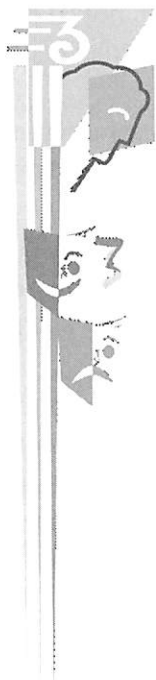


## HISTÓRIA-FILOSÓFICA DO TEATRO PORTUGUÊS DE ALMEIDA GARRETT

JOSÉ OLIVEIRA BARATA



A publicação da *História Filosófica do Teatro Português*, manuscrito que se encontra no espólio de Garrett, tem, na presente circunstância, um objectivo modesto e bem preciso: facultar a sua leitura a quem, porventura, o desconheça.

Dir-se-á, eventualmente, que é trabalho pouco. Porém, é necessário que deste ponto se parta para compreender a forma breve quer da sua apresentação, por um lado, quer a voluntária e consciente parcimónia crítica por que optámos.

Num país onde tantos e tantos fundos e acervos documentais, de incalculável riqueza e importância para fazer nova luz sobre a nossa história da literatura dramática, se encontram à espera de investigadores que se disponibilizem a descobri-los, reter o presente bosquejo garrettiano sobre a nossa história dramática por mais tempo (esperando pelo estudo mais profundo que inegavelmente merece), cumpriria, por certo, a estratégia bem mais académica do 'perfeccionismo' que desafia o tempo. Porém, se nada temos a opor a este perfeccionismo, a que esperamos vir a dar forma dentro em breve, julgamos que é indeclinável dever de quem investiga colocar à disposição de outros, na estrita condição de *materiais de trabalho*, o que acabará por ser um património comum, trabalhável por quem lhe dedicar maior atenção.

O presente manuscrito da *História Filosófica do Teatro Português* já de há muito é conhecido e só se pode estranhar que, após os estudos de Costa Dias, Crabbé Rocha e, sobretudo, de Ofélia Paiva Monteiro (*A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 307n-311, 372-380), ninguém lhe tenha dedicado cuidada e crítica atenção.

Antes porém de, ainda que brevemente, tecermos algumas considerações sobre a indiscutível importância que estas notas garrettianas podem ter no quadro da reflexão sobre a nossa dramaturgia que, a várias vezes se fez ouvir, entre o final do século XVIII e inícios do XIX (neste caso precisamente mais audível pela voz de Garrett), esclareçam-se os critérios e justifiquem-se as limitações que, deliberadamente, resolvemos impor-nos.

Como justamente assinala Ofélia Paiva Monteiro, encontramos na presença de uma reflexão (Garrett ao longo do manuscrito oscila na designação das suas notas qualificando-as quer por *tratado*, quer, premonitoriamente (?) por *memória*), que o jovem Garrett, então estudante em Coimbra, teria redigido por volta de 1822 (?).

Repartidas por três blocos distintos, as notas do autor das *Viagens* diferem, não no essencial, mas antes na perfeição claramente procurada a pensar numa eventual publicação.

Com efeito, e começando pelo segundo caderno, facilmente verificamos que aí se encontra o embrião, por vezes apressado e formalmente pouco cuidado, de uma análise que, curiosamente, o autor apenas titula como *História do Teatro Português*.

Ai nos surge o jovem Garrett entusiasmado com a clareza e perfeição formal da *Castro* de Ferreira que procura analisar quase torrencialmente, riscando, anotando abreviadamente as referências a autores franceses, ingleses ou italianos que claramente conhecia mas que, nesta primeira versão se limita a indicar de forma sucinta, ou mesmo remetendo apenas para o nome do autor que quer citar mais em pormenor, e que parece não ter à mão para precisar essa mesma citação.

Se dúvidas houvesse de que nos encontramos perante um primeiro esquisso, elas facilmente se dissipariam quando vemos o jovem admirador da clareza clássica da tragédia de Ferreira, a citar os passos que mais lhe interessam para justificar as suas observações de forma apressada; numa pressa, porém, que, longe de ser descuidada, revela apenas como que a urgência em reter uma análise que lhe parecia de extrema importância.

Daí não surpreender, por exemplo, que Garrett cite o início de falas da peça para depois indicar que a citação segue «até ao fim...»

É, pois, bem claro que esta atitude não pode ser vista como expressão de uma reflexão estética não suficientemente maturada. Pelo contrário, facilmente nos apercebemos que é nesta primeira versão que Garrett fixa o essencial da sua reflexão que, mesmo no apressado da formulação, nunca fica diminuída na justeza das suas observações e inclusive, informação sobre as poéticas, no-

meadamente neoclássicas que facilmente se percebe serem bem conhecidas do jovem *ensaísta*.

Num segundo caderno Garrett, em caligrafia mais cuidada, remetendo para notas de pé-de-página, aperfeiçoa a formulação, aclara períodos, percebendo-se claramente que trabalha sobre o seu primeiro manuscrito com a ideia eventual de lhe atribuir maior fôlego. Sintomaticamente, altera o título de *História do Teatro Português* para *História Filosófica do Teatro Português*.

Porém, no essencial, nada de novo ou verdadeiramente relevante lhe acrescenta. Para além de aclarar citações, explicitá-las através de uma maior articulação com o contexto da exposição, ou cuidando de aspectos meramente formais, como sucede no caso das citações da *Castro* que agora surgem na sua inteireza, Garrett – julgamos nós – iniciou, naquele que é o primeiro caderno deste manuscrito, o que poderia ter sido a cópia definitiva e cuidada pensando numa publicação que se inseria, já então, no âmbito das preocupações que precedem a *memória* do *Frei Luís de Sousa*. Porém, e com inequívoca clareza, este juvenil projecto garrettiano alimentava-se e reflectia uma sólida cultura bebida porventura no contacto com a figura tutelar do tio.

Em qualquer das duas versões que até agora, sucintamente, procurámos apresentar, falta um elemento fundamental no que se refere às unidades dramáticas consagradas na tratadística clássica. Referimo-nos ao elementar princípio da *simplicidade da acção* que Garrett desenvolve – em nosso entender num terceiro momento –, e que, de forma absolutamente canónica, analisa no quadro da unidade dramática, para além dos *afectos* (o *terror* e a  *piedade*), a *admiração*. Com este bloco que, inclusive, surge paginado diferentemente, Garrett terá pretendido dar uma coesão de sentido à sua exposição primeira e que não teve tempo de a ela voltar para a incorporar na versão que intitulou *História Filosófica do Teatro Português*. Julgamos que, neste momento, e com o simples propósito que nos move, não se justificam considerações mais complexas sobre o estudo deste manuscrito.\*

O que não se pode de forma alguma ignorar é que, apesar de se tratar de um entusiasmo juvenil, a *História Filosófica do Teatro Português* (ou simplesmente *História do Teatro Português*) demonstra como a reflexão sobre a poética teatral, em geral, e a sua aplicação prática ao que o futuro dramaturgo considerará sempre um inultrapassável modelo de elegância clássica – *A Castro* de Ferreira –, cedo começara a maturar no estudante académico que vagueava por associações dramáticas coimbrãs iniciando, de igual modo, as suas primícias dramáticas.

---

\* Cf. no entanto as observações (e dúvidas) que expressamos na nota da p. III.

Um dado porém, desde logo, se pode reter: a indiscutível vinculação ao cânone estético de um neoclassicismo finissecular que Manoel de Figueiredo largamente deixara documentado, sobretudo nos prefácios à sua vasta obra e cujos pilares, por ora, se detectam com extrema nitidez: Horácio, por um lado, e, por outro, os exemplos literários do melhor teatro clássico francês para, aqui e além, se assinalar a excelência de alguns (poucos) exemplos ingleses. Garrett estava no início da sua carreira; bem perto, por certo, ecoavam ainda os exemplos que as leituras na biblioteca do tio lhe facultaram.

Não pode pois, surpreender o fervor com que defende a supremacia da nossa literatura, mesmo quando a coteja com os melhores exemplos italianos, por exemplo. Mas mesmo aqui e com assinalável argúcia, verifica-se que o jovem Garrett se fica pelo melhor que o nosso humanismo produziu. Aqui e além, pressente-se uma postura judicativa *aristocrática* que não só o leva a tecer comentários pouco elogiosos ao *auto* tradicional português ou (enigma? verdura dos anos?) a ignorar por completo a vasta produção vicentina.

Este esboço de uma *História Filosófica do Teatro Português* é um pequeno *tableau* de Delacroix. Como no pintor, os heróis e mitos de uma *regeneração*, filha das novas ideias de 1789, ainda não tinham tido tempo de *fabricar* o seu próprio guarda-roupa. Existiam; mas hieraticamente vestidas de tribunos romanos, movendo-se em cenários de colunas dóricas e coríntias romanizadas. O equilíbrio que o poeta vê, admira e deseja perseguir quando analisa (com precoce finura, diga-se!) a *Castro*, evidencia a busca de uma coesão luminosa que dava sentido e ordem ao que se adivinhava prestes a entrar em convulsiva crise.

No caso de Garrett, estas notas manuscritas que agora se publicam, encontrarão plena justificação quer na *Memória ao Conservatório* que precede o *Frei Luís de Sousa*, bem como no implacável diagnóstico feito sobre a nossa história dramática na *Introdução a Um Auto de Gil Vicente*. Revelam, de igual modo, como evoluiu o pensamento estético de Garrett, dividido entre Hugo e uma sólida formação neoclássica. Surpreende, de forma inequívoca, o trabalho laboratorial do artista que, por entre empenho cívico e criação literária, desde muito novo parece não ter esquecido a necessidade do *lungo studio* humanista, com *diurna et nocturna manu*, para nos apropriarmos da frase horaciana, igualmente tão cara a Garrett.

Na apresentação do manuscrito optámos pela transcrição dos dois cadernos, seguindo-lhe a numeração, apesar de estarmos convencidos, tal como Ofélia Paiva Monteiro, de que nos encontramos na presença de três versões escritas em momentos temporais diferentes, mas não muito distantes entre si.

Julgamos que seria fácil encontrar a coesão global do *Úrtext* garrettiano, para tal bastando proceder à inserção que obedece a uma lógica de exposição

que se nos afigura particularmente fácil de detectar no conjunto dos três manuscritos. A urgência em divulgar este texto – como já anteriormente esclarecemos – por um lado, e o espaço disponível no corpo de uma revista, não aconselha a que se alongue em aparato crítico (absolutamente necessário e que será realizado), uma exposição que, na sua complexidade, obrigava inevitavelmente a dilatar a publicação deste manuscrito.

De igual modo, estamos certos que muito de produtivo surgirá de uma reflexão comparativa com outros textos teóricos que Garrett nos legou e que, no domínio da estética teatral, nos permitirá traçar o caminho de quem, séria e convictamente, pensou sobre o teatro como "instituição nacional". No fundo, inventariar os pontos fulcrais de uma *viagem* em busca do *Salvatório* e das reticências que Garrett se apressou a colocar-lhe.

Mas a tudo isto voltaremos com mais tempo e espaço.\*

### Maço 1

[176/1]

#### HISTÓRIA FILOSÓFICA DO TEATRO PORTUGUÊS INTRODUÇÃO

Os primeiros escritores duma nação são sempre os poetas: diz Voltaire<sup>1</sup>: A Grécia na sua primeira época já contava Homero, Hesíodo, e Safo; e ainda Tucídides ou Xenofonte não tinham escrito suas histórias; nas eras mesmas chamadas heroicas, ou consagradas pela fábula já avultam Orfeus, Linos, etc: entre os povos mais bárbaros acharam os viajantes e descobridores poesias, e cantigas já de imemorial tempo consagradas pela Religião, ou pela política<sup>2</sup>. Esta verdade, confirmada pelas longas, e reiteradas observações de muitos séculos, deve pro-

### Maço 2

[VI-(b)]

[195(1)]

#### História do Teatro Português

Os primeiros escritores duma Nação são sempre os Poetas, diz Voltaire (*Essai sur la Poesie Epique*).

A Grécia na sua primeira época já contava Homero, Hesíodo, e Safo, e ainda Tucídides nem Xenofonte não tinham escrito sua História; nas eras mesmo chamadas heroicas, ou consagradas pela fábula já avultavam Orfeus, Linos, etc.

Entre os povos mais bárbaros acharam os viajantes, e descobridores poesias, e cantigas (Vid. Robertson, *History of Americ*).

Esta verdade confirmada pelas longas,

\* A presente transcrição procurou seguir sinopticamente as redacções que se encontram no ms. da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Contudo, estamos longe de ter certeza quanto a precedência de uma redacção sobre outra. O leitor podera verificar que, por exemplo, a partir da p. 120 as coincidências começam a rarear, nomeadamente até final do 1.º maço (cf. 131). O texto relativo à «simplicidade da acção», que se inicia igualmente na p. 131, retoma parcialmente o texto da p. 120 sob o mesmo tema. O mesmo acontece com as rubricas «Unidade» (p. 121 e p. 131), «Afectos, Terror e piedade» (p. 133 e 134 - p. 124 e 128). A rubrica «Admiração» surge como reflexão independente não contemplada no maço I.

var-nos que a poesia não é (como alguns quiseram) a característica da cultura duma nação; antes a experiência<sup>3</sup> tem mostrado, e a história do mundo comprovado que o aumento da civilização, trazendo de pôs si o progresso das ciências, e artes necessárias, e, [176/2] fabris, não é o mais distinto pelas boas artes, sobretudo pela poesia. E esta asserção vem naturalmente em apoio da primeira; e caseiro temos o exemplo, pois bem errôneo seria asseverar que o século de Camões, e Ferreira foi também o científico de Portugal

Verdadeira contudo esta geral proposição, alguns géneros há hi de poesia, que só na perfeita madurez do natural policiamento avultam: e tal é a Poesia-dramática

Quando os Italianos alardeavam o seu Ariosto, nós nos felicitávamos também do nosso Camões. Além do Trissino eles contavam Tasso; mas nós por tais lhes podemos dar Gabriel Pereira de Castro, Vasco Mousinho de Quevedo, Sá Menezes, Côte Real, e muitos outros que longo fora referir; Diogo Bernardes, Sá de Miranda, Ferreira e Fernão Álvares não cedem ao Dante, e ao Petrarca<sup>4</sup>. Os Franceses, [177/3] porém nesse tempo, nem ainda infantes em poesia<sup>5</sup>, nada tinham que opor a tantos e tam abalizados mestres, que Portugal, Itália, e ainda Espanha davam às Musas; os Ingleses mal sonhavam que poderiam ter um Milton, e um Pope; e a Alemanha, que hoje legisla em poesia, entregue por estes tempos à mania de escrever em Latim era *pari passu* no mesmo estado.

Andaram contudo os tempos, aper-

e reiteradas observações de muitos séculos deve provar-nos que a Poesia não é característica da cultura duma nação, como alguns quiseram: antes a experiência, e a história do mundo nos tem mostrado, (como observa Laharpe, *Cours de Literature*) que o aumento da civilização trazendo depois si o progresso das ciências da razão, e artes necessárias, não é o mais distinto pelas boas artes, sobretudo pela Poesia. E esta asserção vem naturalmente em apoio da primeira, e caseiro temos o exemplo, pois bem errôneo fora asseverar que o século de Camões e Ferreira foi também o científico de Portugal.

Verdadeira contudo esta geral proposição; alguns géneros há I de Poesia, que não avulta [195(2)] senão na perfeita madurez do nacional policiamento: e tal é a Poesia dramática. Quando os Italianos alardeavam o seu Ariosto, nós já nos felicitávamos do nosso Camões; além do Trissino, eles contavam Tasso; mas nós por tais lhes podemos dar Gabriel Pereira de Castro, Vasco Mousinho de Quevedo, Sá Menezes, Corte Real e muitos outros, que longo fora referir; Diogo Bernardes, Sá de Miranda, Ferreira, Fernão Álvares não cedem ao Dante, e a Petrarca.

Os Franceses porém nesse tempo nem ainda infantes em Poesia, nada tinham que opor a tantos, e tão chapados mestres que Portugal, Itália, e ainda Espanha tinham dado às musas; e os Ingleses mal sonhavam então que poderiam ter um Milton, e um Pope.

A Alemanha, que hoje legisla em Poesia entregue por estes tempos à mania de escrever em Latim, era *pari passu* no mesmo estado. Andaram contudo os tempos; aperfeiçoou-se a França, e In-

fezcoou-se a França, e Inglaterra; e aquela apresentou à Europa Routrou, Corneille, Régnard, Racine, e Molière, e depois Voltaire, e Crébillon; e esta abrindo o seu Teatro com Shakespeare, produziu depois Addison, Orstai etc.

Nós porém, e os Italianos, que tinhamos aberto a carreira poética às linguas vulgares, escassamente podemos dizer que o Trissino foi o autor da *Sofonisba* e Ferreira da *Castro*. Verdade é que os Italianos depois tiveram Carracioli, Metastásio, Goldoni e Alfieri; mas nós Portugueses que ofertas [177/4] podemos dar a Melpomene, e Tália? - Algumas temos; alguns Portugueses têm calçado com nobreza, e decência o coturno; alguns também nos têm dado o sal acre, e travessos risos da larva de Aristófanes; e se os nossos Eurípedes, e Sófocles não vão parellhas com os nossos Homeros, nem por isso deixam de merecer atenção, e respeito, e de ocupar ainda um mui distinto lugar entre as cenas da Europa.

O meu intento neste opúsculo é distinguir o mais possível as diferentes épocas do nosso Teatro, e apresentar assim, como em sinopse, a história Dramática Portuguesa, alumiano, quanto em mim for, com o foco da sisuda critica este ramo da nossa literária história, que desventurosamente se acha, bem como os outros, mergulhado nas trevas. Oxalá que os meus apoucados trabalhos despertem os estudiosos ânimos da minha Nação, a quem consagro todas as minhas vigílias! Oxalá que o desejo de emendar os meus erros faça em mais abalizados espiritos nascer a vontade de lhes substituir mais dignos esmeros! Eu me darei [178/5] sempre por bem pago, conquanto, e com verdade, posso dizer o que em melhores

glaterra; e aquela apresentou à Europa Routrou, Corneille e Regnard; Racine, e Molière, e depois Voltaire, e Crébillon - e esta abrindo o [196(3)] seu teatro com Shakespeare, produziu depois Thompson, Addison, etc.

E nós e os Italianos, que tinhamos aberto a carreira Poética às linguas vulgares, escassamente podemos dizer que Trissino foi o Autor da (*Sofonisba*) e Ferreira da *Castro*.

Verdade é que os Italianos tiveram depois Carracioli, Metastásio, e Goldoni; porém nós Portugueses que ofertas podemos dar a Melpomene, e a Tália?

Algumas temos; alguns Portugueses têm calçado com nobreza, e decência o coturno; alguns também nos têm dado o sal acre, e travessos risos da larva de Aristófanes; e se os nossos Eurípedes, e Sófocles não vão parellhas com os nossos Homeros, nem por isso deixam de merecer atenção, e de ocupar ainda um mui distinto lugar entre as Cenas da Europa.

O meu intento nesta memória é distinguir o mais possível as Épocas do nosso Teatro, e apresentar assim, como em sinopse, a história Dramática Portuguesa, e com o facho da sisuda critica alumiar, quanto em mim for, este ramo da nossa [196(4)] Literária História, que desventurosamente, se acha, bem como os outros mergulhado nas trevas.

Oxalá que os meus apoucados trabalhos despertem os estudiosos ânimos da minha Nação, a quem consagro todas as minhas vigílias! Oxalá que o desejo de emendar os meus erros faça em mais abalizados espiritos nascer a vontade de lhes substituir mais dignos esmeros; eu sempre me darei por satisfeito conquanto possa dizer, e com verdade, o que em

tempos de si cantava o nosso bom  
Ferreira:

Eu desta glória só fico contente,  
Que a minha terra ameí, e a minha gente.<sup>6</sup>

### Época Primeira Século XV e princípio do XVI

Chez nos dévots aluex le théâtre abhorée  
Fut longtemps dans la France un plaisir  
ignoré.

Diz Boileau<sup>7</sup>, da sua pátria, e outro tanto de Portugal podemos dizer. O Reinado de D. João II foi o da infância das letras Portuguesas, que durou bem até meio de D. Manuel. Nestes tempos, amaldiçoados pelo bom gosto, poucos havia, que mal, e a medo fizessem a sua trovazinha<sup>8</sup>; quem [178/6] se abalançaria a dramáticas composições? Fama é porém que nestas épocas semi-bárbaras aparecem já uns vislumbres teatrais, que, apesar de monstruosas, eram o melhor do tempo: chamavam-lhes «Autos». As acções destes teatrais abortos eram quase sempre sagradas:

Et sottemet zellée en sa simplicité  
Joua les saints, la Vierge, et Dieu par piété.<sup>9</sup>

Mania foi esta, a que o teatro vulgar deve o seu começo; e que por um resquício porventura de fanatismo ainda hoje vemos com dor, e lástima enxovalhar as nossas cenas. Os autos – da vida de Adão<sup>10</sup> – de Santa Catarina – etc, foram re-

melhores tempos cantava o nosso bom  
Ferreira:

Eu desta glória só fico contente  
Que a minha terra ameí, e a minha gente

### Época Primeira Século 15 e princípio do 16

“Chez nos dévots aluex le théâtre abhorée  
Fut longtemps dans la France un plaisir  
ignoré”.

Diz Boileau (*Art. Poetiq.* Chant 3) e outro tanto de Portugal podemos dizer. O reinado de D. João II foi o da infância das Letras Portuguesas, e o princípio ainda do de D. Manuel; e nestes tempos amaldiçoados pelo bom gosto poucos havia que mal, e a medo fizessem a sua trovazinha; quem se abalançaria a Dramáticas composições? Fama é porém que nestas épocas aparecem já uns vislumbres teatrais, que apesar de monstruosos, eram o melhor do tempo [197(5)].

Chamavam-lhes Autos. Do célebre Infante D. Henrique, a quem as Matemáticas, a navegação, e o Comércio tanto devem, e diz que compusera um, cujo assunto me não lembra. As acções destes abortos Teatrais eram quasi sempre sagradas.

“E sottement zellée en sa simplicité  
Joua les Saints, la Vierge, et Dieu, par piété”

[Boileau, *Art. Poet.* Ch. 3]

Mania foi esta a que o teatro vulgar deve o seu começo, e que por um resquício porventura de barbaridade, ou de Fanatismo ainda hoje vemos com dor, e lástima enxovalhar as nossas cenas. Os Autos – *Da vida de Adão* – *De Santa*

presentados, e impressos em Lisboa, já quase nos nossos dias. Agora mesmo [179/7] na Quaresma se representam vidas de Santos; e não há muito que no teatro do Porto puseram em cena - *Os milagres de Santo António* -. Nem foi só nosso o vício: os Italianos o tiveram, e o imortal *Paraíso* de Milton é devido (ao menos assim o assevera Voltaire<sup>11</sup>) a um drama italiano, cujo protagonista era Lucifer, e o qual o poeta Inglês quis imitar, e depois mais judicioso transformou em epopeia. Dos Franceses, além doutros, pelo citado Boileau o sabemos; e os nossos vizinhos Espanhóis, sempre corifeus em tais pontos, se avantajaram muito nestas ridiculas composições. As festas dos oragos do campo mais brilhantes não eram nada sem o seu auto<sup>12</sup>; paravam as procissões, enquanto dos carros, que as acompanhavam, saíam tediosos declamadores a representar algum passo da Escritura. Já o engenhoso Saavedra<sup>13</sup> com sua natural e costumada graça tinha arguido seus compatriotas de tal ridicularia.

Não é minha tenção defender que a história sagrada não oferece assuntos dignos do coturno: a *Atalia*, *Esther*; 8[179/], envergonhariam tal proposição. A religião é sem dúvida uma das fontes das melhores belezas teatrais; já Chateaubriand<sup>14</sup> o observou; e *Zaira*, *Alzira*, e *Polieucte* confirmam. Os mesmos patriarcas da tragédia, os Gregos as mais das vezes não intrometem suas divindades, e religião, e em seus mais afamados dramas: as *Coeforas*<sup>15</sup> de Êsquilo, o *Hipólito* de Eurípedes e o *Ajax* de Sófocles sirvam de exemplo e prova.<sup>16</sup> A religião pois não é alheia da cena; seus arcanos porém e

*Catarina* - etc. foram representados e impressos em Lisboa já quase nos nossos dias. Agora mesmo na Quaresma se representam vidas de Santos e não há muito que no Teatro do Porto se puseram em Cena os milagres de Santo António.

Não foi só nosso o vício: os Italianos o tiveram e o imortal *Paraíso* de Milton é devido (ao menos assim o assevera Voltaire no *Essai sur la poesie Epique*.) a um Drama Italiano, cujo protagonista era Lucifer, que o Poeta Inglês quis imitar, e depois mais judicioso transformou em Epopeia: dos Franceses; além de outros o sabemos pelo citado Boileau; e os nossos vizinhos Espanhóis, sempre corifeus em tais matérias, se avantajaram muito nestas [197(6)] ridiculas composições. As festas dos Oragos do campo mais brilhantes não eram nada (bem como entre nós) sem o seu Auto; paravam as Procissões, enquanto dos carros, que as acompanhavam, saíam tediosos declamadores a representar algum passo da Escritura.

Já o engenhoso Saavedra com a sua natural graça arguiu os seus compatriotas de tal ridicularia.

Não é minha tenção defender que a História Sagrada não oferece assuntos dignos do coturno: a *Atalia*, *Esther*; os *Macabeus*, etc. envergonhariam tal proposição: a mesma Religião é sem dúvida uma das fontes das melhores belezas Teatrais; já Chateaubriand o observou (*Genie du Christ, Poetq. du Christ*, Chap. 1-5, 7, et 8) *Zaira*, *Alzira*, e *Mahomet* o confirmam; e os mesmos Patriarcas da Tragédia, os Gregos rarissimas vezes não intrometem suas Divindades, e Religião em seus mais afamados Dramas: o *Hipólito* de Eurípedes, o *Ajax* de Sófocles, etc, etc, sirvam de exemplo. A Religião pois

mistérios o são; e o abuso em tão delicada matéria, em nenhum lugar é tão ridículo e insuportável como no teatro. Muitas inépcias contém o Poema [180/9] Sannazaro - *De virginis partu* -, muita o *Cristiados* do Bº Vida, muitos ainda o grande Milton; mas nada é tão vergonhoso ao espirito humano, como a insulsa devoção dos nossos Autos, e Comédias ao Divino.

O género trágico era absolutamente neste tempo desconhecido entre nós; e se alguém hi era que soubesse ler Eurípides, e Sófocles, ou fizesse caso de Séneca, não se atrevia, ou menosprezava imitá-los.

Destes autos, e Comédias, podemos dar uma ideia geral. Que eram uma acção, as mais das vezes monstruosa, já em versos dos [180/10] que os nossos antigos chamam de redondilha menor, já em prosa; e o que mais admira é que num tempo, em que tudo era heróico, tudo

não é alheia da Cena; seus arcanos porém e mistérios de certo o são; e o abuso em tão delicada matéria, em nenhum lugar é tão ridículo, e insuportável como no Teatro. Muita inépcia contém o Poema [198(7)] Sanazaro - *De virginis partu* -, muita o *Cristiados* do Bº Vida, muitos ainda o grande Milton; mas nada é tão vergonhoso ao espirito humano, como a insulsa devoção dos nossos Autos, e Comédias ao Divino.

Pelos fins porém deste Século já em Portugal aparecem as Comédias de Gil Vicente e as de seu Pai, onde começa a descobrir-se a aurora da boa Comédia. Muito gabam as teatrais composições do filho, que infelizmente por sua raridade nunca pude ver, mas fiado na autoridade de judiciosos filólogos creio que são mui boas em relação ao seu tempo, e que Ferreira, Camões, e Sá Miranda, não foram portanto os que primeiros correram o pano às [198(8)] melhoradas Cenas Portuguesas.

O género Trágico era neste tempo absolutamente desconhecido entre nós; e se alguém havia que soubesse ler Eurípides, Sófocles, e Ésquilo, ou fizesse caso de Séneca, não se atrevia, ou menosprezava imitá-los. Porventura nem a Tragédia de Trissino lhes chegasse às mãos, mas que houvesse hi quem o Italiano entendesse, que ainda então não era a Língua da moda, como pouco depois o foi.

Destes Autos, e Comédias podemos dar uma ideia geral: que eram uma acção as mais das vezes monstruosa, representada em versos pequenos, e rimados, algumas vezes em prosa, e o que mais admira é que num tempo em que tudo era heróico só as composições dramáticas

façanhas, cavalarias andantes, castelos sitiados, jornadas militares à Terra Santa, gigantes vencidos, e prostrados, só as composições dramáticas não participassem deste espirito, e mania geral, e fossem simples, e insulsamente cómicas. O auto era muitas vezes a vida toda dum homem; numa hora, ou duas se passavam anos, e se executavam infinidade de acções, ou feitos, como a palavra - Auto - (acta) o mostra.

Na análise, que do - *Auto d'El Rei Seleuco* - de Camões em seu lugar faremos, de mais sobejo explanaremos esta matéria.

[181/11]

## Época 2

### Século XVI até meio do XVII

O XVI século foi o da restauração das Letras, sobretudo das boas artes, e uma das mais fecundas épocas em sábios, em heróis e em poetas: Leão X, Vasco da Gama, Camões, Tasso, Galileu, Rafaelo, e Miguel Ângelo, todos são quinhentistas. A natureza soffreada tê então sob o jugo da barbaridade, e ignorância, solta, e animada repentinamente pela voz caroável dos Medicis na Itália, de João III em Portugal, e de Francisco 1.º em França, produziu infatigável uma multidão de talentos, que mui de justiça lhes grangearam o nome de século de ouro, e o emparelharam com o de Augusto, e Alexandre. Se alguma nação contudo mais peculiarmente lhe pode chamar o século de sua melhor literatura, por sem dúvida tenho que é a Portuguesa. Nenhuma outra potência Europeia apresenta um monarca que, como D. Manuel, fosse bastante a conceber vastísimos desenhos, e de [181/12]

cómicas fossem. O auto era muitas vezes a vida toda d'um homem; como a palavra mesmo o mostra - *auto-acta* - feitos deste, ou daquele.

Na análise, que do auto *d'El Rei Seleuco* de Camões, ao diante faremos, de mais sobejo explanaremos esta matéria

[199(9)]

### Época Segunda. Século. 16 e principio do 17

O XVI Século foi o da restauração das Letras, sobretudo das boas artes, e uma das mais fecundas épocas em sábios, em heróis e em Poetas. Leão X, Vasco da Gama, Camões, Tasso, Galileu, Miguel Ângelo, Rafaelo, todos são quinhentistas.

A natureza sopeada tê então sob o jugo da barbaridade, e ignorância, solta e animada repentinamente pela voz caroável dos Medicis na Itália, de João III em Portugal, de Francisco 1.º em França, produziu infatigável uma multidão de talentos, que mui de justiça lhes grangearam o nome de Século de Ouro, e o emparelharam com o de Alexandre e Augusto. Se alguma Nação contudo mais peculiarmente lhe pode chamar o Século de sua boa Literatura, por sem dúvida tenho que é a Portuguesa.

Nenhuma outra potência Europeia apresenta um Monarca que, como D. Manuel, fosse bastante a conceber vas-

constante executá-los. Os Médicis na Itália não ampararam ou fomentaram mais as ciências do que João III em Portugal; e Camões, se em Tasso achou um competidor vigoroso, não pode nunca por vencido ter-se, ou apelidar-se. As descobertas, e conquistas d'Ásia, o vantajoso, e exclusivo comércio, das especiarias, e outras Indianas drogas<sup>17</sup> enriqueceram Portugal e, à sombra da opulência, nova vida acudiu às boas artes; desenvolveu-se a língua da barbaridade Sueva e Gótica; aditou-se, e enobreceu-se com as Latinas riquezas<sup>18</sup>, e pouco a pouco foi tomando aquela beleza, e louçania, que devia ter o idioma de Camões, e Ferreira. Que progressos não faria a poesia em uma nação naturalmente viva, apaixonada pelo maravilhoso, vaidosa de suas guerreiras facções, amante por temperamento, e falando uma língua (como lhe os Ingleses<sup>19</sup> chamam) solene? Fez os que ainda hoje a Europa admira e de que tanto, e com justiça nos gloriamos. Os *Lusiadas*, [182/13] a *Malaca Conquistada* e infinitos outros poemas de todo o género, e estofos apareceram, Diogo de Teive foi ser dos Franceses admirado por sua depurada latinidade, e melodiosos versos; e o reinado de D. João III, e minoridade de D. Sebastião foi uma comprida, e brilhantíssima teia de prodígios do bom gosto das artes<sup>20</sup> e literatura.

E que fazia entanto o nosso teatro? Mais porventura, que nenhum outro da Europa. Que há hi polas antigas cenas de Itália, Espanha, ou França, que mereça ou sofra ápodos com as comédias de Gil Vicente, Ferreira, Sá Miranda, [182/14] mesmo de Camões<sup>21</sup>, e sobretudo com a imortal *Castro*? Esta última principalmente foi sempre de minha infância lite-

tíssimos desenhos, e de constante executá-los; os Médicis não ampararam ou fomentaram mais as Ciências e artes de João III, e Camões se em Tasso achou um competidor vigoroso, não pode nunca por vencido ter-se ou apelidar-se. [199(10)]

As descobertas, e conquistas d'Ásia, o vantajoso, e exclusivo comércio das especiarias e mais Índia nas drogas enriqueceram Portugal<sup>22</sup>, e à sombra da opulência nova vida acudiu às boas artes, desenvolveu-se a língua da barbaridade sueva, e gótica, aditou-se, e enobreceu-se com as Latinas riquezas, e pouco e pouco, foi tomando aquela beleza, e louçania que devia ter o idioma de Camões, e Ferreira. Que progressos não faria a Poesia em uma nação naturalmente viva, apaixonada pelo maravilhoso, vaidosa de suas guerreiras facções, amante por temperamento, e falando uma língua (como lhe os Ingleses chamam Vid. *Tradução dos Lusiadas*) solene?

O que ainda hoje a Europa admira, e de que tanto com justiça nos vangloriamos.

Os *Lusiadas*, a *Malaca Conquistada* e infinitos outros Poemas e Poetas de todo o género, e estofos apareceram gloriosamente. Diogo de Teive faz admirar a forma com sua depurada Latinidade e bons versos, e o reinado de João III e minoridade de D. Sebastião foi uma comprida teia de prodígios do [200(11)] bom gosto e literatura. E que fazia entanto o nosso teatro mais talvez que nenhum outro da Europa? Que há i polas antigas Cenas de Itália, Espanha ou França que mereça ápodos com as Comédias de Ferreira e Sá de Miranda, mesmo de Camões e sobretudo com a *Castro*? Esta última sobretudo foi sempre desde a minha infância literária o objecto das

rária o objecto das minhas admirações, e em todas as idades será o modelo da verdadeira locução teatral, esmero da suavidade de Euripides, da majestade de Sófocles, e do vigor, e nervo de Ésquilo, moldada nos bons exemplares Gregos, que *nocturna et diurna manu*’, seu ilustre auctor versava.”

Como pois o meu fito é elucidar a história do nosso teatro, e esta se não contenha simplesmente na vaga nomenclatura, e mais vagos conceitos de Autores, e dramas, entrarei mais avante na critica do meu pressuposto e porei peito em analisar as mais ilustres composições dramáticas nossas, tanto desta, como das outras épocas; e em favor da nobreza do coturno começarei [183/15] pela parte trágica.

### **Parte Trágica Ferreira Castro Conceito geral sobre Ferreira**

Ferreira foi dos poetas de seu tempo porventura o mais erudito, e sem questão o mais versado na leitura dos bons modelos da antiguidade. Pero d’Andrade Caminha seu contemporâneo com razão lhe chama

Este retrato só da idade antiga”

Sua metrificacão (não o podemos negar) é às vezes um pouco dura, não tem a suavidade do numeroso” metro de Camoes, e natural doçura de Bernardes; mas com quanta poesia, com quantas belezas não fica, e de sobejo compensado o leitor aplicado? Todos os versos de Horácio não contém mais depurada filosofia, nem mais sentenciosos são. Que

minhas admirações e em todas as idades será o modelo da verdadeira locução teatral, esmero digno da suavidade de Euripides e da majestade de Sófocles moldado nos bons exemplares Gregos que - *nocturna et diurna manu* - seu ilustre autor versava” [200(12)]. Como pois o meu fito é elucidar a história do nosso teatro, e esta não se contenha simplesmente na vaga nomenclatura dos Autores, entrarei mais avante na critica do meu pressuposto, e porei peito em analisar as mais distintas composições Dramáticas nossas tanto deste como dos outros séculos.

Em favor da nobreza do coturno começarei pela parte Trágica.

### **Castro. Tragédia de Ferreira Idéia geral do Drama - Locução - - Estilo**

Ferreira foi dos poetas de seu tempo porventura o mais erudito, e sem questão o mais versado na leitura dos bons modelos da antiguidade. Pero d’Andrade Caminha seu contemporâneo com razão lhe chama:

“Este retrato so da idade antiga”  
(Caminha, *Elegia a Diogo Bernardes*)

Sua versificação (não o podemos negar) é às vezes um pouco dura, não tem a suavidade do numeroso metro de Camoes, ou Bernardes; mas com quanta poesia, com quantas belezas não fica, e de sobejo compensado o leitor [201(13)] aplicado! Todos os versos de Horácio não têm mais depurada Filosofia, nem mais sentenciosos são.

poeta, ou antes que filósofo ousou falar mais liso, e verdade, mais confiado na justiça da razão, da humanidade e da sã política, do que António Ferreira [183/16] na sua carta a D. João III? Embebido no bom gosto do seu Horácio<sup>28</sup>, as suas odes são o espírito do próprio cantor Latino em boa e lidima frase portuguesa.

Na *Castro* porém o abalizado engenho de Ferreira excede não só todos seus compatriotas, mas todos seus coevos; e a análise nos mostrará toda a verdade desta asserção.

Por melhor, mais exacto e claro, segui na análise deste, e de todos os outros dramas o método de Lemerrier<sup>29</sup>, applicando a teoria das regras teatraes à prática de cada Poeta, ou drama: e como toda a composição encerre (bem como sua análise) dois principais pontos – Ideia, ou pensamento – como lhe chama o mesmo Lemerrier<sup>30</sup>, e – locução, ou estilo – para maior clareza examinaremos primeiramente aquella, depois esta.

[184/17]

### **Ideia —, ou intextura da Castro**

#### **I. – Simplicidade do factio, e acção.**

A acção deste sublime drama é (como o [sic] de todas as boas Tragédias)<sup>31</sup>: mui simples: pois os intrincados labirintos de que tanto o poeta como o espectador lhes custa a sair, à comédia devem ser deixados, se ainda nesta couberem.

Inês de Castro amada em extremo por D. Pedro excita os ânimos invejosos dos cortesãos, que, sob aparências de bem publico<sup>32</sup>, pintam ao rei a necessidade de sua morte, decidida enfim pelo mal aconselhado monarca.

Eis aqui em breves frases a simples

Que Poeta, ou antes que Filósofo ousou falar mais livre e verdade que António Ferreira na sua Carta a D. João III? Embebido no bom gosto do seu Horácio as suas cartas, as suas Odes, são o espírito do próprio Cantor Latino em boa e lidima frase portuguesa.

Mas passemos ao seu esmero; à *Castro* (Lemerrier).

O enredo deste sublime Drama é mui simples, como o de todas as boas Tragédias<sup>41</sup>; pois os intrincados labirintos de que tanto o Poeta como o Espectador lhes custa a sair à Comédia devem ser deixados.

D. Afonso a rogo, e falsas [201(14)] cores do mui refalsado zelo dos conselheiros sentenciava Inês à morte – as lágrimas, e beleza desta o fossem porém revogar o julgamento e eis aqui suspensa a acção e atado o nó trágico que outro acontecimento deve desatar.

acção da *Castro*, clarissimamente enunciada na primeira cena do 1.º Acto. O mui refalsado zelo dos conselheiros, suas instâncias, e mentidos razoados; eis aqui o principio, que [184/18] tende sempre à catástrofe, ou na frase de Horácio - *properat ad finem*<sup>33</sup> -. Doutra parte as lágrimas, e beleza de Inês, o seu desinteressado amor, a incerteza do rei, a violenta paixão do infante; eis aqui suspenso a acção, e atado o nó trágico, que a prolonga, e sustenta o drama até o ponto necessário para o seu desenvolvimento.

Tal é a bela simpleza do sublime poeta: examinou a natureza, consultou o coração humano, e sem mais aparato, sem mais pompa deu aos seus espectadores todas as belezas, e louçania daquela, e todos os affectos, e puras sensações deste.

## 2. Unidade

A unidade dramática, é uma das primeiras, ou porventura a primeira<sup>34</sup> qualidade duma boa tragédia: ella consiste (segundo todos os retóricos)<sup>35</sup> em fixar o espirito, e todos os sentidos do espectador *num só lugar, num só factu, num só tempo*<sup>36</sup>; daqui as chamadas três unidades<sup>37</sup>, filhas, não do capricho, [184/19] ou vulgar uso<sup>38</sup>, mas da mesma natureza, da limitação, e apoucamento da humana atenção, que não pode divergir para muitos objectos, nem fixá-los tam vivamente como um só. Esta regra tende a conservar, e aumentar o interesse, que tanto menor será, quanto mais se dividir: é por tanto de primeira necessidade. Horácio o sabia, e o recomendou: pois o - *uni reddatur formae*<sup>39</sup> - da unidade se deve entender, não significando - *formae* - senão (aqui) plano, desenho, etc e - *uni*

E de feito novas instâncias e mentidos razoados dos ministros volvem o rei à sua primeira injustiça, e Inês é morta.

O Infante que era absente chega, pranteia-lhe a desventurosa, e inmerecida morte, e jura vingá-la.

Eis aqui em breves frases, uma genérica ideia da nossa Tragédia; e conhecida a velha simpleza do sublime Poeta, examinou a natureza, consultou o coração humano, e sem mais aparato, sem mais pompa deu aos seus espectadores todas as belezas, e louçania, aquella e todos os affectos, e puras sensações deste.

[202(15)] Enquanto à frase, é purissima, elegante, sem affectação ridicula<sup>40</sup>, mas grave e digna do coturno. O verso solto pouco usado por aqueles tempos lhe dá ainda mais nobreza, garbo e naturalidade.

A linguagem de Afonso é grave e pausada; a de Inês branda e doce; a de Pedro impetuosa, violenta e apaixonada como cabia ao excesso de seu amor.

Coelho e Pacheco são eloquentes e persuasivos: o Secretário do Infante fala a rigida e varonil lingua de um Romano ou melhor dum verdadeiro Português. [202(16)]

Estas são as modulações de estilo que tanto gaba, e recomenda Horácio (*Poética*, v. 85) significados pelo - *operum colores* - pois que o - *singula quaeque locum teneant* - não só se deve entender dos diversos géneros de Poesia mas também das diferentes gradações que o geral, e dominante estilo de qualquer Poema deve ter como um mesmo quadro diversas tintas e numa mesma peça de música variados tons.

Quem terá comiserção d'um réu que anda à caça de palavras, que se mostra solícito da fama de engenho, e que tem vagar de ser eloquente (Diz Quintiliano,

*formae*<sup>-40</sup> um só desenho, um só plano, a unidade dele; já na textura da fábula, fazendo nascer, uns dos outros, os factos, e encaminhando subordinadamente todos para o principal, e único, já contendo a marcha trágica nos limites do lugar, que ao principio se assinou; já finalmente não deixando [184/20] exceder a razoável medida de tempo necessário do complemento da acção.

*Inst. Orat.* XI.1.48).

Que devant Troie au flamme Hecube  
desolée  
Ne vienne pas pousser une plainte  
ampoulés  
Ni sans raison d'écrire, etc.  
Ces grands mots, dont alors l'acteur  
emplit sa bouche  
Ne partent point d'un choeur, que sa  
misère touche  
(Boileau, *Art. Poet.* c. 3)

O mesmo disse Horácio<sup>43</sup> e o mesmo repete Cícero (*De Inventione* II, 2 etc.). Muito vai do sublime ao empolado, e da nobreza à afectação.

[203(17)] A moral deste Drama é sublime; a cada passo se encontram sentenças dignas de Séneca; posto não tão amiudadas, e prolixas como as do Poeta Latino, que muitas vezes enfastia com elas fazendo quebrar a comoção que poderá causar, a dor, ou qualquer outro affecto da sua personagem com uma fria e pausada sentença mais própria dum Filósofo que medita no seu gabinete que dum Pai, ou dum amante que lamenta seu filho ou sua amada: aqui cabe outra vez o dito de Boileau:

"Ces grands mots, dont alors l'acteur remplit la bouche".

### Coros

Sobre a utilidade do Coro na Tragédia muito e contra e *a pro* se tem dito, e longamente se combateu entre grandes e abalizados mestres de Teatro.

Se o Coro pode ter lugar nas actuais circunstâncias do Moderno Teatro não é do meu instituto tratar aqui [203(18)]

Nos antigos tragédia era uma essencial parte (Aristóteles, *Poët.* 7; Horácio,

Todas estas regras de unidade vamos aplicar à *Castro*, e ver se exactamente foram observadas<sup>44</sup> por seu illustre autor.

A unidade de lugar fielmente cumprida a vemos em qualquer parte da tragédia que a busquemos. A cena é em Coimbra: Castro o diz (Acto 3, Sc. 2)

Socorra-me só Deus, e socorrei-me  
Vós moças de Coimbra, etc...

O coro (no mesmo Acto)

Tu dormes. ou passeias.  
E pelos campos vem  
Do Mondego correndo  
A cruel morte em busca  
Da tua doce vida.  
Do teu amor tam doce.

#### E o Infante (Acto 5, Scen. ult.)

Ó montes de Coimbra  
Como não sovertestes taes ministros?  
Como não treme a terra. e se abre toda!  
etc.  
[185/21]

E em muitos outros lugares se vê  
perfeitamente guardado à risca este  
teatral dever.

A unidade do tempo é também per-  
feita: a acção começa no fim do dia; parte  
se passa de noute, e acaba no fim do  
seguinte dia. Mas que ao primeiro olhar  
pareça que o começo é ao amanhecer,  
com tudo a fala de Castro ao levantar do  
pano:

Saiem doces tangeres. doces cantos  
Honrai o claro dia.  
Meu dia tam ditoso. a minha gloria

não é bastante a provar que este dia  
começa então. Antes o diálogo da mesma  
Inês com a ama (Act. I, Sc. I) em que lhe  
narra, depois da antiga história de seus  
amores, a sua interessante conversa com  
D. Pedro, havida naquele mesmo dia, pro-  
va que ele já corria adiantado; e final-  
mente a cena última do Acto 3.

Nunca mais tarde para mim. que agora  
Amanheceu. etc.

manifestamente prova que a acção, tendo  
começado no fim do antecedente dia, e

v. 195), porém hoje duvido que fosse bem  
recebido

Racine sim o introduziu na sua  
melhor composição, porém de diferente  
modo que nos antigos Dramas. Gregos e  
Latinos. Nestes o Coro é um personagem  
fixo na Cena, que ainda como recomenda  
Horácio - *Actoris partes chorus,*  
*officiumque virile defendat,* etc - nunca  
pode interessar o espectador, e jamais por  
ele pode ser olhado, senão como um  
adorno inventado pela arte, e não filho da  
natureza, única fonte das belezas Tea-  
trais, e de suas encantadoras illusoes; na  
*Athalie* porém não se conhece tanto o  
artificio do Coro.

É um dia de festa: as meninas Hebreas  
vêm entoar os seus hinos ao Senhor; a  
filha do Sumo sacerdote é o corifeu; e-la  
portanto interessada na acção; eis o coro  
filho da [204(19)] natureza da Cena; e em  
consequência à moda em todos os  
tempos.

Não vêem já tanto apelo estas  
razões na *Esther*; e muito menos no *Edipo*  
de Voltaire. E de feito que tem que ver  
com o *Ajax* Μαστιγοφορος<sup>46</sup> um coro de  
marinheiros? Será natural, e próprio de  
uma acção que tão nobremente descreve  
Homero (*Iliad.* 23) um ajuntamento de  
homens naturalmente rústicos seguindo  
pausadamente Ajax na sua fúria.

Mas deixando esta discussão que  
pouco faz ao nosso caso, cumpre exami-  
nar o officio do antigo coro, e ver o modo  
por que Ferreira o introduziu na sua  
*Castro*, o carácter que lhe [204(20)] deu  
etc., para passarmos à mais individual  
análise da Tragédia. A Tragédia nascente  
não foi mais que um coro; começou por  
hinos a Baco no tempo das vindimas  
donde sua mesma etimologia vem

progredido de noute, continua no princípio deste.

[186/22] A unidade de acção se verifica perfeitamente no principal, e único objecto de interesse: a bela Castro. Todos os raios trágicos convergem para este ponto central, e luminoso: Dom Pedro não se afadiga, senão para conservar a sua Inês; a ama não cuida senão de apartar-lhe os perigos por seus amáveis conselhos; os atraíçoados arrazoamentos de Coelho, e Pacheco só a destruí-la tendem, e forcejam; Afonso, e o secretário do Infante só dela se ocupam, só nela pensam, só tratam de a separar do seu amante, que julgam por ela desviado do caminho do dever.

Tam naturalmente porém estão estas três unidades conservadas, que bem se vê que de si próprias, do próprio sistema, e qualidade da acção nasceram, e que a arte, por sublime<sup>45</sup>, não aparece, que o poeta se escondeu, e deixou falar a natureza.

[187/23]

### Afectos — Piedade

A comoção teatral, que na tragédia se faz por meio dos affectos de terror, e piedade, maravilhosamente se exerce na *Castro*. Conquanto porém estes dous affectos ambos sejam necessários, e fundamentais nas composições trágicas, nem devam nunca ser um do outro separados; conquanto manifestamente errassem os que, como Crebillon<sup>47</sup>, e La Motte, deram cegamente a preferência a um, ou a outro,

(τρῦγ)ν - vindima - e τροξ-ψοσ - bode) canto das vindimas ou do bode. Civilizadas pouco a pouco estas canções começaram de introduzir-se nela histórias fabulosas, ou religiosos contos. Daqui por diante o progresso da arte Horácio o conta - "*Ignotum tragicæ genus etc (Poet. v. 275 etc.)*. Êsquilo que lhe deu a primeira forma regular conservou sempre o coro como parte integrante, e toda autoridade inseparável da Tragédia o julgava. Suas mesmas Leis que Horácio e Aristóteles por uma boca nos deixaram o mostram - *Actoris partes chorus, officiumque virile - Defendet, neu quid medias intercuirat actus, quod non proposito conducatur, et haereat apte* (Horat. *Poet. v. 193 etc.*).

Aristóteles [205(21)] assevera o mesmo explicando-se pela palavra - *συνωποπιξισδα* - trabalhar, e convir com os outros para um fim comum (Aristot. *Poet. 17*). Seu principal dever é a moralidade, i. e. desempenhar o fim último da tragédia que é o melhoramento dos costumes - *Ille bonis faveat, etc* (Horat. *Poe.*).

Tudo isto muito bem sabia Ferreira, e tudo isto exactamente cumpriu nos seus coros, como na sua análise mostraremos.

A metrificacão de que usa é na representacão do verso heróico solto, entremeado do heróico, quebrado de sete silabas, no qual uso porventura seguiu a Italianos, que desta mistura usavam, e muito depois usaram ainda, e cujo exemplo seguiram os primeiros Franceses principalmente nos monólogos como é de ver em Routrou, Corneille e nos Irmãos inimigos de Racine. Nos coros porém umas vezes, usa da mesma versificacão, outras vezes de sáficos e de passagem

nem por isso deixa de haver assuntos, que de si próprios, e de sua natureza são mais sujeitos ao império dum que doutro. E tal é a *Castro*, onde manifestamente é mais viva a piedade, e mais natural, que o terror. Ferreira porém, que muito bem sabia de seu officio, não desligou os dous affectos, mas que a piedade mais sobres-  
saia. [187/24]

Desde o momento que aparece Castro na cena move-se logo a doce piedade do espectador com a alegria intermeada de dor, e receio, que por toda esta cena parece, já com a singela exposição de seus amores, já com a bellissima descripção da maneira porque foi procurar o seu amante (Ac. 1. Scen 1).

A medo ousa  
às vezes mais que o esforço: tomo os  
filhos,  
C'oaas lágrimas nos olhos, rostro branco,  
A lingua quasi muda, em choro solta  
Ante ele assi começo: 'meu Senhor,  
Soam-me as crueis vozes deste povo,  
Vejo d'El Rei a força, e império grave  
Armado contra mim, contra a constância.  
Que em meu amor tégora tens mostrado.  
Não receo, Senhor, que a fê tam firme  
Queiras quebrar a quem tua alma deste;  
Mas receo a fortuna, que mais possa  
Com seu furor, que tu com teu amor  
brando.  
Por estas minhas lágrimas, por esta  
Mão tua, que em signal de fê me deste,  
Pelos doces amores, doce fruito,  
Que deles tens diante, se me deves  
Amor igual ao meu: ou se algu'ora  
Foi aos teus olhos vista alegre, e doce... etc.

[188/25]

Quem não sente correrem-lhe as doces  
lágrimas da compaixão, e da terna piedade  
vendo uma dama formosa, no vecejar dos

podemos notar que sendo Ferreira o primeiro que em português usou da medida sáfica, no muito tempo e até os nossos dias não teve imitadores [205(22)].

### Acto 1º Cena 1

Ferreira dividiu o seu Drama em cinco actos seguindo os Latinos<sup>48</sup> e abre a cena com Castro, ama e coro.

Esta cena, em que Inês repete a história dos seus amores, é simples, e bela.

No princípio alguma coisa peca no defeito de Séneca de enfiar a eito muitas perguntas e respostas vagas que fogem algum tanto da naturalidade seja exemplo este:

**Ama** - Quem te faz juntamente leda, e  
triste?

**Castro** - Triste não pode estar quem vês  
alegre.

**Ama** - Mistura às vezes a fortuna tudo.

**Castro** - Riso, prazer, brandura n'alma  
tenho. etc. etc.

Verdade é que as longas falas diminuem o interesse do espectador, e que os discursos breves, e cuidados tornam mais viva, e natural a cena, e aumenta o fogo; mas se aquelas decaem na declamação, onde muitas vezes [206(23)] e por hábito se precipitou Séneca, e mesmo algumas vezes os melhores Gregos, estas também por espirituosas de mais são alheias da natureza e verosimilhança teatral.

Sirva de exemplo o diálogo de Fedra, e a Ama no *Hipólito* de Séneca (*Hip. Act. vers.*); compare-se com a de Racine (*Fedra, Act. 1, Cen. 3*) e mais palpável se verá a verdade da minha reflexão.

Mas em ressarcimento deste defeito,

anos, ralada por afflictos remorsos? (Act. 1, Sc. 1).

Lograva como a medo os meus amores;  
Criava o grande amor desconfiança;  
E a consciência errada sempre teme.

Esta piedade porém viva, e terna mais fortemente agita o espectador, quando vê o objecto do seu interesse já suplicando ao seu amante que antes lhe dê a morte, que de si a separe: (Act. 1, Sc 1)

Ou quando minha estrela, e cruel génio  
Te puder arrancar dest'alma minha,  
Com teu armado braço envolta em sangue  
M'arranques deste corpo que não veja  
Tam triste dia, tam cruel mudança;  
Eu tomarei por doce a minha morte,  
Por piedoso amor tal crueldade.

Em todas as gabadas peças da respeitada antiguidade não vejo coisa que exceda estes poucos versos em beleza, em suavidade, e em expressão.

Aumenta ainda quando vemos os invejosos, e cruéis ministros apressurando a morte da infeliz (Act. 2. Sc 1) e sobre tudo [188/26] quanto admirável é o engenho do poeta na bela, e natural gradação com que vai conduzindo esta piedade: cresce progressivamente. É Castro espavorida (Acto 3. Sc. 1) por um terrível<sup>99</sup> sonho:

que beleza não oferece esta cena? Em que poeta antigo, ou moderno há hi um trato de versos comparável no belo desalinho, na louçania e mimo da frase e da expressão a este de Ferreira:

**Castro:** Colhei, colhei alegres  
Donzelas minhas, mil flores  
Tecei frescas capelas  
De lirios, e de ervas coroi todas  
As douradas cabeças  
Espirem suaves cheiros  
De que se encha este ar todo.  
Saem doces tangeres, doces cantos. etc.  
etc.

[206(24)]

A narração que de seus amores faz Inês à Ama é, mas que longa, viva, ornada e de sumo interesse.

A Ama sabe muito bem esta história, mas o Poeta que deseja, e deve instruir o espectador e trazê-lo até o começo da sua acção engenhosamente, põe na boca de Castro, que vai contar a instâncias da Ama a causa da sua súbita alegria, os seguintes belos versos:

**Castro:** Ó ama amanheceu-me um alvo  
dia  
Dia do meu descanso. Sofre um pouco  
Repetir de mais alto a minha história.

que naturalmente encaminham a instrução do espectador. João Baptista Gomes fez de certo a sua primeira cena mais viva, e trágica, mas a obrigação de enunciar bem o seu assunto não desempenhou tão bem; teve contudo uma desculpa, a qual é estar a este tempo já muito batido nos Teatros Portugueses a sua acção, nem já carecer tanto o seu público de ser instruído dela.

O noite escura quam comprida foste!  
Como cansaste est alma em sombras vás!  
Em medos me trouxeste tais, que cria  
Que ali se me acabava o meu amor,  
Ali a saudade de minh'alma  
Que me ficava cá; e vos, meus filhos,  
Meus filhos tam formosos, em que vejo  
Aquele rosto, e olhos do pai vosso,  
De mim ficaveis ca desemparados,  
Oh sonho triste... etc.

E que ternissima piedade não movem  
forçosamente estes belissimos versos da  
ama: (Act. 3, Sc 1)

Ah! não te agoures mal! que melhor fado  
O teu será, Senhora; quem tristeza  
De sua vontade chama, mal a pode

[189/27]

Lançar de si, que às vezes na alegria  
Entra tam furiosa que a destrue  
Olha para estes teus doces penhores  
Tam seguros, e certos desse amor,  
De que foram gerados; em seus olhos  
Alegra ora esses teus, que assi desfazes  
Com essas crueis lágrimas; não chores:  
Não ofendas teus olhos; ah não vejam  
Neles sinais tamanhos de tristeza  
Aqueles, cuja gloria é ver-te alegre.

[189/28]

Olha as águas do rio como correm  
Para onde está tam saudosamente,  
De lá te vê, Senhora. Mas lhe lembram  
Este aposento teu, ou da sua alma,  
Estes campos fermosos, que parecem  
Debaixo deste ceal (?) dourado, e belo  
Quem os verá que logo não se alegre?  
Ouve a musica doce, com que sempre  
Te vem a receber os passarinhos  
Por cima destas árvores fermosas,  
Cuida Senhora de logreres isto, etc...

Porém onde a minha admiração  
cresce; onde reconheço o génio de Atenas,  
onde vejo a terna suavidade de Euripides é

A exposição das primeiras impressões  
do seu amor com D. Pedro é de incom-  
parável beleza:  
[207(25)]

**Castro:** Sabes como eu saindo dos teus  
braços,

Ama na viva flor da minha idade  
(ou fosse fado meu, ou estrela minha)  
C'os olhos lhe acendi no peito fogo,  
Fogo, que sempre ardeu, que inda arde  
agora

Na primeira viveza, inteiro, e puro.

Que fazem hoje os nossos açucarados  
e freiráticos Poetas com todo o seu lam-  
bique de altos pensamentos e envezados  
- *conchetti* - que se possa ler a par, ou  
depois do natural esmero destes de  
Ferreira?

Digam-me os fautores da moderna  
Poesia descritiva, se Dellile, ou Thompson  
têm alguma coisa melhor que esta pin-  
tura do amor infeliz, e sopeado de  
D. Pedro:

**Castro:** Mas quem o fogo guardará no  
seio?

Quem esconderá amor, que em seus sinais  
Apesar da vontade se descobre?  
Nos olhos, e no rosto chamejava;  
Nos meus olhos os seus o descobriam.  
Suspira e geme, e chora a alma cativa  
Forçada da brandura e doce força,  
Sujeita ao cruel jugo, que pesado  
A seu desejo sacudir deseja.  
Não pode, não convem: a fúria cresce

[207(26)]

Lavra a doce peçonha nas entranhas,  
Os homens foge, foge a luz e o dia  
So passeia, só fala, triste ainda.  
Castro na boca, e outra n'alma, Castro  
Em toda a parte... etc, etc.

neste curto, e vivíssimo diálogo entre Inês, e o Coro: (Acto 3, Sc. 2)

Ama – Que dizes? Fala.

Coro – Não posso: choro

Castro – De que choras?

Coro – Vejo

esse rosto, esses olhos, essa...

Castro – Triste

[190/29]

de mim! Triste! Que mal? Que mal

tamanho

É esse, que me trazes

Coro – É a tua morte.

Castro – É morto o meu Senhor, o meu

infante?

Que admirável resposta? Aqui está verdadeiramente aquele sublime, que não pode definir-se, nem ensinar-se, que salta da pena aos grandes talentos sem eles mesmos o sentirem.

E que há i nos mais gabados teatros de França e Itália, que exceda esta fala da Castro a D. Afonso (Act. 1, Sc. 1)

.....Mas pois já mouro,

Ouve-me rei Senhor etc.

Não acho nada que escolher nesta cena toda, e que cite como melhor; tudo é digno d'Eurípides, tudo é credor da admiração de todos os séculos<sup>50</sup>. [190/30]

Move-se o monarca, e perdoa, chorallhe a alma<sup>51</sup>, e o espectador sente de necessidade – as mais vivas comoções de piedade.

## Terror

Porém não basta esta: é necessário o terror; não basta mover os ânimos, é

Berenice, quando relembra a Tito os primeiros dias de seus amores é mais interessante? Comove mais? (*Berenice*, Act. 4, Sc. 5).

Inês quando exprime os seus remorsos mostra um carácter de virtude que necessariamente a faz amar dos espectadores:

**Castro** – Lograva como a medo os meus

amores

Criava o grande amor desconfiança.

E a consciência errada sempre teme.

Eis o triunfo da virtude; e a ira da moral esmaltando as belezas poéticas. João Baptista Gomes disse:

**Inês**: Este amor foi no crime começado

Mirrado de pesares, etc, etc.

(*Nova Castro*, Acto 1, Cen. 1)

Há mais viveza (torno a dizer) na expressão e energia dos versos de Gomes, porém não tão bela naturalidade. A maneira porque Inês conta a fala que teve com D. Pedro, a resposta dele, etc, tudo é vivo, tudo move as lágrimas suaves, duma doce melancolia; daquelas lágrimas, [208 (27)] cujo principio tão bem aponta o nosso Poeta nestes versos dignos do bronze da eternidade:

**Ama** – Também de prazer choro; tam

contra

Nos é sempre a alegria, que inda toma

Lágrimas emprestadas à tristeza.

## Cena Segunda

### Infante – Coro

Temos aqui um vácuo no Teatro, que actualmente seria um defeito, e crasso e

preciso horrorizá-los. Esta comoção (permita-se-me a alegoria) é um choque eléctrico que se dá à alma do espectador: daqui o interesse; daqui os cabedais para se formar o edificio da moral, e conseguir assim o fim último do teatro.

[191/31]

Diversas são as ideias, que desde os Gregos até nós se tem feito do terror trágico. O espirito, costumes, e carácter das nações, e tempos variarão a maneira de usar dele na cena, o modo de o considerar, e as doses (para assim dizer) que deviam empregar-se para a teatral comoção.

O castigo do crime, os remorsos, a vingança são as fontes ordinárias, e naturais dele. Daqui se deduziu sempre, daqui o derivaram antigos, e modernos; de diferentes modos porém, ou (mais exactamente) em diversos graus. O poeta Francês, ou Português não apresentaria hoje na cena<sup>57</sup> Orestes, e Electra convencioando aberta e decididamente sobre a morte de sua mãe. A horrorosa cena entre Clitemnestra, e seu filho<sup>58</sup>, mas que sublime, e majestosa, faria fugir uma plateia de Paris, ou Lisboa. O coração do homem social não pode suportar tanto. [191/32] Sófocles mais moderado, e doce não põe à vista do espectador o parricidio de Orestes:

Non tamen intus  
 Digna geri promnes in scenam, multa que  
tolles  
 Ex oculis, quae moxnarret facundia  
praesens.<sup>54</sup>

O adúltero Egisto tão somente morre na cena. Euripides ambas as mortes apar-

grave, atentas as regras da nossa Cena. Deixar o Teatro vazio, mas que seja um momento, não é suportável, nem pode ter desculpa. Sei bem que alguns há que o fizeram, que até de repente mudarão o espectador, com terrível inverosimilhança dum lugar para outro mui distante, mas um erro outros não justifica, e não me lembra de ver em nenhum dos mestres da Cena ignorar isto. Racine conserva o seu Teatro sempre completamente cheio<sup>56</sup>; a sua unidade exactissima; Voltaire sempre o fez nas suas [208(28)] boas peças; pois naquelas mesmas, em que algumas mutações de cena interrompem a continuidade da acção tam ligeira, tam<sup>57</sup> naturalmente o fora que o espectador fica de necessidade contente.

Os Gregos porém mui pouco escrupulosos foram neste ponto. Mil exemplos temos em Euripides, até de começar a acção numa Cidade e acabá-la noutra muitas léguas daí. (Vejam-se as *Supplicantes* d'Euripides e as reflexões do Padre Brumoy, *Théâtre des Grecs*)<sup>58</sup>.

[209(29)] Na leitura destes bebeu Ferreira todo seu saber Trágico; neles também aprendeu este que me não atrevo a chamar defeito - *Tels temps, tels moeurs* - Mas se de facto é erro de minutos é, e de mui gabados mestres o houve; e a Tragédia de Ferreira toda no gosto Grego, é escrita, no seu teatro molhada, e digna dos maiores apuros de seus Escriitores.

D. Pedro entra em Cena pedindo ao Ente supremo fortaleza para suportar as injúrias, que por sua paixão sofre. Estes versos em que exprime o seu ódio contra os perseguidores da sua Castro, são magníficos:

tou dela. Os modernos porém mais escrupulosos não ousaram dar aos dous filhos a premeditada intenção de matar sua mãe. Na *Orestes* de Voltaire, na *Electra* de Crebillon, no *Orestes* de Alfieri é imolada involuntariamente por seu filho, e em todas elas os mais terríveis remorsos seguem logo o desgraçado parricida.

Neste exemplo do assunto de Clitemnestra podemos observar os diferentes graus de terror, que estes poetas tomaram. Nas três antigas tragédias a origem principal dele é a aterradora, e abominável vingança [192/33] de dois filhos em sua mãe; nas modernas porém a origem do terror menos áspera, é contudo mais viva, e animada pelas peripécias, e remorsos. Crebillon, o terrível Crebillon foi o primeiro, que engenhosamente adoçou mais o medonho pavor de tam horroroso facto; Voltaire, ainda que seguiu outro método, imitou contudo o seu antagonista; Alfieri a ambos deve o sistema, e principais belezas do seu drama.

O teatro inglês é insuportável neste artigo: o nome respeitável de Shakespeare não basta para o salvar deste defeito. Os costumes semi-bárbaros da nação, a ferocidade de carácter dos atrevidos insulares aplaude horrores, que nós não sofreríamos. *Otelo*, *Hamlet*, etc. tais quais são no original, não serão nunca próprios, senão das cenas [192/34] de Londres<sup>55</sup>.

Aplicando porém ao nosso assunto, os princípios expostos, apesar de que na Castro, como já disse, é a piedade o affecto dominante, nem por isso lhe falta o necessário terror. É Inês espavorida com um sonho terrível, que a apartava do seu amante, e filhinhos: (Act. 3, Sc. 1)

**Infante:** Sou humano Senhor, tentações  
grandes

vencem ânimos fortes

ferve o sangue, arde o peito, cresce-me ira  
contra quem me persegue, etc.

D. Pedro acaba justificando-se ou procurando desculpar-se com o exemplo de D. Afonso III. Novos protestos de ser fiel à sua Inês.

O coro moraliza com este entre outros excelente verso:

**Coro:** Quam danoso é no Mundo um mau  
exemplo.

[209(30)] desempenhando assim a primeira de suas funções seguindo a regra de Horácio:

Actoris partes chorus officiumque virile  
Deffendat (Horat. *Poet.* v. 193 etc.)

O carácter de D. Pedro é... [sic]

[210 (1)]

Oh sonho triste que assi me assombraste!  
Tremo inda agora. tremo. Etc.

E toda esta cena tem os toques, e as-  
sombrado do horror trágico, moderado  
porém como a tal assunto cabe.

### [Fim do primeiro maço]

## Simplicidade da acção

Inês de Castro amada em extremo por D. Pedro excita os ânimos invejosos dos cortesãos, que sob aparências de bem publico pintam ao Rei a necessidade de sua morte, decidida enfim pelo mal aconselhado D. Afonso. Eis aqui em breves frases a simples acção da *Castro*, clarissimamente enunciada na 1ª cena do 1º Acto. O ruim refalsado zelo dos Conselheiros, suas instâncias e mentidos razoados; eis aqui o principio que tende sempre à catástrofe, ou na frase d'Horatio = *properat ad finem* -. Doutra parte as lágrimas, a beleza d'Inês, o seu desinteressado amor, a incerteza do Rei, a violenta paixão do Infante; eis aqui suspensa a acção e atado o nó trágico que prolonga o enredo, e sustenta o drama até o ponto necessário para o seu desenvolvimento. Tal é a bela simpleza do sublime poeta: examinou a natureza, consultou o coração humano, e sem mais aparato, sem mais pompa deu aos seus espectadores todas as belezas, e louçania daquela, e todos os affectos e puras sensações deste.

[210(2)]

## Unidade

A unidade<sup>59</sup> dramática é uma das primeiras, ou porventura a primeira qualidade duma boa Tragédia: ela consiste (segundo todos os Retóricos) em fixar o espirito e todos os sentidos do espectador num só lugar, num só factó, num só tempo: daqui as chamadas três unidades, filhas não do capricho ou vulgar uso, mas da mesma natureza, da limitação da humana atenção que não pode divergir para muitas coisas, nem fixá-los tão vivamente como para uma só. Esta regra tende a conservar e aumentar o interesse; necessária por consequência. Horácio o sabia, e o recomenda pois o *uni reddatur formae* (Horat. *Poeti*. v. 9) a respeito da unidade se deve entender, não significando *formae* aqui senão desenho, plano (como nota Jerónimo. Suarez. Barbosa. ao mesmo lugar de Horacio.) e = *uni formae* = um só desenho- a unidade dele já na textura da acção, fazendo nascer os factos, uns dos outros, e caminharem todos para o principal, e único, já contendo a marcha trágica nos limites do lugar que no principio se assignou, já finalmente não deixando [211(3)] exceder a razoável medida de tempo necessário ao completamento da acção.

Todas estas regras da unidade vamos aplicar à *Castro*, e ver se exactamente foram observadas por seu ilustre autor.

A unidade de lugar fielmente cumprida a vemos em qualquer parte da Tragédia que a busquemos. A cena é em Coimbra – *Castro* no acto 3, cena 2.

Socorra-me só Deus, e socorrei-me  
Vós moças de Coimbra

O coro no mesmo acto:

Tu dormes, ou passeias,  
E pelos campos vem  
Do Mondego correndo  
A cruel morte em busca  
Da tua doce vida  
Do teu amor tão doce.

No acto 5, cena última:

Ó montes de Coimbra  
Como não sovertestes tais ministros?  
Como não treme a terra, e se abre toda, etc.

e em muitos outros lugares se vê perfeitamente guardado à risca este teatral dever.

A unidade do tempo igualmente é perfeita. A acção começa no fim dum dia, parte se passa de noute do mesmo, e acaba no principio do seguinte. Parece ao primeiro olhar, que o começo é ao amanhecer, a fala de Castro ao levantar [211(4)] do pano o afigura:

Saem doces tangeres, doces cantos.  
Honrai o claro dia  
Meu dia tam ditoso! A minha glória etc.

mas o diálogo da mesma Castro com a Ama (no Acto I, Cena 1) em que lhe narra depois de sua antiga história, sua interessante conversa com D. Pedro, havida naquele mesmo dia prova que ele já corria adiantado; e finalmente a cena 1 do Acto 3:

Nunca mais tarde para ninguém agora  
Amanheceu etc.

manifestamente prova, que a acção tendo começado no fim do antecedente dia, e progredido de noute, continua no principio deste.

A unidade de acção se verifica perfeitamente no principal, e único objecto de interesse: a bela Castro. Todos os raios trágicos convergem para este ponto luminoso, e central: D. Pedro não se afadiga, e inquieta senão para conservar a sua Inês; a Ama não cuida senão de apartar dela os perigos por seus amoráveis conselhos; os atraitoados arazoamentos de Coelho, e Pacheco só a destruí-la tendem e forcejam; Afonso, e o

Secretário do Infante [212(5)] só dela se ocupam, só nela pensam, só tratam de a separar do seu amante, que julgam desviado do caminho de seu dever.

Tão naturalmente porém estas três unidades conservadas que bem se vê que de si próprias, do próprio sistema e qualidade da acção nasceram, que a arte, de sublime não aparece, que o poeta se escondeu, e deixou falar a natureza.

### Afectos Terror e piedade

A comoção teatral, que na tragédia se faz por via dos affectos do terror, e piedade se exerce maravilhosamente na *Castro*. Conquanto porém ambos estes affectos sejam necessários, e fundamentais nas composições trágicas, nem devam nunca ser um do outro separados, conquanto manifestamente errassem os que (como Crébillon e Arnaud a respeito da piedade) deram cegamente a preferência a um ou outro; nem por isso deixa de haver assuntos, que de si próprios, e de sua natureza são mais sujeitos a imperio dum que doutro; tal é a *Castro* onde manifestamente é mais viva, e natural a piedade [212(6)] que o terror. Mas nem por isso Ferreira, que mui bem sabia do seu officio desligou um do outro estes affectos mas que a piedade mais sobressaia. Desde o momento que aparece Castro na cena move-se logo a doce piedade do espectador com a alegria intermeada de dor, e receio que por toda esta cena parece com a singela exposição de seus amores, com a bellissima descrição da maneira porque foi procurar o seu amante (Acto I. Cena 1).

...O medo ousa  
As vezes mais que o esforço. Toma os filhos  
(até -- me segures etc.)

Quem não sente correrem-lhe as doces lágrimas da compaixão e da terna piedade vendo uma dama formosa no viço dos anos, ralada por affitos remorsos:

Lograva como a medo os meus amores:  
Criava o grande amor desconfiança.  
E a consciencia errada sempre teme.

Esta piedade porém viva, e terna, mais fortemente agita o espectador, quando vemos o objecto do nosso interesse já supplicando ao seu amante que antes lhe dê a morte, que de si a separe dele (Acto I, Cena 1):

Ou quando minha estrela e cruel genio  
(até ao fim)

[213(7)] quando vemos os invejosos e cruéis Conselheiros apressando a morte da infeliz (Acto 2. Cena 1), e sobretudo quanto admirável não é o engenho do poeta na bela e natural

gradação com que vai conduzindo esta piedade. Cresce progressivamente: é Castro (Acto 3, Cena 1) espavorida por um terrível sonho (que Gomes imitou na 1ª cena do 1 Acto):

Ô noite escura quam comprida foste  
(até - tam triste agouro -).

Que terníssima piedade não movem forçosamente estes belíssimos versos da Ama (Acto 3, Cena 1)

Ah não te agoures mal etc.  
(até o fim.)

Porém onde a minha admiração cresce, onde reconheço o génio de Atenas, onde vejo a terna sublimidade de Eurípides, é neste curto e vivíssimo diálogo de Inês com o Coro (Acto 3, Cena 2):

**Ama** - Que dizes? Fala.  
**Coro** - Não posso; choro.  
**Castro** - De que choras?  
**Coro** - Vejo esse rosto, esse olhar, essa etc.

Que admirável resposta? Aqui está verdadeiramente aquele sublime, que se não define nem ensina, que salta da pena aos grandes poetas sem eles mesmos o sentirem. [213(8)] E que há aí nos mais gabados teatros de França e Itália, que exceda esta fala de Castro a D. Afonso (Acto 4, Cena 1):

...Mas pois já moura  
Ouve-me Rei Senhor, etc.

Movê-se o Monarca, e perdoa, chora-lhe a alma, e o espectador sente de necessidade as mais vivas comoções da piedade. Porém não basta esta, é necessário o terror; não basta mover os ânimos, é preciso horrorizá-los; esta comoção (permita-se-me a alegoria) é um choque eléctrico, que se dá à alma do espectador; daqui o interesse, daqui os cabedais para se formar o edificio da moral, e conseguir o fim último do Teatro.

Diversas são as ideias, que desde os Gregos até nós se têm feito do terror trágico. O espirito, costumes, e carácter das nações, e tempos variaram a maneira de usar dele na cena; o modo de o considerar, e as doses (para assim dizer) que deviam empregar-se. O castigo do crime, os remorsos, a vingança são as fontes dele. Daqui se deduziu sempre; daqui o derivaram antigos e modernos; de diversos modos porém, ou [214 (9)] em diversos graus. O poeta português, ou Francês não apresentaria hoje na cena, como Êsquilo, Orestes e Electra convencendo aberta, e decididamente sobre a morte de sua mãe. A horrorosa cena entre Orestes e Clitemenestra, mas que sublime, e majestosa, fazia fugir uma plateia de Paris ou Lisboa (*Coéforas*, Act. ) O coração do homem social não pode

suportar tanto. Sófocles mais moderado e doce não põe à vista do espectador o parricídio d'Orestes:

Non tamen intus  
Digna geri promes in scenam, multa que tolles  
Et oculis, quae vox narret facundia praesens  
(Horat. v. 84 etc.)

O adúltero Egisto tão somente morre na cena.

Eurípides ambas as mortes apartou dela. Os modernos porém, mais escrupulosos não ousaram dar aos dois voz à premeditada intenção de matar sua mãe. No *Orestes* de Voltaire, na *Electra* de Crébillon, no (...) de Alfieri é imolada involuntariamente por seu filho, e em todos elas os remorsos mais terríveis seguem logo o desgraçado parricida. [214(10)] O terrível Crébillon foi o primeiro que envergonhadamente adoçou mais o medonho pavor deste horroroso facto; Voltaire ainda que seguiu outro método imitou contudo o seu antagonista; Alfieri a ambos deve o sistema e principais belezas do seu Drama.

O teatro Inglês é insuportável neste artigo. O nome respeitável de Shakespeare não basta para o salvar deste defeito. Os costumes semi-bárbaros da nação, a ferocidade de carácter dos atrevidos Insulares aplaude horrores que nós não sofreríamos; Otelo, e Hamlet tais quais são no original, não são próprios senão nas cenas de Londres<sup>57</sup>.

[215(11)] Aplicando porém ao nosso caso os principios expostos apesar de que na Castro como já disse a piedade é o affecto dominante, nem por isso lhe falta o terror necessário. No 3º Acto, Castro saindo espavorida dum sonho terrível que a apartava do seu amante e de seus filhos:

Oh sonho triste que assi me afrontraste  
Temo inda agora, tremo....

e toda esta cena tem os toques, e assombrado do horror trágico; moderado porém como ao assunto cabe. Não é a adúltera Clitemenestra que teme o castigo de seus crimes; não é a incestuosa Semiramis palida e agonizante à vista da sombra de Niro (*Semiramis* de Voltaire Act. Ce.); não é Athalia alterada pela medonha aparição do espectro de Isabel (*Athali*. Acto 1) é uma extremosa amante, é uma mui coraável, e terna mãe que teme pelo seu esposo por seu pai; é uma senhora virtuosa ainda nas suas faltas que teme o castigo do Céu, que no meio [215(12)] do seu prazer, tem ainda remorsos. Mais vivo, mais carregado porém é o terror da última cena. É um amante desesperado que se não contenta de chorar a sua amada quer morrer com ela, quer, e protesta vingá-la, e vingá-la terrivelmente:

**Infante:** E não me vejo morto? Abra-se a terra.  
Sorva-me num momento

E depois:

Ó montes de Coimbra  
Como não sovertestes, etc.

Cresce progressivamente pelo decurso desta fala com o fogo da paixão a veemência do terror. D. Pedro jura a mais cruel vingança; no excesso do furor seu pai é alvo principal dela

Mas eu me matarei mais cruelmente, etc.

A magnífica cena última da *Castro* de João Batista Gomes, é em melhores versos e mais enérgica frase [?] à de Ferreira. Aquela tão sabida e com razão gabada fala de D. Pedro é toda copiada [216(13)] desta.

Analisaremos mais miudamente e ver-se-á a verdade do que digo:

**Gomes:** Treme bárbaro Rei cruenta guerra.

**Ferreira:** Eu te perseguirei Rei meu imigo.

Estas violentas comoções, que excitam os dois afectos de terror e piedade tão elegante, e mestramente manejados, crescem e redobram por sua ligação, que outra regra, e outro dever é também de uma boa tragédia. O terror adoçado pela piedade mais vivamente se imprime no coração do espectador; e esta reforça para aquele adquirir maior grau de violência, mais energia, e fica por isso mais trágica, e digna do coturno. O sentimento de piedade que nos excita Juma e Britânico seria menos viva se a não redobrasse o horror que nos causa Nero atraído e refalsadamente envenenando seu irmão (*Britanic*, Act. 4 e 5). O pranto de Electra (em Sófocles, Eurípidés, Voltaire, Crébillon, ou Alfieri) moveriam menos se os desenhos de vingança que a [216(14)] animam não juntassem e concilhassem estes dois afectos já duma já doutra maneira segundo o diverso génio e sistema dos que trataram tão difícil, e magnífico assunto.

Em qualquer das cenas da *Castro* principalmente nas capitais se acham unidas com bela arte (ou melhor toda a natureza) o terror e piedade trágicas.

Por não amontoar citações e atender a brevidade, que professo, aponto a cena última do 5 acto; é longa, e à lição dela remeto. A última do acto 4 é igualmente um magnífico exemplo neste género pelos remorsos, e arrependimento de D. Afonso.

### Admiração

Estes são os dois primeiros deveres trágicos; mas outros há ainda. O nobre, o grande, que produzem a admiração são necessários, são impreteríveis numa boa Tragédia. Este princípio admirativo e sublime não consiste só no estilo (*Lemercier*; sceance 7); cumprem

grandes ideias, pensamentos elevados além do [217(15)] natural, e ordinário dos homens. Só admiramos o que é acima de nós. Convém pois

1. que uma causa não vulgar agite a grande mola da máquina dramática;
2. Que os actores pensem e obrem com mais que humana grandeza;
3. Que a sua linguagem própria a estes dois principios de grandeza seja elevada, e sublime.

A primeira causa nasce da fatalidade, ou da irresistibilidade das paixões: móveis sobrenaturais, cujos efeitos, porque não vulgares, nos chocam, e admiram.

Fedra vitima duma paixão violenta e criminosa é arrastada por um principio superior à ira de Vénus<sup>63</sup>; Joas triunfando de infindos perigos, e ameaças, e subindo ao trono de seus pais é guiado por um poder divino; Orestes vingando seu pai com um parricidio cumpre os decretos dos Deuses; Agamémnon entregando sua familia ao sacrificio.

Édipo cometendo um incesto cedeu ao poder da fatalidade; Hermione mandando assassinar [217(16)] o seu amante; Radamisto imolando sua esposa; Bruto seus filhos; outro Bruto seu pai; Roxana o seu amante; Cleopatra seus filhos, todos cedem à violência irresistivel das paixões, uns da glória, outros de amor, outros de ambição, etc.

Admiração que provém da grandeza dos pensamentos, e das acções heroicas e mais que naturais dos actores, muito necessária também. O Carácter de Juno Bruto (na tragédia deste nome), suas falas com seu filho, as de Polyucte caminhando ao suplicio, as de Horácio, de Sertório, de Mérope, sejam os exemplos, e as provas desta regra.

Tudo isto porém, mas que belo, e grande, ficará frio, e pobre, se o estilo o não adornar. O mais bem proporcionado e elegante corpo será sempre um esqueleto se de seus naturais adornos for despido e descarnado.

(Nota ? sobre tratar-se esta matéria em seu lugar)

## Notas

1 *Essai sur la Poesie Epique.*

2 Robertson, *History of Americ.*

3 Vide La Harpe, *Cours de Litterature.*

4 Não me cego tanto pela paixão que aos meus compatriotas tenho, que não conheça, quanto o Tasso excede Gabriel Pereira de Castro, e quanto a *Gerusalemme* é superior à *Malaca Conquistada*; mas também conheço que o Trissino é inferior a todos os Epicos Portuguezes, que aponto, e que Ferreira, e Sá de Miranda etc não têm nada que invejar a Dante e Petrarca.

5 Malherbe vint enfin, et le premier en France D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir, diz Boileau (*Art Poétique*: Ch. I). Ora Malherbe floreceu no fim do Século XVI e antes dele que poeta tinham os Franceses? E Malherbe que é?

6 Ferreira, *Epigramas.*

7 Boileau, *Art. Poétique*: chap. 3.

- 8 Para se fazer uma ideia dos versos deste tempo leiam-se os dois sonetos de Ferreira escritos (como ele mesmo diz) na lingua antiga Portuguesa, que na sua collecção são o número 34 e 35 e começam - Bom Vasco de Lobeira, e de gram sem - e - vinha amor pelo campo trabalhando.
- 9 Boileau, *Art. Poet.* Cha. 3.
- 10 E tal é nossa literária desgraça que certo editor de Camões deste auto - da Vida de Adão- faz grande monta. Por estas, e outras causas são em Portugal hoje tão raras as boas obras, e os bons livros: a não ser alguma tradução copiada de mal entendido Francês para mal sabido Português, nada se reputa bom nem se compra, só porque é nacional.
- 11 *Essai sur la Poesie Grecque*, arti. Milton.
- 12 Assim como também entre nós.
- 13 Miguel Cervantes Saavedra no *D. Quixote*.
- 14 *Genie du Christianisme. - Poetique du Christian.* Chap. 1- 5- 7- 8.
- 15 É mui notável nesta peça (que do mesmo autor do Orestes, com tanta razão gabado por Lemerrier - *Cours de Litterature* 5.<sup>ème</sup> seance - regl. 7- tanto difere dela) ver as Euménides a dormir, e roncar na cena, e mil outras cousas deste género. Vide Eschil. - Brumoy, *Théâtre des Grecs*, tom 2. e Voltaire prefac. d' *Oreste*.
- 16 *Ajax* *μοστιγο φοροσ* de Sófocles tem coisas também que só o selo da antiguidade, e o nome de Sófocles (apesar de quanto diz o Padre Brumoy, e Mr. Dupuis) podem fazer respeitar. E com efeito o papel de Minerva nesta tragédia é bem pouco decoroso a uma Divindade e a tal deusa: fazer endoudecer um homem como *Ajax*, e matar na sua fúria quantos carneiros, e mais gado encontra, industrialiar Ulisses na maneira por que há-de atraioar o seu inimigo, e por fim fazer este desgraçado dar-se a si próprio a morte; creio que não é mui decente à Deusa da Sabedoria, à protectora dos Gregos. - Vide *Ajax* act. 1. Scen 1 - 2 - 3, etc. O que Mr. Lemerrier diz em abono desta peça no seu *Curso de Literatura* não destrói o que assevero.
- 17 Verdadeiro é que o luxo Asiático que de nossas colónias nos veio, contribuiu muito para o politico desleixamento, que depós si arrastrou a queda, e deslustre nosso; porém mal era este, que sobejo, e fácil remédio tinha, se dar-lho soubessem. Já então o sentencioso Sá Miranda, o nosso Séneca (como lhe chama Francisco Manoel), o pressagiava naquela sua bem sabida copla:
- Destes mimos Indianos  
Hei grão medo a Portugal  
Não venham a fazer-lhe os danos  
Que Cápua fez a Anibal  
Sá de Miranda, cart. IV.- 5
- 18 Em mais próprio lugar pertendo, se me não falta a vida, explanar esta matéria com uma história critica da Lingua Portuguesa.
- 19 Vid. [...] *Treducti. Camoen's Lusiad.*.
- 20 A Pintura, entre outras floresceu muito, e incontestáveis provas ainda hoje disso nos restam. Já tive ocasião (*Notas ao Retrato de Vénus*) de tratar mais de perto este assunto.
- 21 Não duvido que como as de Camões hajam [*sic*] algumas, mas como as de Ferreira e Sá Miranda por certo não será fácil.

- 22 Horat. *Art Poet.*: Vos exemplaria Graeca - Nocturno versate manu versate diurna.
- 23 Na reforma, e trasladação da Universidade para Coimbra todos sabem que de Estrangeiros Reinos vieram os mais abalizados Mestres para o melhoramento das Escolas. O grego foi também publicamente ensinado em Coimbra por [...] de quem provavelmente o aprendeu o nosso Ferreira, e cuja ciência mostrou na tradução de algumas Poesias.
- 24 Repete quase *verbatim* a nota 17 [nota do editor].
- 25 Repete quase *verbatim* a nota 24.
- 26 Caminha, *Eleg. a Diogo Bernard.*
- 27 'Numerosos' chamou Camões mesmo aos seus versos. - *Lus. Cant. 1. est. 9.*
- 28 A ti leiam grão Flaco, após ti andem  
 Meus olhos trás a que também te seguem.  
 30 Ferreir. *Cart. 8. l.1.*
- 29 Lemercier no seu - *Cours de Litterature* - separou a teoria da arte da prática dela, e depois de estabelecer as regras gerais do Teatro, as aplica às melhores obras Dramáticas. O Padre Brumoy, e outros analisam por outro método, examinando acto por acto, cena por cena: o método de Lemercier é sem questão mais lúcido, e exacto.
- 30 Vide o citado Lemerciar, *Cours analytique de Litterature. Séance XII.*
- 31 Nem chamem a este meu dizer fanatismo cego pela antigualha, não digam que quero julgar as plateias de Paris, e Lisboa pelas de Antenas, e Roma: sei conhecer as diferenças, e distinguir os tempos; mas também o não ignorava Voltaire, mas muito melhor o sabia Racine, e contudo a *Atalia* deste, e a *Rome* salva daquele bem pouco enredadas são; e uma, e outra são o puro do moderno Teatro. Vide Lemercier, *Cours de Litterature. Seance 5. reg. 3*
- 32 O bem comum, senhor, tem tais larguezas  
 Com que justifica obras duvidosas  
 (*Castro. Acto 2. Sc. 1*)
- 33 Horat. *Art. Poet.*
- 34 'Omnis porro pulchritudinis forma unitas est' - S. Agostin., Ep. 18.
- 35 Qu'en en lieu, qu'en un jour un seul fait accompli  
 Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.  
 Boileau, *Poet. Ch. 3.*
- 36 Sublinhado do proprio Garrett [nota do editor].
- 37 Vide Lemercier, *Cours de Litterature. Sean. 5. reg. 3.*
- 38 Uso este, que Lemercier, e outros soberbos, e enfiados Franceses dizem ser exclusivamente seu: atirando com todas as irregularidades, e defeitos teatrais - au de là des Pirinées - . Querem pelo único Lope de Vega, e Calderón julgar todo o Teatro Espanhol e Português: quando temos (e têm os Espanhóis) tragédias, que apostam regularidade com Racine.
- 39 Horat., *Art. Poet. v. 9.*
- 40 Vide Jerónimo Suares Barbosa ao citado lugar de Horacio.

- 41 Repete quase *verbatim* a nota 31 [nota do editor].
- 42 A afectação e guindade frase d'alguns Trágicos modernos os levou ao precipício do ridículo, querendo eles evitar o baixo. Bocage por exemplo (mas que não Trágico; era Tradutor deles) não possuía a versificação teatral. Defeito é este que ilude a primeira fase, mas que encontra o que se sabe mais de perto apalpar.
- 43 Si curat cor spectantis tetigesse querella  
 Progitit ampullas  
 (*Poet.* v. 98)
- 44 A exactidão de não haver mutação nenhuma de cena, além de difficilima na prática não foi nunca seguida à risca por nenhum trágico em todas as suas peças. A *Esther* de Racine, a *Semiramis* de Voltaire, o *Cid* e o *Cina* de Corneille desculpam esta menor exactidão de Ferreira que neste ponto realmente se encontra na *Castro*. Vide Lemercier, Séance 5, reg. 3.
- 45 A beleza, e primor da arte consiste em não mostrar-se arte – Quinct – Just. – Orat.
- 46 Este titulo que vulgarmente se dá ao Ajax de Sofócles é indigno da pureza, e urbanidade Grega: não consta segundo o Scoliasta que ele se representasse senão com o titulo de Ajax, ou morte de Ajax. Mr Dupuis traduziu – *Ajax furieux*.
- 47 Crébillon seria o principe dos trágicos, se (com melhor versificação, e linguagem) adoçasse, ou mais exactamente avivasse os seus quadros, verdadeira e tragicamente terríveis, com a piedade. Disgraçadamente quando vai a exprimir este affecto a pena do grande homem desfalece, e cai. La Motte (principalmente na *Castro*) é o contrário: suas cenas são uma enfiada de madrigais, que por fim enfastiam. – Racine na *Berenice* pela má escolha de assunto nem com toda a sua arte se salvou deste defeito.
- 48 E também os Gregos: porquanto ainda que alguns (...) erradamente pensaram que os Gregos desconheciam esta divisão, manifestamente se enganaram iludindo-se com o diferente nome que aqueles lhe davam chamando ao primeiro acto dos Latinos Prólogo, ao 2º, 3º, e 4º Episódios, e ao 5º Êxodo.
- 49 João Batista Gomes aqui achou o fundo da primeira cena do 1º acto da sua tragédia. Desta houve a ideia, e do Merinval d'Arnaud o estilo daquela cena. Em muitos outros lugares teremos occasião de mostrar quanto a moderna *Castro* deve à antiga, e que as melhores passagens daquela a esta foram (com dignidade porém, e bellissima arte) roubadas.
- 50 Compare-se esta cena 1º do Act. 4º de Ferreira com a 3ª também do 4º acto de João B. Gomes e ver-se-á quanto lhe não deve. O moderno poeta achou no seu antigo mestre um tesouro riquissimo, de que (devemos confessá-lo) se soube aproveitar.
- 51 Vejo aquela inocente, e chora-me alma (*Castro*, Act. 4, Sc. 2)
- 52 Como fez Esquilo nas *Coéforas*.
- 53 Vide *Coéph.* Act.
- 54 Horat., *Art. Poet.*, v. 84, etc.
- 55 Arnaud cego apaixonado, e mais cego imitador da Poesia e literatura inglesa, deve ao terrivel, e desnaturalizado gosto de tal nação o pouco séquito que entre os seus, como entre estranhos, tiveram suas Tragédias. *La Sainte Barthelemy* não sei em que teatro do mundo poderia sofrer-

-se; e o *Fayel*, sem os belos versos de J. B. Gomes, não sei se acharia o acolhimento que entre nós teve; ou porventura mais o deve à pobreza das nossas Cenas.

56 Veja-se a cena 2 do 1º acto da *Fedra* onde o engenhoso Poeta, carecendo de apresentar a moribunda Rainha na Cena só com a sua confidente; e não a podendo fazer sem que saíssem Hipólito e Theramene, que a ocupavam por evitar o hiato teatral ou - *vacuo* - usou da arte de enviar Enone afastar todos para que a Fedra entrasse, e ambos ocupassem sos o Teatro:

Enone

Elle veut voir le jour; et sa douleur profonde

M'ordone toutefois à écouter tout le monde

(Phedre, no lug. cit.)

57 No *Bruto* por exemplo Acto 1º. Cena [...] a mutação que se faz do lugar das sessões do Senado para a casa de Bruto, é tão pequena, e natural, que não ofende.

58 Garrett, em redacção posterior, anotou marginalmente: *Euménides* de Ésquilo, *Ajax* de Sófocles [nota do editor].

59 Lemercier, Séance, 5. Repr. 3: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.* S. Agostinho, Ep. 18 [cfr. n. 34, nota do editor].

60 *Tu eo artem esse, ubi non adpareat.* Quint.

61 Repete quase *verbatim* a nota 51 [nota do editor].

62 Repete quase *verbatim* a nota 55 [nota do editor].

63 C'est Vénus toute entière a sa proie attachée.

**José Oliveira Barata** é Professor Catedrático na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É autor de várias publicações, todas no domínio da História e da Estética Teatral, nomeadamente de uma *História do Teatro Português*, publicada pela Universidade Aberta. Dirige actualmente o Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.