portugal!”: o *Só* de António Nobre. Lembremos um pouco o arranque épico de “Lusitânia no Bairro Latino”, um dos principais poemas do livro:

..... Só!
Ai do Lusíada, coitado,
Que vem de tão longe, coberto de pó,
Que não ama, nem é amado,
Lúgubre Outono, no mês de Abril!
Que triste foi o seu fado!
Antes fosse pra soldado,
Antes fosse pró Brasil...
[...]
Ai do Lusíada, coitado!
Veio da terra, mailo seu moinho:

Lá, faziam-no andar as águas do Mondego,
 Hoje, fazem-no andar águas do Sena...
 É negra a sua farinha!
 Orai por ele! tende pena!
 Pobre Moleiro da Saudade...

No seu poema, Garrett caracteriza Camões, precisamente, como “Um só” (I, VI, 107), no sentido de “um único” ou de “um solitário”, aquele que constitui excepção, o ser excepcional que o poeta romântico é por definição, o isolado no meio da multidão, o exilado neste mundo. Um outro romântico, Soares de Passos, em poema dedicado, significativamente, “A Camões”, aponta-nos essa condição poética do exílio: “Tais são vossos destinos, ó poetas, / Almas de fogo, que um vil mundo encerra” (*Poesias*, 1856). Mas eu gostaria apenas de deixar a ideia de que há um momento inicial e um momento terminal na poesia romântica portuguesa do século XIX, representados, respectivamente, pelo *Camões* (1825) de Almeida Garrett e pelo *Só* (1892) de António Nobre. O *Camões* ainda não é inteiramente romântico; o *Só* já não é inteiramente romântico. Os dois surgem em contextos político-sociais de profunda crise da identidade nacional (as lutas liberais contra o absolutismo; o abalo do sistema político provocado pelo Ultimatum inglês de 1890 e a subsequente revolta republicana de 31 de Janeiro de 1891, no Porto). Ambos são publicados em Paris, naquela Paris de onde vinham as ideias e as revoluções, a capital cultural da Modernidade, o lugar onde se iam “tomar banhos de civilização”, de tal modo que Paris se tornara, para os escritores e artistas “periféricos”, um verdadeiro lugar de exílio, pelo menos daquele “exílio de temperamentos de arte”, de que falará, entrado já o século XX, Luís de Montalvor, para definir os de *Orpheu*.

Tal como o *Camões* de Garrett, também o *Só* nos é apresentado por António Nobre como obra de um desterrado: “Ouvi estes carmes que eu compus no exílio” (poema “Memória”). E, de facto, tal como os dez cantos de Garrett escritos à beira do Sena, no Havre, é à beira do Sena, em Paris, que Nobre escreve a maior parte dos seus poemas. E os dois poetas têm 25 anos quando os escrevem.

A dicotomia Babel e Sião é de novo retomada por Nobre no poema “Lusitânia no Bairro Latino” (atrás citado), cujo título é já o índice do exílio: o Sena mantém-se como o equivalente dos rios babilónicos, sendo que o Tejo de Garrett é agora o Mondego de Nobre (o que não altera em nada, como sabemos, a identificação de ambos os poetas com o sumo poeta que é Camões). O próprio título do poema remete para *Os Lusíadas*; e o epíteto “Lusíada” (“Ai do Lusíada, coitado”) tanto refere o português comum, como António Nobre ou Luís de Camões. Aliás, o diálogo de Nobre com o texto camoniano é por vezes elíptico e alusivo, passa inclusivamente pela prosódia de certos versos, e serve-se frequentemente da intermediação de Garrett.

O *Só* de António Nobre, sem ser epigonal, funciona como uma verdadeira câmara de eco da obra de Garrett e em particular do seu *Camões*. Os exemplos mais nítidos encontram-se nos poemas “Saudade” e “Viagens na minha terra”. Mas há pormenores extremamente impressionantes: os versos “Orai por ele! tende pena!”, de “Lusitânia no Bairro Latino”, parecem o resposno daquelas palavras do canto décimo de Garrett, “Dai, Portugueses,/Dai esmola a Camões” (X, XIV, 211-212). O Brasil é referido nos dois poemas de um modo significativo: na última fala de Camões, quando este faz uma previsão do futuro indissociável da pátria e da língua, sagrando o Amazonas herdeiro do Tejo, e no início de, uma vez mais, “Lusitânia no Bairro Latino”, onde o Brasil é a Sião de um Portugal-Babel. Garrett interpela os portugueses no final do seu poema, Nobre fá-lo logo na abertura do seu livro (veja-se o poema “Memória”). E o fecho de ambos põe em cena uma morte: a morte teatral de Camões (e a morte simbólica de Garrett, que afirma ser aquele o seu derradeiro poema)¹ e a morte de Anto, o outro de António Nobre, num diálogo dramático com um coveiro que tem levado a legítimas aproximações com o *Hamlet* de Shakespeare.

Mas o que dá verdadeira consistência ao arco semântico que as duas obras desenham, situando-as nos limites temporais do Romantismo que elas mesmas definem, é, por um lado, o tema do exílio e, por outro, o trabalho poético propriamente dito, o carácter experimental de ambas, no que diz respeito à subversão das fronteiras dos géneros épico, lírico e dramático. Tentativa no *Camões* de Garrett, plenamente conseguida, e com aspectos que prenunciam até o Modernismo, no *Só* de António Nobre. Mas isto seria matéria para outros encontros.

Quanto ao homenageado: se outro mérito não houve nesta minha intervenção, ela terá servido para lembrar o que já todos sabíamos (e não é isso uma comemoração?). Ou seja, que se Garrett e Herculano, na opinião de Eduardo Lourenço, “refundaram Portugal, reenquadrando, repensando e remitificando o nosso imaginário cultural” (p. 27), então este poema *Camões* de 1825 é, por certo, o primeiro texto dessa refundação e, com ela, da refundação da poesia portuguesa, à sombra tutelar do genial Luís, e sob o signo do exílio.

PROF. DOUTOR JORGE FAZENDA LOURENÇO
(Universidade Católica Portuguesa)

¹ Ver, a este propósito, a consideração do *Camões* como um “poema-suicídio” por parte de José-Augusto França em *O Romantismo em Portugal*: “O poeta Garrett suicida-se assim sobre o túmulo do seu herói” (p. 50).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOCAGE, MANUEL MARIA BARBOSA DU - *Sonetos*. Vol. I da *Opera omnia*, dir. Hernâni Cidade. Lisboa, Bertrand, 1969.
- CAMÕES, LUIS DE - *Lírica Completa* / Ed. Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa, Imprensa Nacional, 1980.
- FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO - *O Romantismo em Portugal - Estudo de factos socioculturais*. 1974. 2.^a ed. Lisboa, Horizonte, 1993.
- GARRETT, J. B. DE ALMEIDA - *Camões de Almeida Garrett*. Edição de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa, Comunicação, 1986.
- LOURENÇO, EDUARDO - *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa, Gradiva, 1999.
- MILLET, CLAUDE, ed. - *L'Esthétique romantique en France - Une anthologie*. Paris, Pocket, 1994.
- NOBRE, ANTÓNIO - *Só*. 1892. 18.^a ed. Porto, Liv. Tavares Martins, 1979.
- PASCOAES, TEIXEIRA DE - "Renascença". *A Águia*, n.º 1, 2.^a série, Janeiro de 1912.
- PASSOS, SOARES DE - *Poesias*. 1856. Introd. de Teófilo Braga. Porto, Lello, 1984.

UMA PERSPECTIVA DO LIBERALISMO POLÍTICO E ECONÓMICO DE GARRETT – NOTAS PARA INTERVENÇÃO NO COLÓQUIO DA ESTC

1)

Garrett introduz o romantismo no teatro português, mas em rigor não o inventa: as tragédias clássicas portuguesas do início do século XIX e mesmo as duas obras completas iniciáticas de Garrett, a Mérope e o Catão, retomam temas e sinais que já então povoavam a nossa dramaturgia. Em particular, a ideologia liberal, a reivindicação de uma nobreza de mérito, a modernização da sociedade e a aproximação a uma linguagem económica como determinante individual e social, constituem referências de mudança que *Um Auto de Gil Vicente* (1838) e o teatro posterior acabam por consagrar e fazer durar até quase final do século XIX.

No que se refere, em particular, à perspectiva económica, a abordagem romântica de Garrett, por sua vez, situa-se em dois planos: por um lado, a consideração do factor económico no entrecho, na intriga e na própria existência e estatuto social das personagens. E por outro lado, a equação do fenómeno teatral em termos de mercado.

Tudo isto aponta para uma ideia central:

O teatro tem de convergir para a realidade. Tem de servir de interprete dos problemas concretos da sociedade em que se insere, e das pessoas que compõe essa sociedade. Cada época terá assim a sua expressão poética, trágica e/ou dramática própria.

O teatro entrará em ruptura quando se afastar dessa convergência com o meio social ("civilização" como se dizia na época).

2) No plano da criação dramática, Garrett define e prossegue uma matriz liberal, mesmo quando a acção das peças se situa em outras épocas. Adiante veremos a perspectiva do teatro histórico enquanto programa de recuperação temática, de redenção ideológica e de "regeneração" nacional. Importa porém desde já realçar a coerência de uma "doutrina oitocentista" na totalidade da obra, mesmo quando anterior à inovação romântica.

Assim, Catão não conhece César, "vê o Senado" - isto é, ainda que forçadamente, o poder legislativo); Gil Vicente elogia a tolerância e espírito "liberal" (apesar da

expulsão dos judeus...) de D. Manuel, a liberdade crítica, a recusa da Inquisição e até uma certa “aristocracia da cultura”; Filípa ensina aos filhos a legitimidade da nobreza de mérito ao lado da nobreza de sangue e os ónus desta; o Alfageme, que poderia viver” como um nobre” prefere e defende uma espécie de burguesia pré-industrial (no séc. XIV!) apesar das suas oficinas “abandonadas” e das suas forjas “apagadas”: Telmo, sebastianista, ainda assim ouve a pregação do “mercador inglês da Rua Nova (...) herege desta seita nova da Alemanha ou de Inglaterra”; e o sebastianismo de Maria é tão anacrónico como o Romeiro; a sobrinha do Marquês casa com um Távora mas é protegida pelo compadre comerciante: e os dois regimes em presença e os jesuítas têm, todos eles, qualidades, desde que não restrinjam a liberdade; enfim, as comédias exprimem uma sociedade burguesa, liberal e um capitalismo oitocentista “moderno” e regenerador da sociedade.

Garrett, autor dramático, é assim coerente consigo próprio, mas é também medularmente romântico na ideologia, como na estética.

3) Veja-se agora pois a própria “doutrina” de Garrett, para apreciarmos-lhe a coerência. Na verdade, os textos doutrinários são eles também coerentes entre si e com a dramatúrgia, na medida em que entroncam com um sistema de mercado sustentado de objectivos pedagógicos, pois “não há educação que não seja eminentemente nacional”: este autor prolixo, esta personalidade paradoxal, que alterna a contemplação lírica e a depressão psicológica com fases típicas de um “worcholic” superdotado, deixou-nos obras didácticas ainda hoje interessantes: “Bosquejo da História e da Língua Portuguesa”, “Ensaio sobre a História da Pintura”, “Da Educação”... para não falar na doutrina política e económica das intervenções parlamentares - por todas, e são muitas, “Portugal na Balança da Europa”.

Mas onde melhor se encontra o pensamento económico de Garrett aplicado à política cultural é no formidável prefácio de *Um Auto de Gil Vicente*.

“O teatro é um grande meio de civilização mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos, enquanto o gosto não formar os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado fictício, (...) depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro”.

O que insisto em ver de novo neste texto é uma clara adequação a uma norma liberal de mercado, totalmente coerente com a ideologia setembrista do autor e da época. Não esqueçamos que o Dr. João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett era, de seu ofício, vogal do Tribunal do Comércio e, de vocação e ambição, político, diplomata, deputado, vogal do Conselho Ultramarino e até episódico Ministro. O liberalismo económico, que Garrett subtilmente aplica ao teatro, é pois perfeitamente harmonizável com a sua formação estética, mental e ideológica e com a época em que se situa.

Mas tem de ser entendida à luz dessa mesma época. E tanto assim é que Garrett, nas funções multifacetadas de Inspector Geral dos Teatros e Espectáculos não hesita em exercer a censura aos textos e aos espectáculos por forma romanticamente radical e com uma linguagem politicamente incorrectíssima. Na censura, de facto, era implacável: "imoralíssimo drama", "indecência e escândalos daquela indecorosa sentina de vícios e imoralidades", "Cabala infame", "substituindo e emendando frases e normas, sem o que não o licenciava"...

Mas isto é, repito, mentalidade da época. Garrett bateu-se pela liberdade com armas na mão. E noutro plano, criou um sistema de apoios ao teatro, que ainda hoje no fundo subsiste.

4) O outro postulado romântico que Garrett defende, pratica e fomenta é a recuperação do teatro histórico. O citado Prefácio contém uma teoria geral de cruzamento de épocas, definido numa perspectiva de actualidade dos temas, dos conflitos e, num certo sentido, da própria História. Garrett situa-se preponderantemente nos dramaturgos portugueses e na sua correlação com o povo, com a sociedade em cada época considerada.

Ao longo desta obra variada que recorrentemente mergulha na História, Garrett formula uma teoria geral do cruzamento das épocas e das mentalidades com as sociedades e com a criação poética, literária e artística.

A fonte programática de Victor Hugo surge em diversos pontos e fases deste romântico português que viveu em Inglaterra, em França e na Bélgica e que desde muito novo contactou directamente as grandes criações e o clima matricial do romantismo. Podemos pois garantir que leu e entendeu a mensagem difusa do célebre Prefácio do Cromwell, que antecede exactos 10 anos o Prefácio de Um Auto de Gil Vicente.

Victor Hugo teoriza em termos muito mais abrangentes uma expressão histórica de relacionamento entre a sociedade e a poesia ou, se quisermos melhor, a poesia trágica e dramática.

"A sociedade (...) começa por contar o que sonha, depois conta o que faz, enfim, pinta o que pensa (...) tudo, na natureza e na vida, passa por estas três fases do lírico, do épico e do dramático (...) em que é o teatro e o drama gregos se parecem com o nosso drama e o nosso teatro? (...) o teatro grego, orientado para uma finalidade nacional e religiosa, é em contrapartida assaz mais livre que o nosso, cujo objecto único se situa no prazer e, se quisermos, na educação do espectador. É porque um não obedece senão às suas próprias leis, enquanto o outro sujeita-se às condições de existência totalmente estranhos à sua essência".

Temos assim algumas grandes linhas pragmáticas:

- uma vocação artística de raiz e matriz nacional e mesmo nacionalista;
- uma remissão para a cultura teatral da Grécia tomada como modelo;

- uma recuperação de tradições nacionais subjacentes, numa linha muito própria do romantismo;
- um padrão de teatro histórico que encontra em Shakespeare o grande referencial.

Ora, o nosso Garrett segue a mesma linha de pensamento. Aplica-a ao teatro português em textos diversos e dispersos, em que avultam as Portarias de 28 de Setembro e de 12 de Novembro de 1836 e no prefácio, já citado, de *Um Auto de Gil Vicente*.

Os dois textos legais estabelecem “um plano para a fundação de um teatro nacional (...) o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da Nação portuguesa”. Não podia ser mais explicitamente coerente com a matriz ideológica do romantismo.

E quanto ao Prefácio, a teorização e descrição da evolução do nosso teatro é bem clara nos mesmos tópicos de Hugo, apenas aplicados à realidade portuguesa ou, pelo menos, aquilo que Garrett considerava como tal.

“Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca; até nisso se parece a nossa literatura com a latina, que também o não teve. A cena romana viveu sempre de empréstimos gregos, nunca houve renda própria; a nossa andou fazendo “operações mistas” com a Itália e Castela, até que, fatigada de uma existência difícil, toda de privações e sem glória, arreou a bandeira nacional, que nunca içara com verdadeiro e bom direito, e entregou-se à invasão francesa. (...)

E todavia Gil Vicente tinha lançados os fundamentos de uma escola nacional (...)

A causa desta esterilidade dramática, desta como negação para o teatro em um povo de tanto engenho, em que outros ramos de literatura se têm cultivado tanto... não se pode explicar, dizem todos, e eu também o tenho dito. (...)

Coitado do pobre povo!

Com o dinheiro que ele suava para as óperas italianas, para castrados, para maestro e maestrinos, podia ter quatro teatros nacionais: e o Garção que lhe fizesse comédias que haviam de ser portuguesas deveras, porque o Garção era português às direitas.

Tinham-lhe queimado o António José porque diz que não comia toucinho; mataram-lhe o Garção numa enxovia por escrever uma carta em inglês.

E o povo deixou matar. Por isso ficou sem teatro. Não seja tolo. (...)

Estas poucas e deslavadas tragédias que se fizeram - clássicas puritanas da gema - , eram francesas na mesma alma, não tinham de português senão as palavras... algumas - uma ou duas, apenas o título e os nomes das pessoas. (...)

Havia aí duas arribanas, uma no Salitre, outra na Rua dos Condes, onde alternada e lentamente agonizava um velho decrépito que alguns tafúis de botequim alcinhavam de teatro português; e iam lá de vez em quando ouvir o terrível estertor do moribundo: - que atroz divertimento!"

5) O que aqui queria deixar é a coerência dos pontos que acima referi. Garrett, como Victor Hugo, defende e pratica uma modernização de temas historicamente, cronologicamente situados, mas que encontram a modernidade na adequação à mentalidade social dominante - na época em que são criados, na época que retractam, na época em que são analisados e na nossa época. A *civilização* sem a qual não há teatro, o *hábito* e a *necessidade* que sucessivamente se criam, são as sólidas e subterráneas ligações entre o dramaturgo e a sociedade.

PROF. DUARTE IVO CRUZ
(E. S. T. C. - Departamento de Teatro)



GARRETT E A MODA¹



o segundo centenário do nascimento de João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, propusemo-nos estudar um aspecto muito particular da sua personalidade, frequentemente citado, mas jamais aprofundado – a sua relação com a moda vestimentar. A tarefa parecia fácil, o gosto pela *toilette* que cultivava de forma particularmente evidenciada, foi descrito pelos seus contemporâneos à saciedade, paralelamente conhecia-se o seu interesse pelo aspecto literário da moda, já que o sabíamos autor de uma das raras publicações dedicadas à moda na primeira metade do século XIX – *O Toucador*. Enganávamo-nos, no entanto; a empresa era bem mais espinhosa do que se havia imaginado.

A MODA NA OBRA DE GARRETT

A primeira surpresa que se tem quando se experimenta a obra de Almeida Garrett em termos de descrição ou comentários, relativamente ao vestuário de ambos os sexos, reside na dificuldade em encontrar citações a este relativas, já que são praticamente inexistentes.

Tomando a obra fundamental *Viagens na Minha Terra* como exemplo, raras são as referências ao traje nesta obra, embora por vezes a este recorra, sobretudo para o relacionar com o aspecto psicossociológico da personagem. Assim acontece quando descreve os estranhos trajes da avó da Joanhinha dos olhos verdes.² É, referindo-se a

¹ Entende-se aqui o conceito de moda apenas na sua vertente vestimentar.

² “...vestia uma espécie de túnica roxa, que apertava na cintura com um largo cinto de coiro preto, e que fazia ressaír a alvura da cara e das mãos [...]; toucava-se com um lenço da mais escrupulosa brancura, e posto de um jeito particular a modo de toalha de freira; um mandil da mesma brancura, que tinha no peito e que afectava, não menos, a forma de um escapulário de monja, completava o estranho vestuário da velha”.

GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, s. l. , Publicações Europa-América, 1972

esta personagem que o autor faz uma afirmação ímpar em toda a sua obra, quando afirma que a toilette é a primeira e mais bela das belas-artes.³

Um aspecto ao qual Garrett se mostrava particularmente sensível era o arranjo dos cabelos, o que é visível quando compara a simplicidade dos cabelos de Joanhinha, que considera um defeito, com "...a preciosa obra de carrapito e ferro quente, de macáçar e mandolina, que tanto trabalho e tanto tempo, tantos sustos e cuidados, custou!"⁴

Apesar do gosto claramente marcado pelo requinte e pelo elaborado das vestimentas, como adiante se verá, não se coíbiu de fazer reparos aos trajes citadinos excessivamente rebuscados cujos portadores descreveu como "...multidões de macacos e bonecas de casaquinha esguia e chapelinho de alcatruz que distinguem a peralvilha raça europeia..."⁵ Críticas que culminaram no seu poema "O Casquilho", nome dado aos janotas mais exagerados, que crismava de meio macacos, meio homens, ordenação que fundamenta na vontade divina, já que considera que uma vez criados foi Deus que:

...lhes mandou tomar
 Ao pé da raça humana o seu lugar
 O homem com desprezo o bicho olhou,
 Nem sequer nome para dar-lhe achou;
 Mas a mulher gostou
 De tal farófia de aparente brilho,
 E à coisa pôs o nome de - casquilho".⁶

Uma outra surpresa surge quando em *O Inglês* critica precisamente as modas da velha Albion, que afirma não terem "...o bem-posto da [moda] francesa, nem a graça e desgarre daquele vestir..."⁷ tecendo ásperos reparos àqueles que teimavam em seguir as correntes dimanadas de Inglaterra,⁸ o que parece bastante estranho em alguém que importava as suas casacas, e logo as modas de Londres.

Raras são as vezes em que na sua obra há lugar à citação de modas históricas, sendo de mencionar um ou outro apontamento de vestuário na peça *A Sobrinha do*

³ "Em estilo de arte - no estilo da primeira e da mais bela das belas-artes, a toilette...". Idem, ibidem, p. 56.

⁴ Idem, ibidem, p. 56.

⁵ Idem, ibidem, p. 59.

⁶ Idem, "O Casquilho" in *Fábulas e Contos*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1984, p. 259.

⁷ Idem, *O Inglês*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1984, p. 127.

⁸ "O inglês alarga as calças, enche-se o mundo de varinos e soliotas. Desce ele as cinturas, pomono-todos com o fato pelos quadris. Tosquia-se e ficamos todos chamorros. Deixa crescer as guedelhas, não se vê senão nazarenos e simonianos por essas ruas [...] tudo imitamos, tudo exageramos dos ingleses ..."
 Idem, ibidem, p. 127.

Marquês, que corresponde em termos cronológicos ao final do reinado de Dom José I, podendo-se destacar a referência aos sinais de tafetá que estavam em voga à época e serviam para valorizar o rosto e também o funcionário “peralvilho”, que usava polvilhos.¹⁰

É ainda possível falar em enganos relativamente ao traje, assim acontece no *Camões do Rossio*, com o rei Dom João V revelando a prática comum do Portugal do século XVIII de andar embuçado.

As referências à indumentária devem pois ser consideradas excepções na vasta obra de Garrett. Quanto às razões de tal escassez, sobretudo num homem que fazia questão permanente no aprumo do vestuário, não se encontra, sobretudo se for considerado que algumas das alusões que o “Divino” faz podem ser mesmo consideradas como autocríticas, já que o atingem directamente. Pode assim afirmar-se que, ao contrário de outros escritores, dos quais Eça de Queiroz é o exemplo maior, que utilizavam a indumentária para enquadrar as personagens e transmitir até indicações psicossociológicas, o autor em apreço raramente o fez e quando tal aconteceu foi de forma assaz incompleta.

O TOUCADOR – PERIÓDICO SEM POLÍTICA¹¹

O Toucador surge como uma excepção na obra de Garrett. Partindo apenas da afirmação de que se trata de um “periódico sem política” como se pode ver no frontispício, teria sido fundado para servir de instrução a sua prima Luísa Cândida Midosi.¹² Trata-se de uma publicação que abrange um âmbito muito mais vasto que o campo da Moda, um verdadeiro tratado de boas maneiras e urbanidade para as raparigas, muito semelhante aos comuns manuais de civilidade e etiqueta que vinham sendo publicados, sobretudo em França, dos quais alguns conheceram tradução e sucessivas reedições portuguesas, como o anónimo *Elementos de Civilidade e de decencia, para a Instrucção da Mocidade de Ambos os Sexos*,¹³ tendo a publicação de Almeida Garrett como diferença a característica de estar estruturada como publicação periódica, sendo também o âmbito da publicação alargado à formação cultural, nomeadamente no campo da Literatura.

⁹ “Aqueles olhos, tão lindos, mortos sem um sinal preto que lhos avive.”

Idem, *A Sobrinha do Marquês*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1984, pp. 270-271.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 234.

¹¹ Foi consultada a reedição efectuada em Lisboa, Vega, 1993.

¹² LIMA, Fernando de Castro Pires de, “Prefácio” in Almeida GARRETT, *O Toucador*, ..., pp. 11-13.

¹³ Lisboa, Typografia Rollandiana, 1801.

A moda tem no entanto a primazia, como consta do primeiro ponto da carta de intenções:

“1 - A teoria das modas, o desenvolvimento de suas espécies, requisitos, apensos e divisões; a prática ou aplicação desta teoria aos usos diversos, variadas fisionomias, diferentes talhes, distintas proporções, e particular arranjo constituem a primeira, e utilíssima parte de nossas tarefas.”¹⁴

Na análise que faz das modas femininas dá a primazia às produções francesas, mais concretamente parisiense, sendo desprezadas as modas inglesas, que chegaram a conhecer os favores das mulheres portuguesas, por ridículas.¹⁵

Quanto ao desenvolvimento, são dadas em geral as tendências que se podem verificar nas modas francesas em termos de usos de materiais e inovação em termos de formas. Curiosamente apesar da declaração inicial de afastamento da política, não resiste e claudica, quando aplaude a voga que é manifestamente ideológica das cores azul e branca nos trajes femininos, cujo uso considera patriótico e que afirma contribuir para manifestar o “amor à causa” e aumentar o “entusiasmo nacional”.¹⁶

Analisados atentamente todos os artigos publicados relativamente à indumentária, é possível detectar, não princípios gerais rigorosos, mas antes a subjectividade do autor, nomeadamente quando refere as suas preferências relativamente à cor dos cabelos, assunto ao qual dedica várias páginas.¹⁷

Em cada número introduz as rubricas “Últimas Modas de Paris” e “Usos de Lisboa”, que geralmente se reduzem a umas curtas linhas ou um mero parágrafo, aliás de reduzido interesse, já que as referências às modas parisienses são bem escassas, enquanto que as citações ou conselhos relativos às modas alfacinhas se reduzem por vezes à afirmação de que nada de novo se passa.¹⁸

UMA BIOGRAFIA DE MODA

As referências ao vestuário usado por Almeida Garrett são muitas, embora não primam pela variedade, baseiam-se aliás quase exclusivamente às mesmas quatro indicações:

¹⁴ Almeida GARRETT, *O Toucador*, ..., p. 25.

¹⁵ “Toda a Europa desatou às gargalhadas quando viu as bonecas inglesas com seus *desorgados* corpos, extensísimos *peses*, e desconchavados *joanetes*, metidas a legisladoras de enfeites, e a reguladoras de adornos.” Idem, *ibidem*, p. 33.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 35.

¹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 44-50.

¹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 39, 42 e 51.

Toilette apurada

Casacas de belo corte e efeito

Coletes particularmente vistosos

E o único elemento dissonante, ou talvez nem por isso:

O Chinó.

É possível no entanto encontrar referências aos vários momentos da sua vida, da mocidade à fase que se pode considerar de decadência quando sobraçou a pasta de Ministro dos Negócios Estrangeiros no ministério do Marechal Saldanha, embora nem sempre as fontes se possam considerar fidedignas, para tal contribuindo o próprio Garrett, que cultivava uma aura mística.

Mas ensaie-se uma tentativa de historiar o percurso que levou o “Bacorinho” dos tempos da Universidade de Coimbra, alcunha que o poeta teve, mas também nome simbólico da sociedade secreta a que pertencia, ao “Divino” com que seria cognominado mais tarde.²⁰

Foi pela sua poesia, mas também pelo apuramento das vestes que Dom José Trazimundo Mascarenhas Barreto, o 7.º Marquês de Fronteira e 5.º de Alorna o notou na plateia de São Carlos, numa das primeiras intervenções públicas em Lisboa:

“Estando na plateia da geral, vi pôr-se de pé sobre um dos bancos um jovem elegante pelas suas maneiras, d’uma physionomia sympathica e toilette apurada, um pouco calvo, apesar da pouca idade, o qual [...] recitou uma bela ode [...] perguntando-se com curiosidade, tanto nos camarotes, como na plateia, quem era o jovem poeta, foi elle proprio que satisfez a curiosidade dizendo chamar-se Garrett...”²¹

Célebre o seu gosto pelo luxo, desenvolver-se-ia ao longo da vida, para tal contribuindo certamente a sua prolongada estadia em Inglaterra a partir de 1823, data em que havia sido expulso de Portugal. Aí, embora de tal não se conheça qualquer referência, conheceu certamente o percurso trágico desse homem que marcou a elegância do mundo ocidental, o capitão George Bryan Brummell, o Belo Brummell. Mas algumas dúvidas se colocam na influência que este cavalheiro exerceu no modo de vestir de Garrett.

¹⁹ CORREIA, Maximino, “Alocação do Reitor da Universidade de Coimbra”, in *Comemorações do Primeiro Centenário do Visconde Almeida Garrett (1854-1954)*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1959, p. 408.

²⁰ BASTO, Artur de Magalhães, “Garrett Mundano” in *Comemorações do Primeiro Centenário do Visconde Almeida Garrett (1854-1954)*, ..., p. 305.

²¹ BARRETO, D. José Trazimundo Mascarenhas, *Memórias do Marquês de Fronteira e d’Alorna*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1926, vol. I-II, p. 212.

George Brummell teve particular relevo na Moda do seu tempo, mas também se pode detectar alguma preponderância em modas e hábitos vestimentares masculinos subseqüentes, a quatro níveis distintos e nem sempre interligados:

- 1 –Pela sua prática.
- 2 –Pela sua teoria (forma elegante de chamar aos seus muitos ditos).
- 3 –Pela influência que exerceu sobre o seu homónimo e amigo príncipe de Gales, depois rei George IV, que depois passou esses valimentos à corte e ao mundo.
- 4 –Pelo mito que deixou.

Tentando cruzar esta sistematização, certamente artificial, com as práticas vestimentares de Almeida Garrett, pode considerar-se que

Quando o escritor chegou a Inglaterra, havia já alguns anos que Brummell se encontrava exilado em França, caído em desgraça e completamente falido, paralelamente o dandysmo faria certamente lei nos clubes elegantes londrinos, mas pensa-se que Garrett, acolhido no seio de uma família da burguesia, os Hadley, afastado do centro elegante, não teria contacto com este, ao contrário de outros portugueses emigrados em Londres, como Dom Pedro de Sousa Holstein, depois duque de Palmela, ou Dom Nuno Rolim de Moura Barreto, depois duque de Loulé, o mais belo homem da Europa.²²

Só no segundo exílio viria o poeta a ser apresentado pelo então Marquês de Palmela à aristocracia londrina.

Assim pensa-se que foi com o mito de Brummell que Garrett conviveu e que de alguma forma introduziu em Portugal, com tudo o que de incompatível esse mito tinha com as práticas efectivas de George Brummell.

Como denominadores comuns, certamente o cuidado que tinham com a toilette, mesmo em ocasiões informais, como nas temporadas em que o poeta se acolhia na casa da Ajuda do seu amigo Alexandre Herculano, descritas por Ramalho Ortigão:

“Gastava a manhã inteira a barbear-se, a perfumar-se, a pôr a camisa de sêda, a meter os pés nas pantoufles e a enrolar-se no roupão de veludo, com que tinha de passar de um quarto para o outro.”²³

Da mesma forma, Brummell passava várias horas por dia na sua toilette, um episódio memorável é o do visitante que a meio da manhã é recebido por Brummell,

²² PATO, Bulhão, *Memórias*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, ed. de 1986, tomo I, p. 62.

O seu encanto físico, mas também a sua elegância estariam na origem do casamento morganático com a infanta Dona Ana de Jesus Maria, filha de Dom João VI.

Cf. SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, Porto, Livraria Figueirinhas, ed. de 1989, vol. IV, p. 61.

²³ ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, ed. de 1944, tomo III, p. 232.

enquanto o seu criado o ajuda no nó da gravata. Verificando que o chão se encontrava juncado de gravatas rejeitadas, pergunta a razão, ao que o criado lhe terá respondido, que aqueles eram os seus fracassos.²⁴

Mas depois o resultado era diferente. Brummell espantou a sociedade inglesa pela simplicidade do corte das suas casacas, de cores primárias e desadornadas, contrastando com as casacas de influência francesa, plenas de arrebiques que então eram usadas à saciedade,²⁵ aliás num dos seus ditos particularmente significativos e muito repetido, afirmava que "...the severest mortification which a gentleman could incur, was to attract observation in the street by his outward appearance...".²⁶

Garrett pelo contrário espantava pelas casacas vistosas, pelos coletes de ramagens, que embora não chocando os burgueses, não eram bem aceites pela aristocracia bem pensante.

Diferença fulcral: Consta que George Brummell se demitiu de capitão dos Hussardos porque se recusava a andar de polvilhos e porque o uniforme do regimento não lhe agradava particularmente; em contrapartida o nosso Garrett usava chinó para encobrir, não só a calvície precoce, mas também um defeito resultante de uma desastrada queda,

²⁴ LAVER, James, *Costume and Fashion*, Londres, Thames and Hudson, ed. de 1986, p. 160.

Merece ser transcrito um típico episódio matinal de Brummell:

"See him seated before his dressing-glass, a mahogany-framed sliding cheval glass with brass arms on either sides for candles. By his side is George IV, recovering from his drunken bout of last night. The Beau's glass reflects his clean-complexioned face, his grey eyes, his light brown hair, and sandy whiskers. A servant produces a shirt with a 12-inch collar fixed to it, assists the Beau into it, arranges it, and stands aside. The collar nearly hides the Beau's face. Now, with his hand protected with a discarded shirt, he folds his collar down to the required height. Now he takes his white stock and folds it carefully round the collar; the stock is a foot high and slightly starched. A supreme moment of artistic decision, and the stock and collar take their perfect creases. In an hour or so he will be ready to partake of a light meal with the royal gentleman".

CALTHROP, Dion Clayton, *English Costume*, Londres, Adam & Charles Black, 1907, p. 457-458.

Compare-se agora com um episódio matinal típico de Garrett, descrito pelo seu contemporâneo e amigo conde de Sabugosa:

"... ele mandava primeiro colocar a sobrecasaca sobre as costas de uma cadeira; depois passava em revista os coletes variegados, dispunha o que escolhia sobre as bandas da sobrecasaca, já eleita, estudando-lhe o efeito. Em seguida cabia a vez às calças, que, nesse tempo, iam desde a cativa cor da clara flor de alecrim até aos mais inverosímeis tons de róseo-sombrio. Escolhidas, tomavam também lugar no improvisado manequim, com o cós já discretamente escondido por debaixo do colete preferido. Por último, era a vez das gravatas, e, como essas se amontoavam às dúzias na vasta gaveta, a escolha era ainda mais demorada. Só depois de mirar e remirar o efeito geral é que o príncipe das letras e da elegância se resolvia... a vestir-se."

BASTO, Artur de Magalhães, "Garrett, Mundano",..., p. 310.

²⁵ "The costume of the nineteenth century, as shadowed for us first by Mr Brummell, so quiet, so reasonable, and, I say, emphatically, so beautiful; free from folly or affectation, yet susceptible to exquisite ordering; plastic, austere, economical, economical, may not be ignored".

BEERBOM, M., "Dandies and Dandies" apud Penelope BYRDE, *Nineteenth Century Fashion*, Londres, B. T. Batsford, 1992, p. 89.

²⁶ BYRDE, Penelope, op. cit., p. 94.

sendo de referir que em Portugal, tinha sido o duque de Palmela, com a sua farta cabeleira loira, o responsável pelo ocaso dos polvilhos, que embranqueciam as cabeleiras (e estragavam as casacas) dos elegantes do reino.²⁸

Quanto ao uniforme de hussardo, se Brummell não hesitou em sacrificar a sua carreira como militar para fugir dele, por o considerar de particular mau gosto, já Garrett pelo contrário, aceitou-o por vistoso, senão atente-se à descrição da sessão real da Assembleia de 1837, Janeiro, 26:

“Quasi todos os deputados trajavam o uniforme da Guarda Nacional, que lhes ia a matar. [...] Almeida Garrett [...] estava na força da idade e era o primeiro orador da Camara. Pondo de parte [...] a sua toilette de hussard, com que fez a sua entrada na Assembleia Constituinte, o que, sendo elle Desembargador, lhe deu um certo ridiculo...”²⁹

Uma outra diferença significativa respeita ao uso excessivo de perfume por parte de Almeida Garrett, que carregava com ele “... o estojo de toilette, peça esta que à primeira vista, podia parecer [...] uma botica portátil: tal era [...] a enorme quantidade de frascos, que encerravam finíssimas essências combinadas pelos mais imaginosos e mais famosos perfumistas de Londres e de Paris!”³⁰ enquanto que Brummell, que publicitava tomar banho frequentemente,³¹ recusava perfumes, aliás orgulhava-se mesmo de não necessitar de usar quaisquer substâncias odoríferas.³² Apesar de desmentido veementemente pelo seu biógrafo oficial, Francisco Gomes de Amorim, o certo é que uma das calúnias que chegaram a levantar contra Garrett era exactamente a de ser pouco aseado, o que é contrariado pela afirmação das abluções diárias, às quais apenas alguns privilegiados mais íntimos eram admitidos.³³ Curiosamente ambos influenciaram as modas subsequentes; já foi referido que Brummell criou o mito da elegância masculina, que de alguma forma ainda hoje seduz os homens que buscam os seus fatos na mítica Savile Row, ou fazem as camisas nos camiseiros de Jermyn Street em Londres, da mesma forma que Garrett serviu de modelo a várias gerações de janotas do Chiado.

²⁷ - ORTIGÃO, Ramalho, op. cit., tomo III, p. 232.

²⁸ “...Palmela, chegado de Londres, é o tipo de dandy com a escola de sir George Brummell e de lord Spencer – calmo, impassível, desesperadamente correcto, inverosivelmente sobrio (...) todos o imitam. Os ultimos polvilhos das perucas dos cortezaos cahem ante a sua cabeleira loira, penteada à ingleza”.

DANTAS, Júlio, “Os elegantes e as elegancias do seculo XIX em Portugal” in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 1907, Janeiro, 7, p. 15.

²⁹ BARRETO, D. José Trazimundo Mascarenhas, op. cit., vol. V-VI, pp. 212-213.

³⁰ PATO, Bulhão, *Sob os Ciprestes*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, ed. de 1986, p. 34.

³¹ KEMPER, Rachel H., *Costume*, Nova York, Newsweek Books, 1979, p. 118.

³² BYRDE, Penelope, op. cit., p. 95.

³³ AMORIM, Francisco Gomes de, Garrett – Memórias Biográficas, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881, tomo III, p. 350.

Garrett era efectivamente um dandy, um elegante que construiu um verdadeiro culto da sua personalidade, para o qual as vestes tinham um papel particularmente importante. Um episódio particularmente significativo para a compreensão psicossociológica da eleição do seu vestuário é a sua primeira aparição no hemiciclo da Assembleia, já os trabalhos haviam sido iniciados:

“... uma gentilíssima figura de homem entrou na sala, [...] era um rapaz de cerca de trinta anos, mais alto do que baixo, elegante [...], uma pequena capa negra pendente dos ombros [...] as calças cor de flor de alecrim estreitando do joelho para baixo apresilhadas sob o sapato de verniz, um chapéu Murillo – a claque – na mão. Dir-se-ia que um jovem dandy europeu chegava às Câmaras. [...] Parou no meio da sala, subiu três degraus da coxia, deixou cair a capa num gesto negligente, apareceu irrepreensível na sua casaca verde-bronze, «busto de abelha», no seu colete de cetim cor de pérola, na sua camisa de cambraia encanudada, [...] sentou-se tranquilamente numa poltrona do centro, embora houvesse muitos lugares vagos na sala. [...] Descalçou as luvas; passou as mãos pela cabeleira saint-simoniense; exibiu num gesto a sanguínea do anel; acariciou a barba que lhe emoldurava a face – barba que ele copiara de Paris dos retratos do Conde d’Orsay, [...] disse para a presidência numa voz forte e bem timbrada:
– Almeida Garrett, presente.”³⁴

Após o final da fratricida guerra civil que devastou e empobreceu o país, Garrett foi colocado como encarregado de negócios e cônsul geral de Portugal na Bélgica. Aí viveu na quase penúria, da qual se queixava amargamente na sua correspondência com o Ministério dos Negócios Estrangeiros, referindo por várias vezes estar arruinado.³⁵ Tal facto não impedia no entanto de se fazer notar pela indumentária, o que neste caso era extensivo a sua mulher, cuja escolha e apuro dos trajes era sem dúvida também da responsabilidade do escritor. Amorim refere que:

“...trajava com tal arte que offuscava [...], o seu vestuário prendia de tal modo as atenções das mulheres, que imitavam tudo o que ella usava.

³⁴ DANTAS, Júlio, "Garrett, Homem de Estado e Orador Parlamentar, in *Comemorações do Primeiro Centenário do Visconde Almeida Garrett (1854-1954)*, ..., p. 71-72.

A barba, cuja origem fica estabelecida, usava-a Garrett à passa-piolho, que é descrita como correndo "...aparada, desde o cabelo ao longo de uma das faces, e segue por baixo do queixo sem interrupção de continuidade, para a face oposta, ficando rapado o resto da cara..."

VASCONCELLOS, J. Leite de, *A Barba em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1925, p. 41.

³⁵ AMORIM, Francisco Gomes de, op. cit., pp. 53-55.

"Comquanto a pobreza – a miséria em que vivo [...] escondendo-me em minha pobre casa e não ousou aparecer em público."

Idem, *ibidem*, p. 136.

A sua incapacidade de remir as dívidas que havia contraído, levou inclusive ao arresto das mobílias.

ULRICH, Rui Ennes, "Discurso do Prof. Doutor Rui Ennes ULRICH", in *Comemorações do Primeiro Centenário do Visconde Almeida Garrett (1854-1954)*, ..., p. 493.

Tornaram-se moda os seus chapéus, toucados, laços, vestidos [...] enfim, quasi todos os adornos femininos se chamaram 'á Garrett' na capital da Belgica, durante algum ainda que pouco tempo".³⁶

Regressado ao reino e apesar dos muitos inimigos que ia ganhando viu reconhecida a sua importância como estadista, foi feito Par do Reino,³⁷ sendo condecorado com inúmeras veneras, que ele fazia questão de usar e das quais a mais polémica foi a grã-cruz da Ordem Militar e Hospitalar de São João de Jerusalém, vulgo Ordem de Malta, de que foi bailio.

Mesmo no fim da vida, feito visconde, continuava a espantar pela indumentária, que em vez de aligeirar, tornava mais vistosa, assim numa das suas últimas aparições nas Câmaras, era vê-lo de casaca "...verde bronze, com botões de metal amarelo, recortado sobre o veludo verde; colete branco, de grandes bandas: colete deslumbrante; calça cor de flor de alecrim; camisa finíssima, a tira e os punhos encanudados, gravata de cores lúbricas; luvas cor de palha".³⁸

QUEM ERAM OS ALFAIATES DE GARRETT?

Das muitas referências ao guarda-roupa de Garrett, apenas foram encontradas duas informações relativamente à sua proveniência. A primeira indicativa da origem dos seus sapatos e a propósito de um episódio tragicómico,³⁹ com um criado que abusivamente teria usado um par de finos sapatos de polimento enviados de Paris, que permite

³⁶ Idem, *ibidem*, vol. II, p. 196

³⁷ A este propósito refira-se que Garrett fez questão de mandar executar o uniforme de Par do Reino, o que valeu um certo ridículo.

BARRETO, D. José Trazimundo Mascarenhas, op. cit., vol. VII-VIII, p. 444.

Este cuidado foi extensivo às suas armas, que o levou a modificar os sinetes e anéis de "brasão", de forma a que estes incluíssem o manto de grande do reino, bem como a coroa de conde, já que os membros da Câmara dos Pares, tinham também aquela dignidade.

Na colecção de lacres de Almeida Garrett existente na Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema é possível verificar que dois ostentam aquela coroa, enquanto que o maior tem o escudo sobreposto ao manto de grande, o que aliás corresponde aos desejos do próprio Garrett, conforme escritos publicados pelo seu biógrafo, Gomes de Amorim:

"...sobre um sinete grande que encommendei [...] deve constar o meu escudo [...] posto dentro do manto de grande e coroado pela côoa de conde [...] Mando tambem um anel com pedra sanguinea. Se n'esta pedra se pôde emendar a gravura coroando o escudo com a mesma côoa que hoje devo trazer, faça-se assim."

AMORIM, Francisco Gomes de, op. cit., tomo III, p. 346.

³⁸ PATO, Bulhão, *Sob os Ciprestes*, ..., p. 61.

³⁹ Trágico para Garrett que ficou com uns sapatos de baile destruídos, para o criado que a tal propósito recebeu algumas vergastadas e cómico para quem como Francisco Gomes de Amorim assistiu ao desespero do poeta perante a ruína de tão amados sapatos.

AMORIM, Francisco Gomes de, op. cit., tomo III, p. 560.

concluir que pelo menos parcialmente o seu calçado era importado, recorrendo para tal à ajuda de um intermediário.⁴⁰ A outra é relativa à encomenda de uma casaca de Inglaterra, através de um funcionário do ministério dos Negócios Estrangeiros, de seu nome Biker, que Garrett arrolou como seu “alfaiate” ou mais concretamente “medidor” e intermediário com os grandes alfaiates londrinos.⁴¹

O biógrafo do dramaturgo refere que no seu espólio é possível encontrar missivas relativas a encomendas de peças de indumentária, mas também acessórios, que eram importadas através dos representantes oficiais de Portugal em França e Inglaterra,⁴² embora tal correspondência permaneça inédita, não dando Gomes de Amorim à estampa qualquer carta, nota de despesa ou outro documento que permita identificar um alfaiate, camiseiro, chapeleiro, luveiro ou fabricante de sapatos.⁴³

Pode-se especular se toda a indumentária de Garrett seria produzida no eixo Londres-Paris, ou se pelo contrário os alfaiates nacionais, ou que vindos do estrangeiro aqui se haviam estabelecido, eram responsáveis, por parte do guarda-roupa do fundador do Conservatório. Fica assim a dúvida se seria o seu alfaiate o Jung, de que ele fala em “O Brasileiro em Lisboa”,⁴⁴ o célebre Jung que era responsável pelas casacas do rei Dom Fernando II e dos príncipes.⁴⁵ Vesti-lo-ia talvez o Moraes, que tinha estabelecimento aberto na Rua Nova do Almada, junto ao Pote das Almas e onde era possível encontrar

⁴⁰ “...mandou-m’os o Paiva, de Paris...”
Idem, *ibidem*, p. 560.

⁴¹ Idem, *ibidem*, tomo III, pp. 344-345.

Garrett ficou tão satisfeito com a casaca de lemiste encomendada e que lhe assentava tão bem, que mesmo depois de sair do Ministério dos Negócio Estrangeiros, continuou a pedir ao mesmo Biker que lhe fizesse as encomendas de Londres. Francisco Gomes de Amorim cita uma encomenda que devia chegar no paquete vindo de Londres e que aqui se trancreve:

«1 casaca preta, primeira qualid.e, forro de seda, etc.

«1 suit of clothes (andaina ou fato completo) de verão, especie de (trajo?) de caça para ir a Cintra, etc., feito o fraque ou como quer que lhe chamam com muitas algibeiras; as polainas – o córte para calça e collete – todo igual de uma fazenda, desde a polaina até ao fraque.

«3 camisas de campo brancas, mas com uma de côr.

Gravata de seda bem propria para que diga com a côr do fato, etc.»

Idem, *ibidem*, p. 345.

⁴² “Nos seus papéis avultam numerosas correspondencias com os representantes portuguezes em Inglaterra e França, tratando de sinetes, aneis, botões de librê, robes-de-chambre, pantoufles, camisas, luvas de Jouvin, cobertas de cama, meias, sapatos de baile, casacas, colletes, papel, obreias, etc., tudo, emfim, quanto a mais requintada elegancia tem por indispensavel.”

Idem, *ibidem*, p. 347.

⁴³ Levantou-se efectivamente a propósito de luvas o nome Jouvin, mas não foram encontradas quer em enciclopédias de traje, quer em obras relativas ao vestuário e acessórios do século XIX, qualquer indicação sobre este nome, nomeadamente se se trata de um modelo ou de um fabricante.

⁴⁴ “O Brasileiro em Lisboa”, in *Escritos Diversos*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1984, p. 146.

⁴⁵ COSTA, Mário, *O Chiado Pitoresco e Elegante*, Lisboa, s.e., 1987, p.151.

grande variedade de casacas e outras peças de indumentária.⁴⁶ Talvez o servisse o alfaiate Alfredo Strauss, irmão do músico Johan Strauss, que chegara a Lisboa em 1793 e por aqui se quedara.⁴⁷ E quanto aos chinós? Seriam talvez de Francisco Andrilliat, cabeleireiro da Casa Real, que tinha uma "...venda de marrafas, chinós, perfumes, chambres, gravatas, chinelas, camisas, etc.",⁴⁸ mas também poderiam ser oriundos de Mr. Julien, que vendia as últimas modas capilares de Paris.⁴⁹ Teria chapéus de Lavallé ou do Duarte? e as suas apregoadas luvas cor de palha, seriam legitimamente parisienses, ou teriam origem no Luveiro Ramenot?

A INFLUÊNCIA DE GARRETT

Garrett foi talvez o primeiro dos "adamados" que se luziam nos cafés do Chiado, não se coibindo de usar postições para melhorar a sua aparência, acusavam-no aliás de usar espartilho.⁵⁰

Um dos episódios atribuídos ao poeta mais ilustrativos do cuidado, mas também do artificialismo com que cuidava a sua aparência exterior, é relativo ao desfazer da toilette perante um criado contratado recentemente e que olhava incrédulo para Garrett enquanto este ia retirando a miríade de postições, com que valorizava o seu físico, a começar pelo inevitável chinó, mas também os inúmeros chumaços que tinha disposto estrategicamente. Verificando Garrett que era olhado com pasmo, não terá resistido a uma brincadeira, pelo que fingiu desatarraxar a própria cabeça, o que motivou a retirada esbaforida do assustado servente.⁵¹

O fundador do Conservatório deixou influências na moda, os próprios inimigos o copiavam.⁵²

⁴⁶ PEREIRA, Acúrcio, "Garrett Jornalista", in *Comemorações do Primeiro Centenário do Visconde Almeida Garrett (1854-1954)*, ..., p. 345.

⁴⁷ COSTA, Mário, op. cit., 1987, p. 290.

⁴⁸ SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1967, 2ª ed., vol. III, p. 265.

⁴⁹ - Idem, ibidem, p. 496.

⁵⁰ VIANA, Mário Gonçalves, *Almeida Garrett*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1984, p. 126.

Cite-se a este propósito o texto de Júlio Dantas, "A Elegância Romântica em Portugal", transcrito por BASTO, Artur de Magalhães, "Garrett, Mundano" 4), ..., p. 309:

"...o elegante de 1840 tem de usar espartilho; mas, enquanto aperta a cintura como uma abelha, o peito arqueia-se-lhe num papo enorme recoberto pelo colete acolchoado, e a sobrecasaca, armada em crinoline, alarga em balão, tufa em «tubos de órgão» e dá ao pobre homem a configuração de um sino."

⁵¹ RODRIGUES, Teresa Campos, sub-voce, Lisboa, 1999, Junho.

⁵² "Imitavam-lhe os gestos e os modos, e penso que até a barba e a cabeleira. Copiavam-lhe os trajos, o talhe da casaca, a feição do fraque, os folhos da camisa, as cores dos estofos..."

AMORIM, Francisco Gomes de, apud VIANA, Mário Gonçalves, op. cit., p. 87.

“Os adamos copiavam-se uns aos outros, no corte do fraque sangrado na cintura (modelo Garrett), na linha do paletot, no vigor do talhe das calças, no luxo dos coletes de fantasia, nas cores dos plastrons, nos modelos dos colarinhos. Escravizados pelas modas, esses elegantes corriam aos principais ateliers à procura do artista que melhor manejava a tesoura e que no acabamento deixava a nota característica da casa...”.⁵³

Mas se a elegância se mantinha, o “Divino” havia desaparecido.

CONCLUSÃO

Resta pois concluir em ambiente de celebração pela passagem do segundo centenário do também dandy fundador do Conservatório Nacional, do qual nos reputamos descendentes legítimos, citando a ramalhal figura, que tão bem soube descrever esse raio de sol que foi Garrett, verdadeiro *primus inter pares* de uma importante geração que lutou para transformar Portugal, e também as suas modas, tirando-o de um atraso bolorento:

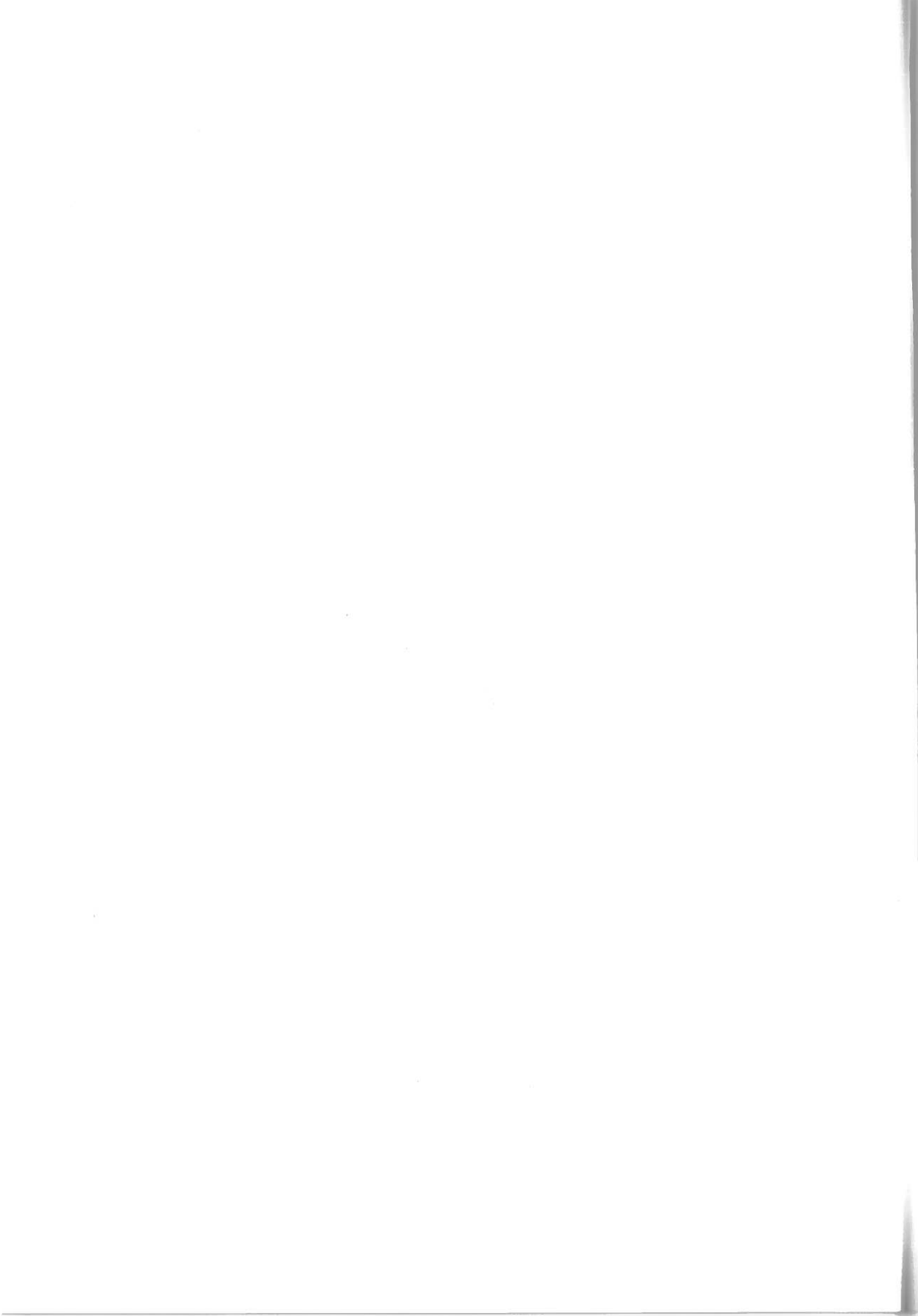
“É no meio dessa sociedade, desbravada apenas da servidão católica-monárquica, devota ainda, mal-humorada e casmurra, que Garrett aparece, mensageiro do novo espírito europeu.

Foi êle que, de chapéu branco, calças de quadrados, gravata encarnada, monóculo no olho, um charuto nos beiços e uma chibata em punho, vergastou as orelhas do Velho Mundo Português e o obrigou a abrir a primeira garrafa de champagne.”⁵⁴

PROF. PAULO MORAIS – ALEXANDRE
(E. S. T. C. – Departamento de Teatro)

⁵³ COSTA, Mário, *O Chiado Pitoresco e Elegante*, Lisboa, s.e., ed. de 1987, pp. 289-290.

⁵⁴ ORTIGÃO, Ramalho, op. cit., pp. 233-234.



DO *CLOSE READING* À ENCENAÇÃO: FREI LUÍS DE SOUSA¹

“Para António Torrado que em “Alguém” peça radiofónica (1999), “escreveu” um 4.º acto inesperado...”

Esta comunicação destina-se a lançar nas Jornadas Pedagógicas, a discussão sobre modos de abordagem do texto literário para fins de encenação. Assim, apresento aos circunstantes um método que, tentativamente, apliquei na cadeira de Análise de Texto, que rejoy na actual Licenciatura em Formação de Actores/Encenadores, curso, único no país, criado neste ano lectivo no Departamento de Teatro da ESTC.

Trata-se, em suma, de um “sucédaneo” ou de uma adaptação (bastante elementar) do “close reading”, método inspirado no “New Criticism” de Norman N. Holland e I.A. Richards, recriado para a prática do ensino/aprendizagem da encenação, pelo professor e encenador americano Richard Hornby.

O método em apreço, cuja “originalidade” decorre, somente, do grande analfabetismo que ainda mina o teatro em Portugal, não chegou a ser, como previsto inicialmente, desenvolvido no subsequente Laboratório de Encenação, o que me obrigou a reduzir, pois, a sua plena aplicação a uma mera abordagem exploratória de textos da dramaturgia portuguesa como o *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett.

Ao “original” acrescentei, por minha conta, o estudo autónomo do “texto secundário” – tal como proponho no capítulo VI (“Da literatura à escrita teatral”) do meu volume *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro (1938-71)*² – e as “liberdades” que considerei necessárias para a conquista de um específico público-alvo de estudantes, com alguma experiência no teatro profissional, semi-profissional ou amador, e, portanto, já “viciado” nas técnicas da “divisão de texto” e do “corta e cola” (feito de imagens retiradas de uma “interpretação selvagem” com que se “afogam” os textos, num processo a que se vem

¹ Com as necessárias adaptações, trata-se aqui do texto que escrevi para o programa de Frei Luís de Sousa, com encenação de Carlos Avilez, espectáculo do Teatro Nacional D. Maria II que ali abriu as Comemorações do Bicentenário do Nascimento de Garrett.

² Lisboa, Cosmos, 1998. Mais precisamente, veja-se o ponto 2 do referido capítulo VI, “A didascália como reflexo da teatralização do teatro”, páginas 197 a 204.

chamando, caridosamente, “dramaturgia”) e viciado numa “técnica” de “improvisionalismo” sempre à custa do texto do (totalmente ignorado) autor.

1. Numerosos, ainda que não radicalmente diversificados, são os estudos que no decorrer do século XX foram dedicados ao *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett. Para além dos estudos de referência, como os de André Crabbé Rocha,³ Luciana Stegagno Picchio,⁴ Maria Leonor Machado de Sousa e Ofélia Paiva Monteiro,⁵ ou, ainda que em âmbitos diferentes, os de Eduardo Lourenço e José Régio, uma mais recente proposta de leitura e análise do texto em apreço se destacou, até este ano, de entre as muitas introduções e comentários a edições escolares que proliferam nos escaparates das livrarias.

Trata-se de uma introdução a *Frei Luís de Sousa*, da autoria de Maria João Brilhante,⁶ antiga crítica de teatro, tradutora e dramaturgista, docente responsável pelo recente Mestrado em Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pelo Centro de Estudos de Teatro – criado pelo saudoso Osório Mateus que foi, também, nosso professor quando esta Escola era ainda o Conservatório Nacional. O referido estudo continua e aprofunda a lição de André Crabbé Rocha e Luciana Stegagno-Picchio, sobretudo no que se refere à recepção da obra no seu tempo, isto é, ao negativo impacto no público da novidade dramática proposta por Garrett, impacto este produzido pela estreme “experimentalidade” da peça, a qual visaria reflectir não só o programa de um Romantismo interpretado muito pessoalmente (como tensão entre Classicismo e Romantismo),⁷ mas também reflectir a reivindicação, para o declarado objectivo de renovação do teatro português, da recuperação de um género em contracorrente, o género trágico, adequado, porém, na forma e na matéria, a um tempo e a uma dada circunstância.

Tal confronto com a recepção só poderia, então, gerar perplexidade e desorientação,⁸ como se pode comprovar pelas críticas negativas que o espectáculo suscitou

³ O Teatro de Garrett. Tese de Doutoramento em Filologia Românica na Universidade de Coimbra. Coimbra: 1944. Com 2.ª edição, actualizada, de 1954.

⁴ Ver, nomeadamente, “O *Frei Luis de Sousa* de Garrett: Tentativas de Interpretação das Várias Interpretações”. *Quatro Lições Sobre o Teatro Português*, Lisboa, Estudos Italianos em Portugal, 1967, páginas 56-70.

⁵ Vejam-se, por exemplo, os estudos de Wolfgang Kayser [“Interpretação do *Frei Luís de Sousa*, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado, páginas 414-24], Maria Leonor Machado de Sousa [“*Frei Luís de Sousa* e a Literatura Europeia”, *Afecto às Letras: Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, INCM, 1984, páginas 483-89] e de Ofélia Paiva Monteiro [“Introdução”, *Frei Luis de Sousa*, Porto, *Livraria Civilização*, 1987].

⁶ Cf. *Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*. Apresentação Crítica, Fixação do Texto e Sugestões para Análise Literária. Lisboa: Comunicação, 1987 [1982]. Rep. em “*Frei Luis de Sousa* de Almeida Garrett: Entre a Leitura e a Representação” in *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, n.º 4, 1999, páginas 83-94.

⁷ Cf. a este propósito o estudo de R. A. Lawton, “O Conceito Garreiteano de Romantismo”. *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974, páginas 95-104.

⁸ Cf. Stegagno-Picchio, páginas 56-57.

na sua época⁹ – nas quais se fala, até, da “irrepresentabilidade” do texto – e também pelo reduzido número de representações, doze (12) em 1850, ano da estreia profissional da peça no Teatro Nacional (ainda com o nome oficial de Almeida Garrett), a que se seguirá, entre 3 e 26 de Junho de 1855, ano imediatamente a seguir à morte do autor, uma tímida reposição que não ultrapassou as oito (8) récitas.

Mas o mais interessante destas e de outras leituras mais recentes como as de Maria Leonor Machado de Sousa, Ofélia Paiva Monteiro ou, já este ano, de Aníbal Pinto de Castro¹⁰ ou Vasco Graça Moura,¹¹ será, em nossa opinião, a importância concedida àquilo a que Stegagno-Picchio chamará a primeira “intenção artística do poeta: intenção de genuíno e exclusivo carácter literário”.¹²

Maria João Brilhante retomará este argumento para explicar como Garrett escolheu o seu tema na História de Portugal, sim, mas sobretudo na perspectiva de uma “história da literatura [. . .] desde logo fazendo apelo a um conhecimento que só poderá vir da leitura [. . .], adequação, por conseguinte, do teatro ao público que lê”.¹³

A autora começa por destacar o título da peça – que surpreende pela utilização não do nome da personagem histórica de Manuel de Sousa Coutinho mas do nome religioso que essa personagem só virá a adoptar na antepenúltima cena (Cena X) do último acto da peça de Garrett –, associando as citações que introduzem no texto principal da peça “códigos culturais [. . .] através de obras que o leitor deve conhecer bem.” E prossegue:

Os *Lusíadas* são citados duas vezes [. . .] e inclui-se o seu autor [Camões] como personagem de «aparição não programada», com função sobretudo simbólica – a exaltação da pátria e do seu povo associa-se claramente a uma condenação do estatuto social do escritor e, ao mesmo tempo, à imagem de decadência dessa história cantada pelo Poeta. A *Bíblia* serve de termo de comparação com o texto anterior e está disseminada um pouco por todas as falas do texto. Do *Romanceiro* ressaltam os ideais cavaleirescos, de honra e justiça, enquanto da citação da *Menina e Moça* [de Bernardim Ribeiro] é sobretudo o destino infeliz e a sensibilidade da heroína que lembramos estabelecendo-se o paralelo com Maria de Noronha.

Como se verifica, Maria João Brilhante refere o *Romanceiro* como fonte de inspiração para os ideais e valores que, colhidos de uma tradição fixada literariamente,

⁹ Cf. Stegagno-Picchio, nota 2, páginas 57-58.

¹⁰ “Garrett: Um Dramaturgo Moderno, Leitor dos Clássicos” in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n.º 4, 1999, páginas 33-44.

¹¹ “Colóquios Tão Simples, Desfigurações” in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n.º 4, 1999, páginas 46-63. Cf. também a introdução à nova edição da peça....

¹² Stegagno-Picchio, página 59.

¹³ Brilhante, página 32.

constituem matéria-prima fundamental para que o autor cumpra os objectivos do drama tal qual os enuncia na “memória” *Ao Conservatório Real*, ou seja, “estudar de novo [. . .] caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspecto da época”.¹⁴

2. Neste sentido, e de acordo com uma análise do texto inspirada directamente no método “estruturalizante” do “close reading”, que acima apresentei, a conclusão (sempre provisória) a que chegamos é que, mais do que o estudo biográfico de D. Francisco Alexandre Lobo, do que a eventual “comédia de cordel” a cuja representação Garrett terá assistido na Póvoa do Varzim, ou mais do que a peça *O Cativo de Fez*, de António Joaquim da Silva Abranches, ou ainda dos romances históricos que o autor diz ter conhecido e refere na citada “memória” *Ao Conservatório Real*, a fonte mais radicalmente inovadora que entendemos ter o autor “utilizado” foi, justamente, o *Romanceiro*, a cuja organização e pesquisa se vinha dedicando desde, pelo menos, 1828, ano de novo exílio inglês, durante o qual publica a primeira versão de *Adosinda* e do “Bernal Francês”.¹⁵

Não por acaso, 1843, ano de escrita da tragédia *Frei Luís de Sousa*, – Garrett lera, não esqueçamos, o manuscrito do “Frei Luís de Sousa” ao Conservatório Real a 6 de Maio desse mesmo ano e a primeira representação (amadora) da peça, em casa de Duarte Cardoso de Sá, dono da Quinta do Pinheiro, terá lugar dois meses depois, a 4 de Julho! –, 1843, dizia, será o ano em que o autor publica, com prefácio datado de 12 de Agosto, o primeiro tomo do *Romanceiro*, volume que contém não só os dois romances publicados em 1828, mas (na edição desse ano) inclui também, e todos sob a designação de “Romances da renascença”,¹⁶ mais quatro romances novos.

3. Submetida a peça em apreço ao apertado escrutínio dos levantamentos lexical (com base na análise morfológica e sintáctica) e tópico (a partir da detecção de imagens e arquétipos), acrescidos pela análise circunstanciada do texto secundário da peça – o texto didascálico –, encontraremos os elementos que interessam para a construção de uma leitura mais radicalmente teatral da peça, podendo esta, numa subsequente encenação, revelar-se um universo referencial e estético bem menos redutor que o entendimento mais comum que, em virtude de tradicionalmente péssimas

¹⁴ Na mencionada edição da Editorial Comunicação, página 70.

¹⁵ O estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, atrás referido, identifica o tema central da peça – o triângulo amoroso criado pelo regresso inesperado do marido dado como morto na guerra – como glosa do esquema triangular da balada inglesa romântica em voga na Europa e também em Portugal. É a mais aguda observação da matéria do drama que tem a vantagem de retirar a peça de Garrett dos estreitos contornos da “literatura caseira”.

¹⁶ Cf. de Garrett, *Romanceiro*, 3 vols, vol. I. Edição revista e prefaciada por Fernando de Castro Pires de Lima, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Gabinete de Etnografia, 1963, página 42.

encenações, remete a peça para o rodapé de uma “escrita caseira” com contornos de “melopeia delíco-doce, pirosa e romântica”¹⁷.

Um exemplo, entre outros, desta aproximação dos horizontes da peça e dos intérpretes contemporâneos é a leitura do “falhado” III Acto a que não é difícil atribuir traços de um “absurdo” existencial do qual, aliás, Garrett se lamentaria nas *Viagens*¹⁸ e que Costa Pimpão – um importante filólogo e crítico literário (por cujos livros a minha geração estudou) que, nos anos 50, foi também sensível à influência da “balada” romântica no desenho da estrutura dramática de *Frei Luís de Sousa* – perante uma crítica de Arturo Farinelli (que considera a peça idealista e inverosímil), imputa esses traços a uma estratégia de ideologia católica que teria conduzido Garrett à estratégia dramaturgical da “sobreposição” de dramas por motivos ideológico-religiosos.¹⁹

Tratar-se-ia, na opinião de Costa Pimpão, da “sobreposição” do drama da “ilegitimidade” ao drama da “infidelidade”, o que explicaria a invenção da personagem (não histórica) de Maria de Noronha que “obriga” o esquema temático inicial da peça (construído em torno da bigamia) a passar para segundo plano, dando lugar à tragédia da “ilegitimidade” que corresponde à tragédia segundo a “ideia católica de matrimónio”.²⁰

Não nos vamos deter nos elementos do texto que se referem ao intertexto literário que é, como referimos acima, um dos aspectos bem estudados da obra,²¹ mas não podemos deixar de assinalar que, nesse âmbito, tem passado despercebida a muito plausível memória directa da *Odisseia* de Homero – que Garrett estudou e que traz implicações curiosas quer no trabalho de actualização do topos do “retorno do esposo”, quer na configuração de um trágico que tem a epopeia (nacional) como horizonte –, memória essa que parece convocada, muito claramente, no uso que Garrett faz do

¹⁷ Ricardo Pais na entrevista “Ricardo Pais a Propósito de *Ninguém-Frei Luís de Sousa*”, *Diário de Lisboa, Suplemento Sete Ponto Sete* de 15-21 de Dezembro de 1978, página 5.

¹⁸ Cf., por exemplo, o capítulo XXXVIII de *Viagens na Minha Terra* onde Garrett afirma a da do passo: “Detesto a filosofia, detesto a razão; [...] numa vida tão absurda como a que nos fazem as leis, os costumes, as instituições, as conveniências dela, afectar nas palavras a exactidão, a lógica, a rectidão que não há nas coisas, é a pior e a mais pernicioso de todas as incoerências” (sublinhado meu).

¹⁹ Chamo a atenção para o programa de “tragédias sobrepostas” com que Jorge de Sena reconfigurou, programaticamente, a história de António, Prior do Crato em *O Indesejado (António, Rei)* e este estudo de Costa Pimpão que, muito verosimilmente, pode ter influenciado, directa ou indirectamente, a peça-tese de Jorge de Sena. Confira-se a já referenciada obra *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro (1938-71)*. Ler, também, a tese de mestrado de Rosa Maria Neves de Oliveira, “Tragédias Sobrepostas: Sobre *O Indesejado* de Jorge de Sena”, Universidade de Coimbra, 1991.

²⁰ Cf. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, “O Drama da Sensibilidade Romântica: Alocação feita no Teatro D. Maria II, antes da representação da peça, em 9 [de Dezembro]”, *Acção*, Lisboa, 23 de Dezembro de 1943, páginas 2 e 6.

²¹ Cf. a este propósito o artigo de Aníbal Pinto de Castro acima mencionado na nota 9, que desenvolve, justamente, uma leitura do Garrett dramaturgo através das confirmadas leituras de clássicos.

célebre estratagem de ocultação de identidade do "Ninguém"²² que Ulisses, tal como o Romeiro, utilizará, no Canto IX do dito poema homérico, para se defender dos Cíclopes!

4. Mas outros importantes elementos lexicais recolhidos na peça podem ajudar o analista e intérprete a estudar a "ideia virtual" de encenação do autor e a definir, autonomamente, uma atmosfera e uma pauta de relações cénicas como é o caso dos elementos que dizem respeito às **informações expressivas** (didascálicas ou de pontuação) ou que **indicam deslocação das personagens no espaço** (kinésica) e relação física entre elas (proxémica).

Destacaremos, por estarem directamente ligadas ao referido conceito de intertexto literário, as referências ao **campo semântico do ler e do contar** (e também do falar/dizer/conversar/ que atinge o paroxismo máximo no acto de "gritar"), e, numa perspectiva mais evidentemente **kinésica** e **proxémica**, os elementos relativos ao campo do **olhar/ver** e demais sentidos (aliados a uma nomeação significativa do **corpo** e **partes do corpo**. O relevo vai para as "**mãos**" [46 vezes] e "**olhos**" [25 vezes]), para os elementos relativos a **família** e **graus de parentesco** (as palavras filha/filho/filhos ocorrem 106 vezes), a **despedidas** e **choro** ou outras **expressões de sentimento** que passa, por exemplo, como bem evidenciou um estudante desta Licenciatura (o actor e encenador Francisco Salgado), pela **troca e cruzamento de olhares** (curiosamente, só Manuel de Sousa Coutinho parece não se prender neste modo relacional), ou pela recorrência de "**toques carinhosos** e **beijos entre as personagens**", indicadores de um tipo de relacionamento físico a que, desta vez, nenhuma personagem se exime.

De entre os outros elementos, que acima designámos por tópicos, emergem como mais significativos, para a construção de uma encenação, aqueles que permitem identificar **imagens arquetípicas fundadoras** como aquela, já referida em ligação a Ulisses, do "cavaleiro" ou "guerreiro que volta da guerra", a do "regresso do esposo", a da "dona/esposa infiel/adúltera" (como se sabe, nuclear em vários "romances" recolhidos/adaptados por Garrett no *Romanceiro*, como o "Bernal Francês" ou "Miragaia"), a da "donzela que quer ir à guerra" (variante da "donzela que vai à guerra", tal como glosada no romance homónimo incluído no terceiro volume do *Romanceiro*) e, entre outros topoi possíveis, o da "Donzela Sábia" a que Garrett se refere explicitamente como sendo o da "Donzela Teodora", "romance provençal, de género e estilo bizantino que traduzido em português, obteve igual aceitação e popularidade ao do Roberto do Diabo, à Formosa Mangalona e seus pares".²³

²² A enorme ocorrência de palavras de semantismo negativo, sendo o exemplo mais interessante, justamente, o do pronome indefinido "ninguém" que ocorre dezanove (19) vezes no texto.

²³ Cf. *Romanceiro*, I, p. 40.

5. Não sendo meu projecto desenvolver nesta particular actividade das **Comemorações Nacionais do 2º Centenário do Nascimento de Garrett**, as consequências teóricas e práticas de uma análise do texto inspirada num método que implica já um concreto objectivo de encenação, a verdade é que desejo aproveitar esta nova oportunidade para partilhar – com os presentes e, sobretudo, os ausentes – o sentimento de “descoberta” que vivemos recentemente, os actuais estudantes da Licenciatura em Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema e eu, ao verificarmos, num exercício laborioso, quanto a honesta aplicação de uma metodologia de “levantamento de texto” permite ir mais fundo do que através da aplicação de – populares e mais exibicionistas, é certo – métodos exógenos de interpretação, centrados no elementar entendimento da “história” e na preocupação de uma “construção da personagem” que de stanislavskiano só herdou o nome. Contactámos, o mais intimamente possível, com um modo de construção directa de uma “história” que, tenha ou não tenha implicações com a biografia do autor, se tece com materiais do imaginário colectivo patentes e activos em romances restaurados por Garrett como é o caso de “Miragaia”²⁴ – com o seu “romeiro”, que é o marido disfarçado, e uma esposa adúltera –, como é o caso do citado “Bernal Francês” (“Abre-te, ó campá sagrada,/Abre-te a um infeliz!.../Seremos na morte unidos,/Já que em vida o céu não quis”), no romance de “O Anjo e a Princesa” (“Só o mais velho dos sete,/Que andara na Palestina”) e também na seminal *Odisseia* de Homero, cujo estratégia de identificação do “herói”²⁵ Garrett não reproduz exactamente²⁶ mas actualiza segundo exigências de verosimilhança e de realismo que o teatro romântico, mesmo antes do realismo do “drama de actualidade”,²⁷ não deixava de evidenciar.²⁸

E se, por hábito velho e preguiça, se desconfiar deste método de análise e da sua utilidade para a reeducação dos criadores e para a alteração do “modus faciendi” da prática teatral, bom, pelo menos não se duvide da importância do processo intertextual

²⁴ Romance só publicado em 1845 mas, de acordo com afirmação de Garrett, “uma das primeiras coisas deste género” em que trabalhara. Cf. *Romanceiro*, I, página 210.

²⁵ No caso em presença, o herói é, evidentemente, o Romeiro, um motivo que, sob a designação de “o romeiro de volta”, reencontramos referido em papéis soltos do espólio do autor. Cf. em Henrique Campos de Ferreira Lima, *Inventário do Espólio Literário* de Garrett, a alínea 122) do capítulo “Miscelânea”, relativa a “Memorandum – estudos leituras – etc.”, página 26.

²⁶ De acordo com o reconhecimento habitual dos “três sinais” que permitem a sua identidade. No caso de Ulisses: o único a poder armar o arco; o único a saber o segredo de construção da cama do casal; o único a possuir uma escondida cicatriz que só Penélope, a esposa, reconhece.

²⁷ Sobretudo a partir de finais da década de 40 do século XIX. Cf. Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Romântico (1839-1869)*, páginas 74-75.

²⁸ Garrett, muito realisticamente, faz com que o Romeiro se dê a conhecer a Frei Jorge (Acto II, Cena XV) e ao próprio Telmo (Acto III, Cena V) por vir, decerto, demudado e, como afirma Telmo, com o cabelo mais branco que o do seu escudeiro velho.

entre o *Romanceiro* e o *Frei Luís de Sousa*. Basta atentar nas entrelinhas das declarações que Garrett, o primeiro etnógrafo peninsular – como lhe chamou Fernando de Castro Pires de Lima e Ramón Menéndez Pidal aceitou²⁹ –, decerto para nos guiar, nos deixou claramente expressas na introdução que fez à segunda edição do *Romanceiro*:

“O *Romanceiro*, porém, e Fr. Luís de Sousa, estão prontos a entrar no prelo e, quanto é por minha parte, não farão esperar o público. Lisboa, 12 de Agosto de 1843”. [E ainda] “No verão de 1840, quando aprontei para a presente [2.ª] edição esta parte do volume, dediquei o Bernal Francês a uma jovem senhora... Todavia o seu desejo e empenho era que eu fizesse *uma verdadeira epopeia*, e me deixasse de estas coisas que nunca podiam passar de *bonitinhas*. *A perda de D. Sebastião em África era o assunto que me dava*: dizia – e dizia bem – *que devia ser o reverso da medalha dos Lusíadas, e que podia ser o mais popular e nacional de todos os poemas portugueses depois daquele*. Ponho isto aqui para comentário dos versos que se seguem [“Bernal Francês”], e que aliás não seriam entendidos. 15 de Outubro de 1842 (sublinhados meus).

Lisboa, Janeiro/Junho de 1999

PROF. DOUTORA EUGÉNIA VASQUES
(E. S. T. C. – Departamento de Teatro)

²⁹ Cf. Almeida Garrett *O Criador da Etnografia na Península*, 1954.

A CULTURA DA ESCUTA NA NOVELÍSTICA DE GARRETT: VIAGENS NA MINHA TERRA*

A cultura da audição ou da escuta, que integra, mas transcende a esfera estritamente musical, tem vindo a ganhar uma particular relevância filosófica. Wolfgang Iser (1993), por exemplo, ocupa-se da questão num ensaio de síntese, onde analisa a viragem para uma *cultura da audição* como alternativa à *cultura da visão*, dominante no pensamento europeu desde Heráclito ou Platão e considerada indissociável de um modelo de civilização que assenta em relações de dominação sobre o ser humano e a natureza. O processo de reificação ou desumanização ligado a uma cultura centrada na imagem é também posto em evidência por Jameson (1991). E a ideia de que só uma *cultura da escuta* poderia reabilitar a interacção sociocomunicativa, restituir-lhe o seu potencial crítico e emancipatório, está igualmente na origem duma ópera de Luigi Nono que exclui a visualização da acção ou representação cénica – uma ópera intitulada *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1985), onde o ouvir (a tragédia da escuta) é tematizada como essência do mito de Prometeu e da problemática da libertação. Foi o debate actual em torno deste tópico que me levou a interrogar-me sobre o alcance que uma *cultura da escuta* poderá ter na criação literária.

Em trabalhos anteriores, considerei a escuta somente na sua expressão musical.¹ No presente estudo sobre a novelística de Garrett, incidindo especificamente em *Viagens na minha terra*, as referências musicais serão, pelo contrário, subsumidas no conjunto das referências sonoras que percorrem a narrativa. Trata-se de detectar a presença da

* Estudo elaborado no âmbito do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa (CESEM), como parte integrante do projecto «Investigação, Edição e Estudos Críticos de Música Portuguesa dos Séculos XVIII a XX», financiando pelo Programa PRAXIS XXI da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Artigo publicado na revista *Leituras: Rev. Bibl. Nac.* Lisboa, 5.3, n.º 4, Abril - Out. 1999

¹ C.F., nomeadamente, quanto à recepção da música e da ópera na literatura portuguesa das épocas romântica. Vieira de Carvalho (1996a: 1996b).

escuta nesse sentido mais lato, analisar as situações em que ela emerge, surpreender as funções que assume na construção da narrativa e questionar as relações entre *texto* e *contexto* na perspectiva de uma hermenêutica crítica da cultura.

ESCUTAR E SER ESCUTADO NA SEMÂNTICA DA INTERACÇÃO

Há desde logo uma personagem – a avó da Joanhinha – que, pelo facto de ter cegado, desenvolve uma hipersensibilidade auditiva que lhe permite «ver» aquilo que transcende o alcance do olhar da neta:

- E Deus no céu para tomar conta em nós... Mas que é? Olha, Joana; eu sinto passos na estrada; vê o que é.
- Não vejo ninguém.
- Mas ouço eu... Espera, é Frei Dinis; conheço-lhe os passos. (I, 60).²

No quadro da interacção ficcional, dir-se-ia que a velha aprendeu a analisar os comportamentos do *medium* acústico que a rodeia e a identificar *sintomas de transformação* desse *medium*. Primeiro, identifica esses sintomas como sendo de «passos na estrada». Depois, vai mais longe e infere, a partir daí, quem se aproxima: não se trata apenas de ouvir «passos na estrada», mas também de saber quem os dá. A *parte* leva-a ao *todo*: pelos passos conhece Frei Dinis, que se aproxima «abordoado em seu pau tosco, arrastando as suas sandálias...». O *sintoma de transformação* é *descodificado* como *sintoma expressivo*, isto é, como manifestação audível da personalidade de Frei Dinis.³

O confronto entre as faculdades de percepção respectivamente da neta e da avó reaparece mais adiante (sublinhados meus):

No seu poiso ordinário, ao pé da porta da casa, Joanhinha *com os olhos estendidos*, a velha *com os ouvidos alerta*, devoravam o espaço na direcção do nascente, esperando a cada momento, temendo a cada instante *ver aparecer* o conhecido vulto, *ouvir o som familiar* dos passos do frade. (I, 80).

Volta-se à percepção auditiva dos passos de Frei Dinis noutra ocasião:

... o frade deu alguns passos trémulos para onde estavam os dois [Carlos e Georgina], arrastando a custo as soltas alpercatas, que davam um som baço e batido, e faziam – não sei porquê nem como – estremecer a quem as sentia. (I, 146).

Aqui já não se trata de particular acuidade auditiva de uma personagem («com aquele ouvido agudíssimo – penetrante vista dos cegos», I, 83), mas sim da omnisciên-

² Todas as citações seguem a edição em dois volumes das *Obras de Almeida Garrett*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1963.

³ Sobre as categorias da teoria da comunicação utilizadas ao longo do presente estudo cf. Kaden (1984).

cia do narrador, que faz intervir na composição do retrato de Frei Dinis determinadas componentes sonoras. Permanece como constante, nesse retrato, a manifestação sonora do seu andar arrastado, mas mudam o local da acção e as personagens. Em vez de terroso e ao ar livre, o piso é, agora, o lajeado (ou sobrado?) duma cela do Convento de São Francisco em Santarém, o que corresponde a uma *alteração do meio acústico*: por isso, o arrastar das «soltas alpercatas» do frade produz um «som baço e batido». Por outro lado, em vez da velha e de Joaninha, são Carlos e Georgina quem o escuta: por isso, não reconhecem nesse andar arrastado um «som familiar», embora se assustem com ele. Sintomas de *transformação do medium* (som «batido»), *descodificação icónica* desses sintomas (som «baço», por analogia com a experiência visual – sinestesia) e *sintomas expressivos* (som que assusta, porque, afinal, através dele se chega ao todo, que é a personalidade terrível do frade) conjugam-se nesta cena para desvendar ou insinuar, através de elementos *sonoros*, antes mesmo de se iniciar o diálogo, a semântica da interacção entre as personagens bem como o próprio contexto em que esta ocorre.

O retrato do frade tem, pois, uma forte dimensão sonora – dimensão que se manifesta não apenas no andar, mas também na voz ou na fala. Assim, na conversa tensa com Carlos, regressado recém-formado de Coimbra, o frade fala, a certo passo, «com uma voz cava e cavernosa, como de sepulcro» (I, 78) – essa voz que faz estremecer, não raro, quem a escuta. Mais dois exemplos:

Mas um dia chegou Frei Dinis à porta da casa do vale e disse:

– Deus seja nesta casa!

A velha estremeceu, mas tornou logo a si... (I, 76).

Chegou rente delas sem o sentirem; e uma voz conhecida, porém mais cava e funda do que nunca a ouviram, pronunciou a fórmula da saudação costumada:

– Deus seja nesta casa!

– Ámen! – responderam ambas maquinalmente, com um estremeção involuntário... (I, 81).

Não admira, por isso, que o narrador utilize essas características vocais para sugerir a identidade de um dos três misteriosos homens que transportam, a desoras, para o convento das Claras, o cofre que contém as relíquias de S. Frei Gil:

O velho franciscano subiu com passo trémulo os degraus do altar, beijou o cofre que estava sobre ele, e voltando-se para a comunidade, que o contemplava em religioso silêncio, disse com uma voz cava, que parecia vir do sepulcro, mas acentuada e forte:

– Irmãs, vimos entregar-vos este depósito precioso... (I, 170s.).

Aqui, porém, as destinatárias da oração do frade não estremecem. Dando como pressuposto que não se trata apenas do ponto de vista do narrador sobre essa voz, mas

também, e sobretudo, do efeito que, segundo o narrador, ela causa no auditório, então dir-se-ia que as freiras se confinam a dois níveis de descodificação: o de *sintomas de transformação* (voz «cava», caracterizando a tessitura; voz «acentuada e forte», caracterizando a intensidade) e o da *descodificação icónica* (voz «que parecia vir do sepulcro», ou seja, que sugere a ideia de «profundez», «escuridão», «morte»). E porque se confinam a esses dois níveis, não são elas, ouvindo o frade, quem pode inferir tratar-se de Frei Dinis, mas sim o leitor, lendo a narrativa e sabendo que tais características são *sintomas expressivos* de tal personagem. Só ao leitor é dado reconhecer com a sua «natural perspicácia», pela voz (pela voz, tal como é descrita na narrativa), a personagem a que esta pertence. Lê-se no início do capítulo seguinte (I, 173):

Por certo, leitor amigo, no franciscano velho [...], reconheceu já a tua natural perspicácia ao nosso Frei Dinis, o frade por excelência, frade por teima e por acinte. Pois esse era, não há dúvida.

Ocasionalmente, a voz de Frei Dinis pode variar em alguns dos seus traços distintivos – o que, no entanto, serve para reiterar a particular importância que a sua expressão vocal sempre assume na produção de sentido. É o que acontece na já referida cena com Georgina e Carlos:

Parou a pouco distância; e, tirando a voz fraca e ténue, mas vibrante e solene, do íntimo do peito, disse para Carlos:

–Tu maldisseste-me, filho, e eu venho perdoar-te [...].

Eram ditas em tal som estas vozes, vinham pronunciadas lá de dentro da alma com tal veemência, que lhes não articulavam os lábios: rompiam-nos elas, e saíam.

O soldado parecia desacordado, confuso e sem inteligência do que ouvia. Georgina, impassível até ali, rígida e inabalável com o seu amante, sentia comover-se agora daquela angústia do velho. É que partia pedras a dor que vinha naquelas falas sepulcrais, que trassudava daquele rosto cadavérico. (I, 147).

Mais uma vez, ao descrever a voz, o narrador fá-lo na perspectiva do efeito que ela produz em certas personagens ou da forma como estas, retroagindo, descodificam o que ouvem. Georgina e Carlos identificam *sintomas de transformação* (quanto à intensidade: «voz fraca e ténue») e *sintomas expressivos*, estes remetendo não tanto para o carácter do frade (para o que seriam as constantes desses carácter), mas mais para a situação emocional concreta em que ele se encontra naquele momento (voz «vibrante e solene», palavras «ditas em tal som», «pronunciadas lá de dentro da alma com tal veemência...»). Para os interlocutores do frade, conta pouco ou nada o sentido literal das palavras, o *significado* destas, que decorre do código convencional ou *digital* que é a língua. Todo o *pathos* do diálogo vem do *som* das palavras, da semântica gerada pela *analogia* entre a gestualidade sonora e a agitação emocional de quem as diz. O gesto de dizer, enquanto *sintoma expressivo*, é que evoca

outras analogias – agora por via da *descodificação icónica*: analogia com a ideia de túmulo ou sepulcro, como traço permanente da personalidade do frade («falas sepulcrais»); analogia com a ideia de ruptura, como traço expressivo momentâneo (palavras que «rompiam» os lábios). Não é, aliás, por acaso que a voz do frade foge às suas características habituais sempre que ele *contracena* com Carlos: noutra ocasião, «o frade sufocava, e balbuciou, entre colérico e aterrado...», «a sua voz tinha o som de súplica...» (I, 77s.).

Em suma: nenhuma outra personagem das *Viagens* é tão *escutada* como Frei Dinis. Mas escutar Frei Dinis é escutar ideias ou princípios que não são partilhados, nem pelo narrador, que não esconde a sua posição crítica, nem por Carlos, *alter ego* do narrador e militante da causa liberal. A forte presença sonora do frade funciona, deste modo, dialecticamente, como desconstrução ideológica do seu discurso: «falas sepulcrais», «voz cava, como de sepulcro» são expressões que nos remetem para o obscurantismo atávico que continua a fazer frente ao espírito das luzes. Na voz de Frei Dinis *escuta-se* o terror da Inquisição – toda a carga de desumanização que o leva, em nome da religião ou da fachada moral por esta tutelada, a provocar a cegueira da mulher que amou, a manter em segredo a paternidade de Carlos, a castigar-se e a castigar aqueles a quem mais quer. Na *descodificação icónica* da voz como «sepulcral» o narrador insinua, pois, *obscurantista, inquisitorial* – isto é, desloca-a para a esfera dos *sintomas contextuais*, que transcendem os traços psicológicos ou expressivos da pessoa concreta e a transformam num paradigma de *cor local* (da confrontação político-ideológica entre liberais e absolutistas).

Tal vale também para Carlos:

As cenas tinham mudado: Frei Dinis parecia o pupilo; a sua voz tinha o som da súplica; já não tremia de ira, mas de ansiedade. Carlos, pelo contrário, falava no tom austero e grave de um homem que está forte na sua razão e que é generoso com a sua ofensa. As palavras do mancebo eram agras; via-se que ele o sentia e que procurava adoçar-las na inflexão que lhes dava. (I, 78).

Assim, as inflexões de voz de Carlos, como *sintomas expressivos* do seu carácter (austeridade, gravidade, generosidade), vêm de quem «está forte na sua razão» – como o próprio narrador o está da sua, ao fazer considerações de natureza política ou moral –, mas, ao mesmo tempo, não quer ferir ou apoucar o seu interlocutor. É esse «adoçar» da voz (*descodificação icónica* das «inflexões» ou da *melodia da fala*) que mitiga a agrura do significado literal das palavras e se semantiza em traço de carácter. O que se *escuta* em Carlos – como quer o narrador – é, portanto, também um *sintoma contextual*: a *grandeza de coração* dos liberais, enquanto portadores daquela cultura iluminista burguesa («forte na sua razão») que se confrontava com o obscurantismo e que, desde Rousseau e Diderot, tanto teorizara sobre a *virtude* como *compaixão* e tanto contribuíra para laicizar o *modelo de identificação* – transferindo-o da religião para a arte.

Por contraste com Frei Dinis, o «retrato completo» de Joanhina (I, 58s.) é essencialmente visual. São raras as referências ao som da sua voz:

- Joanhina?

Uma voz doce, pura, mas vibrante, destas vozes que se ouvem rara vez, que retinem dentro da alma e que não esquecem nunca mais, respondeu de dentro:

- Senhora? Eu vou, minha avó; eu vou.

- Querida filha!... Como ela me ouviu logo! Deixa, deixa; vem quando puderes. É a meada que se me embaraçou. (I, 55).

Ao declarar a voz de Joanhina destas «que se ouvem rara vez», o narrador surpreende nela determinadas características tímbricas e de tessitura que a individualizam. Esses sintomas de transformação do *medium* acústico redundam, porém, em traços expressivos que fazem dela o oposto da voz – igualmente peculiar – do frade: é uma voz «doce, pura, mas vibrante». Apesar de ser «doce» e «pura» (*descodificação icónica*, apelando à *unidade dos sentidos*: faz lembrar a doçura de um sabor e a limpidez de uma imagem cristalina) é também «vibrante». Mas, ao contrário da voz do frade, que só é «vibrante» – só se *humaniza* – naquele particular momento de transporte emocional em que pede perdão a Carlos, a voz de Joanhina é *sempre* «vibrante», ou seja, é um *sintoma expressivo* do seu carácter sensível ou mesmo apaixonado. De resto, a «doçura» e a «pureza» da voz são, afinal, também descodificáveis como atributos de carácter: sons que não enganam, que vão *do coração para o coração* e nele deixam a sua impressão indelével («que retinem dentro da alma e que não esquecem nunca mais»). Quem emite tais sons, que tanto nos dizem sobre a sua vida interior, não pode deixar de ser igualmente sensível aos sons que recebe. Joanhina sabe descodificar aquilo que, no chamamento da avó, está, enquanto *sintoma expressivo*, para além do chamamento. A avó precisa menos da ajuda dela do que do afecto dela. É essa necessidade como de confirmar esse afecto que Joanhina *escuta*. E, por isso, «ouviu logo».

A VOZ E A CONSTRUÇÃO DO GÉNERO

É claro que, nos atributos respectivamente da voz de Joanhina e da voz de Carlos, estão implícitos os conceitos ou preconceitos do narrador quanto ao género. A descrição de tais propriedades sonoras também é, portanto – a este outro nível, que é o da construção das personagens em função do género – *sintoma contextual* da época em que escreveu o autor, traço da ideologia de que é portador.

Assim, por um lado, Carlos tem «a voz forte e cheia» (I, 97) e, numa situação que põe à prova o seu carácter, fala no «tom austero e grave» próprio «de *um homem* que

está forte na sua razão» (sublinhado meu). E, se a sua voz se «adoça», é ainda como sintoma de uma virtude *patriarcal*: a generosidade «com a sua ofensa», como resultado de uma autoconsciência crítica ou de um autocontrolo mais ou menos *racionalizado* das próprias emoções (as suas palavras «eram agras; via-se que ele o sentia e que procurava adoçá-las...»). Pelo contrário, o que sobressai, afinal, nos atributos vocais das mulheres que ele ama ou amou, são qualidades paradigmáticas do próprio ideal feminino do narrador (e de Carlos): «pureza», «doçura», «graça», «vibração», «espiritualidade». Os atributos vocais surgem, deste modo, como *ícones sonoros* dessas qualidades ideais, reconduzem-se – todos eles – a *sintomas expressivos*, isto é, a atributos de carácter. Não é só a voz, é a pessoa de Joaninha – a sua «ideal e espiritualíssima figura» (I, 59) – que é «pura», «doce» e «vibrante». Também em Georgina é o todo que se manifesta em cada uma das suas qualidades, incluindo a doçura da voz: ela «brilhava de toda a sua luz, em graça, em espírito, por um natural singelo e franco, por uma esquisita doçura de maneiras, de voz, de expressão, *de tudo*» (sublinhado meu) (I, 200).

Idêntico recurso à metonímia transforma uma «risada» no oposto desse ideal feminino. Do retrato de uma «beleza» (que o narrador homodiegético diz conhecer e descreve) pouco ou nada resta «por certo ar a la moda, certo não sei quê de atrevido nos olhos, de deslavado na cara, e de descomposto nos ademanos». Com isso, ela perdia «toda a graça e quase a própria formosura de que a dotara a natureza...» (I, 25):

Vede-me aqueles lábios de carmim. Há Maio florido que tão lindo botão de rosa apresenta ao alvorecer da madrugada?... Mas olhai agora como o riso da malícia lho desfolha tão feiamente numa desconcertada risada...

A «desconcertada risada» vale como *sintoma expressivo* de «malícia» – o oposto óbvio da «pureza» e da «graça» que se adivinhava nas vozes de Joaninha e Georgina. Se a modéstia, na mulher, era «sempre virtude», mas no homem podia tornar-se em «defeito inteiro» (I, 25), a «malícia» – pelo contrário – era vedada à mulher, mas consentida no homem. Na mulher, a «malícia» transformava um «anjo» («anjo é a virgem modesta que traz no rosto debuxado sempre um céu de virtudes...», I, 25) num demónio. Antes da «desconcertada risada...»

... Não havia moço nem velho, homem do mundo ou sábio de gabinete que não desse metade dos seus prazeres, dos seus livros, da sua vida, por um só beijo daquela boca. Agora talvez nem repetidos *avances* lhe façam obter um namorante de profissão e ofício... E há-de pagá-lo adiantado, e porque preço! (I, 26).

Contudo, se é o homem a reparar, sem dúvida *maliciosamente*, naquilo «que se adivinhava da perna» de Joaninha – algo de «admirável» –, já tal malícia lhe fica bem. Tanto mais que é o próprio narrador homodiegético a revelá-la e a mostrar que, no final de contas, esse toque de erotismo é suficientemente refinado ou intelectualizado para nele

não se esbater o que o seu olhar procura: uma «ideal e espiritualíssima figura...» (I, 59). Ou seja: na mulher, a risada maliciosa transfigurava-a em carnal – demonizava-a; enquanto, no homem, o seu olhar erótico, malicioso, podia, a bem dizer, *espiritualizar* o corpo feminino.

O ideal feminino do narrador já aparecera em contornos bem definidos nas suas «meditações» em torno do efeito da paixão, que era diferente no homem «que não é poeta» e na mulher: naquele, quando apaixonado, entrava sempre «o seu tanto de vil prosa humana»; esta, porém, sublimava-se, «toda ela» era «poesia», não havendo nem mesmo «deleites sensuais que a façam descer ao positivo da existência prosaica» (I, 50). Um tal ideal não podia ter senão a natureza por cenário – ou ter na natureza o seu modelo. E desse cenário ou desse modelo faz parte o canto dos rouxinóis:

Estava eu nestas meditações, começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembra de ouvir.

Era ao pé da dita janela!

E respondeu-lhe logo outro do lado oposto; e travou-se entre ambos desafio tão regular, em estrofes alternadas tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo o mais. [...] O arvoredor, a janela, os rouxinóis... àquela hora, o fim da tarde... que faltava para completar o romance?

Um vulto feminino que viesse sentar-se àquela balcão – vestido de branco – oh! branco por força... (I, 50).

Assim a arte, assim a mulher. Uma toma a natureza por modelo – um modelo inalcançável, já que não havia «cantiga mais linda» do que a dos rouxinóis, com as suas estrofes «tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas». Quanto à outra, é a própria contemplação da natureza que reclama a sua presença: *só faltava* «um vulto feminino...».

À imagem de «pureza» dessa mulher idealizada, pertencem, pois, tanto o branco de que «por força» se veste, como a voz, como ainda essa ligação à natureza que faz que lhe chamem *a menina dos rouxinóis*. A cantiga dos rouxinóis aparece assim como um *sintoma contextual* de Joaninha, um elemento sonoro de *cor local* que o narrador homodiegético usa para no-la apresentar como uma mulher *en état de nature* (para usar a expressão de Rousseau) – em oposição àquelas que, embora belas, se tornaram mundanas («a la moda») e maliciosas.⁴

⁴ A bibliografia sobre a problemática do género na literatura e nas artes em geral é vastíssima. Num trabalho recente procurei fazer um balanço crítico do debate, nas suas incidências musicais (cf. Vieira de Carvalho 1998). Quanto à relação mulher-natureza e seus contextos ideológicos, ver estado actual da discussão em Rigby (1998).

Mas, se o canto dos rouxinóis é *sintoma contextual* de Joaquina (designadamente, para os soldados em campos opostos, «que lhe puseram o nome de *Menina dos rouxinóis*»), os «toques de alvorada e de retreta», são, por seu lado, *sintomas contextuais* inequívocos de actividade militar, do estado de guerra civil que se estendeu ao vale de Santarém. Que ambos se possam pôr de acordo, eis o que é, por sua vez, *sintoma contextual* de paz ou de tréguas:

Tudo se afazia àquele estado: até os rouxinóis tinham voltado aos loureiros de ao pé da casa e, como que disciplinados, obedeciam aos toques de alvorada e de retreta, acompanhando-os de seu cantar animado e vibrante. (I, 89).

Sugerida por este *concerto* de canto de rouxinóis e toques de clarim, a horas certas, a normalidade do estado de tréguas era, porém, perturbada se o sintoma sonoro não tivesse correspondência visual na presença efectiva de Joaquina. O contraste entre as duas situações (presença e ausência) torna-se um factor estruturante da narrativa:

Ali a viam as vedetas de ambos os exércitos; ali se acostumaram a vê-la com o nascer e o pôr do Sol; ali, muda e queda, horas esquecidas, escutava ela o vago cantar dos seus rouxinóis, talvez absorta em mais vagos pensamentos ainda... (I, 89).

Um dia, já quase posto o Sol, a tarde quente e serena – ou fosse que adormeceu ou que as suas meditações a distraíram –, o certo é que os rouxinóis gorjeavam há muito nos loureiros da janela, e Joaquina não voltava (I, 90).

Se o canto dos rouxinóis é *sintoma contextual* de Joaquina e ela está ausente, está criada a situação de tensão ou *dissonância* que precede o seu reencontro com Carlos. No entanto, nem todos os rouxinóis a esperam nos «loureiros de ao pé da casa». Há um que não a larga e que, sozinho, vale pela banda sonora dum filme ou pela orquestra numa peça de teatro. Não é apenas um elemento de *cor local* indispensável à *encenação* da natureza em Joaquina e de Joaquina na natureza. É também discurso sonoro gerador de expectativa, *pathos*, agitação emocional – música idêntica àquela que, no teatro, é destinada a suscitar a empatia do espectador, a envolvê-lo na acção dramática. Nela não faltam as mudanças de andamento, os *accelerandi*, as variações de registo, as cadências, as pausas, que obedecem a um plano de matizes expressivos em tudo semelhante àquele de que se serviria um compositor de ópera ou música de cena na sua partitura:

... Joaquina não estava ali sem o seu mavioso companheiro. Do mais espesso da ramagem, que fazia sobrecéu àquele leito de verdura, saía uma torrente de melodias, vagas e ondulantes como a selva com o vento, fortes, bravas e admiráveis de irregularidades e invenção, como as bárbaras endeixas de um poeta selvagem das montanhas...

Era um rouxinol, um dos queridos rouxinóis do vale, que ali ficara de vela e companhia à sua protectora, à menina do seu nome. Com o aproximar dos soldados, o cochichar do curto diálogo [...], cessara por alguns momentos o delicioso canto da avezinha; mas quando o oficial, postadas as sentinelas à distância, voltou pé ante pé e entrou cautelosamente para debaixo das árvores, já o rouxinol tinha tornado ao seu canto, e não o suspendeu outra vez agora, antes redobrou de trilos e gorjeios, e do mais alto de sua voz agudíssima veio descaindo depois em uns suspiros tão magoados, tão sentidos, que não disseras senão que preludiava à mais terna e maviosa cena de amor que esse vale tivesse visto. (I, 91s.).

O narrador – agora, heterodiegético – compõe, de facto, *musicalmente* a cena. E, na *cultura da escuta* que desse modo revela, a sua própria experiência de escutar as aves, o vento, a natureza, o meio envolvente, funde-se com a sua experiência de espectador de ópera e de teatro. O canto do rouxinol não é, pois, aqui tão só um daqueles *sinomas contextuais* que o narrador, ora homodiegético, ora heterodiegético, utiliza quase sempre como apontamentos de *cor local*, e que, de resto, têm também o seu equivalente musical nos palcos de ópera (mormente desde fins do século XVIII): por exemplo, as «seis horas da manhã a dar em São Paulo», «o rodar grave mas pressuroso duma carroça d'ancien régime», «o sino» a dar «o último rebate» (I, 12), o «som de imensas palmas» que acompanha os «atletas da Alhandra» que «correm a arcar» (I, 13), «o som retinido das coronhas no chão» (I, 95), «detonações... o assovio das balas» (I, 97), «a nau que salva», anunciando a chegada do ministro da Marinha (I, 119), o «repicar incessante e apressurado dos sinos da Alcáçova» (I, 125), o «salmear baixo e sumido de vozes femininas» que «entravam processionalmente» (I, 170), «o estalido do chicote, com que o cocheiro mais moderava do que excitava os seus cavalos...» (I, 193).⁵ E também não é apenas *sinoma contextual* da própria Joanhinha, enquanto paradigma da mulher «pura», idealizada. É também *acção musical*, onde se conjugam: a descrição de um cenário bucólico e idílico; a intensificação do efeito dramático de determinados eventos (presença e «cochichar» dos soldados, entrada do jovem oficial), a expressão do sentimento ou *pressentimento* por este experimentado, a sugestão ou antecipação – dirigida ao leitor/espectador – de que o mesmo não pode ser outro senão Carlos (o rouxinol «não suspendeu» outra vez o seu canto, «antes redobrou de trilos e gorjeios...»).

Tudo isso, assim do mesmo modo conjugado, se encontra no universo da ópera oitocentista. Garrett encena o reencontro de Carlos e Joanhinha como Wagner encenará o de Tristão e Isolda: em pleno arvoredado, na natureza – enquanto alternativa (inspirada em Rousseau) à sociedade e às suas normas. Só aí o amor podia irromper sensorial-

⁵ Sobre categoria da cor local e a sua emergência na ópera oitocentista. cf. Becker (1976).

mente em liberdade, segundo o impulso *natural*, condenado pela ordem social e moral vigente. Só aí Carlos e Joanhina podiam cair nos braços um do outro «num longo, longo abraço – com um longo, interminável beijo... longo, longo, e interminável como um primeiro beijo de amantes...». Por um momento, não contam os preconceitos sociais que, logo depois, afligem Joanhina:

Como estava eu aqui contigo?... E sós, sozinhos aqui, a esta hora! Não deve ser isto... Valha-me deus! E que dirão? (I, 94).

E, tal como em Wagner, a *orquestra* de Garrett, que é o rouxinol, ao preludiar o encontro, sugere tanto a *acção exterior* e o cenário em que ela decorre, como a própria *acção interior*, psicológica, de que Carlos é protagonista e que, ao desvendar-lhe a identidade, suscita a identificação do leitor com a personagem e a situação. A analogia com Wagner é ainda particularmente relevante quanto à posição do narrador: em ambos os casos, as duas perspectivas de narração e a oscilação entre elas – uma a que poderíamos chamar *infra-ficcional*, assumida por diferentes personagens e/ou também (no caso da novelística) pelo chamado narrador homodiegético, e a outra, *extra-ficcional*, que corresponde ao chamado narrador heterodiegético – não têm a função de suscitar uma atitude distanciada do receptor, transformando-o em *observador*, antes são postas ao serviço do modelo de identificação, visando a *Gefühlsverständnis* (*compreensão através do sentimento*, na expressão de Wagner). Se continuássemos, aliás, a buscar afinidades com o universo da ópera romântica, era ainda na mesma cena do encontro entre Tristão e Isolda que acharíamos a melhor analogia com a estrutura do diálogo aqui travado entre Carlos e Joanhina: falas entrecortadas, interjeições, exclamações, cuja entoação não carece de que o narrador a adjective. Ao contrário do que se passa no encontro de Frei Dinis com Carlos e Georgina, é o próprio leitor quem *escuta* agora nas palavras de ambos o que está para além da literalidade destas. É o leitor quem as interpreta – na gestualidade sonora que sugerem – como *sintomas expressivos* de um momento psicológico.

Só um romancista e só um compositor profundamente ligados à tradição da verosimilhança como *tranche de vie*, cultivada na teoria e prática teatral desde Diderot, podiam *escutar* tanto as personagens antes de lhes darem voz, um nas páginas dum livro, o outro nas duma partitura.⁶ É certo que Donizetti ou Bellini, Auber ou Meyerbeer

⁶ Não se trata aqui de considerar semelhantes o universo garrettiano e o universo wagneriano, nem de comparar as personagens de Tristão e Isolda às de Carlos e Joanhina. Trata-se apenas de mostrar como a filiação estético-ideológica de ambos na *Aufklärung* se manifesta em alguns motivos e estratégias de *composição* comuns, embora com roupagens e conteúdos diferentes. Já António Arroyo (1917) aproximou o projecto de reforma teatral de Garrett do projecto wagneriano, criticando Garrett por não ter sido tão consequente em levá-lo por diante quanto Wagner o fora (cf. Vieira de Carvalho 1984). Quanto às fontes iluministas burguesas do teatro de Wagner (em especial, Rousseau), ver Vieira de Carvalho (1988).

e, desde o início da década de quarenta, Verdi eram familiares a Garrett (Wagner, como é óbvio, não podia sê-lo) e que influenciaram (no sentido mais especificamente musical ou músico-teatral) a sua *cultura da escuta*.⁷ Contudo, à parte a atenção aos elementos sonoros de *cor local* que abundam na ópera oitocentista, não terá sido tanto nesta, mas mais no próprio teatro declamado que o autor das *Viagens* colheu os seus modelos de *encenação sonora* da trama romanesca. A forma como um evento sonoro afecta aquilo a que, em teatro, se chama a *marcação*, está bem patente no seguinte passo (sublinhado meu):

– Deus seja nesta casa!

– Ámen! – responderam ambas maquinalmente, com um estremeção involuntário, e *voltando de repente a cara para o lado donde vinha a voz*. (I, 81).

Neste caso, o evento sonoro determina um movimento das personagens. A identificação da origem espacial do evento (*sintoma de transformação*) é prefigurada pelo narrador à imagem e semelhança de um acontecimento cénico. O leitor, por sua vez, visualiza a reacção das personagens ao estímulo sonoro tal como ela ocorreria se fosse representada num palco.

Mais um exemplo (sublinhado meu):

... Padre! Já vê que não podemos falar mais neste assunto. Eu parto amanhã para Lisboa. – Minha avó! – acrescentou Carlos, *mudando de voz e chamando para dentro* – Minha avó!

A velha acudiu... (I, 78).

Noutra ocasião, lança-se mão de um artifício frequente no teatro, que é o de sugerir, através de um evento sonoro, algo que se passa no exterior do espaço em que as personagens contracenam. Numa linha de rigorosa encenação teatral, o «burburinho» das turbas, nas ruas de Santarém, é *apenas escutado*. O leitor, colocado numa posição semelhante à do espectador em frente do palco, só pode *ouvir* – mas não *ver* – o que lhe é apresentado como *sintoma contextual* da multidão que celebra o triunfo da causa liberal:

Ao mesmo tempo, um som confuso, um tumulto vago e abafado de mil sons, que pareciam arredar-se, encontrando-se, tornando, indo e vindo, e dispersando-se para se tornar a unir, e tornando a dispersar-se enfim, reboava ao longe pela vila, estendia-se nas praças, concentrava-se nas ruas, e mandava àquela solitária e remota cela do convento uns ecos surdos, como os do mar, ao longe, quando se retira da praia no murmurar melancólico que precede um temporal de equinócio.

– Ouves esse burburinho confuso, Carlos? É a tua causa que triunfa... (I, 147).

⁷ Sobre a recepção da ópera em Portugal no século XIX cf. Vieira de Carvalho (1984).

De qualquer modo, situações semelhantes também eram frequentes na ópera - e esta parece ganhar, de novo, a primasia na concepção da sequência em que Joaquina e Carlos despertam abruptamente do seu idílio. O eixo da narrativa, que põe a claro a oposição entre *natureza* e *sociedade*, continua a organizar-se em torno de elementos sonoros:

... no vasto silêncio do vale distintamente se ouvia o doce murmúrio da voz de Joaquina...

... Passavam, sem as ver e sem reflectir onde estavam, por entre as vedetas de ambos os campos..., e, ao mesmo tempo, de umas e outras lhes bradou a voz breve e estridente das sentinelas:

- Quem vem lá?

Estremeceram involuntariamente ambos com o som repentino de guerra e de alarma...

Logo a seguir, os recursos da encenação sonora são ainda utilizados para levar a um ponto máximo de tensão esse conflito entre a identificação idílica de ambos com a *natureza* («que imagem não eram dos mais santos sentimentos da natureza...») e os «falsos princípios em que se estorce continuamente o que os homens chamaram *sociedade!*». Em contraste com a situação inicial de «doce murmúrio», desenvolve-se um inquietante *crescendo* de gritos de sentinelas cada vez mais fortes, de sons de gatilhos e, por fim, de balas que assoviam - como se o narrador estivesse a pensar, por exemplo, nos *crescendi* rossinianos (neste caso, seriam os do *Guilherme Tell...*), em que a orquestra vai aumentando, não só de intensidade, mas também de volume, até esgotar todo o seu arsenal de cordas, madeiras, metais e percussão:

Joaquina abraçou-se ao primo; ele parou de repente e foi com a mão ao punho da espada.

- Quem vem lá? - tornaram a bradar as sentinelas.

- Ouves, Joana? - disse Carlos em voz baixa e sentida. - Ouves estes brados?

É o grito da guerra, que nos manda separar; é o clamor cioso e vigilante dos partidos, que não tolera a nossa intimidade, que separa o irmão da irmã, o pai do filho!...

- Quem vem lá? - bradaram ainda mais forte as sentinelas; e ouviu-se aquele estridor baço e leve, que tão froixo é e tão forte impressão faz nos mais bravos ânimos... Era o som dos gatilhos, que se armavam nas espingardas.

O momento era supremo; o perigo iminente e já inevitável...

.....

Faiscaram de repente, como relâmpagos, um, dois, três... e as detonações que os seguiram, e o assovio das balas que vinham depós elas... (I, 95ss.).

O paralelo com o universo da ópera estende-se ainda, obviamente, à relação entre as personagens e os tipos vocais que lhes corresponderiam no palco musical. Não no sentido de uma influência conscientemente recebida por Garrett, mas sim no sentido de os tipos da ópera, tal como os da novelística, serem, eles próprios, alimentados pela mesma tradição cultural que *iconizou* convencionalmente timbres e tessituras vocais como atributos de outras tantas categorias de personagens. Joanhina seria, na ópera, um soprano do género lírico (uma *soubrette*), Carlos, obviamente, um tenor (mais lírico do que dramático), e Frei Dinis, um baixo que emparceria rigorosamente com o Comendador do *Don Giovanni* de Mozart ou com o Grande Inquisidor do *Don Carlos* de Verdi. O facto de certos traços da presença sonora de Frei Dinis – a voz e o andar arrastado – lembrarem irresistivelmente a forma como Verdi caracteriza musicalmente o último na sua entrada em cena deve-se certamente a esse processo de convencionalização de ícones sonoros. Já na peça de Schiller a figura do Grande Inquisidor tinha de ser necessariamente interpretada no mesmíssimo registo: voz de baixo e andar arrastado.

CULTURA DA ESCUTA E EXPERIÊNCIA MUSICAL

Seja como for, é plausível que Garrett, frequentador assíduo do São Carlos, cronista do *Entre-acto*, crítico atento à função da música de cena no teatro declamado, tenha assimilado – e transposto para a novelística – muitas das sugestões musicais que colheu na ópera. Se é pouco provável que as *soirées* «maçantes», «de piano obrigado, com dueto das manas, polca das primas e casino das tias velhas» (I, 163) tenham contribuído para o familiarizar com outros géneros musicais para além de uma música de salão, não será de excluir algum contacto com o *Lied* ou canção de concerto, quanto mais não fosse durante os anos de exílio ou outros períodos de estada no estrangeiro. Com efeito, um momento há nas *Viagens* que bem pode ser lido como produto da intertextualidade com o célebre *Lied* de Schubert, *Gretchen am Spinnrocken* («Margarida a fiar») – pois que é no *Lied*, e não no original de Goethe, que a interrupção do movimento ocorre e é semantizada como manifestação de grande agitação interior. Nas *Viagens* muda-se da roca para a dobadoira, e não é Joanhina, mas sim a avó quem protagoniza a situação:

O movimento bem visível da dobadoira era regular, e respondia ao movimento quase imperceptível das mãos da velha. Era regular o movimento, mas durava um minuto e parava; depois, ia seguindo outros dois, três minutos, tornava a parar; e nesta regularidade de intermitências se ia alternando, como o pulso de um que treme sezões.

Mas a velha não tremia, antes se tinha muito direita e aprumada; o parar do seu labor era porque o trabalho interior do espírito dobrava, de vez em quando, de intensi-

dade, e lhe suspendia todo o movimento externo. Mas a suspensão era curta e mesurada: reagia a vontade e a dobadoira tornava a andar, (I, 55).

Suspensão «curta e mesurada», é exactamente o que acontece no ponto culminante do *Lied* de Schubert, quando não apenas a voz, mas também a *iconização* do movimento da roca, que cabe ao acompanhamento do piano, se calam, em resultado dessa mesma dialéctica que faz corresponder o clímax da inquietação interior à suspensão de «todo o movimento externo».

Em contrapartida, já parecerá um tanto arriscado – pelo menos, numa primeira aproximação – interpretar o passo em que o narrador compara os olhos verdes de Joanhina a uma «dissonância» como resultado da assimilação do conceito de *música absoluta* que surgira na literatura romântica, especialmente na Alemanha, desde a viragem do século – conceito que pressupunha o desenvolvimento e recepção da música instrumental como linguagem autónoma e a tendência, que lhe era inerente, para a *psicologização* da composição e da execução musicais, intensificada com a evolução das *formas de sonata*.⁸ Não obstante as tentativas de Bomtempo, o contexto português estava longe de satisfazer às condições que haviam favorecido, noutros meios europeus (como, por exemplo, também Paris e Londres), tais mudanças sociocomunicativas, associadas à expansão da *esfera pública burguesa* e à emergência da sala de concertos como lugar de realização da *música autónoma*. Uma vez mais, porém, deverá deixar-se em aberto a possibilidade da Garrett ter tido algum contacto com esse tipo de *cultura da escuta* durante as suas estadas no estrangeiro, ou mesmo, ocasionalmente, em concertos ou serões que tivessem tido lugar em Lisboa, pois que os termos em que o narrador das *Viagens* aborda a questão apontam fortemente para o campo da música instrumental autónoma (e não para o campo da ópera) e para estratégias de descodificação que a concebem como *linguagem* dir-se-ia auto-suficiente:

Os olhos, porém... – singular capricho da natureza, que, no meio de toda esta harmonia, quis lançar uma nota de admirável discordância! Como poderoso e ousado maestro, que, no meio das frases mais clássicas e deduzidas da composição, atira de repente com um som agudo e estrídulo, que ninguém espera e que parece lançar a anarquia no meio do ritmo musical... os diletantes arripiam-se, os professores benzem-se: mas aqueles cujos ouvidos lhes levam ao coração a música, e não à cabeça, esses estremecem de admiração e entusiasmo... Os olhos de Joanhina eram verdes... (I, 58).

A ideia de música subjacente a este trecho compreende, na verdade, os seguintes elementos: a) papel estruturante da harmonia, onde a «discordância» ou *dissonância* aparece como um contraste dramático; b) o coração, e não o intelecto, como destina-

⁸ Sobre a ideia de *música absoluta* cf. Dahlhaus (1978), Kaden (1984: 140-170) e Iriarte (1987).

tário da comunicação musical. Ambos os elementos desempenham um papel central nas mudanças estético-ideológicas entretanto experimentadas pela música europeia e relacionadas com a transição de uma cultura de corte para uma cultura burguesa.

O papel dos processos harmónicos no desenvolvimento de uma linguagem musical cada vez mais flexível acentua-se claramente desde meados do século XVIII, culminando (com as *formas de sonata*) na transposição do *drama* para a música instrumental autónoma (Rosen 1972). O próprio Bomtempo era, em Portugal, representante do *drama sem palavras* em que se transformara a música instrumental – suscitando, por isso mesmo, a estranheza de um público que nela procurava, sobretudo, mero entretenimento:

... nós as Constitucionais, como temos ouvidos mais delicados, os recusamos a ouvi-la [à música de Bomtempo]; e protestamos por todo o mal, que fizer a harmonia, de que sempre fomos, e seremos amodôras (*Gazeta das Damas*, 6 de Dezembro de 1822; cit. in Vieira de Carvalho 1984).

Em contraste com esta atitude do público, o narrador das *Viagens* parece, pelo contrário, valorizar «o mal» que um compositor podia fazer «à harmonia» – isto é, o gesto dramático da «discordância», que tinha o seu equivalente nos olhos verdes de Joaninha...

Por outro lado, o debate entre a primazia do *espírito* e a do *coração* na comunicação musical é também central nas confrontações estético-ideológicas que têm lugar no século XVIII. A teorização em torno de uma música dirigida ao coração – *do coração para o coração* – é parte integrante desse processo de transformação estrutural e funcional da música instrumental, em oposição a uma cultura aristocrática que nela buscava, ora mero entretenimento, ora motivo para o exercício do espírito. Em tal debate, é frequente que os defensores da ideia de música como *linguagem do coração*, de Du Bos e Batteux a Rousseau, de Marpurg a Heinse, distingam a sua posição através do contraste com uma música apenas dirigida ao *ouvido*. Garrett parece retomá-los, em contraste com as pretensas «Constitucionais» que, *aristocraticamente*, fecham os seus «ouvidos mais delicados» à música que incorpora esses novos ideais e não deixam que ela lhes chegue ao coração...

Uma outra metáfora musical, semelhante à anterior, está ainda mais próxima duma cultura *empfindsam* ou *sensitiva*:

Senti o que escrevi; senti muito mais do que escrevi. O que poderá haver é desacerto nas palavras, porque, em verdade, não sei explicar a impressão que me faz uma ruína neste estado [refere-se à degradação do património arquitectónico de Santa-rém]. Desafinam-me os nervos, vibram-me numa discordância e dissonância insuportável. (I, 176).

Sentir o que se escreve, sentir o que se interpreta, fazer sentir ao outro com quem se comunica o que se sente – assim se manifestava na música europeia, desde cerca de

1750, uma crescente *consciência do eu* burguesa, em contraste com as estratégias de comunicação fortemente convencionalizadas ou semiotizadas da sociedade da corte. Porta-vozes desse programa são, entre outros, Carl Philipp Emanuel Bach, no seu tratado de teclado de 1753, ou Rousseau, quando, em 1752, no calor da *querelle des bouffons*, proclama que a *arte de sentir* é ainda mais preciosa do que a *arte de pensar*... A herança cartesiana dos afectos ou paixões classificados, tipificados, racionalizados, controlados, dava lugar à experiência dir-se-ia caótica das emoções, sujeita a contrastes inesperados e imprevisíveis, inapreensível pela *linguagem convencional* das palavras. Assim, também aqui, ao pensar auto-reflexivamente sobre o acto de escrever, Garrett parece apontar para a ideia de música como *linguagem do inexprimível*, já que reconhece não ser capaz de se explicar, por palavras, e, para obviar a essa dificuldade, compara o seu estado de enervamento à categoria musical da «discordância e dissonância».

Nos dois exemplos em que esta metáfora é utilizada, parece, pois, haver uma nítida aproximação, senão à ideia de *música absoluta*, pelo menos à posição estético-ideológica que a esta havia de conduzir – coisa que, de resto, não admira num doutrinador do *natural* em arte (e especialmente no teatro) como era Garrett, cujas reformas de 1836 visavam, a exemplo do que já se passava noutros países, a transferência para o teatro do *modelo de identificação* da religião e a consagração legal da sua *função educativa*, tutelada pelo Estado.⁹

Situações propriamente musicais, onde esse *modelo de identificação* é, a bem dizer, *verificado* pelo narrador, encontramos-las igualmente nas *Viagens*:

De alguma beleza sei eu cujos olhos... hoje inspirariam miríades de canções descabeladas e vaporosas, choradas na harpa ou gemidas no alaúde. Contanto que não seja lira, que é clássico, todo o instrumento, inclusivamente a bandurra, é igual diante da lei romântica. (I, 25).

Cantavam assim as pobres das freiras; cantavam em latim, que elas mal entendiam, mas dizia-lhes o instinto do coração, dizia-lhes a tão excitável imaginação feminina que era chegada a hora de se cumprir, a seus olhos e sobre elas mesmas também, a tremenda profecia do salmo que entoavam.

⁹ Segundo o programa do *iluminismo burgês* (Rousseau, Diderot, Lessing), a reforma teatral de Garrett teve expressão legal, mas ficou muito aquém de se concretizar como *praxis* sociocomunicativa, na época romântica (cf. discussão in Vieira de Carvalho 1984). Note-se, a propósito, que é preciso distinguir entre dois modelos de iluminismo: o da sociedade da corte (do *despotismo esclarecido*), que assenta no princípio do autocontrolo racional das emoções, na *razão fria*, inerente ao exercício da dominação sobre as pessoas e a natureza, e o da cultura burguesa (*iluminismo burguês*), representada por autores como Rousseau, que ligam a *identificação emocional à virtude da compaixão, considerando-a inerente à natureza humana*. É a compreensão através do sentimento ou *razão emocional* que estes últimos valorizam, inclusive nas dimensões estruturais e funcionais da comunicação artística. Para enquadrar tal problemática numa discussão mais aprofundada em torno desta mudança de paradigma comunicacional, cf. Vieira de Carvalho (1993; 1995a; 1995b).

Havia, pois, lágrimas naquelas vozes que assim cantavam; saíam da alma aqueles sons e na alma vibravam também com profunda e solene melancolia, (I, 170).

No primeiro trecho, numa situação de amor profano (ou mundano), o narrador homodiegético fala-nos de canções «*choradas* na harpa e *gemidas* no alaúde», de acordo com o que ele próprio chama «a lei romântica». No segundo trecho, numa situação de *devotio* religiosa, o narrador heterodiegético sublinha o «instinto do coração» que se manifesta através da música. As freiras *identificam-se* emocionalmente com o salmo, *exprimem-se* através dele e suscitam em quem as ouve os mesmos sentimentos, a «mesma profunda e solene melancolia». Mas não são as palavras latinas do salmo, é a música enquanto tal, e só ela, que provoca «lágrimas naquelas vozes»: como se de *música absoluta* se tratasse...

Digna de discussão seria, no entanto, a questão de saber até que ponto é que uma tal aproximação de Garrett à música (aproximação baseada na descodificação de *síntomas expressivos* do discurso sonoro, abstraindo das palavras por ele veiculadas) teve a sua fonte mais na literatura do que na vivência directa de situações musicais – um ponco à semelhança do que acontecerá, mais tarde, com Eça de Queirós (cf. Vieira de Carvalho 1994). Que o universo musical *realmente experienciado* por Garrett estava longe de corresponder ao *paradigma da recepção sentimental-romântica da música instrumental* é o que parece resultar precisamente dos dois exemplos precedentes: um remete para a tradição da *modinha*, onde a expressividade decorria do estilo da interpretação vocal e instrumental, e não da densidade dramática da linguagem harmónica (esta, sim, característica da *música absoluta*); o outro remete para o contexto litúrgico e, nomeadamente, para um salmo que, quer fosse cantado em uníssono, quer polifonicamente, também nada podia ter de comum com *as formas de sonata*.

A conjectura de que a recepção do referido paradigma se deu por via literária é ainda reforçada pelo facto de o centro da vida musical portuguesa ser, na época, o Teatro de São Carlos, cujo modelo sociocomunicativo favorecia estratégias de *exibição do eu* num contexto de prestígio e *divertissement* (isto é, como exacerbação do «factor semiótico no comportamento») e, por isso, mais propícias à *galanteria* do que à *Empfindsamkeit* (ou sentimentalidade).¹⁰ Ninguém ia ao São Carlos para levar a sério a acção dramática, assimilá-la como um todo e identificar-se emocionalmente com as personagens e situações. Antes se cultivava uma atitude distânciada, mais atenta aos sucessos da sala do que aos do palco, num quadro de retroacções cumulativas que

¹⁰ Sobre a distinção entre *galanteria* e *Empfindsamkeit* enquanto estratégias de comunicação ou interacção cf. Havlová (1982).

transferia para o espectador o protagonismo da representação teatral.¹¹ Neste modelo de comunicação, o critério do ouvido – do «ouvido delicado» – contava mais do que o do *coração*. O próprio narrador homodiegético das *Viagens*, quando menciona o São Carlos, é para se colocar num plano semelhante ao das acima citadas «Constitucionais» (sublinhado meu):

... Que se lembre alguém, na província, dos martírios que sofreu *o ouvido* com os berros da prima-dona, as desafinações do tenor, ou com o enfadonho rressonar daquela adormecida orquestra de S. Carlos, (I, 163).

Esta referência aparece a propósito de saudades – saudades de Lisboa, saudades do «verdadeiro prazer da sociedade», saudades dessa *sociabilidade* que o São Carlos proporcionava e que valia bem o preço dos «berros da prima-dona», das «desafinações do tenor» ou do «enfadonho rressonar da adormecida orquestra». Saudades, pois, da vida galante, e não da grande experiência emocional, do arrebatamento, da exaltação que os espectáculos de ópera tivessem proporcionado ao narrador. Será imaginável que Garrett, se tivesse sido marcado por uma experiência da ópera comparável, por exemplo, à de um E.T.A. Hoffmann ou de outros escritores românticos alemães, deixaria de a referir neste contexto?¹² Eis o que parece confirmar que, no São Carlos, a escuta da música parava no *ouvido*, não chegava ao *coração*...

Ao usar várias metáforas para qualificar sarcasticamente a prima-dona, o tenor e a orquestra, o narrador homodiegético das *Viagens* situa-se no plano da descodificação de *sintomas de transformação e de faculdades e destrezas* que supõe um amador de música cultivado ou *conhecedor*. Essas mesmas estratégias de descodificação de processos musicais, mas agora como ponto de partida para um terceiro nível – *descodificação de sintomas expressivos* – serve, noutro passo, para ironizar com os britânicos:

Como pode uma leal goela britânica, rascada pelos ácidos anárquicos daquelas vinagretas francesas, entoar devidamente o *God save the King* em um *toast* nacional!

¹¹ Neste sentido, a *ilusão* não vinha do palco, mas sim da interacção empírica entre os espectadores, ou entre as pessoas dos actores (não as personagens) e os espectadores. No São Carlos, palco e sala formavam um todo; não se constituía ainda a *quarta parede*, condição da *ilusão perfeita* e do *modelo de identificação*. É essa educação *sentimental*, que não passa pela assimilação do paradigma iluminista burguês, que Eça de Queirós observa na sua *crítica da cultura* e na sua ficção (cf. Vieira de Carvalho 1984; 1994).

¹² Em vão se procurará na obra de Garrett, e não apenas nas *Viagens*, a lembrança de uma experiência no São Carlos semelhante àquela que nos descreve, por exemplo, o crítico musical Adolph Bernhard Marx, nas suas memórias publicadas em 1865, referindo-se à ópera de Paer, *Camilla*, representada em Weimar, no início do século (experiência partilhada com os seus colegas de liceu): «Quando se aproximava finalmente o momento da libertação, se procurava em qual dos subterrâneos a infeliz inocente sucumbia à morte pela fome, e o coro [...] em acordes que ressoavam longamente, chamava pelo seu nome Camila! – durante muito tempo sem resposta, por fim conduzido por um debil ruído, então bem se podia ler nos nossos rostos, brancos de palidez, o mesmo medo que ameaçava fazer sucumbir todos quantos se encontravam no palco» (cf. Marx 1865; I, 64s.: cit. in Vieira de Carvalho 1995e).

Como, sem Porto ou Madeira, sem Lisboa, sem Cartaxo, ousa um súbdito britânico erguer a voz, naquela harmoniosa desafinação insular, que lhe é própria e que faz parte do seu carácter nacional? – Faz; não se ria: o Inglês não canta senão quando bebe... aliás quando está *bebido*. *Nisi potus ad arma ruisse*. Inverta: *Nisi potus in cantu prorumpisse*... E pois, como há-de ele assim bebido erguer a voz naquele sublime e popular *Rule Britannia!* (I, 39).

Garrett já não ironiza, porém, quando usa idênticas estratégias de descodificação para caracterizar o *romance em endechas* cantado pelo povo português. Aqui trata-se de uma escuta dir-se-ia *científica* – semelhante à de um atnomusicólogo –, que vale ainda hoje como um testemunho da maior importância para o estudo da tradição oral do romancero:

O povo, cantando, não separa os hemistíquios destes versos, como fazem os que os escrevem; e, ao contrário, nos romances da medida mais comum, o canto popular reparte distintamente cada membro de oito sílabas sobre si, (I, 134).

Finalmente, há momentos nas *Viagens* em que as metáforas musicais são usadas, ironicamente, no exercício da crítica social e política:

... O pinhal da Azambuja mudou-se. Qual, de entre tantos Orfeus que a gente por aí vê e ouve, foi o que obrou a maravilha, isso é mais difícil de dizer. Eles são tantos, e cantam todos tão bem! Quem sabe? Juntar-se-iam, fariam uma companhia por acções, e negociariam um empréstimo harmónico com que facilmente se obraria então o milagre. É como hoje se faz tudo... (I, 28).

Que poeta canta tão alto que o oiçam as pedras brutas e os robres duros desta selva materialista a que os utilitários nos reduziram?

Se exceptuarmos o débil clamor da imprensa liberal, já meio esganada da polícia, não se ouve no vasto silêncio deste ermo senão a voz dos barões, gritando contos de réis, (I, 63).

A universidade não escapa a essa contundência das imagens sonoras:

... onde estão as universidades, e o que faz essa que há, senão dar o seu grauzito de becharel em Leis e em Medicina? O que escreve ela, o que discute, que princípios tem, que doutrinas professa, quem sabe ou ouve dela senão algum eco tímido e acanhado do que noutra parte se faz ou diz? (I, 63).

CONCLUSÃO

Da encenação sonora da acção ficcional à caracterização das personagens, da confissão íntima à análise objectiva, da *cor local* à metáfora, do lirismo romântico ao protesto político, da semântica do som na narrativa às homologias entre a própria

narrativa e processos musicais, são múltiplos os planos e as funções através dos quais se revela, nas *Viagens na minha terra, a cultura da escuta* de Garrett. E, não poucas vezes – ora directamente, através duma interpelação explícita, ora veladamente, apelando ao exercício, pelo leitor, de estratégias de descodificação adequadas –, ela supõe ou reconduz-se a uma *hermenêutica crítica da cultura*.

Ao mesmo tempo, porém, essa *cultura da escuta* deixa-nos entrever os limites das próprias referências musicais de Garrett bem como as condicionantes socio-estruturais que os determinam. A crítica da ideologia e da sociedade em Garrett, que, por sua vez, nos desvenda a sua (dele) posição ideológica, ajuda-nos a compreender os défices ou omissões da experiência musical no seu *mundo vivido*, pondo em evidência a *falsa relação*, que na sua obra se manifesta, entre dois níveis de recepção do ideário romântico: o literário e o musical.

PROF. DOUTOR MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO
(Universidade Nova de Lisboa)

BIBLIOGRAFIA

(A data a seguir ao autor é a da primeira publicação; a data indicada no final, quando a houver, é a da edição utilizada).

ARROYO, António

1917 – *Singularidades da minha terra*, Porto, Renascença Portuguesa.

BECKER, Heinz

1976 – (ed.) *Die «Couleur Locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse.

DAHLHAUS, Carl

1978 – *Die idee der absoluten Musik*, Kassel, DTV/Bärenreiter.

GARRETT, J. B. S. L. DE Almeida

1843 – «*Viagens na minha terra*», Obras de Almeida Garrett, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1963: I, 9-207.

HAVLOVÁ, Magdalena

1982 – *Galant-empfindsame Kontrapunkte. Illustrationen zur Musiksoziologie des 18. Jahrhunderts*, diss., Berlim, Humboldt Universität.

IRIARTE, Rita

1987 – (ed.) *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Lisboa, a páginas tantas.

JAMESON, Fredric

1991 – *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

KADEN, Christian

1984 – *Musiksoziologie*, Berlim, Verlag Neue Musik.

MARX, Adolph Bernhard

1865 – *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, 2 vols., Berlim, Druck und Verlag von Otto Janke.

RIGBY, Kate

1998 - «Women and Nature Revisited», *Arena Journal*, 12 (1998): 143-169.

ROSEN, Charles

1972 - *The Classical Style. Haydn. Mozart. Beethoven*, New York, The Norton Library.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário

1984 - «Pensar é morrer», ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

1988 - «Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie», *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» Dresden, vol. 12)*, 1988: 607-624.

1993 - «Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption», *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag* (eds. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit), Hamburgo, Von Bockel, 1993: II, 11-41.

1994 - «Música e crítica da cultura na colaboração de Eça de Queiroz para a *Gazeta de Portugal* e o Distrito de Évora», *Queirosiana*, 5-6 (1994): 173-191.

1995a - «From Opera to Soap Opera. On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity», *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61.

1995b - «*Nature et naturel* dans la polémique sur l'opéra au XVIIIème siècle», *Le Parole della Musica*, vol. II: *Studi sulla Lingua della Critica del Teatro per Musica in onore de Gianfranco Folena* (ed. Maria Teresa Muraro), Florença, Olschki, 1995: 95-146.

1995c - «Illusion und Selbstdarstellung - Zur Entwicklung der Kommunikationssysteme im Musik-theater», *Vom Neuwerden des Alten - Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters (Studien zur Wertungsforschung, vol. 29, ed. Otto Kolleritsch)*, Graz/Viena, Universal Edition, 1995: 141-149.

1996a - «Música e literatura romântica», *Dicionário do Romantismo Literário Português* (ed. Helena Carvalhão Buescu), Lisboa, Caminho, 1996: 329-336.

1996b - «Ópera e literatura romântica», *Dicionário do Romantismo Literário Português* (ed. Helena Carvalhão Buescu), Lisboa, Caminho, 1996: 383-390.

1998 - «Mémoire d'une présence absente - Zur Kritik der Dichotomie zwischen Teleologie und Zuständigkeit in der Musik als geschlechtsbezogene Kategorien», *Abschied in die Gegenwart: Teleologie und Zuständigkeit in der Musik (Studien zur Wertungsforschung, vol. 35, ed. Otto Kolleritsch)*, Graz/Viena, Universal Edition, 1998: 121-148.

WELSCH, Wolfgang

1993 - «Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?», *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1996: 231-259.

PARA UM LEITURA DRAMATÚRGICA DE *UM AUTO DE GIL VICENTE*



ambém por aí gostámos da peça. Por ser portuguesa assim¹.

DRAMATURGIA E LEITURA DO TEXTO DE TEATRO

A dramaturgia, em qualquer das suas históricas acepções, é sempre o gesto pelo qual se manifesta um projecto (às vezes inacabado, mal-formado) de teatro; consiste no acto de desenhar acções para corpos no espaço e no tempo e por isso uma leitura dramaturgica só pode ser um exercício de reconhecimento do padrão que emerge do desenhar. Esse padrão é virtual e aguarda uma redefinição. Consiste numa objectivação temporária e não num objecto acabado. Deste modo, a reconstrução do próprio texto por via do exercício de leitura dramaturgica está sempre iminente.

A dramaturgia pode, então, ser entendida como a escolha e reunião de materiais que tomarão forma na representação viva e/ou no texto: o que fica em suspenso é o tempo e o modo pelo qual essa reunião, a que chamei acto de desenhar, terá lugar.

Dramaturgia é, por outro lado, uma prática humana, social, política, culturalmente marcada. Não é um objecto, um texto, um espectáculo. Partilha com a acção teatral esse carácter prático.

No espectáculo ou no texto de teatro encontramos o rasto de uma dramaturgia, de uma escolha de materiais, de segmentos linguísticos ou imagéticos de representação do mundo, de combinatórias possíveis (dentro da razão prática²) com vista à fabricação de uma acção que é fictícia mas constrói mundos³.

¹ in Luis Miguel Cintra, 1996, "Este espectáculo" *Programa "Um Auto de Gil Vicente" de Almeida Garrett* p. 8.

² Paul Ricoeur, 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris: Esprit/Seuil, pp. 245-251.

³ in *Programa "Um Auto de Gil Vicente" de Almeida Garrett* p. 8.

A dramaturgia condiciona, através do discurso, a acção teatral. Impõe-lhe direcção e sentido. Quando analisamos reescritas de um mito por vários autores em momentos históricos diferentes ou de um texto pelo seu autor (*Catão* de Garrett e as suas quatro versões) percebemos que o que é visado não é a perfeição do texto face a um modelo, mas a adequação do dito ao dizer, ou seja, do que ali se diz ao modo como diz. No texto de teatro, o discurso sabe que é acção e invenção de acções, por isso nele estão inscritos operadores de legibilidade⁴ que nos revelam o trabalho de dramaturgia.

Quando Crabée Rocha afirma:

“O longo caminho que de *Catão* o trouxera a Manuel de Sousa; que de Lucrecia e Mérope o conduzira a D. Madalena; que de Átala viera dar a Maria; e que, passando por todos os abismos e areais de uma grande e obstinada procura, chegara ao planalto da perfeição, estava acabado. *Frei Luís de Sousa* era não só o remate harmonioso das obras que tinham vida por si, como *Um Auto de Gil Vicente* e *O Alfageme*, mas também a voz do que não pudera ter fala em *Afonso de Albuquerque* e nas mais tentativas.⁵”

Parece apontar um percurso de aperfeiçoamento numa base cronológica que é ideia hoje insustentável. A noção de dramaturgia mostra um progresso que não se detém na configuração textual (presente no objecto editado ou no espectáculo). A perfeição de *Frei Luís de Sousa* ou a imperfeição de *Um Auto de Gil Vicente* são ambas contestáveis por se reportarem a um objecto que não existe senão na eterna mobilidade das suas leituras dramatúrgicas.

Estas consistem, pelo contrário, num exercício realizado em circunstâncias muito diversas – da leitura a uma voz em silêncio, a leitura a várias vozes alto e bom som, a jogo de acções no espaço de que se prefiguram desenhos, ritmos e tonalidades residentes no discurso. Trata-se em primeiro lugar de reconstruir esse discurso, de lhe dar o formato que ele pede num determinado momento histórico e por força do rasto histórico que acumulou.

Um exemplo. A Cornucópia e o seu *Um Auto de Gil Vicente*. Bastaria recordar a campanha publicitária à volta da identidade nacional e dos seus estereótipos para que se perceba a extensão do exercício dramatúrgico (praticado pela companhia e por nós, espectadores) e o seu papel na objectivação em que o espectáculo se tornou em 1996. Ao encontro deste nosso sentir vêm as palavras, para a história, de Luís Miguel Cintra, explicativas, justificativas das motivações para mais uma acção teatral.

“Fizemos um espectáculo que é um jogo livre com as suas cores vermelho e verde com esfera armilar dourada como o sol e quinas azuis como o luar, a abrir e fechar cortinas de teatro.⁶”

⁴ J.A. Osório Mateus, 1977, *Escrita de Teatro*. Lisboa: Bertrand, pp. 27-45.

⁵ Andrée Crabé Rocha, 1954, *O Teatro de Garrett*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, pp.179-180

A liberdade, a cor, a luz e a metáfora do teatro sintetizam as direcções por que enveredou a dramaturgia deste espectáculo.

Claro que nem todas as leituras do drama têm procurado descrever a estratégia teatral que ele prefigura, nem todas se detêm no projecto de representação que mobilizou Garrett até 15 de Agosto de 1838.

Claro que continuaremos a lê-lo como drama romântico, talvez o primeiro representativo do género, e a explicá-lo na sua literariedade. Mas não é por aí que nos convém ir caso nos interesse recuperar textos de teatro para a nossa história do teatro.

Uma leitura dramatúrgica de *Um Auto de Gil Vicente* que eu aqui ensaie, a uma voz, consistirá em iluminar nas suas réplicas e didascálias sinais de como o texto prevê uma acção teatral, sabendo-se que ao ser accionado ele toma direcções que dependem de múltiplos factores conjunturais, mas que inevitavelmente o projectam para fora de si, para um imaginário cénico que se confunde com uma espécie de mundo.

CONSTITUIÇÃO DO OBJECTO DE ESTUDO

Em ano de comemoração, podemos dizer que existe um universo Garrett, isto é, que ao pronunciarmos o seu nome invocamos um tecido de relações textuais e trans-textuais onde a presença forte de um cânone literário se impõe e onde a simples eleição de um objecto de estudo nos parece ingénua. E, no entanto, visitar os textos de teatro de Garrett é urgente, de tal modo eles têm permanecido envoltos numa rígida e solene imobilidade. Trazê-los para o circuito da leitura e da interpretação pode fazer-se pela via da redinamização do discurso, isto é, da identificação do projecto de representação que comportam: sua estrutura textual fixa, por um lado, e sua dimensão performativa, por outro.

Um Auto de Gil Vicente de Almeida Garrett que nos chega às mãos em livro resulta de um conjunto de negociações permanentes no campo literário (que envolve a academia, o meio editorial, a crítica, a escola) enquanto que o objecto que a Cornucópia produziu para os seus espectadores de cada noite foi o resultado de outro tipo de posições no campo artístico que vão do estatuto da companhia, ao seu relacionamento com o público, à caracterização deste, às tensões no meio artístico, entre outras. A notabilidade “literária” será, porventura, de somenos importância, mesmo para uma companhia que privilegia a literatura dramática. Ambiência e audiência jogam forte na constituição do objecto de estudo.

⁶ Luís Miguel Cintra, 1996, “Este espectáculo”, Programa “Um Auto de Gil Vicente” de Almeida Garrett, p. 8

Vai ficando claro que um texto/ uma acção teatral não existem de uma vez por todas; a cada aproximação se reconfiguram como um puzzle que construímos *ad infinitum...* pelo menos enquanto connosco se cruzam.

Nessa medida podemos dizer que existe uma intenção do texto, do espectáculo, que é da ordem do desejo de actualizar o sentido que pode fazer, aqui e agora, através de nós. Esse sentido constitui o próprio objecto da leitura e esta, o destino do texto: acabar provisoriamente, naquela configuração, naquele sistema de relações.

Ler consiste, então, em pôr uma estrutura fixa em movimento e ao mesmo tempo objectivá-la; torná-la objectiva é recuperar, às vezes inconscientemente, uma tradição (uma significação) para a transformar em acontecimento.

No caso do texto de teatro acresce o projecto de representação que ele encerra e que é um factor de configuração discursiva (estrutural) mas também semântico que conta muito para a leitura dramaturgica.

Podemos dizer com Ricoeur⁷ que a leitura de um texto é um acto de apropriação pelo qual o sujeito se relaciona com signos de uma cultura e os actualiza, os põe em movimento; é um evento que inscreve o texto num mundo, o do sujeito leitor.

Constitua-se então *Um Auto* como objecto de estudo colocando alguns factos sobre a mesa.

Garrett conheceu os autos de Gil Vicente através da edição de Hamburgo, preparada pelos românticos exilados Gomes Monteiro e Barreto Feio, em 1837, a primeira após longos anos de quase total desaparecimento da obra. E viu ou leu outro teatro durante os anos de exílio.

Bernardim fora já figura no seu poema *Camões*.

A corte de D. Manuel I e a acção mecenática deste rei constitui não só quadro histórico, mas a 15 de Agosto, dia de aniversário da rainha, permite aproximações entre o passado e o presente.

A escrita deste texto foi contemporânea de quê? Da ideia de nacionalização da arte, do plano de reforma do teatro, da vontade de exaltar o público com matéria nacional (público até aí acomodado aos melodramas descabelados traduzidos ou imitados do francês). A intervenção na "polis" é a prioridade, a realizar por todos os meios.

Garrett escreve uma primeira versão num mês e ensaia também durante cerca de um mês; dá-se o encontro decisivo com a linda Emília, que anuncia uma nova geração de actores.

A edição surge em 1841 e a importância do paratexto é de novo incontornável: uma introdução do próprio Garrett, que já foi comparada ao prefácio que Victor Hugo

⁷ idem, pp. 31-35

escreveu para Cromwell, traça a história do teatro em Portugal até ao momento, justifica o espectáculo e o texto, anuncia o previsível falhanço da reforma; o prefácio dos editores reúne dois textos críticos, ambos elogiosos e contemporâneos da representação. Para alguns aqui nasceu o teatro romântico português.

O TEXTO EM ACÇÃO

Contornámos o objecto, vejamos agora alguns aspectos do funcionamento da sua mecânica teatral. Dois tipos de discurso se impõem em *Um Auto de Gil Vicente* (mas não em todos os textos de teatro, como sabemos): réplicas e didascálias. Através deles descobrimos a estrutura, construímos a acção, as personagens, o espaço e o tempo, enfim, seguimos as categorias aristotélicas, mas não para detectarmos um modelo (recordemos a *Memória ao Conservatório* e a problemática da classificação de *Frei Luís de Sousa*), antes para encontrarmos a estratégia delineada por Garrett, os pedidos de acção que escutamos no discurso. O diálogo, por exemplo, manifesta temas e motivos, relações intertextuais (onde ecoa já a posterior escrita de Garrett...), e, sobretudo, a dinâmica da enunciação e da interacção.

Mas *Um Auto de Gil Vicente* obriga, antes do mais, a interrogar a questão do teatro no teatro. O teatro como tema servindo a Garrett para fazer a apologia desta arte (veja-se o que dele dizem Bernardim, Paula Vicente), o teatro de Gil Vicente como matriz recuperada, o teatro como quadro para a situação nuclear do drama.

A leitura dramaturgica vai interessar-se pela produtividade deste processo escolhido e que faz parte do projecto de representação.

Assim, restaurando alguns tópicos da fabricação:

Cruza-se “um auto de Gil Vicente” - *Cortes de Júpiter* - com *Saudades* de Bernardim Ribeiro, à volta de uma mesma figura, D. Beatriz. O tempo é o da véspera de partida desta para se juntar ao príncipe seu esposo, o local, a corte de D. Manuel. Os amores fictícios de Bernardim Ribeiro, poeta e de D. Beatriz, infante, são o assunto posto em acção.

A representação do auto, no final do II acto, parece constituir a situação de partida para construir o drama: “o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção”, dirá Garrett.⁸ Antes, fica a preparação do encontro, o último, entre os amantes, depois, o desfecho trágico com separação e suicídio do herói. A verdade é que dessa representação quase nada vemos. Garrett não arrisca o restauro imaginário da acção

⁸ Almeida Garrett, [s.d.], *Frei Luís de Sousa - Um Auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Lello & Irmãos, Editores, p. 169.

teatral quinhentista. A didascália constrói um quadro com as suas figuras em pose e Garrett anima-o com a ficção de um Bernardim fazendo de Moura que logo vem apagar a encenação imaginária do final de Cortes. Importa o aparato da corte de D. Manuel em festa e a possibilidade de produzir um efeito cénico surpreendente, como veremos.

Passando à estrutura, em três actos, ela constrói-se à volta de uma mesma situação: a despedida. Os três espaços para a realizar revelam inexistência de unidade: I acto num pátio dos Paços de Sintra, II acto num salão dos Paços da Ribeira descrito como Gótico/Renascentista e III acto numa câmara do galeão que levará D. Beatriz até Saboia.

Determinar o espaço da representação implica, todavia, mais atenção à rara informação factual de que dispomos – os cenários encomendados por Garrett a Palluci e pintados a partir do original, no caso de Sintra, ou da descrição do galeão feita por Garcia de Resende. Atenção requer também a profusão de objectos que sabemos participarem da lógica da acção – a máscara, por exemplo – ou possuírem valor simbólico – o anel, a solfa, a carta, o livro das *Saudades*, o punhal, entre outros – se bem que os saibamos, hoje, “clichés” do teatro romântico. São operadores de legibilidade, chaves para imaginar esse novo mundo.

Há ainda que notar a projectada ocupação do espaço pelos corpos, também ela histórica e esteticamente determinada. Combinar cenas com duas personagens, com uma apenas, cenas de multidão (o rei e a comitiva passeando em Sintra, as entradas e saídas dos actores durante o ensaio do auto), ou então criar contrastes, encontrar soluções para situações imaginadas. Espantemo-nos, por isso, com a mutação que faz aparecer a sala do trono e o teatro, descobrindo-se o leitor/espectador nos bastidores, assistindo daí à entrada ou saída, como então se dizia, de Bernardim, vendo, mas, de facto, não ouvindo o romance tão ensaiado por Pero Çafio. Ou, outro exemplo, seguindo no galeão, o jogo de escondidas, verbal e físico que envolve Chatel, Paula e Beatriz.

Do tempo, podemos começar por dizer que simula as 24 horas: da madrugada – “pelo meio da III cena terá amanhecido” – ao serão, e daí até ao amanhecer da partida de D. Beatriz. Mas a escolha das horas do dia é que se revela significativa: permite efeitos de luz, de contraste entre os momentos de pico dramático (na representação e no encontro derradeiro antes do suicídio) e os momentos de distensão que os preparam.

A leitura dramaturgica destaca ainda uma outra temporalidade: a que é projectada pela relação entre situações e acções. Note-se, por exemplo, o começo do II acto, lento monólogo de Paula apenas entrecortado pela voz de seu pai fora de cena, discurso no qual Garrett dá livre curso à sua imaginação e desenha a filha de Gil Vicente como personagem romântica, dilacerada entre a paixão e a lealdade à sua princesa (quase se adivinha uma jovem “politizada” e uma possível heroína problemática para usar o conceito de Lukacs). Trata-se de um desabafo, risco psicologizante, que, para além de infor-

mar, prepara a precipitação crescente: o ensaio, movimentado, ficará incompleto e o auto acaba em confusão, com o desfalecimento da infante e a espionagem de Chatel. A coralidade revela a dimensão teatral do fim de acto, se bem que Garrett pareça explorar aqui, sobretudo, o efeito visual obtido pelo movimento e agitação dos corpos. Existe, pois, um tempo da acção prefigurado que, obviamente, cabe à realização teatral construir, acertar, afinar.

Quanto às figuras nomeadas já e às suas acções projectadas, seguem as expectativas que o teatro histórico visava criar: o carácter épico associado à dimensão da psicologia humana.

Figuras históricas quase ornamentais (a famosa cor local) e figuras da ficção de *Cortes de Júpiter* (Pero Çafio é caso exemplar de apropriação); personagens solenes, desenhadas a traço grosso, como D. Manuel, Garcia de Resende, Gil Vicente (mas a ele voltaremos) e a comitiva italiana, da qual Garrett destaca e amplifica Chatel para o fazer interagir com Pero, Beatriz e Paula. Note-se a cena de logro em que cai com esta última (“Com italiano, italiano e meio”) na qual o mecanismo do diálogo mostra o texto em acção com uma eficácia notável, graças a suspensões, apartes, mudanças de tonalidade no discurso.

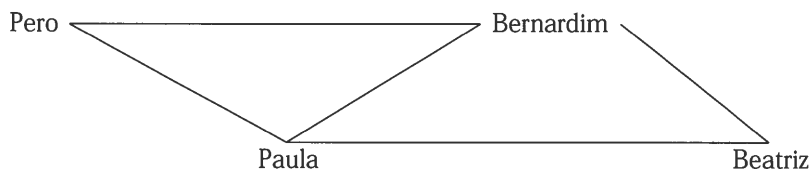
Outra invenção ainda reside no quatuor P(aula) P(ero)/B(eatriz) B(ernardim) e suas combinatórias: trata-se, por um lado, de motivar psicologicamente os dois pares (ciúme, paixão, desejo e vingança no registo cómico de Pero), por outro lado, de produzir uma curiosa geometria, onde um dos atractivos consiste em contrastar as figuras entre si, dinamizar a ténue acção através dos micro-conflitos, jogos de poder e saber entre elas se desenhando.

A aparente simplicidade desta (des)construção desvanece-se quando atentamos na economia do excesso que enreda o leitor/espectador em discursos paralelos, que desvia a atenção da intriga principal pela sugestão de outras virtuais intrigas, que suspende a acção com debates (sobre a glória da pátria, o infortúnio dos pequenos), jogos (de escondidas, de saber), brincadeiras (os trocadilhos políticos, sobre as côrtes, ou cómicos, a propósito do gorgomilo de Pero), através de efeitos (discursos e acções que fingem ser simultâneos) e que, no entanto, se revelam estrategicamente colocados por Garrett.

Entre converter em razão do drama os amores impossíveis, mostrando-os em verso trágico, ou animar a cena, transformando-a num mundo de glória, aparato e ilusão, ainda por cima mundo que não se refere a gregos e romanos mas às gentes lusas, Garrett prefere esta última hipótese. E o excesso que traduz entusiasmo, dinamismo, apelo à participação de um público ignorante da sua história vai-se revelando à medida que, nós leitores, imaginamos o texto em acção.

A micro-análise das três primeiras cenas seria exemplar, mas alongaria este exercício a pontos de enfadar o meu leitor, como diria Paula Vicente. Por isso, ponho, um instante apenas, a maquinaria teatral em movimento.

A primeira cena é divertida: alguém ensaia uma canção e descobre para nós o seu sentido. Um outro procura passar despercebido e é desmascarado. Desenha-se um (ou talvez dois) triângulo(s):



A informação que retemos não é, todavia, suficiente: Pero que se chama Çafio toca, canta e produz trocadilhos jocosos, “tem na mão” o poeta, e, porque é actor, joga com o saber que possui. Faz lembrar neste início o Clarim da *Vida es sueño*, o Sancho Pança e outros farsantes que ligam a cena à sala. Aliás, Pero é motor deste início.

O arranque da máquina teatral tem por base o contraste entre um poeta e um actor, entre a sinceridade (o poeta ainda não é um fingidor) e a máscara. E se nas didascálias o projecto parece ficar claro, no diálogo tudo se complexifica.

É ver o desenho dos corpos no espaço: “Vai atrás dele repetindo com muita pausa”, diz uma didascália. Há mais espaço para o corpo de Pero, para as suas momices, para o seu atrevimento, para a sua cobardia também (o punhal assusta-o e por várias vezes faz o gesto de gortar a garganta). Quanto a Bernardim, podemos quase imaginá-lo hamletiano: é contemplativo, lunático, mas rompe esse estado a espaços, com “morceaux de bravoure”, torna-se ameaçador, diz-se e faz-se de louco. Terá Garrett visto representar, no seu exílio, os herdeiros de Garrick e da Lecouvreur?

A interacção verbal projecta igualmente a construção da personagem pelo actor: “arremedando-o com ênfase ridícula” diz-se de Pero a imitar o discurso de Bernardim. De novo se explora o contraste: enquanto Pero troça, Bernardim faz sucederem-se modulações múltiplas que vão da estratégia inicial de sedução, passando pelo efeito de submissão ao saber/poder de Pero, pela impaciência, para sugerir, no final da cena, o nascimento de uma ideia, a do disfarce. Bernardim transforma-se sob os nossos olhos, enquanto Pero está ainda explorando a sua superioridade; Pero compraz-se em dominar (fazer render) a situação, Bernardim lança já as bases para a peripécia do disfarce.

Somos assim arrastados por essa maquinaria discursiva feita de suspensões, (um tique garretiano que bem merece ser estudado), de modulações, de exclamações (ligação entre um “oh!” de Bernardim e um “oh!” de Pero para accionar o efeito cómico), de ironia, de duplos sentidos, de paródia e pastiche, de parentesis que se abrem noutros parentesis, de associações de ideias, de imitações de outras vozes, de alternâncias entre

níveis de língua e tipos de discurso diferentes (“Essa é a minha opinião e voto em côrtes. Que morra. Já que para viver não é”, diz Pero a imitar os parlamentares desse e doutro tempo).

Desta matéria faz Garrett o arranque decisivo do drama: concebendo-o como jogo entre uma tonalidade nobre e triste e uma tonalidade baixa e cómica, da mesma forma que, outrora, Gil Vicente, soubera imaginar a acção teatral como a criação de um mundo onde o sagrado e o profano coexistiam e se iluminavam.

QUE RETIRÁMOS AFINAL DESTE EXERCÍCIO? QUE NOS REVELA UMA LEITURA DRAMATÚRGICA?

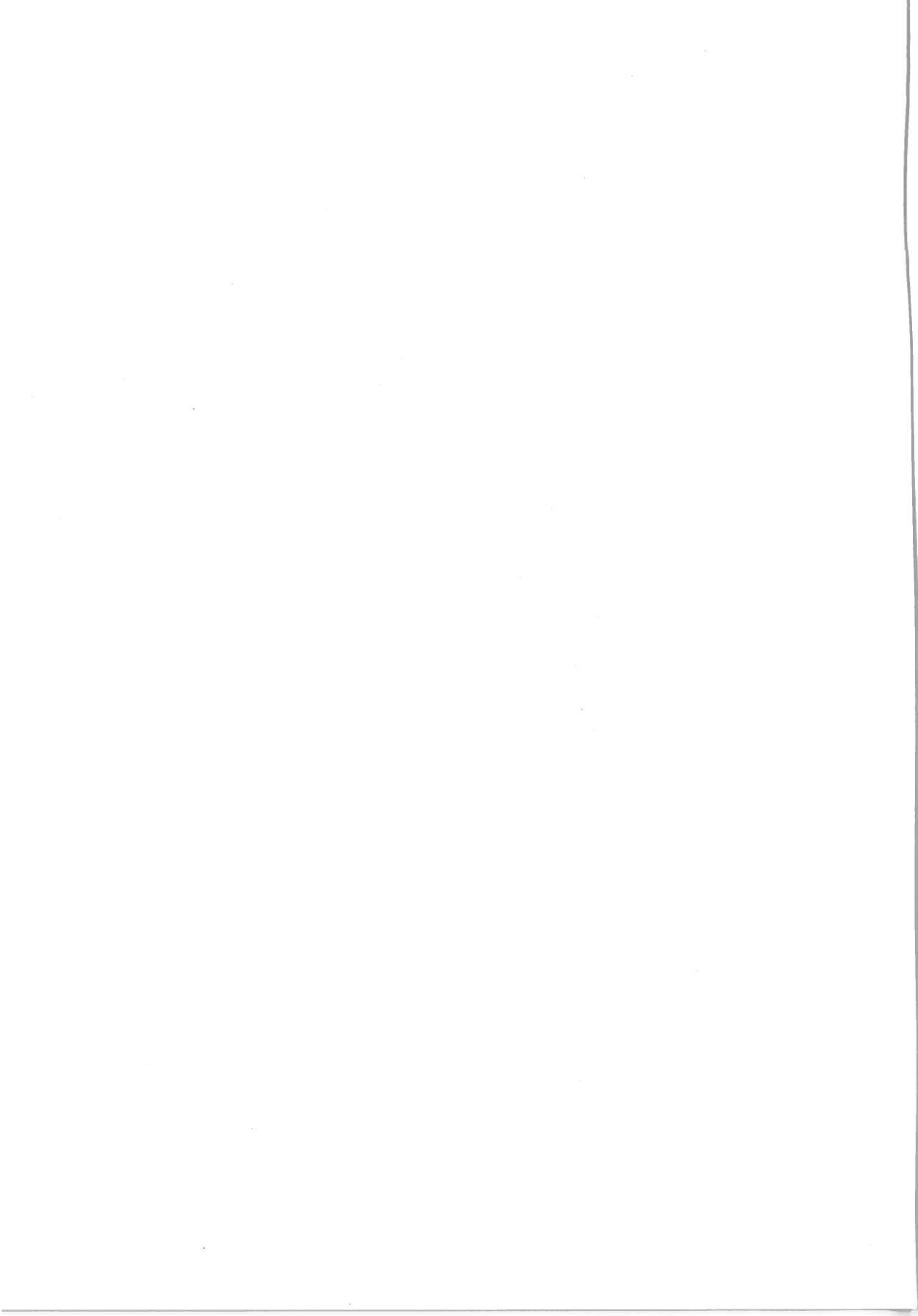
Posto em acção, este texto faz surgir mais claro o seu carácter híbrido, alguma desordem, a amálgama de temas, de modelos, de tipos de discurso (o pastiche da lírica quinhentista e várias brincadeiras intertextuais), enfim, o excesso que o funda.

Deixei, todavia, para o fim um aspecto perturbante e que só uma leitura dramatúrgica, creio, põe em evidência, porque explora a imaginação cénica no desenho de uma personagem: justamente a de Gil Vicente. Desde as primeiras linhas do texto, Gil Vicente, se bem que ainda não figurado, é objecto do discurso de Pero Çafio. E esse nome e esse corpo são mal-tratados: o corpo daquele que na Introdução à edição de 1841 e, desde essa data, se tornou o pai do teatro português.

Bernardim exprime acerca de Gil Vicente e dos seus autos opinião dividida – “que o tenho em muito, e muito vale; mas pesa-me que se avalie ele em tão pouco” – e Paula reivindica a autoria dos seus versos, critica a sua arte, age com enfado e desprezo na cena do ensaio. Quando a figura tem de surgir actuante sob o olhar do espectador e do leitor, Garrett inventa-a já senil, treslendo um pouco, pasmando com o que se passa à sua volta; e do seu auto em fragmentos fica-nos, ficou para o espectador de 1838, uma pálida amostra. Um teatro pitoresco, tosco, sem regras, como diz o italiano Chatel.

Garrett não é benevolente quando cria a ficção de um olhar contemporâneo. Ter-se-á talvez perguntado: como veriam filha e actores o velho homem? e o seu mecenas para o qual inventou um mundo? E o corpo velho de Vicente não estaria a desaparecer com a sua obra? Garrett, demiurgo, num só gesto, cria e mata o pai do teatro português.

PROF. DOUTORA MARIA JOÃO BRILHANTE
(Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)



CONSIDERAÇÕES SOBRE A CENOGRAFIA NO SÉC. XIX EM PARALELO COM AS REFORMAS DE ALMEIDA GARRETT NO TEATRO PORTUGUÊS



Devo esclarecer que o tema é um tanto ou quanto pomposo pois não vou falar da cenografia no século XIX mas sim tecer umas breves considerações sobre a cenografia nos 800's e a influência que a mesma sofreu à época com reforma estruturada por Almeida Garrett.

23/24/ DE JUNHO DE 1999

Sendo a cenografia em paralelo com tantas outras actividades um elemento bem significativo das artes cénicas, mal parecia que aqui ninguém viesse apresentar algumas ligeiras considerações sobre este tema tendo em conta as reformas de Almeida Garrett no teatro português.

Ao contrário da matéria que irei desenvolver nesta brevíssima dissertação, devo esclarecer que não sou tradicionalista. Muito pelo contrário, uma das razões que me prendem ao ensino é o contacto de transmitir aos alunos minha experiência e deles receber a irreverência inerente à sua juventude. Não lhes peço habilidade, exijo criatividade. No entanto acho que devemos preservar determinados conhecimentos das técnicas tradicionais pois é através delas que desvendamos novos métodos que nesta transição do milénio vão ser bem significativos para os formandos que agora saem desta escola.

Em 28 de Setembro de 1836 é emanada uma portaria assinada por Passos Manuel que diz: «*Manda Sua Majestade a Rainha, que João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett proponha sem perda de tempo, por esta Secretaria de Estado, um plano para fundação e organização de um Teatro Nacional nesta capital, o qual sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa*

¹ Paul Ricoeur, 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris: Esprit/Seuil, pp. 245-251.

e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos, informando ao mesmo tempo acerca das providências necessárias para levar a efeito os melhoramentos nos teatros existentes. E espera Sua Majestade que o dito João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, no desempenho dessa missão se haverá com zelo e inteligência que são próprias do seu patriotismo e reconhecidos talentos.»

E por aqui se fica o despacho que fez o Inspector Geral dos Teatros e dos Espectáculos.

Tinha o caminho aberto para construir um novo teatro mas antes achou que devia começar por criar um estabelecimento digno de formar novos actores, para substituir o decrépito Conservatório que até aí funcionava no velho teatro da Rua dos Condes que se encontrava completamente degradado. Almeida Garrett aceita a oferta do abandonado Convento dos Caetanos e instala aí o **Conservatório Geral da Arte Dramática, com a Escola Dramática, a Escola de Música, a Escola de Dança, Música e Ginástica Especial.**

Enquanto isto incentiva (para não dizer ordena) novos repertórios, apetrecha e renova alguns dos caducos teatros portugueses, principalmente em Lisboa e Porto onde excepcionalmente se distinguem o *S. Carlos* e o *S. João* com salas mais dignas desse nome.

Mas até aí estava tudo estratificado, desde que havia mais de cem anos que D. João V tinha acabado por bem contratar no estrangeiro, mais precisamente em Itália, para onde tinha enviado o grande Inácio de Oliveira estudar cenografia, os nomes mais significativos da lírica internacional pagos através das riquezas vindas de onde hoje vêm as telenovelas...

Para concretização desses saraus, só acessíveis à corte e alguns bem poucos privilegiados chegaram ao nosso país os maiores nomes da arquitectura cenográfica entre os quais e já no reinado de D. José um dos membros da família de famosos cenógrafos GALLI BIBIENA GIACOMO, NAZZONI, SILVÉRIO DUARTE que também esteve em Itália, e Caetano Nunes.

Foram estes arquitectos cenógrafos que se destacaram no projecto do Grande Teatro da Ópera do Tejo de tão efémera existência pois tendo sido inaugurado em Abril de 1755 foi totalmente arrasado pelo terramoto de Novembro tal como o de Salvaterra, onde existem ainda algumas pinturas cenográficas fragmentadas atribuídas a uma dessas oficinas de arquitectura e pintura teatral.

Foram estes os principais artistas e técnicos de cena que introduziram grande parte dos seus conhecimentos, ainda que muito ciosamente, transmitiram aos seus aprendizes que quando mestres, de igual modo procederam, preferindo levar para o Além os esquemas das «maningânicas», a transmiti-las aos seus discípulos. Assim se perderam referências geométricas de pontos de fuga, métodos de pintura cenográfica, segredos de "trompe l'oeil", técnicas de mecânica quase toda ela baseada na palamenta

naval e por alguma razão as manobras ou serventias de cena eram feitas por homens com experiência de embarcações, sobretudo cabos de varanda e seus comparsas.

Se durante o século XVIII o acesso das pessoas ao teatro era muito limitado, não só pela sua quase inexistência – os espectáculos populares eram manifestações muito primárias dado o desconhecimento da grande maioria dos autores – como também pelos pouquíssimos locais onde se poderia desenrolar, o certo é que quando em 1836 o Senhor Inspector dos Teatros olha à sua volta eram já inúmeros os pardieiros denominados de teatros onde actuavam os mais diversos actores de uma maneira geral com péssimos espectáculos em que a cenografia era praticamente inexistente ou era comum para os mais variados textos.

Estranhamente o público acorria, talvez até porque sendo na maioria analfabetos o teatro era o único livro que sabiam «ler»...

Tendo pisado os palcos como actor, Almeida Garrett sabia o estado em que estavam tábuas que calcava. Estavam podres. Portanto para além dos repertórios era preciso chamar técnicos à altura de sacudir do marasmo fossilizado de toda a infraestrutura teatral. Cenógrafos e maquinistas competentes para concretização dos efeitos solicitados nos textos, pois o muito que tinha vindo do século anterior para deslumbrantes montagens se tinha desvanecido no espaço de duas ou três gerações.

E vieram de novo cenógrafos estrangeiros actualizar a cena portuguesa.

Não que houvesse grandes novidades. Já existia quase tudo desde o Renascimento mas de facto o século XIX dinamiza toda a maquinaria não só pela adopção mais prática das leis da física no uso dos contra-balanços, das alavancas, dos cabrestantes, dos veios de transmissão para movimentos dos charriots, da utilização dos espelhos nas mágicas, nas pendulações dos naufrágios nas ascensões das glórias, nos fogaréus, enfim em todos os efeitos que deslumbravam as plateias e até os camarotes onde por vezes aconteciam outros tipos de mágicas.

Mais adiante a energia a vapor é também aproveitada na maquinaria de cena mas logo posta de parte dadas as constantes avarias.

Fizeram escola em Portugal nessa época procurando transmitir alguns dos conhecimentos grandes cenógrafos como GIUSEPI CINATI – italiano que veio em 1836 para o Teatro S. Carlos e o francês ACHILES RAMBOIS que fez pareceria com Cinati trabalhando não só para o S. Carlos como também para o teatro da Quinta das Laranjeiras do Conde de Farrobo, e, claro, também para a jóia da coroa que era o teatro D. Maria II. Com estes dois mestres, e ainda com outro italiano de nome Paluci, fizeram-se grandes cenógrafos portugueses. Menciono, entre outros: Camões que era actor, tendo ido depois trabalhar para o Brasil; Augusto de Pina que estudou a conselho de Rambois e Cinati em Paris e deslumbrou a cena portuguesa com os seus efeitos cenográficos (*Hoje*

Alberto Anahory, quase com cem anos, ainda o recorda pois foi seu ajudante); Luigi Manini – italiano de Ferrara que veio muito novo para Portugal, trabalhou para o D. Maria II e diversos teatros de Lisboa, Porto, Évora, etc., deixou importantíssimos trabalhos de arquitectura em Portugal dos quais se ressalta o palacete e anexos da Quinta da Regaleira em Sintra e o grande Hotel Palácio do Buçaco – dele era também o antigo Hotel Aviz junto ao Saldanha, Mestre Manuel de Oliveira que tive o gosto de conhecer, ver trabalhar e recolher ensinamentos, foi discípulo de Manini e cenógrafo do Teatro nacional D. Maria II, professor desta escola ainda não a R.P.E. mas de quem os alunos de interpretação recebiam breves noções de cenografia. Ficou um discípulo seu ajudante, o cenógrafo José Maria, que morreu pouco depois do seu mestre. Foi o último a utilizar a escola dos grandes cenógrafos italianos.

Herdei de ambos alguns daguerreótipos que já entreguei no Museu do Teatro há meia dúzia de anos. E resumidamente, por aqui fica a cenografia do século XIX em Portugal influenciada pela reforma do Visconde de Almeida Garrett.

Estamos no limiar de um novo milénio e agradou-me encontrar há duas semanas na quadrienal de Praga na República Checa – a maior manifestação cenográfica a nível mundial – alguns ex-alunos desta escola, creio que seis ou sete, que noutras academias internacionais estão fazendo boa figura.

No limiar de um novo milénio eles vão encontrar outras ferramentas, muitas das lentas tarefas vão ser ultrapassadas com apoio computadorizado do scanner, da plotter impressora, através da digitalização da imagem, os diversíssimos programas que comporta um ordenador, pode aperfeiçoar um ou outro pormenor, fantasiar o actual conceito cenográfico através dos sistemas de cenografia virtual, mas jamais substituir o Dom da Criatividade.

PROF. ANTÓNIO CASIMIRO
(E. S. T. C. – Departamento de Teatro)

QUEM DIZ MENTIR



ize-me, mãezinha, porque temos nós fome?!”

Assim acaba «Sem Trabalho», um pequeno conto de Zola incluído no volume *Nais Micoulin* publicado em 1883.

«O pai, a um canto, tem as mãos na cabeça; para ali fica, aniquilado, os ombros sacudidos por gemidos desgarrados e silenciosos. A mãe, contendo as lágrimas, deita a pequena. Tapa-a com todos os andrajos que há em casa; diz-lhe que seja boa, que durma. Mas a criança, que bate os dentes com o frio e que sente o fogo, que lhe queima o peito, mais forte do que nunca, torna-se ousada. Agarra-se à mãe e pergunta-lhe com muita calma:

– Dize-me, Mãezinha, porque temos nós fome?»²

Se o cansaço de um Paris palmilhado de lés a lés não lhe tirasse a fala, a garganta seca fechando-lhe as palavras; se no seu cérebro empedernido pelo sofrimento pudesse naquele momento reflectir-se um pouco de luz; se um pouco de energia lhe restasse ainda para erguer o braço na direcção dos fautores da fome e da miséria, poderia talvez exclamar:

Os Duarte Guedes, mentirosos compulsivos que na sua inércia fazem do seu dia a dia um roubo; os Brás Teixeira, comerciantes o mais probos que se possa imaginar mas prontos a aceitar o que momentos antes exprobravam; os políticos corruptos que vivem de amizades e sustentam clientelas à custa da nação; e, porque não?, os Félix e Josefinas que tudo encobrem por uma saca de dinheiro.

Não pensaria nestes nomes, pensaria noutros.

Quanto aos citados são a família de personagens da comédia *Falar Verdade a Mentir* que Almeida Garrett fez representar em 1845 na Sociedade de Thália onde, como

¹ Emílio Zola, «Sem Trabalho» in *Nais Micoulin*, Lisboa, Minerva, s.d., p. 249.

² Emílio Zola, *op.cit.*, p. 249.

se lê na breve introdução a *O Tio Simplício*, «concorrem como actores e espectadores as primeiras pessoas e as principais famílias do reino»,³ sociedade de curiosos, teatro de sociedade do qual o próprio Garrett era vice-presidente.

Digo fez representar porque a bem dizer a obra não era exactamente sua. Garrett foi muitas vezes acusado de plágio, e muitas vezes se defendeu. Mas no caso de *Falar Verdade a Mentir* a dúvida é nenhuma. Trata-se de um grande, de um pleno plágio de *Le Menteur véridique, comédie-vaudeville en un acte*, de Scribe, representada pela primeira vez no Gymnase Dramatique em 24 de Abril de 1823. E a propósito talvez convenha lembrar o momento em que, na *Memória ao Conservatório*, Garrett refere «esses escriptores que alumiam e caracterizam a epocha, os Vitor-Hugos, os Dumas, os Scribes».⁴

Dê-se por um momento a nossa atenção a Scribe, de seu nome Augustin Eugène. Veio a este mundo em Paris, em 1791, e dele se retirou, sem prescindir da cidade natal, em 1861. A sua obra, prolífica, inclui centenas de textos entre comédias, comédias vaudeville e libretos de operetas e de óperas, nomeadamente o célebre libretto de *Robert le diable*, com música de Meyerbeer, cujos esquiços de figurinos e maquetas de cenários têm, ou tinham, um lugar de destaque no museu de L'Opera. Foi o paladino da *pièce bien-faite*, «c'est à dire» - escreve Gustave Larroumet em *Le Centenaire de Scribe* - «logique, équilibrée, d'un intérêt continu, qui satisfait exactement le genre de curiosité qu'elle sollicite et qu'elle indique dès sa première scène»,⁵ *pièce bien-faite* que na segunda metade do século encontraria continuadores como Augier, Dumas Filho e Sardou e um defensor acérrimo na figura de Sarcey, o decano da crítica. A sua especialidade era assim a intriga, fazendo de cada peça uma máquina de relojoaria bem oleada. De resto, Larroumet convém que a sua escrita era correcta mas sem cor, («il parle avec justesse la langue de son temps mais ni ajoute rien»⁶), tinha a mão pesada para o verso e o espírito pouco virado para um fino desenho de caracteres.

Eis portanto o autor de *Le Menteur Véridique*, que Garrett terá visto representar ou lido durante as suas passagens por Paris nos anos 20 e que pouco mais de duas décadas depois surge aos espectadores da sociedade Thália transformado em *Falar Verdade a Mentir*.

Garrett, porém, não se desmancha. E no quarto volume das suas obras, publicado em 1846, que inclui *Filipa de Vilhena, O Tio Simplício* - outra imitação do francês - e

³ Almeida Garrett, «O Tio Simplício» in *Obras do Visconde de Almeida-Garrett*, VII (quarto do teatro), 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, p. 110.

⁴ Almeida-Garrett, «Ao Conservatório Real» in *Frei Luiz de Sousa*, edição do Theatro do Pinheiro, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844. Ed. facsimil. - Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, p. 16.

⁵ Gustave Larroumet, «Le Centenaire de Scribe» in *Les Annales du théâtre et de la musique* - 1891, de Édouard Noël et Edmond Stoullig, Paris, G. Charpentier & Fasquelle, 1892, p. xxii.

⁶ Gustave Larroumet, *op.cit.*, p. xix.

Falar Verdade a Mentir, pode ler-se na introdução não assinada mas que talvez fosse legítimo atribuir ao próprio autor das obras, o seguinte: «Contém este volume, que é o quarto do theatro do nosso auctor, tres comedias; uma das quaes é historica, e as outras duas de costumes. Todas são perfeitamente portuguezas, e portanto valiosa contribuição para o nosso repertorio dramatico, porventura ainda mais carecido n'este genero do que nos outros».⁷ E nas *Memórias Biográficas* de Gomes de Amorim pode ler-se uma referência de Sousa Viterbo referindo a publicação na *Revue du Monde Latin* de 1884 de uma tradução de *Falar Verdade a Mentir*, acrescentando Viterbo: «Não saberia o traductor francez que o nosso poeta traduzira ou imitára a sua comedia de outra franceza, que, se me não engano, é o *Menteur véridique*, de Scribe?»⁸

Se na época a coisa passa, torna-se cedo um segredo de Polichinelo.

Teófilo Braga, na sua *História do Theatro Portuguez*, no volume *Garrett e os Dramas Românticos, século XIX*, de 1871, refere a peça, no seu reportório do teatro português no século XIX até à morte de Garrett, simplesmente como tradução. Mas no corpo do texto já fala de «comédia livremente imitada», que é a mesma designação que lhe atribui o autor do artigo «Garrett» no incompleto *Dicionário do Teatro Português* dirigido por Luís Francisco Rebello.⁹ Gomes de Amorim fica-se pela citação do texto de introdução à própria peça, publicado no já referido quarto volume das obras de Garrett, em 1846.

É como se uma coluna de fumo, isentando toda a reflexão, fizesse esquecer a natureza da questão.

Porque terá Garrett, dois anos depois de escrever a sua obra-prima, *Frei Luís de Sousa*, escolhido plagiar tão descaradamente uma peça de Scribe que, na enormidade da produção do autor francês, à época já estaria esquecida? Se fosse Brecht poderia dizer que tomava o seu bem onde o encontrava. É célebre, por exemplo, a sua observação cáustica quando o acusam de não ter indicado que alguns dos versos de Villon que utilizou nas *songs* da *Ópera dos Três Vinténs* eram uma tradução original de Ammer, anterior à escrita da peça: «esqueci-me infelizmente de mencionar o nome de Ammer; e explico isso pelo meu fundamental laxismo em matéria de propriedade intelectual».¹⁰ Mas esta afirmação seria impensável em alguém que, como Garrett, teve a importância que teve na dignificação do estatuto de autor e na defesa dos seus direitos.

⁷ *Obras do Visconde de Almeida-Garrett*, VII (quarto do theatro), 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, p. v-vi.

⁸ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett, Memórias Biográficas*, tomo III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, p. 151.

⁹ Luís Francisco Rebello, *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Prelo, s.d., pp. 340-344.

¹⁰ Bertolt Brecht, «[Le cas de monsieur Kerr]» in *Ecrits sur la littérature et l'art 1*, Paris, L'Arche, 1970, p. 108. Tradução minha.

Tanto mais que na *Introdução a Um Auto de Gil Vicente*, que é um dos mais belos e paradigmáticos textos que escreveu sobre teatro, estigmatiza as influências estrangeiras. Escreve, por exemplo: «Drogas que se não fazem na terra, que remedio há senão mandá-las vir de fóra! O marquez de Pombal mandou vir uma ópera italiana para Elrei. (...) traduziam em portuguez as óperas de Metastasio, mettiam-lhes graciosos, - chamava-se a isto *accommodar ao gôsto portuguez*; - e meio rezado, meio cantarolado, la se ia representando».¹¹ E mais à frente, falando das obras francesas que nos tinham chegado muito antes de Junot, diz: «Essas poucas e deslavadas tragedias que se fizeram, - classicas puritanas de gema, - eram francezas na mesma alma, não tinham de portuguez senão as palavras... algumas - uma ou duas, apenas o titulo e os nomes das pessoas».¹² Isto escrevia em 1841.

Na introdução a *Filipa de Vilhena*, falando na falta que um reportório nacional faz à formação dos actores insiste: «Onde estão os modelos, onde estão os papeis das comedias, das tragedias, dos dramas em que se hajam de fundir *plasticamente* o rosto, os modos, os hábitos do actor? Cuidam que o hãode conseguir jamais com traducções, que por optimas que sejam, sempre terão de ser pessimas, porque as não pensou um portuguez com ideas portuguezas, para actores portuguezes, com stylo, côr, naturalidade, tom e sabor que o artista comprehenda bem, e o público sinta e se veja viver n'ellas?»¹³

Porquê então recorrer a esta quase tradução de uma peça estrangeira. Na *Memória ao Conservatório*, que antecede Frei Luís de Sousa, Garrett afirma vir entregar como oferta ao Conservatório Real de Lisboa «este meu trabalho dramatico, que provavelmente será o último, inda que Deus me tenha a vida por mais tempo».¹⁴ E Gomes de Amorim¹⁵ refere uma carta que lhe é dirigida, datada de Outubro de 1843, em que Garrett afirma terem-se agravado os seus padecimentos.

Depois do estranho parto de *Filipa de Vilhena* e de um *Tio Simplicio* imitado do francês, porquê escolher o texto de Scribe?

Talvez o político Garrett encontrasse semelhanças estruturais entre a governação dos ultras no fim do reinado de Luís XVIII (a peça de Scribe é de 1823 e Luís XVIII morre a 16 de Setembro de 1824, sucedendo-lhe o seu irmão, Conde d'Artois, chefe dos ultras sob o nome de Carlos X) e o despotismo cabralista.

¹¹ Almeida Garrett, «Introdução» a *Um Auto de Gil-Vicente* in *Obras de J. B. de A. Garrett*, III (segundo do theatro), Typographia de José Batista Morando, 1841, p. 136.

¹² Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 138.

¹³ Almeida Garrett, «Philippa de Vilhena» in *Obras do Visconde de Almeida-Garrett*, VII (quarto do theatro), 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846.

¹⁴ Almeida-Garrett, «Ao Conservatório Real» in *Frei Luiz de Sousa*, edição do Theatro do Pinheiro, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844. Ed. facsimil. - Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, p. 21.

¹⁵ Gomes de Amorim, *op.cit.*, p. 150.

Na sua tradução/adaptação Garrett opera por pequenos movimentos. O primeiro, naturalmente, foi o de mudar o título.

O segundo movimento é mais significativo que o primeiro. Não se trata apenas de mudar o título; muda-se também o contexto social: passa-se de um meio aristocrático com ligações à burguesia enriquecida para um meio claramente burguês.

Quanto ao Comte de Saint Marcel, reconvertido em General, a transformação obedece à realidade portuguesa. Como observa Rui Bebiano na *História de Portugal* de José Mattoso, e cito: «Fora no jogo dos combates e paixões envolvendo a resistência ao francês intruso, e principalmente nas longas lutas civis que se seguiram a 1820, que pela primeira vez em séculos os quadros militares, pelo simples facto de o serem, tiveram acesso à autoridade política e ao prestígio».¹⁶ O que importa é que em ambos os casos temos homens e Estado, e que em ambos os casos esses homens de Estado estão marcados pela corrupção.

Um terceiro movimento consistia em adequar as réplicas das personagens ao novo contexto sócio-cultural. A peça de Scribe, sob este aspecto, não oferecia grande resistência. Como referimos acima, Scribe ocupava-se mais com a intriga do que com o estilo, e, não o preocupando por aí além o desenho das personagens, a sua linguagem podia ser neutra, «plâte». A Garrett bastou assim uma tradução, elegante é certo, mas na generalidade do texto quase ao pé da letra, introduzindo as marcas de classe ou de portuguesíssima nacionalidade apenas onde estas se mostravam claramente necessárias.

A este propósito escreve Teófilo Braga na obra já referida «O elogio de Garrett está na superioridade do chiste; a linguagem portuguesa é riquíssima nas expressões chulas e de gíria com que Garrett nacionalizou a comedia franceza.»¹⁷

Quarto, ao falar era necessário juntar nomes de falantes creíveis: e surgem os criados José Félix, ou melhor, Feliz porque todos os empreendimentos lhe correm de feição e no fim o espera a saca de dinheiro, a sua parceira Josefina, o comerciante portuense Braz-Ferreira, os casadoiros Amália (nome tão português) e Duarte Guedes, e o benemerente General Lemos. E também mudavam os nomes de sítios e lugares, sempre dentro do padrão lógico explicitado. Enquanto o Franval de Scribe prefere o Boulevard, o Braz-Ferreira de Garrett preferia o Cais do Sodré como sítio para estabelecer a sua provisória morada em Lisboa.

Depois, quinto: Garrett suprime os «couplets» de vaudeville; seja para fazer mais alta e mais larga a cortina de fumo que inventou, seja porque prefere uma pequena comédia regular; mas uma parte do texto destes «couplets» será passado para as réplicas ditas pelos personagens. Não todas, porém, e vamos deixar isso para o fim.

¹⁶ Rui Bebiano, «Organização e papel do Exército» in *O Liberalismo 1807/1890, História de Portugal*, vol. V, dirigida por José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 253-263.

¹⁷ Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez, Garrett e os Dramas Românticos, século XIX*, Porto, Imprensa Portuguesa - Editora, 1871, p. 214.

Voltamos mais uma vez à mesma. Por que razão um grande escritor português, para amigos e inimigos figura cimeira do século, se socorre para a dar como sua de uma pequena comédia vaudeville de Scribe, daquelas que este escrevia às dezenas?

Pressão dos amigos para escrever nova obra. Obsequiar a sociedade de Thália de que era vice-presidente. Ou, cinicamente, ir buscar um texto de outro que lhe permitisse julgar a sociedade do seu tempo.

No prefácio a *Falar Verdade a Mentir*, lê-se: «a idea é o menos aqui, apesar de galante e engenhosa. O stylo, os modos, a phrase, o tom do dialogo, a verdade dos costumes são tudo. Este é um verdadeiro e 'portuguezissimo quadro de *genero*, como se diz, em que não ha caricatura, mas tam naturaes similhanças que ninguem deixa de conhecer os originaes e de rir com elles. (...) são as feições de uma parte da sociedade, mas não as de nenhuma pessoa d'ella.»¹⁸

Rir com elles ou rir deles. Está aí uma boa parte da questão. *Rir com eles* é inócuo. Assim, nos *couplets* finais da peça de Scribe, vê-se atribuir ao Comte de Saint-Marcel os seguintes versos:

En tout temps leal et sincère
 Du grand jour recherche l'éclat,
 Tel fut toujours le caractère
 Du veritable homme d'Etat.
Pour que son crédit se prolonge,
Pour que son nom soit respecté,
Il n'a pas besoin du mensonge,
*Et ne craint pas la vérite.*¹⁹

No final, o conde, como os outros personagens, limpam a cara. Édouard faz como um epílogo Isabelino:

Ce matin selon mon usage,
 Lorqu'á tout propos je mentais,
 J'ai dit du bien de cette ouvrage,
 J'ai même prédit un succès.
 Daignez réaliser ce songe,
 Et grace à votre bonté?
 Que pour moi se dernier mensonge
 Soit encore une vérité.²⁰

¹⁸ *Obras do Visconde de Almeida-Garrett*, VII (quarto do teatro), 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, pp. 203-204.

É teatro, é um jogo, Scribe conhecia os seus clássicos.

Pretendeu Garrett fazer outra coisa: em vez destes *couplets* simpaticamente cantados temos uma rápida sucessão de réplicas curtas que vai buscar ao texto dialogado de Scribe antes do começar das cançonetas.

Duarte promete pagar a José Félix o seu serviço e este responde-lhe com um «Deveras?». Mas Amália, estendendo-lhe uma bolsa, replica: «E eu pago-t'a já.» Ao que o feliz criado responde: «Melhor ainda. (apalpando a bolsa) Isto sim que são verdades puras...e não deixam mentir ninguém.»²¹

Garrett parece ter procurado tirar de uma comédia de intriga uma comédia de costumes. A incompetência de um estroinas, a sede de dinheiro, o laxismo de um político deveriam sobressair desta peça como um retrato da sociedade portuguesa. Terá sido o que aconteceu perante a boa gente que frequentava a Sociedade de Thália? Será a leitura que os espectadores, os jovens e os menos jovens, fazem hoje?

Além da noção de *pièce bien-faite* Scribe traz também consigo a génese dos *personnages sympathiques* que deixavam Zola em fúria.

Citamos este, para acabarmos por onde começámos. Escreve: «Il faut des personnages sympathiques quitte à donner un coup de pouce à la nature. (...) Ainsi dans un personnage, nous devrons faire un choix, prendre les bons sentiments, passer les mauvais sous silence;»²²

«Les idéalistes prétendent qu'il est nécessaire de mentir pour être moral, les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai.»²³

Talvez Garrett tenha sido armadilhado precisamente pelas personagens simpáticas. Os seus Duarte Guedes, Braz-Ferreira, General Lemos, José Félix, o felizardo, e Josefina, sua futura mulher, surgem demasiado simpáticos ao leitor e ao espectador para que justiça seja feita Os seus crimes continuarão impunes.

PROF. JOSÉ VALENTIM LEMOS
(E. S. T. C. - Departamento de Teatro)

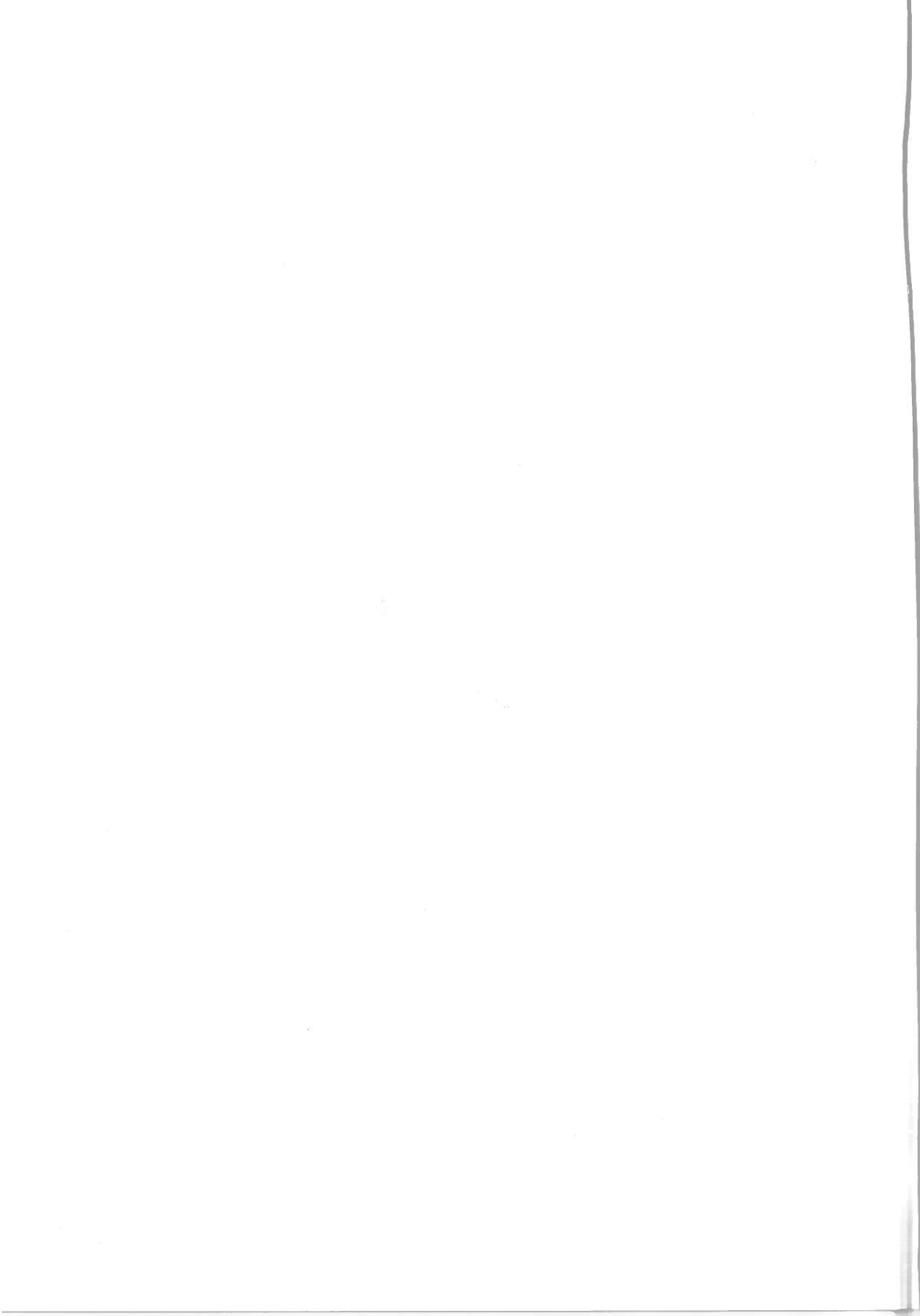
¹⁹ Eugène Scribe, «Le menteur véridique» in *Théâtre de Eugène Scribe XI*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856. p. 204. Itálico meu.

²⁰ Eugène Scribe, *op.cit.*, p. 205.

²¹ Almeida Garrett, «Falar Verdade a Mentir» in *Obras do Visconde de Almeida-Garrett*, VII (quarto do teatro), 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, p. 270.

²² Émile Zola, «Le naturalisme au théâtre» in *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier Flammarion, p. 151.

²³ Émile Zola, *op.cit.*, p. 152.



MARIA DE NINGUÉM OU ESFINGE DE EROS: A DERROTA DE AFRODITE EM FREI LUÍS DE SOUSA

“Nunca, talvez, um texto dramático português levantou, como o Frei Luís de Sousa, o problema da simbólica oculta por detrás do narrado, o problema da desocultação de um voluntariamente não-dito.”

Eugénia VASQUES

Garrett: Para Além Da Lembrança



s grandes textos literários sabem mais coisas, encerram mais segredos e revelações, do que a instância consciente dos autores que os escreveram; eles falam dos e nos autores e para além destes, e é essa a sua autonomia fascinante, a sua deriva pelo tempo histórico que os torna subversivos de si mesmos, ao serem olhados de novo, pela primeira vez, encontrando nos olhos interpretativos focos inusitados de recepção explicativa. Pelas suas características de despersonalização da subjectividade autoral, o texto dramático intensifica e dilata esse grau de enigma a decifrar, nas mensagens invisíveis escritas a limão em falas ou indicações cénicas aparentemente inócuas ou dissuasoras, e só a chama da suspeita do leitor-espectador poderá fazer legível por momentos essa face oculta de uma lua semântica.

O espantoso estatuto da linguagem em *Frei Luís de Sousa*, tão apreciado quanto discutido, que parece não poder ser outro uma vez lido - numa intersecção hábil onde um dialogar objectivo dissimula o discurso poético e críptico - contribui para nos iludir acerca da sua transparência hermenêutica, convencendo-nos de que tudo percebemos quando chega o desenlace funesto dos acontecimentos. Mesmo a morte de Maria, pico do clímax trágico, fora - para além de tudo o resto que nela se implica - patologicamente preparada desde o início, com a alusão aos seus frequentes estados febris indiciadores de uma provável tísica juvenil galopante.

Todavia, se não nos conformarmos pelas primeiras impressões, somos dialecticamente conduzidos a uma convicção oposta a essa fictícia omnisciência de espectador elucidado. Tal como *Rei Édipo*, *Hamlet* ou *À Espera de Godot*, *Frei Luís de Sousa* é um texto no qual os mistérios dramáticos persistem a despeito da multiplicidade

de chaves resolutivas que as interpretações lhes introduzam. Depois de lê-los ou vê-los de uma forma detectivesca, ganha-se a convicção ou o devaneio de ser possível ainda discorrer sobre eles algo de inédito. É esta provavelmente a diferença formidável que instaura as obras dramáticas de excepção, separando-as dessas outras cuja manifesta lisibilidade, sem latências camufladas nem abismos de interioridade, as remete para o domínio do irremediavelmente conhecido e isento da faculdade de surpreender, de inquietar, de nos acenar à chamada de um caminho.

O próprio Garret se incumbiu de comparar as suas personagens com modelos de protagonistas trágicos que com eles se pudessem irmanar, concedendo porém o prémio do sofrimento maior vivido às figuras que habitam o seu *Frei Luís de Sousa*. Seja a «desesperada resignação de Prometeu», sejam «os remorsos de Édipo», ou «os terrores de Jocasta»¹; para todos estes encontra o autor razões dramáticas em Manuel de Sousa Coutinho e Madalena de Vilhena capazes de suplantar a tragicidade desses arquétipos teatrais helénicos. Outra coisa não se esperaria de uma história onde Garrett descortinou a «simplicidade de uma fábula trágica antiga», cujo potencial é uma síntese dos atributos que o dramaturgo destaca nos tragediógrafos gregos: história «casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípides, enérgica e natural como as de Sófocles»²; na qual a mundividência cristã transforma o sangue oblativo do palco pagão num luto angustiado em vida, renunciador dela - evocando por isso os contornos do drama lutuoso que Walter Benjamin distinguiu da tragédia antiga; esse *trauerspiel* habitualmente traduzido por drama barroco e, repare-se pois, é no período de dominância estética do barroco que o tempo da acção decorre.

No seu romântico recorte - onde a inspiração classicista se conjuga com a luta entre as forças de eros e uma moral castradora e, ainda, com o culto do passado significativo para a genealogia simbólica do estado da nação -, *Frei Luís de Sousa* apresenta a conflagração inescapável entre dois universos existenciais e mítico-religiosos: um deles consiste na sensibilidade pagã, sensual, vitalmente afirmativa, voluntarista e temerária; um outro diz respeito à normatização cristológica da vida e dos afectos, tal como ela é dogmaticamente cerceada pelos ditames do poder eclesial. Se personificarmos estes dois mundos, podemos afirmar que o motor do enredo está no combate entre Afrodite e São Paulo, e é o segundo deles que sairá vencedor, responsável moral pela única morte da peça: a de Maria.

No entanto, já o dissémos, essa era uma morte profetizada a priori pelos preságios múltiplos que rodeiam a mais excepcional criatura do drama. Uma fatal necessi-

¹ GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, 1966, p. 1082.

² *ibidem*.

dade (*ananké*), preside desde o princípio ao seu destino: «*corpo prometido à morte*» (Florabela Espanca),³ a sua ruína individual é a concretização de uma *moira* como aquela que determina o percurso de Édipo, inscrita nas estrelas interpretadas pelos astrólogos de Tebas. Este cariz inevitável do precipitar dos acontecimentos, independente da vontade consciente mas impotente dos humanos, é uma trave mestra que a obra mantém da concepção trágica sofocliana. De resto, a obra maior de Garrett evoca em muitos detalhes uma ressonância dramatúrgica de *Rei Édipo* de Sófocles; pistas disso mesmo semeou o autor no texto da Memória ao Conservatório. «*Remorsos de Édipo*» são os de Manuel Coutinho, «*terrores de Jocasta*» pertencerão a Madalena de Vilhena. A figura do adivinho Tirésias estará latente no aio Telmo, aquele que no íntimo se si sempre soube que o passado era signo de infortúnio a ameaçar a união do casal.

Como a peste que dizima os tebanos, assim a peste grassa na capital do reino - histórica facticidade mas também metáfora, na peça garrettiana, para o país enfermo ocupado pelo jugo estrangeiro. A peste de Tebas, enquanto tradução maldita da culpa desconhecida de Édipo, que atinge a população inocente, tem ainda em *Frei Luís de Sousa* um paralelo na doença de Maria; como se o mal de que ela padece constituísse o estigma do amplexo psicofísico dos pais, infractores do tabu monogâmico. Não se tratando porém de um incesto - o casamento entre Madalena e Manuel -, a forma de tornar interdita esta ligação congugal é fazer do Laio edipiano um homem vivo; o pai de Édipo é então transfigurado em D. João de Portugal, que regressa para pedir contas sobre a esposa consentidamente usurpada; por isso, na máscara de Romeiro, ele é a mais hamletiana presença da peça, porque representa na trama uma função análoga à do fantasma de Hamlet-pai, pois, tal como esta figura do limbo o fazia no drama de Shakespeare, também a aparição de D. João procede à activação do processo trágico - e a máscara mesma do Romeiro evoca-nos ainda o papel do Mensageiro que em *Rei Édipo* confirma a veracidade dos acontecimentos ocorridos no passado, que fazem do tempo dramático presente uma tragédia.

E Maria, essa prematura Antígona fruto de núpcias ilícitas, a quem corresponderá ela no elenco das personagens vivas ou descritas em *Rei Édipo*? Poderá soar provocatório, mas divisamos para Maria uma correspondência por antítese, sombria e terrífica, com uma figura ausente de cena mas simbolicamente tutelar do drama sofocliano: a Esfinge. O trajecto e a natureza de ambas é inversamente proporcional e por isso as analogias partilhadas não são explícitas. A Esfinge é um monstro híbrido, intermédio entre o humano e a bestialidade, no espaço ontológico de ninguém; a sua morte por suicídio é uma manifestação do que há de humano nela: o seu enigma sábio é descoberto

³ ESPANCA, Florabela, *Obras Completas de*, vol. II, *Poesia, (1918-1930)*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 195.

e ela aniquila-se porque o animal da adivinha era aquele que ela gostaria de ser - por desejar ser humana e não o poder, a Esfinge vingava-se matando todos os humanos que com ela se cruzassem, encantados pelo fascínio da sua voz. *Dáimon* feminino, ctónico, a Esfinge é a alcoviteira involuntária do casamento incestuoso de Jocasta e Édipo; este torna-se o herói de Tebas por libertar a cidade desse ser aberrante e recebe como troféu a rainha viúva. Assim, enquanto a Esfinge é a causa obscura imediata para a perdição de Édipo e Jocasta, Maria é a consequência viva e límpida da culpa trágica (a *hamarthaia*) de Madalena e Manuel. Liberta da negatividade gorgónica da destrutiva Esfinge, Maria não deixa de ser um *dáimon* perturbador, pelas descrições insistentes que dela fazem as diversas personagens: criança que cresce em desmesura; dona de uma curiosidade infatigável fora do comum, desejosa de «*emendar o mundo*»;⁴ transgressora face às convenções comportamentais que espartilham o seu sexo - e por isso ela congrega em si a imagem da moça guerreira, amazona juvenil que terá algo em comum com a *Donzela que Vai à Guerra* em substituição do velho pai, conforme a homónima história tradicional ibérica que Garret recupera no seu *Romanceiro* -; dotada de clarividência quasi-paranormal; inspiradora de medo no clérigo Jorge; e a este sintetizará o pai a missão e as origens dela.

«*MANUEL - (...) Mas minha filha não era do mundo ... não era, Jorge; tu bem sabes que não era: foi um anjo que veio do Céu para me acompanhar na peregrinação da Terra, e que me apontava sempre, a cada passo da vida, para a eterna pousada donde viera e onde me conduzia ... (...)*»⁵

Se a Esfinge é um monstro proveniente das profundezas do Tártaro, Maria será um anjo oriundo dos céus em trânsito breve pelo mundo. Há uma *hybris* de inumanidade nas duas: demoníaca na primeira delas, diviniforme na segunda. E ambas confluem as suas rotas individuais no momento da morte - como que a recordar-nos que, por angélica que seja, Maria desceu a este mundo, é portanto um anjo caído em penitência *kármica* de curta duração. Com efeito, este parentesco paradoxal entre Maria e a Esfinge ocorreu-nos ao verificar que o morrer de vergonha não era uma exclusividade trágica da Maria garrettiana; também a Esfinge, do mito em que Sófocles se baseia, de algum modo morrera de vergonha depois de se sentir publicamente exposta, desmascarada por Édipo que, ao revelar a solução do seu segredo, faz-lhe saber que, por maior número de humanos que ela mate e devore, jamais se tornará em um deles - isto é, nunca poderá vir a ser o alguém nomeado pela resposta da adivinha. O abismo da condição esfíngica de Maria exhibe-se igualmente no momento da sua morte, no qual ela se descobre ninguém - ou melhor, que descobre que os outros e esse Deus castigador

⁴ GARRETT, Almeida, *ibidem*, p. 1101.

⁵ *ibidem*, p. 1128.

desejam que ela seja ninguém, para que se cuide do remorso e das aparências sem a sua presença desperta e insubmissa -, numa auto-identificação com D. João de Portugal, já antes pressentida ao contemplar-lhe o retrato. Ao morrer de vergonha, ou melhor, ao dizer que morre de vergonha, Maria verbaliza o íntimo e anti-afrodítico gesto de renúncia do corpo, solenizado por seus pais. Maria, a pagã, tem vergonha da vergonha que os pais têm de si mesmos; dessa vergonha que eles agora manifestam pelo que fizeram para a poderem ter engendrado reprodutivamente. Pois não o esqueçamos, o fulcro do drama é sexual e genesíaco: Madalena come do fruto proibido que é Manuel Coutinho e um fantasma vivo retorna para a fazer perder; ela recebeu dois homens no seu leito e é essa a culpa trágica que ela partilha com o segundo marido cúmplice, transmitida a Maria nos mesmos trâmites do pecado original. A vergonha é, por isso, tão extremamente carregada de níveis sémicos como também puramente literal, de acordo com a coloquialidade do vernáculo lusitano coevo da época histórica da acção: a vergonha está no sexo, pois vergonhas são os órgãos genitais. Maria de Afrodite definha porque os pais mataram neles aquilo que lhe permitira nascer. Ela não será doravante o fruto autorizado pela Igreja de uma união matrimonial, mas antes o rebento palpitante de uma manifestação de erotismo censurado que urge amputar, apagar. Assim sendo, a cerimónia ritual, preparada para o sacrifício, aguarda não uma ovelha pascal, mas sim uma cabrita dionisiaca, aprisionada num mundo onde não existe morada para ela.

Para o protagonismo trágico de Maria, teria contribuído a projecção biográfica de uma paternidade traumática do autor, em virtude de uma filha extra-matrimónio jamais legitimada - daí que a personagem receba o nome próprio da filha do escritor e não o da figura histórica glosada, igualmente falecida na juventude, que se chamava Ana de Noronha (curioso o pormenor de Maria ou Ana serem, pelo nome, filhas de ninguém, visto que o nome de família que as identifica não provém do apelido principal de qualquer dos progenitores). Talvez também por isso, a centralidade simbólica de Maria mostrar-se-á inesgotável, num concentrado de caracteres dramáticos: dócil e indómita, misto de Ifigénia expiatória e Cordélia combativa; Atena sapiente e Cassandra sibilina; e até Electra sem rancor pela mãe, que suspira por ter um irmão Orestes aguerrido, pronto para batalhar em seu lugar pela causa paterna. Pode nela ver-se a concretização da prosopopeia comparativa com que Garrett entendera - no seu ginogógico *O Toucador* - o género trágico, sob uma identidade feminina:

«A tragédia pode comparar-se a uma bela sentimental, que, sem afectados ornatos, sem luxo e sem arte aparente nos move o coração e excita os mais ternos afectos e os mais fortes, por seus gestos expressivos e enérgicas expressões».⁶

⁶ GARRETT, Almeida, *O Toucador - Periódico sem Política*, Lisboa, Vega, 1993, pp. 79-80.

Ao considerar Maria como o rosto e o fulcro convergente de todos os fios do enredo, na qual repousaria o superobjectivo stanislavskiano da peça, é necessário perceber o território de ninguém para onde a personagem se verá despejada, em resultado do confronto desses dois mundos de que falávamos atrás, personificados por Afrodite e por São Paulo.

Afrodite representa o princípio matriarcal pagão, encarnando num só feixe simbólico o magnetismo erótico e a vivência da maternidade. São Paulo representa a dimensão dogmática das leis da Igreja, de uma patriarcalidade repressiva, num ascetismo torturador porque imposto exteriormente e não escolhido pelo sujeito.

Ora Madalena é a personagem que protagoniza o princípio afrodítico de uma pulsão libidinal aterrorizada pelo sentimento de culpa; a sua falta trágica deriva de uma mal dissimulada poliandria, no conflito dilacerante que ela vive em face da imposição eclesial da indissolubilidade do vínculo conjugal. Ela amava já Manuel enquanto casada com D. João de Portugal; de alguma forma, Madalena mata afectivamente o marido antes deste partir para Alcácer Quibir, sobre ele projectando a sombra de um ninguém, pois no seu sentir não é ele que ela elege já, embora o estime. O crime de Madalena releva de uma *hybris* passional; é o crime romântico de amar demasiado. Decerto para Garrett, a envergadura bíblica do nome de Madalena não poderia expor melhor o sentido de simbolização das energias de Afrodite, que por aquela encontram reconhecimento num quadro judaico-cristão - ainda que a postura androcrática que formará as bases do catolicismo recalque as consequências litúrgicas dessa suposta insurreição moral e sexual de ser à Madalena, prostituta feita santa, que o corpo astral de Cristo aparece em primeiro lugar. A crítica à hipocrisia e nepotismo clericais, que noutras obras Garrett exprimira - e voltará a fazê-lo em teatro na figura do Padre Inácio d'A *Sobrinha do Marquês* - é aqui motivo de sustentação de uma vilania com trágico desfecho. A Igreja é o Creonte de *Frei Luís de Sousa*, que acelera o fim físico de Maria doente, ao impossibilitar a manutenção do núcleo familiar que a ela deu origem.

Prosseguindo a nossa leitura numa compreensão de mitanálise, é possível observar um triângulo de identificações psicomíticas no casal protagonista e sua filha malograda. À Madalena-Afrodite, junta-se o Hermes-Manuel Coutinho, que já foi cavaleiro, andarilho e embarcado, da ordem de Malta e - de um seu perfil biográfico não explorado na peça - negociante de gado com passagem pelo Brasil. Uma das várias versões mitológicas sobre a genealogia de Eros dá-o como filho de Hermes e de Afrodite. Esta família simbólica interessa-nos; porque se Maria reflecte algo do jovem deus Eros em forma de mulher - repare-se no modo como ela conquista o coração de todos em seu torno, à excepção de Frei Jorge que a teme -, isso significa que a sua aniquilação no palco é a exibição do sacrifício de Eros às mãos do monaquismo sacer-

dotal, e a conseqüente derrota de Afrodite, isto é, da lei da mãe que a quer proteger. Apesar da amargura verbalizada, a abdicação de Manuel Coutinho é inflexível, ao contrário de Madalena; o desprendimento face aos bens terrenos, que o levaram a deitar fogo à sua própria casa, permitem-lhe agora renunciar sem rebeldia à mulher e à filha, manifestando um desprezo maniqueu por «*esta vida miserável que um sopro pode apagar em menos tempo*»⁷ do que as faíscas de um incêndio. Sabemos que, por seu turno, Madalena vacilará ao longo do terceiro acto derradeiro, tentando manter a sua união com Manuel, mesmo à custa de um simulacro consciente, para desse modo salvar Maria, ou seja, resgatar o Eros feminino por ambos concebido.

Mas o combate é assaz desigual, como se vê na cena final, onde o enquadramento monástico motiva juízos sinistros no olhar do leitor/espectador. É uma aranha colectiva que aguarda a sua jovem presa, e Madalena nada pode fazer sozinha contra ela. Sintoma disso havia sido a mudança de casa a que se vira compelida por via do gesto patriótico e agónico de Manuel, atirando-os a todos para um androceu monasterial, que, como um íman, roubá-lo-á a ele em definitivo às duas mulheres da sua vida. Para mais, Manuel Coutinho tem no irmão frade um duplo gemelar que o não autoriza a hesitar; Frei Jorge assume-se de facto como oficiante na (re)condução do irmão à obediência de um regra, desta vez estritamente contemplativa e não cavaleiresca (e de resto, todas as personagens possuem duplos presentes ou enunciados na acção, à excepção da singular Maria, desprovida de correspondências deste tipo, ansiando então por um irmão em armas que não existe: Madalena tem o seu duplo na D. Joana, cuja condição de monja abdicante do casamento figura a prolepse dramática pressagiadora do que a ela acontecerá; por uma relação análoga, também Manuel Coutinho se espelha no conde de Vimioso, o outrora marido de D. Joana feito monge; já D. João na máscara de Romeiro é um duplo metonímico do próprio rei Sebastião, aqui no papel de sobrevivente indesejado; enquanto Telmo, ancião protector de Maria e do lar de Madalena é de algum modo o duplo antagónico de Frei Jorge, que, por seu turno, chama a si Manuel Coutinho, indicando-lhe a via monástica, anti-afrodítica, como modo de o subtrair à família).

O nome *Frei Luís de Sousa*, com que Garrett cunha a peça, indica a despersonalização iniciática a que Manuel Coutinho é submetido; a identidade que nele subsistirá será a originada por um novo nascimento simbólico produzido pela vocação ascética, interior, de um Hermes letrado, mestre na prosa que o celebrizará como escritor ao serviço do clero. O acto de despojar-se dos seus papéis de pai e de marido

⁷ GARRETT, ALMEIDA, *Frei Luís de Sousa*, cit., p. 1106.

consiste num penhor auto-punitivo, simulação neutralizada - porque crística - do gesto edipiano de furar os olhos.⁸

As coincidências ominosas da peça tornam visíveis o duelo arquetípico entre Afrodite e São Paulo; atente-se nas particularidades do dia fatídico no qual se desvelam os factos irremediáveis: uma sexta-feira de memórias sobrepostas e excessivas para Madalena. Ela refere-o como sendo o dia da paixão de Cristo, mas a sexta-feira fora antes na semana pagã o dia consagrado a Vénus, cuja referência à deusa se perdeu na língua portuguesa, mas manteve-se, por exemplo, no francês *vendredi* ou no castelhano *viernes*. Dia dramático onde não é só o reino de Afrodite a declarar-se no fenómeno dos dois homens da vida de Madalena se cruzarem num aniversário simultâneo do primeiro casamento dela, com D. João de Portugal, e do dia em que ela «vi[u] pela primeira vez a Manuel de Sousa»;⁹ esta é também a data que assinala a passagem de mais um ano sobre o desaparecimento de D. Sebastião, rei virgem e Hipólito bélico que não prestou tributo a Afrodite, apenas se encomendara ao Deus paulino do qual se julgou escolhido para combater os maometanos. A aparição do Romeiro concentra nesse mesmo dia as energias opostas às da solar Afrodite; ele é um espectro nocturno que assombra o palco num regime imagético anti-carnal e maniqueísta, associado à terra santa de onde regressa na qualidade de duplo do misógino rei Sebastião. O Romeiro alegoriza assim o efeito pernicioso da esperança sebastiânica, no que ela contribui para a ideia de um Portugal prisioneiro do passado, país acorrentado à história funesta que o não deixa fundar o futuro em bases novas. Maria é a materialização de um futuro novo, precocemente aniquilado pela tirania da natureza (a doença) e da sociedade (o preconceito opressivo). Manuel e Madalena hipotecam e sacrificam o seu futuro comum que é o Eros personificado em Maria, a favor de um fantasma sebastiânico. Neste sentido, a peça mostra-se extremamente anti-sebastianista, na sua apologia subtilmente matriarcal; nela, a ideia de um pai colectivo e encoberto - um Godot por quem se espera - é sinónimo de sombra castradora e não de arauto de libertação.

⁸ A condição ascética compulsiva para onde um resignado Manuel e uma desesperada Madalena são conduzidos não tem um carácter liberador; não se trata de uma ascese que visa o aperfeiçoamento disciplinado e metódico do indivíduo, por opção própria, num quadro de rigorismo existencial, mas tão somente um selo expiatório e encarcerante. Por isso a negatividade que se desprende desse gesto renunciador, agredindo de morte a combalida e sensível ninfa que é Maria.

Num outro ângulo de análise, Garrett projectará algo de si no escritor Frei Luís de Sousa denominador do drama, pois o clérigo que ele nunca conseguiu ser, para gáudio de todos, coevos e vindouros - frustrando as intenções iniciais dirigidas por seu tio prelado e pedagogo -, é realizado em cena por meio da metamorfose vivencial da personagem de Manuel Coutinho; trata-se aqui do mecanismo dramático de um autor realizar na obra as suas fantasias agradáveis ou adversas que na vida concreta não têm lugar de efectivação.

⁹ *ibidem*, p. 1118.

E a morte de Maria será de algum modo o assassinato de um feminino alegórico à escala lusitana. Neste contexto, por ver-se relegada para o estatuto de vítima, Maria compõe parcialmente uma nova versão de Inês de Castro, bem mais subtil e conscientizada. O inimigo de Maria não é, como em Inês, a razão de estado, mas antes a razão do dogma comportamental religioso.¹⁰ Avolumada a nossa empatia com a personagem imolada, pode o texto de Garrett ser lido como um violento dedo acusador sobre o espírito censório de um monoteísmo unilateral que vê Deus no perfil de um pai despótico, impiedoso na vingança que reserva às suas criaturas. Deste ponto de vista, é esse Deus - *a que faltou ser mulher*, como diria o soneto de Natália Correia¹¹ - que mata Maria, uma filha legítima - na sua ilegitimidade - dos deuses antigos, imanentistas, que presidiram ao nascimento da tragédia.

Esfinge de *Eros*, ao invés da Esfinge de Hades edipiana, Maria é portadora de um fogo pagão que animara a Renascença do *Camões* cantado por Garrett; fogo apagado pela Inquisição trazida por D. João III (e repare-se na convergência onomástica entre este último João do trono português, antes da perda da independência, e D. João de Portugal, aquele que reivindica a rasura definitiva de Maria-Eros), sintoma de declínio e atrofia espirituais num tempo histórico que antecedeu de perto o tempo dramático da acção. Maria, enquanto personificação feminina da criatividade, da inteligência aguça-

¹⁰ Na nossa imaginação exegética, não é meramente casual o facto de Garrett começar por invocar a simplicidade trágica da história inesiana, na Memória ao Conservatório que acompanha o texto do seu mais perfeito drama - incentivando dramaturgos futuros a tratar o tema; repto que encontraria a sua melhor sucedida resposta em *Pedro o Cru* de António Patrício. Postas na amplidão de um cenário intercomunicante, Maria é uma vítima herdeira de duas ordens de motivos que estiveram na raiz do assassinato de Inês de Castro. Numa primeira ordem motivadora, temos a punição máxima consequente à vivência de um eros legalmente reprovável: enquanto Inês é morta por ser uma indesejável amante do rei, Maria não sobrevive à consciência de ser filha de uma ligação impossível de legitimar socialmente. Uma segunda ordem de motivos radica no atentado arquetípico ao direito da mãe à vida - a mãe assassinada na presença dos filhos - que intensifica no crime inesiano o horror empático do espectador: se o fim de Maria se decide pela sua separação abrupta da mãe e do pai, Inês é uma mãe brutalmente arrebatada aos filhos. Assim se intersectam as duas projecções que elas recebem de uma *anima* colectiva, materna e filial, mortalmente atingida: Inês é mãe, Maria é filha; nos factores que concorrem para a sua eliminação trágica do palco dos vivos, os seus percursos geminam-se.

¹¹ O verso a que nos reportamos é o fecho do soneto VI de um ciclo intitulado *O Romper da Manhã na Noite Mística*. Transcrevemos os dois tercetos dele, para se captar algo do sentido do poema, tão próximo afinal desta derrota de Afrodite que diagnosticamos na peça de Garrett.

«Mas ó cósmico equívoco! A peste
Que o unido aparta, da árvore celeste
Cortou o fêmeo ramo e aqui o quer
Mãe prisioneira de palavras mortas.
Transmitido é o segredo. Abram-se as portas.
Deus inconcluso, falta-te ser mulher».

CORREIA, Natália, *Sonetos Românticos*, Lisboa, Edições O Jornal, 1990, p. 68.

da, da imaginação áugure, sucumbe na consciência plena da sua derrota, infligida por uma lei que não aceita a possibilidade de ela existir, de simplesmente ser.

Era já uma Maria de ninguém aquela que Eduardo Lourenço interpreta e, ao considerá-la *um sacrifício da pura imaginação*, lemos no discurso do pensador a percepção de que se trata aqui da repressão sociomental do elemento feminino que constitui a função da imaginação; visto que a imaginação recebe na psicologia dos arquétipos uma conotação simbólica associada aos valores liberadores da *anima*, da gravidez mental criativa e da legitimação do onírico:

*«Culpada do não ter culpa exemplo de um sacrifício da pura imaginação. A esse título não há morte mais romântica que a da heroína garrettiana, morta da pura vontade de querer morrer mas igualmente, e com mais fundura, da pura identificação com a sua inexistência ideal, sem estatuto civil nem moral».*¹²

A culpa de Maria é, em exclusivo, a gnóstica culpa de haver nascido, seguindo as palavras de Caldéron em *A Vida é Sonho* - *«Pues el delito mayor/Del hombre es haber nacido»*¹³ -, citadas por Schopenhauer e pelo Beckett ensaísta para exprimirem a essência da condição trágica do humano - a vinda à vida entendida como sinal de expiação e/ou evolução das imperfeições do espírito.

E tal como a Esfinge tanatológica do mito grego propunha um enigma para ser decifrado, também Maria, a quem chamámos, numa lógica andrógina (ou hermafrodítica, se apelarmos a esse outro filho famoso do casal Hermes e Afrodite), de Esfinge de Eros, proclama uma interrogação que ecoará em persistência no palco da peça, na sua cena última em que irrompe no templo, antes de nele perecer perante o público.

*«MARIA (...) - (...) Que Deus é esse que está nesse altar e quer roubar o pai e a mãe a sua filha ? - (Para os circunstantes) Vós quem sois, espectros fatais ? ... (...)»*¹⁴

Se a Esfinge helénica perguntava pela identidade do ser humano, a Esfinge portuguesa de Garrett interroga-se acerca da natureza desse Deus veterotestamentário, violentamente inaceitável, que reduz a espectros os acólitos que o servem e pretende transformar Maria (o nome da mãe de Cristo) em ninguém. Ela reclama por uma imagem numinosa que saiba integrar as energias afectivas tuteladas por Afrodite, ao suplicar por um Deus que se não manifeste em sonhos através de anjos terríficos com

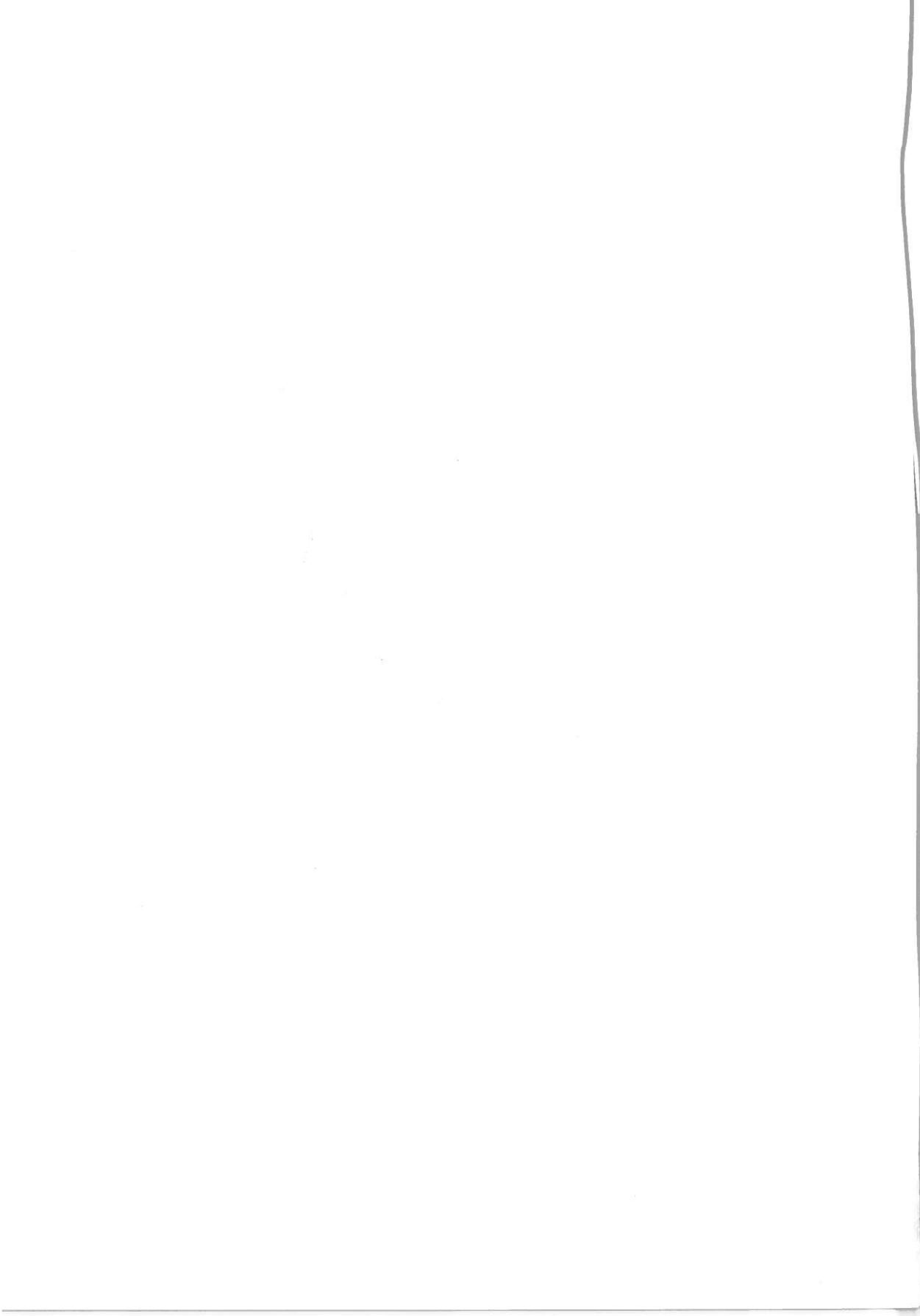
¹² LOURENÇO, Eduardo, *Romantismo e Tempo e o Tempo do Nosso Romantismo - A Propósito do Frei Luis de Sousa*, in caderno-programa do *Ciclo Garrett*, org. de Eugénia Vasques, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, Fevereiro/Março de 1999, p. 32.

¹³ CALDÉRON DE LA BARCA, *La Vida es Sueño*, cit. por: SCHOPENHAUER, ARTHUR, *The World as Will and Representation*, trad. de E. F. J. Payne, Nova Iorque, Dover, 1966, p. 355 ; e BECKETT, SAMUEL, *Proust*, Londres, John Calder, 1987, p. 67.

¹⁴ GARRETT, *ibidem*, p. 1138.

espadas flamejantes a separar as mães de seus filhos. A crítica de Garrett é uma crítica hierológica, em linguagem teatral, ao sistema moral e religioso vigente, um repúdio pela dogmática ditatorial das ortodoxias; e a derrota da feminilidade afrodítica em *Frei Luís de Sousa* contrói a infelizmente sempre actualizada tragédia da intolerância.

PROF. ARMANDO NASCIMENTO ROSA
(E. S. T. C. - Departamento de Teatro)



APONTAMENTO TELEGRÁFICO A PROPÓSITO DE UM EXERCÍCIO DA ESTC (ESTAMOS NA EUROPA?)



om Garrett lançámos as primeiras pedras de uma ponte com a cultura europeia ao eleger pela primeira vez o indivíduo, enquanto actor cultural, como sujeito de um novo Portugal. Como tão bem explica Eduardo Lourenço, “A recriação visionária e mítica de Garrett coloca Camões no centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos, sem dúvida, mas pátria de canto, de cultura, sem as quais a memória deles não existe.(...) Garrett não espera o futuro e o renascimento da alma e da cultura portuguesas de qualquer profecia com garantia providencial, mas da vontade e da capacidade de reescrever o seu passado como se fosse presente (...) e de reler a mensagem do futuro (...) nas pedras do presente”.

Pedras essas também são as palavras. Neste nosso caso, o de colocar em cena uma versão das Viagens, tornamos vivo o seu autor porque essas palavras escritas há mais de 150 anos ainda nos ajudam a pensar o presente. Um presente marcado por uma guerra que não entrou nas nossas casas mas que já deflagra no nosso quintal. Um presente em que a intolerância não é só política e étnica mas também estética. Guerras lá fora, guerrinhas cá dentro, dúvidas que são batalhas interiores em que a razão que sustenta a luta tem de considerar as incontornáveis paixões, muitas vezes e, infelizmente, exacerbadas e fanáticas.

País de brandos costumes? Ainda assim com inquisições, com batalhas de milhares de mortos, com uma guerra civil, outra colonial, massacres.

A nossa ilha à beira mar plantada tem sido, apesar de tudo, um abrigo que nos tem protegido das bombas que se lançam às cegas por aí. Também não somos suficientemente ricos para sermos suficientemente cobiçados.

Estou a falar de Garrett sem nomear as suas Viagens, estou a pensar no exercício do terceiro ano desta escola, dirigido por três professores-encenadores. Três personalidades evidentemente muito diferentes, que pelo menos têm provado que a tolerância artística é possível e que mesmo em condições desfavoráveis de produção,

um grupo de dezanove alunos, motivados e criativos, pode ser dirigido com coerência e algum ânimo. E é este alento que espregueite teimoso, que nos acaba por contagiar e justificar a solução cénica encontrada.

O teatro é o produto artístico de um colectivo efémero e é a sua cumplicidade solidária que constitui o mais belo exercício pedagógico. O resto, são as habilidades mais ou menos conseguidas de alguns alunos mais “jeitosos” e a imagem mais ou menos positiva forjada pela “turma” e pelos professores, ao longo dos três anos. O resto é também, muitas vezes, já não se saber bem, se quem está a prestar provas são os alunos ou os professores, que aliás se vão habituando a um mais ou menos velado, “bradar aos céus”. O resto é ainda a violência psicológica de uma competitividade muito poucas vezes positiva. É este o nosso presente, é este o nosso tempo. É urgente reconhecê-lo e nomeá-lo.

Será este o “sentimento de instabilidade passional (...) que se liga com vacilações dos ideais adolescentes, com dúvidas acerca do mérito, da exequibilidade, da seriedade das aspirações” que na análise de António José Saraiva, caracteriza também o romantismo de Garrett? Talvez. É “a angústia de um coração que não se fixa” e até por aqui nos identificamos com o autor. O drama recorre a algumas características que estão presentes no trabalho de actores: “multiplicidade localização e alongamento do tempo para permitir uma acção mais livre; recurso ao característico local, histórica e psicologicamente; efeitos de contraste entre o grotesco e o sublime; diversidade dos tipos humanos, até nas suas formas patológicas e vulgares.”

“Ninguém antes de Garrett, na ficção portuguesa, entrara tão sublimemente na análise do que há de convencional, fictício ou autêntico na vida sentimental, na confusão de verdade e de mentira, de vida actual e de sobrevivência que é o todo afectivo de cada indivíduo”;

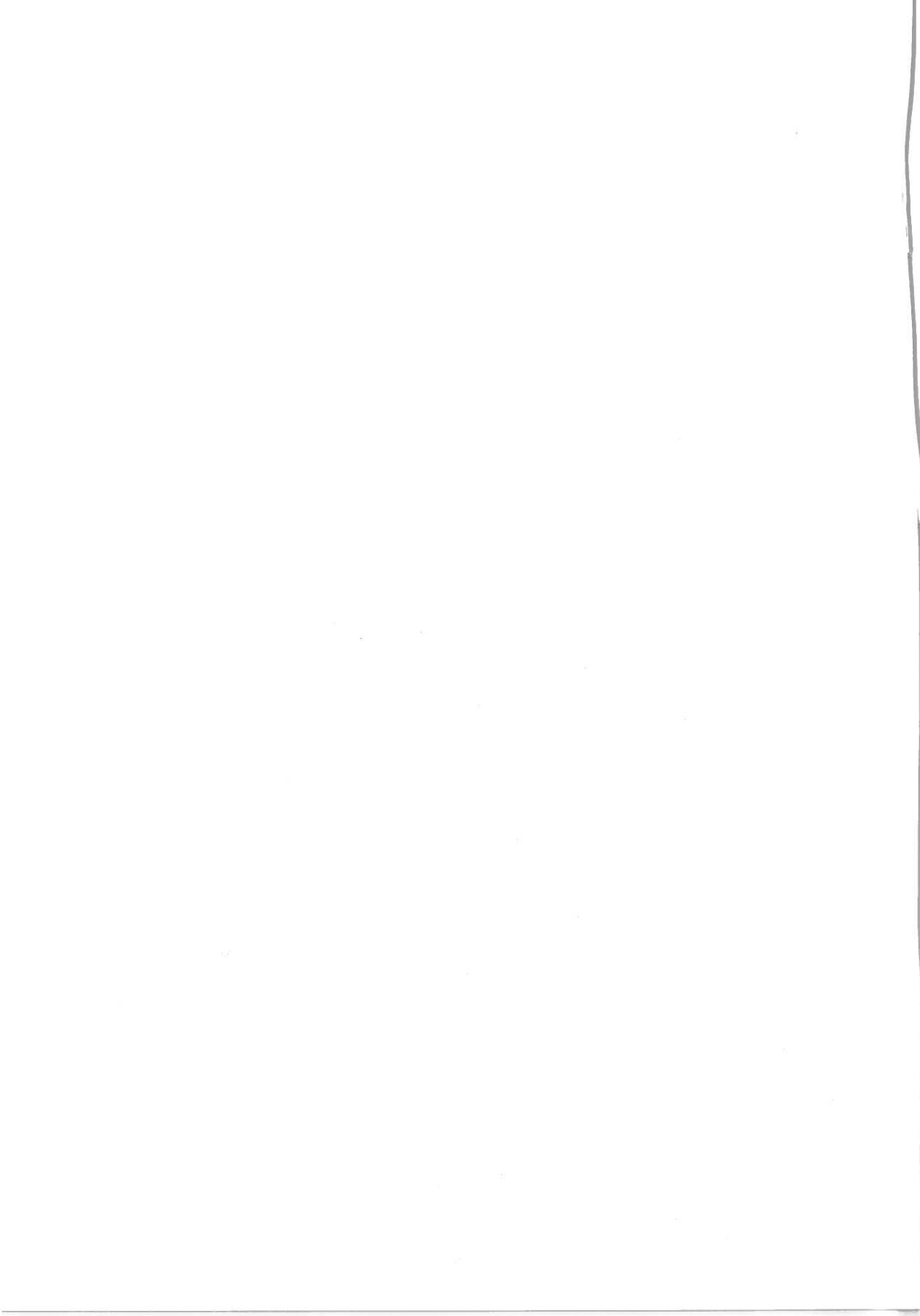
Quando decidimos encetar uma viagem nas viagens de Garrett quisemos encontrar algumas associações com os dias de hoje. Não podemos deixar de abordar a problemática da guerra e de pensarmos no futuro de Portugal.

Quando em 1890, como diz ainda Eduardo Lourenço, “a Inglaterra, mãe de impérios, da ciência e da democracia” da chamada democracia, digo eu, “nos envia o seu Ultimatum, o psicodrama cultural protagonizado pela nossa intelligentsia ruiu como um castelo de cartas. O imperialismo europeu reduzia-nos à nossa expressão subalterna”. Curiosamente leio há dias no jornal que um jovem sérvio, aluno em Ciência Política, chamado Zoran Malic disse: “Nós sempre olhámos para a América como um exemplo do que pensávamos e deveríamos fazer – música, cinema, tecnologia avançada, Internet, liberdade e democracia. E o poder que tanto admirávamos destruiu-nos por rejeitarmos o ultimato para entregarmos a nossa soberania”.

Hoje a beligerante América reduz a Europa à sua subalternidade e tenta implementar o primeiro império à escala planetária. E nós? Que preço temos de pagar?

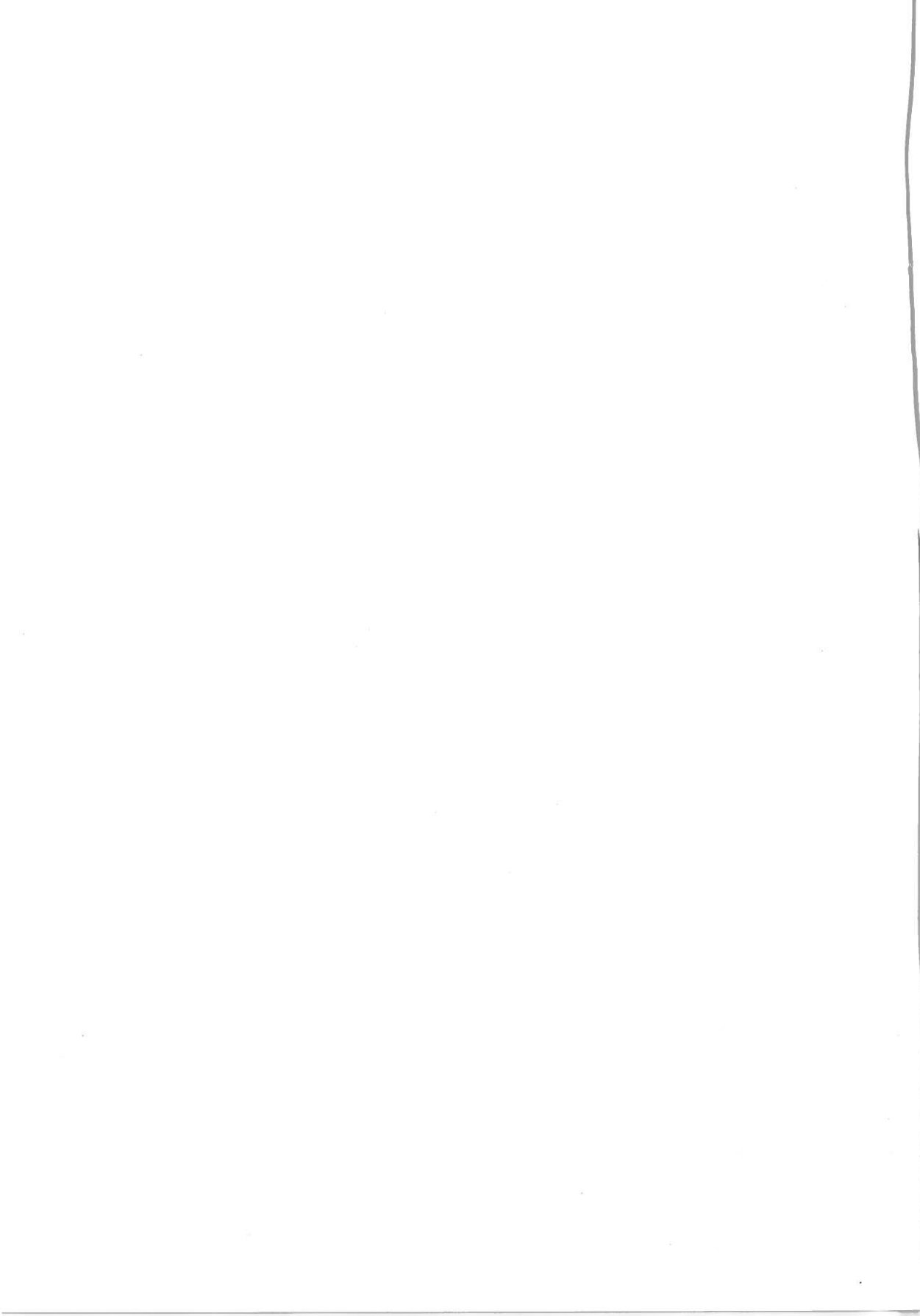
Será que para estarmos nesta Europa temos de ir juntos à caça a convite do leão? Não vamos ganhar nada com isso como tão sucintamente se demonstra no Fabulário Português Medieval.

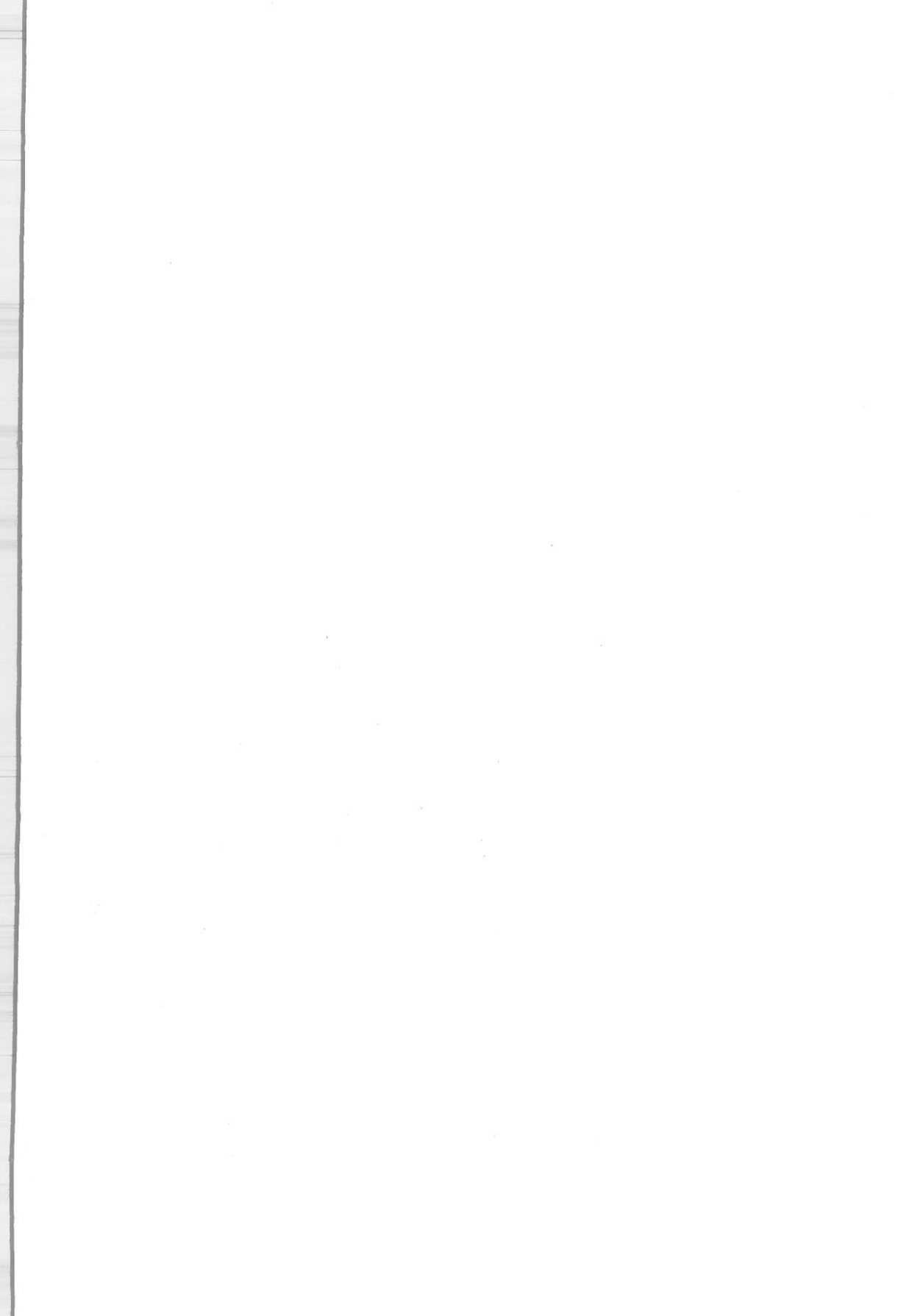
PROF. JOÃO BRITES
(E. S. T. C. - Departamento de Teatro)



ÍNDICE DE AUTORES

BRILHANTE (Maria João)	
- Para uma Leitura Dramatúrgica de Um Auto de Gil Vicente.....	77
BRITES (João)	
- Apontamento Telegráfico a Propósito de um Exercício da ESTC (Estamos na Europa?)	111
CARVALHO (Mário Vieira de)	
- A Cultura da Escuta na Novelística de Garrett: Viagens na Minha Terra.....	55
CASIMIRO (António)	
- Considerações Sobre a Cenografia no Séc. XIX em Paralelo com as Reformas de Almeida Garrett no Teatro Português	87
CRUZ (Duarte Ivo)	
- Uma Perspectiva do Liberalismo Político e Económico de Garrett - Notas para uma Intervenção no Colóquio da ESTC	27
LEMOS (José Valentim)	
- Quem Diz Mentir	91
LOURENÇO (Jorge Fazenda)	
- Paris. Camões. Só.....	19
MORAIS-ALEXANDRE (Paulo)	
- Garrett e a Moda	33
REIS (Carlos)	
- Comemorações Garrett na ESTC	7
ROSA (Armando Nascimento)	
- Maria de Ninguém ou Esfinge de Eros: A Derrota de Afrodite em Frei Luís de Sousa	99
SOUSA (Maria Leonor Machado)	
- Os Elementos Simbólicos no Frei Luís de Sousa.....	9
VASQUES (Eugénia)	
- Do <i>Close Reading</i> à Encenação: <i>Frei Luís de Sousa</i>	47
VASQUES (Eugénia)	
- Prefácio.....	3





Execução Gráfica
Ponticor - Realizações Gráficas, Lda.
Buraca - Amadora
Depósito Legal n.º 162320/01
1500 ex.
ISSN 1645-1090



Av.^a Marquês de Pombal, 22 - B • 2700-571 AMADORA - PORTUGAL

Telef.: 21 498 94 00 • Fax: 21 498 94 01

E-Mail: estc@estc.ipl.pt

ISSN 1645-1090