

## GARRETT E O TEATRO PORTUGUÊS

Conferência pronunciada por Augusto de Castro no Teatro Nacional D. Maria II, em 19 de Novembro de 1954

Para compreensão da influência e da glória de Garrett no seu tempo, é impossível, mais do que em qualquer outro escritor na Literatura Portuguesa, separar a evocação da sua vida do estudo da sua obra. Não conheço mesmo na Literatura Europeia, à parte Byron, outro espírito em quem a produção artística e as vicissitudes do destino pessoal estejam mais indissolivelmente ligadas.

Nenhuma existência mais ardentemente humana do que a desse inquieto, desse amoroso impenitente, desse inconstante atormentado pelas paixões e pela vaidade, desse génio do Coração que foi, acima de tudo, Garrett. Raramente no esplendor literário, o Poeta e o Homem se encontraram mais sincera e empolgantemente unidos. «O drama é a vida e o amor a essencial parte da vida» — escreveu Garrett no Prólogo do *Alfageme de Santarém*. Poucas existências terão mais dispersiva e luminosamente ilustrado esta realidade. Pode dizer-se que a todas as criações do seu espírito estão misturados farrapos da sua carne.

Esse Escritor espartilhado e brasonado, visconde, no fim da vida, como Camilo — (que mania tinham, desde o Visconde de Chateaubriand, os homens de letras no século 19, de serem viscondes!) — que se preocupava, como de negócios de Estado, com os sinetes, os anéis, os berloques e as condecorações; que mandava vir de Londres casacas e um traje de caça, «para ir a Sintra», e que, aos 56 anos, já ferido pela morte, ainda se gabava para os amigos, conforme conta Gomes de Amorim: «sinto-me capaz de aguentar seis namoros») — este Escritor janota, por vezes enfatuido e ingenuamente vaidoso, que cria, no seu tempo, o dandismo em Portugal e «a moda à Garrett», mas sempre generosamente, exaltadamente sincero, conservou, mesmo na doença e na precoce velhice, o segredo, o culto, o vício admirável da mocidade. Morreu com os vinte e cinco anos que tinha havia trinta anos — disse Herculano.

«O tempo que é preciso para se ser jovem!» — escreveu um dia Picasso, que anda há setenta anos a passear vinte anos pelo Mundo. Garrett, seis anos antes de morrer, publica a sua obra-prima lírica, *As Folhas Caidas*, os versos estuantes dum

amor de colegial pela Viscondessa da Luz, que tinha 28 anos espanhóis; exhibe, sob as árvores de Sintra, e na estrada de Pedrouços, o seu idílio inflamado e às escondidas escreve e passa, nos salões, bilhetinhos de derricho à mulher amada: «morro pelos mais lindos olhos que ainda vi». Já consagrado pelo êxito e pelos anos, debruçado duma frisa deste teatro, de casaca verde, colete branco e camisa com folhos de cambraia, numa noite de primeira representação, grita para a plateia indiferente e silenciosa: «Aplaudam, bárbaros!».

O mundo divide-se em duas grandes floras humanas: os velhos e os novos. Esta distinção não tem nada com a idade. A mocidade é no homem a capacidade do desejo e do entusiasmo. Há novos de sessenta anos e velhinhos de dezoito. A vida de Garrett é, no fogo que a consumiu, a história duma juventude. A sua obra é o espelho e a imagem dessa vida, agitada por clarões de génio, florida de ilusões, velada de sombras, iluminada por doces claridades, sacudida por vendavais, fremente e voluptuosa. E é isso que faz, no barro eterno do amor e da dor, a sua palpitante imortalidade.

Quando (fará dentro em alguns dias cem anos), por uma fria e triste tarde de Dezembro, Garrett foi a enterrar, só Rebelo da Silva, no fúnebre silêncio do cemitério dos Prazeres, soube, em improviso no estilo pomposo da época, interpretar o sentimento nacional, perante o tûmulo desse que fora a maior figura literária de Portugal depois de Camões. Herculano, que estava presente, recusou-se a falar. António Feliciano de Castilho pronunciou poucas palavras. Houve uma poesia de Mendes Leal, recitada por Luís Augusto Palmeirim. Mas no momento preciso em que se fechava a campa, «um raio de sol» — descreve-nos, vinte e três anos depois, uma testemunha — «um raio de sol até ali encoberto, rompeu por entre um castelo de nuvens cinzentas» e veio iluminar, como numa despedida, o caixão que descia à cova. A mocidade pagava-lhe, numa derradeira chama, o tributo que devia àquele que fora o coração mais novo do seu tempo.

Mas se a glória do escritor do *Arco de Sant'Ana*, do orador do Porto Pireu, do dramaturgo do *Frei Luís de Sousa*, do homem excelsamente amado pelas mulheres, adulado, detestado, caluniado pelos homens, entrava nessa hora na Posteridade, a sua influência no pensamento e nas letras portuguesas leva trinta anos a produzir-se. Neste País traduzido nessa época do inglês e do francês e de que Garrett fora a primeira expressão verdadeiramente nacional, o neogarrettismo só surge com a geração de 70 — com o teatro neo-romântico de Lopes de Mendonça, de Marcelino, de D. João da Câmara e mais tarde de Júlio Dantas; com Ramalho Ortigão, João de Deus, António

Nobre, Alberto de Oliveira, Conde de Monsaraz, António Sardinha, Lopes Vieira, Fernando Pessoa, Correia de Oliveira, com a geração que, através dos incidentes e perspectivas da agitada vida portuguesa dos últimos cinquenta anos, precede a ressurreição nacionalista de que o autor das *Viagens na Minha Terra*, do *Romanceiro*, da *Dona Branca* e do *Alfageme de Santarém* foi o ínclito precursor. No pórtico dessa obra inscrever-se-ão para todo o sempre estas palavras de que Garrett fez o seu programa espiritual e literário: «Vamos a ser nós mesmos, a ver por nós, a tirar de nós, a copiar da nossa natureza».

\*

Foi-me destinado evocar hoje, neste lugar, a memória de *Garrett, homem de teatro*. Nenhum quadro mais próprio para o fazer do que o cenário desta casa que foi a sua, que, pode dizer-se, ele ergueu pedra a pedra.

A acção ilustre do grande Escritor no teatro português pode dividir-se em três grandes expressões: os seus esforços para a fundação deste Teatro e do Conservatório e a criação da Inspeção-Geral dos Teatros; o auxílio, material e literário, à renovação dos autores e dos actores portugueses e, finalmente, a sua obra admirável de dramaturgo, em que avulta, como jóia insuperável da nossa literatura dramática, o *Frei Luís de Sousa* — que, só por si, constitui a glória definitiva do Teatro Português.

\*

Quando Garrett regressa dos seus exílios na Inglaterra e na França, o espectáculo que, nos domínios da inteligência, a sociedade portuguesa do tempo, em plena fogueira política, lhe oferece não podia deixar de impressionar o ardor dessa espécie de proselitismo intelectual e sentimental que, pela vida fora, nunca o abandona. O primeiro e mais flagrante dos contrastes com a influência e a recordação do meio em que, em Londres e Paris, vivera, é o estado andrajoso do teatro português, «acantado, como diz Teófilo Braga, nos barracões do *Bairro Alto* e do *Beco das Comédias*, vergonhosamente sumido no *Pátio do Patriarca*, nos pardieiros do *Salitre* e da *Rua dos Condes*».

Os actores eram borrachos sem consciência. O público delirava com a *Preta de Talentos*, a *Zanguizarra*, a *Talafozada* e com as comédias do António Xavier, de que

nos ficou a memória do famoso *Manuel Mendes Enxúndia*. Vale a pena assistirmos, daqui, a uma representação duma peça da época. Eis uma saborosa descrição de José Agostinho:

«Está em cena o *Marido Mandrião*, traduzido do francês *Le Mari Insouciant* e dado por original por um génio abrihantador. Feridos que sejam os tímpanos dos assistentes por uma, segundo o costume, desafinadíssima gaitada de rebeca, engrossada a atmosfera teatral com o denso e fedorento vapor de sebo e azeite de peixe, ao som de agudo apito, como se aquilo fosse alcateia de Ermitões da charneca, vai o pingado, esfarrapado pano acima, em que eternas teias de aranha formam ou barambazes ou bambolinas; aparece engasgada actriz com um olho na frisura tal, outro no banco tal, outro botado à plateia tal, e outro lá para onde a ela lhe parece. Abre a boca, depois de a abrir primeiro o alambazado ponto que grita mais do que ela, olha para ela que já faz acções com os escarnados braços sem ter proferido palavra, e diz: «A flor que abre o cálix ao orvalho do meio-dia, quando a noite com pincéis divinos pesponta o quadro da madrugada...»

A um século de distância, perdeu-se, felizmente, a tradição de «gaitada de rebeca» mas seríamos injustos se não reconhecêssemos que ainda por cá ficaram restos, que, de vez em quando, revivem, do «alambazado ponto que grita mais do que ela». Nem tudo pode desaparecer na voragem do tempo! Há tradições tenazes.

É certo que nessa altura começam a surgir actores como Teodorico, Epifânio, Florinda e Carlota Talassi. Em 1835, uma Companhia francesa vem a Lisboa, instala-se em 1837 na Rua dos Condes. Mas, sem repertório, sem casas de espectáculo, instalado em pobres pardieiros, o Teatro Português é um triste arremedo de feira.

Garrett tinha feito representar em Plymouth, pelos companheiros de emigração, a sua tragédia da mocidade, *Catão*. Recebera a influência directa de Shakespeare, de Goethe e de Schiller, da renovação romântica na Alemanha. O vendaval de Hugo, com o *Cromwell* e o *Ernani*, começava a soprar sobre a Europa. De Inglaterra Garrett traz o *dandismo* e essa espécie de liberalismo elegante e palaciano que, politicamente, conservou até morrer. Familiarizara-se com a eclosão do espírito europeu, na primeira metade do século 19. Mas — facto só na aparência paradoxal — este Escritor, à medida que, pela evolução da sua inteligência e da sua cultura, se universaliza — (como muito ‘bem notou o Sr. João Gaspar Simões, na primeira das suas conferências no Porto, Garrett é um dos nossos escritores do século passado de personalidade e estofos mais decisivamente universalistas), à medida que se universaliza, o autor de *Merope* e do *Catão*, o poeta filintista da mocidade, o neo-arcádico de antes do exílio,

escreve, no seu regresso a Portugal, estas palavras que vão ser o programa da sua acção política e literária, o programa do Garrettismo: «Os deuses gregos fizeram as delícias de nossos empoados avós e espartilhadas tias. Mas para nós é a história nacional, as tradições populares, as superstições mesmas, os costumes, as crenças de cada povo que só podem fornecer assuntos que nos interessem e divirtam».

Em Arte, a universalidade só se atinge através da expressão nacional. O nacionalismo de Garrett vai dar à Literatura Portuguesa as únicas obras verdadeiramente universais da primeira metade do século 19, em Portugal.

\*

O aviltamento, material e artístico, do Teatro Português, em que há pouco falámos, as chocarrices e a miséria do público, da sala, das peças e dos actores, não podiam deixar de impressionar o emigrado europeu que voltava a Portugal vindo dos exílios de Londres e de Paris, e da Legação de Bruxelas, onde fora Encarregado de Negócios e onde a mulher o traía.

Não foi Garrett o único impressionado pelo estado a que tinham descido a literatura dramática e o gosto popular, entre nós. Herculano já se indignara numa daquelas cóleras reprimidas em que se expandia, de vez em quando, o seu ascetismo literário.

O primeiro passo para a restauração duma cultura artística dá-o, em 1835, Agostinho José Freire publicando o decreto de 5 de Maio desse ano para, segundo os termos do seu relatório, «promover a Arte da Música e fazer aproveitar os talentos que para ela aparecerem». Mas o que interessava o Ministro era o Teatro Italiano. Criava-se um Conservatório de Música e as aulas abertas ao público destinavam-se ao ensino de *«música sacra própria dos officios divinos e a profana, incluindo o estudo das peças do Teatro Italiano»*.

Para a direcção da Escola escolhe-se um homem com um nome meteorologicamente auspicioso. Chamava-se Bomtempo — João Domingos Bomtempo. E foram nomeados logo os professores para os «instrumentos de latão», para os «instrumentos de arco» e até para os «instrumentos de palheta». Em Janeiro de 1836 era Governador Civil de Lisboa, Joaquim Larcher. Completando a iniciativa do Ministro Agostinho José Freire, Larcher procura organizar uma associação para, por meio de acções, comprar um terreno para a edificação dum teatro nacional.

Formou-se o plano, indicaram-se subscritores, tratou-se do local, escolhendo-se o terreno da Anunciada, onde estava o Teatro da Rua dos Condes. Desses trabalhos e esforços resultou o ofício remetido ao Governo em 28 de Janeiro de 1836, assinado por Joaquim Larcher.

Os trabalhos dos «arcos» e das «palhetas», assim como os esforços do benemérito Governador Civil para a fundação dum teatro nacional, foram interrompidos, em Setembro desse mesmo ano de 1836, pela Revolução chamada Setembrista. O Ministro Agostinho José Freire foi assassinado. Passos Manuel sobe ao poder e encarrega alguns dias depois o seu amigo e patrício Almeida Garrett de propor sem perda de tempo «um Plano para a fundação dum teatro nacional nesta capital, o qual, sendo uma Escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos; informando, ao mesmo tempo, acerca das providências necessárias para levar a efeito os melhoramentos possíveis dos teatros existentes».

Esta portaria tem a data de 28 de Setembro. Algumas semanas depois, em 12 de Novembro de 1836, Garrett apresentava o seu projecto, convertido em lei pelo Decreto de 15 de Novembro. Dava-se o primeiro passo para a restauração do teatro português. A luta de Garrett ia, porém, durar seis anos, até 1842, em que essa obra, finalmente, se completa.

O decreto de 1836, ao qual devemos a honra de estar aqui sentados esta tarde, cria a Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e o Conservatório de Arte Dramática; funda os Prémios para os Autores das peças declamadas como das peças cantadas ou líricas, prémios cuja concessão só será regulamentada em 1839, e, finalmente, lança as bases para a constituição duma sociedade — associação de pessoas zelosas — destinada a promover os meios para a construção dum edifício «em que decentemente se possam representar os dramas nacionais».

A Inspecção-Geral dos Teatros tem por fim: «velar e prover em tudo quanto não for a polícia externa dos teatros e mais espectáculos; aprovar as peças; interpor juízo de equidade em todos os casos de desinteligências entre os Artistas e os Empresários, dirigir e fiscalizar a boa regência dos Conservatórios; convocar e presidir ao júri dos prémios».

Garrett é nomeado para o cargo gratuito de Inspector-Geral dos Teatros, que só exercerá durante cinco anos, até Janeiro de 1841, e o seu primeiro trabalho é organizar uma companhia de declamação que vai funcionar no velho Teatro da Rua dos Condes,

estreando-se com o drama *A Duquesa de Vaubalière*. Garrett aproveita-se para esse efeito do exemplo e da colaboração duma Companhia francesa, que chegara a Portugal em 1835 e de que faziam parte os actores MM. Paul, Charlet, Roland, M.<sup>me</sup> Charton.

O Conservatório de Arte Dramática, criado ao mesmo tempo que a Inspeção-Geral dos Teatros, foi dividido em três escolas: declamação; música e dança; música e ginástica especial.

À frente do novo Conservatório continuava o Sr. Bomtempo, o que era de bom agoiro. O curso de declamação era dividido em três períodos ou *termos*: Recta Pronúncia e linguagem; Rudimentos literários e Aula de dança «para desplante do corpo e desembaraço dos movimentos». Este programa valeu durante algum tempo, a Garrett, a alcunha, lançada pelos seus inimigos, de «Recta Pronúncia». Quanto ao desembaraço dos movimentos avançou-se alguma coisa desde então até aos nossos dias. O «desplante do corpo» é hoje sensivelmente o mesmo.

Após longas hesitações, o Conservatório ficou instalado no edifício dos Caetanos, então pouco menos do que em ruínas. O actor francês M. Paul fora encarregado da direcção da Escola Dramática e para o coadjuvar, como professor, foi nomeado um actor português de nome «Lisboa». O Conservatório passou assim a ser não o Conservatório Real de Lisboa, mas o Conservatório *do* Lisboa.

Em 23 de Março de 1840, por ocasião do aniversário da Rainha D. Maria II, realizou-se no Teatro do Salitre a primeira festa do Conservatório. O programa tinha três partes. A primeira era constituída por uma «cantata» chamada *Apoteose*, composta pelo professor Francisco Xavier Migone, com letra de César Perini di Luca. Os alunos da Escola de Música interpretavam os papéis de Vénus, Camões, Apolo e o Coro. A «cantata» tinha cinco cenas e todas decorriam em «um sítio delicioso dos bosques Idálios», onde Camões aparecia «pensativo e triste (dizia a rubrica) assentado debaixo dum loureiro».

O épico começa naturalmente por lamentar as desgraças da Pátria, as discórdias civis e a decadência das Artes. Ferido por este tríplice infortúnio, Camões dispõe-se a partir — e, a cento e tantos anos de distância, nós ainda lhe damos razão. Mas nesse momento ouve uma música de suaves acentos. É Vénus, em carne e gases, que cantava uma ária de esperança. O Poeta (diz a «cantata») fica maravilhado, e o caso não era para menos. Fica maravilhado e mais tranquilo. A voz da Deusa foi um remédio santo: num instante apazigua-lhe os desgostos. Os vates foram sempre sensíveis à voz de Vénus! Afinal, Camões decide-se e sai para dar lugar à entrada da conhecida

divindade mitológica comovida pelos tormentos do cantor d'Os *Lusíadas*. Seguem-se diversos Amorzinhos (estou seguindo sempre a inspiração do Sr. Perini di Luca) «formando engraçados grupos» em torno da Deusa. Surge também, tirada por pombas e guiada pelo Amor — imaginem os senhores o quê? —, uma concha marinha. Vénus, comovida com a aparição, anuncia a felicidade da Lusitânia, a renascença das Artes e a glória da senhora D. Maria II e põe o coro na rua, porque quer ficar só com Camões. É neste instante culminante que se abre o fundo do teatro, sob os eflúvios duma música vaga. E vê-se, no meio dos Amorzinhos, com instrumentos artísticos e grinaldas de flores, o busto da Rainha. Em torno do pedestal estão — Deus do Céu! —, agrilhoados, a Ignorância, o Ódio e a Discórdia. Camões, acompanhado por Vénus, coroa o régio busto e Apolo e o Coro aclamam esta singular Apoteose que deve ter sido muito aplaudida.

Na segunda parte do espectáculo os alunos da Escola de Declamação representaram, pela primeira vez, o drama de Garrett, *Amor e Pátria*, que, remodelado mais tarde, deveria chamar-se *D. Filipa de Vilhena*. Após a recitação, no intervalo dum monólogo, *O Parricídio*, a Escola de Dança veio, na terceira parte, desempenhar uma *féerie* em dois actos que tinha um título que ainda hoje nos faz crescer água na boca: *As Três Cidras do Amor* ou *Bela, Rica e Boa*. Com tais requisitos, este título poderia hoje inspirar, num anúncio, uma aliciante proposta de casamento.

\*

A gloriosa tarefa de Garrett de restauração do Teatro Português, que, ele próprio, deveria qualificar de «pasmosa pertinácia», tem o seu coroamento na longa cruzada para a fundação e construção deste Teatro.

O decreto de 1836, promulgado sobre o Projecto de Garrett de 12 de Novembro, estabelecia, como vimos há pouco, as bases para a constituição duma sociedade destinada a promover os meios para a construção dum edifício «em que (eram as expressões do Legislador) decentemente se pudessem representar os dramas nacionais».

A primeira dificuldade a resolver era a escolha do local para o novo Teatro. Começa aí o inevitável drama de todas as iniciativas e obras burocráticas. Joaquim Larcher indicara em 1836 o terreno da Anunciada, perto do velho Teatro da Rua dos Condes. Garrett, nomeado Inspector-Geral dos Teatros, renuncia a esta ideia e propõe o Palácio da Inquisição, no Rossio. Alguns séculos antes, diante dos seus sinistros

muros, tinha sido queimado vivo um homem de teatro, António José da Silva. Essa circunstância, entre outras, indicava, antes de mais nada, este local para futuros suplícios dramáticos. A História também tem as suas ironias.

O Governo aceita a indicação de Garrett. O arquitecto Chiari é encarregado de fazer o projecto, cujo custo é, nessa altura, computado entre sessenta e cinco mil e setenta e cinco mil cruzados. Foi ouvido o Inspector-Geral dos Teatros; foram mandados ouvir os Arquitectos da Academia de Belas-Artes. Em Outubro de 1838, foi eleita uma Comissão para reunir os accionistas. Quando tudo estava pronto e se ia obter a autorização do Governo para a formação da Sociedade, o Governo de então já tinha dado outro destino menos dramático ao Palácio do Rossio. Tinha amortizado com ele uma parte da dívida do Estado à Câmara Municipal de Lisboa. O terreno agora pertencia à Câmara.

E aqui acaba o primeiro acto.

O segundo acto inicia-se com as diligências de Garrett, desiludido do Palácio da Inquisição, para obter a cerca do Convento de S. Francisco da Cidade. A proposta é aceita, publicam-se as condições para a constituição da empresa accionista, obtêm-se 30:700\$000. O Parlamento aprova. Os trabalhos vão começar. Passou-se isto em começos de 1839. Entra nessa altura em cena o Conde de Farrobo que se oferece para, sendo-lhe o terreno vendido em boas condições, construir, ele, o teatro à sua custa, ficando sua propriedade. Foi solicitada e obtida oficialmente a autorização para a venda particular, sem arrematação em praça pública. O Governo manda que a Inspeção-Geral dos Teatros estipule as condições de venda. Surgem, porém, desinteligências entre Garrett e Farrobo. Este desiste da sua proposta e da construção. A ideia da cerca do Convento de S. Francisco é inutilizada. Tem de se voltar ao princípio.

Fim do segundo acto.

A primeira cena do terceiro acto passa-se na Câmara dos Deputados, em 1840. Garrett, que faz parte do Parlamento, consegue a aprovação duma lei autorizando o Governo a ceder o terreno, bem como os materiais desaproveitados de outros edifícios destruídos, para a construção do Teatro Nacional, podendo fazê-lo por meio de compra ou «troca por outros quaisquer bens».

O Inspector-Geral dos Teatros, que é tenaz, visa com esta última cláusula o projecto, que não abandonara e a que volta, após a decepção do Conde de Farrobo, do aproveitamento do Palácio da Inquisição. A Câmara Municipal de Lisboa,

proprietária agora do terreno, acede à solicitação de Garrett e, em atenção (diz a acta da resolução municipal) «ao interesse pela realização duma obra que a civilização e o público tão altamente reclamam», vende o Palácio à sociedade que se formará para a construção do Teatro, por dez contos de réis. Não se pode dizer que fosse caro !

Abre-se o concurso para as obras; lança-se um empréstimo de cem contos. Desta vez, parece que tudo vai marchar. Mas não. Ainda não é desta vez. Um novo golpe de teatro surge. Os mártires da velha Inquisição vingam-se. A «pasmosa pertinácia», a dedicação, a iniciativa e o desinteresse de Garrett tinham de receber um prémio. Por motivos políticos — divergências com o Governo — Garrett é demitido de Inspector-Geral dos Teatros, cargo que ainda por cima era gratuito.

E desce o pano sobre o terceiro acto.

Se fosse nos tempos de hoje, a peça acabava aqui. Mas, nessa época, os dramas tinham sempre, pelo menos, quatro actos.

O quarto acto tem por protagonista o antigo Governador Civil, Joaquim Larcher, nomeado para substituir Garrett na Inspeção-Geral dos Teatros — o homem que em 1836 *realizara os* primeiros esforços para a edificação do Teatro. É ele quem, em 1841, sucedendo a Garrett, retoma a tarefa interrompida pela demissão do grande Escritor. Deve-se-lhe um engenhoso plano de subscrição para angariamento dos fundos necessários à construção. Recorrendo às Caixas do Contrato do Tabaco, aliviadas durante seis meses, de 1843 a 1846, do encargo de sustentar a Ópera Italiana em S. Carlos, esperando-se obter assim quarenta contos; com o subsídio de dez contos da Rainha e cinco contos do Duque de Palmela, uma ajuda do Estado de vinte contos e com outras verbas, Larcher obtém noventa contos. As obras iniciam-se em Julho de 1842.

Realizava-se enfim o sonho de Garrett. O Teatro ia ser construído sobre estacas, devido à humidade do solo. Castilho põe-lhe, por isso, o nome de «Teatro Agrião». O *agrião* nasceu, cresceu com o tempo — e tem dado lugar, no decurso acidentado dos anos, a várias e excelentes saladas. A última, meus Senhores, é a desta tarde.

A acção admirável em prol da restauração, material e artística, do Teatro Português, não tem apenas o seu monumento nacional nas paredes desta Casa que, para a Posteridade, ficou como sua. Não se limitou à fundação do Conservatório, à criação da Inspeção-Geral dos Teatros e dos Prémios Literários,— estende-se, pode dizer-se, a todos os domínios da vida intelectual portuguesa, desde a revisão do repertório teatral à sua acção pessoal junto dos autores e das obras, à sua iniciativa, a

tudo o que, no seu tempo, representou em Portugal um estímulo de grandeza, de inteligência ou de beleza nacionais.

Mas isso são aspectos da múltipla personalidade de Garrett de que outros, mais qualificados do que eu, se ocuparão em outros lugares. Da glória, que enche Portugal, daquele a quem os seus contemporâneos chamavam *o Divino*, só me cumpre evocar nesta sala o homem de teatro.

Falámos do Reformador. Mas acima das pedras que ele ergueu; da obra de renovação de que ele foi o grande inspirador e o gigantesco animador; do pensamento que ele personifica na renacionalização artística da sua época, está o génio literário do Escritor que deu à Literatura Dramática Portuguesa *Um Auto de Gil Vicente*, o *Alfageme de Santarém* e essa obra-prima que (é a hora de o proclamar!), na história do teatro português, representa a mesma alta expressão do génio nacional e de espírito universal que, na Poesia, representam *Os Lusíadas*. Refiro-me ao *Frei Luís de Sousa*.

\*

Garrett é, nas suas qualidades, como nos seus defeitos, na exaltação como nas fontes do seu génio, no gosto espectacular da vaidade, na apaixonada volubilidade da sua vida como no sentido lírico e dispersivo da sua obra, no seu idealismo amoroso, na sua inquieta sensualidade, no desperdício e no ardor, o mais português de todos os portugueses do seu tempo. E, no entanto, é no exílio que ele encontra o fecundo veio da sua inspiração nacional. É lá que, a três séculos de distância, ele trava relações com Gil Vicente; de lá traz nos olhos e no espírito essa espécie de messianismo português que o há-de acompanhar até à morte.

O exílio é sempre uma grande escola de Pátria. O amor pátrio (já o disse um dia), sentimento masculino dentro de fronteiras, transforma-se, na terra alheia, num sentimento feminino, feito de nostalgia, quase nupcial. O poeta livresco e arcádico, o dramaturgo (eivado do classicismo do velho tio helenista) que escrevera o *Catão* e a *Merope*, regressa a Portugal trazendo na sua bagagem, com o sentimento europeu que vai fazer dele o mais universal dos escritores portugueses de todos os tempos, esse lusitanismo de que, depois da sua morte, vai renascer o nacionalismo literário português.

A esse pensamento nacional vai ficar fiel todo o seu teatro. E é ele que vai inspirá-lo na obra dramática em que, reatando a perdida tradição vicentina, Garrett marca uma data na restauração literária do Teatro Português: *Um Auto de Gil Vicente*.

Quando se fala de teatro português, é preciso remontar a Gil Vicente e, após o longo intervalo de quase quatrocentos anos de indigência, de artifício, de dogmatismo, de revoadas dispersas e sem qualquer acção social, vir encontrar, de novo, no século 19, o interrompido fio duma verdadeira literatura teatral em Garrett e, após um novo eclipse de trinta anos, no neogarrettismo e no fulgor da geração que deu a Portugal Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita, Fernando Caldeira, João da Câmara, Schwalbach e Júlio Dantas e, aos nossos palcos, uma plêiade de grandes intérpretes. Nem o *Entremez do Poeta*, de Francisco Rodrigues Lobo, nem os entremezes e as comédias de cordel do século 17, nem no século 16 a célebre *Castro* de António Ferreira, nem a segunda *Castro* de Domingos dos Reis Quita, as tragédias de Garção ou de Manuel de Figueiredo e as suas insossas adaptações de Eurípidés e de Corneille, nem a Nova Arcádia ou Bingre, João Baptista Gomes e a *Nova Castro* podem constituir, na sua expressão fragmentária, a expressão original de um Teatro. Apenas, através dessa escassa, hierática, pedantesca, trivial ou truculenta evolução — apenas através desses desenxabidos arremedos clássicos e arcádicos, sem personalidade ou continuidade, sem qualquer influência na época ou qualquer projecção no futuro, quaisquer que sejam os méritos isolados duma ou outra figura ou duma ou outra obra, o género plebeu da farsa assinala aqui e além a permanência duma chama cómica nacional.

Pondo em cena Gil Vicente, recortando para a reviviscência das fontes quinhentistas do Teatro Português o quadro dum auto de Mestre Gil, Garrett, empenhado na tarefa de ressuscitar e renovar a literatura dramática portuguesa, marca, numa inspiração genial, a filiação directa da renascença que vai operar.

Garrett começou a escrever *Um Auto de Gil Vicente* em 11 de Junho de 1838. Concluiu-o em 10 de Julho seguinte — em menos de um mês. A ideia da peça veio-lhe da própria rubrica histórica das *Cortes de Júpiter*, que fora representada nos Paços da Ribeira em 1519. Ele próprio define a sua intenção: «O que eu tinha no coração e na cabeça — a restauração do nosso teatro, seu fundador Gil Vicente, seu primeiro protector El-Rei D. Manuel, aquela época, aquela grande glória, de tudo isto se fez o drama». E, em outro lugar, acrescentou: «Eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro...»

A obra de Garrett desenrola-se em torno da representação das *Cortes de Júpiter*, escritas para celebrar a viagem da Infanta D. Beatriz para Sabóia. Nela o escritor faz intervir a lenda dos amores de Bernardim Ribeiro e da Infanta e da paixão de Paula Vicente pelo Poeta da *Menina e Moça*.

Na peça, Bernardim Ribeiro entrega à Princesa um exemplar das *Saudades*, livro que só foi verosimilmente começado e escrito depois da partida de D. Beatriz. Garcia de Resende surge quase mudo. Garrett esclareceu, ele próprio: «os caracteres de Gil Vicente e da Infanta estão apenas delineados: tive medo do desempenho». Bernardim Ribeiro lança-se desesperadamente ao Tejo, gritando: «estas águas que me roubam tudo, que levem também a minha vida!» Ora a História diz-nos que Bernardim viveu largo tempo após a saída da Infanta, e ainda foi feito Comendador da Ordem de Cristo e Governador de S. Jorge da Mina.

De todos esses anacronismos e entorses de História, Garrett defendeu-se na Introdução da obra, quando ela foi publicada, falando das fontes donde procurava «derivar a verdade dramática», proclamando altivamente aos eternos «coca-bichinhos» da crítica: «digo a *verdade dramática* porque a *histórica* propriamente e a *cronológica*, essas não as quis eu nem quer ninguém que saiba o que é teatro». Giraudoux, um século depois, não o disse melhor. E comentando o fim prematuro e trágico, com que na última cena de *Um Auto* liquida Bernardim Ribeiro, o dramaturgo resume: «Atirei com ele ao mar porque me era preciso e o público disse que era bem atirado. É o que me importa» .

*Um Auto de Gil Vicente* — «primeiro drama (na frase de Herculano) dos que vieram começar a época do renascimento do nosso teatro» — foi representado algumas semanas depois de concluído, em 15 de Agosto. Escrevendo-o, levando-o ao palco, ensaiando-o, Garrett não vinha apenas ressuscitar para um público surpreendido, e que o aplaudia em delírio, Gil Vicente, Bernardim e a Infanta — descobriu também uma actriz que ele talvez platonicamente amou (isso acontecia-lhe de vez em quando) e que se estreou na peça — Emília das Neves, aquela cuja beleza e cuja voz de oiro chegaram até à memória dos nossos dias sob a doce invocação da «linda Emília». Naquela noite, na Rua dos Condes, nasceram, ao mesmo tempo, para o teatro, uma admirável obra dramática e uma grande actriz e, para a glória, um grande Escritor e uma bonita mulher. São coisas que, valha a verdade, não acontecem todos os dias.

Como em quase todas as fases da sua fecunda vida literária, uma recordação sentimental está ainda ligada à inspiração e à gestação de *Um Auto de Gil Vicente*.

Um ano antes, Garrett, que tinha então trinta e oito anos, enquanto passava a procissão do Corpo de Deus, vê, debruçada à janela, uma rapariga, em plena juventude, que, de longe, o fita demoradamente. O «leão das salas» não tira mais os olhos da janela. Finda a procissão, espera na rua a frágil burguesinha que regressa a casa, acompanhada pela família. Garrett, como um jovem alferes, segue o derriço — e fica de plantão à esquina até que uma vidraça se abre e o objecto das suas ardentes miradas vem espreitar por trás de uma cortina. O escritor e político, em plena fama, aclamado na tribuna e cortejado nas salas, enamorado agora como um estudante, volta no dia seguinte.

E o clássico namoro lisboeta começa. Ela tem dezoito frescos anos. Chama-se Adelaide e é filha duma dama francesa, Jerónima Deville, casada com um negociante português de nome Pastor. Garrett é já casado, mas está separado da mulher, a banal Luísa Midosi que o traíra em Bruxelas. O coração e a vaidade ainda sangram desta dolorosa prova. Escreve a Adelaide Deville e conta-lhe tudo. Envia-lhe, ao mesmo tempo, para lhe excitar a imaginação, um exemplar da *Nova Heloísa*. Poucos dias depois, o idílio da procissão do Corpo de Deus voava para a casa do Pátio do Pimenta, onde Garrett morava, e quando a mãe, alarmada pela fuga, vai procurá-la, Adelaide declara que a sua resolução está tomada e quer ficar em casa do Poeta. E com ele viverá até que, em 1841, morre, com vinte e dois anos, deixando-lhe uma filha, Maria Adelaide, que será a mais fiel ternura, o remorso e o enlevo da vida do Escritor.

O amor duma mulher traz sempre, nas suas asas doiradas, vinte anos. Garrett volta, nesses braços virginais que se lhe estendem, à sua mocidade. E é à sombra desse amor, que o remoça, na euforia sentimental que ele cria, que o dramaturgo escreve *Um Auto de Gil Vicente* e os acentos de paixão que põe na boca de Bernardim Ribeiro, de D. Beatriz e de Paula Vicente são a explosão do lirismo ardente que vai na alma do Poeta. Mais tarde, será ainda a memória de Adelaide, personificada na filha que ela deixou, ao morrer, que iluminará o doloroso génio de Garrett. É no drama e no destino de Maria Adelaide que o Escritor moldará a carne e a alma de «Maria», do *Frei Luís de Sousa*. E nos traços da *Joaninha dos Olhos Verdes* é verosimilmente a mocidade de Adelaide que revive — e não, por certo, a remota e desplumada prima que Alberto Pimentel lhe foi desenterrar em S. Miguel das Aves.

E será ainda durante o luto pela morte de Adelaide Deville que Garrett escreverá *O Alfageme de Santarém*, delineado, como ele diz, em meados de 1839, em vida ainda da linda Musa da Rua dos Capelistas, e concluído em Benfica, em 1841, entre as lembranças daquela que foi talvez a única mulher que verdadeiramente o amou.

Seria longo e seria abusar da paciência de quem me escuta fazer passar hoje, entre as luzes desta tarde evocativa, toda a obra dramática do *Divino* — desde a *Merope* e o *Catão* da sua juventude, até à *Filipa de Vilhena*, à *Sobrinha do Marquês* e às suas obras menores, mas que fixam uma faceta do seu espírito, e que vão desde o *Falar Verdade a Mentir* às *Profecias do Bandarra* e a *Um Noivado no Dafundo*.

Evocando a glória teatral de Almeida Garrett, temos de nos deter agora — já é tempo! — diante do clarão da imortalidade que ele nos legou com o *Frei Luís de Sousa*, sua obra máxima, obra-prima da Literatura Europeia do século 19 e que, por si só, ilustra a existência e a originalidade dum Teatro Português.

Nem nos jardins de Racine, nem no fogo heróico de Corneille, nem em Goethe, cujo estro emudecera em 1832, nem em Victor Hugo, em pleno fulgor da sua lira transbordante, em nenhuma das grandes influências ou modelos do Romantismo, é possível encontrar parentesco ou filiação para essa tragédia da mais pura linhagem grega e que, pela sobriedade da construção, não tem afinidade com qualquer outra obra de literatura da Europa da época.

É preciso remontar a Shakespeare para encontrar paralelo na viva, descarnada, quase sobre-humana grandeza das situações. «Telmo Pais» é um filho português do *Hamlet*. Na figura de «Maria» dir-se-ia adivinhar-se já o misterioso simbolismo que Ibsen, que a essa data tinha 23 anos, havia de trazer, mais tarde, ao teatro. Como todas as verdadeiras criações de génio, o *Frei Luís* é uma obra solitária, sem raízes que mergulhem em outros solos, nem ramagens que se estendam a outras sombras. Sangue, terra, almas, — tudo é português. Um sopro de eternidade o anima. Portugal — moldado em bronze. Humanidade talhada em mármore.

Na génese duma obra-prima há sempre uma estranha percentagem do Acaso. Garrett, ao escrever, durante umas curtas semanas de forçada imobilidade, em casa, a tragédia dos amores de Manuel de Sousa Coutinho e de Dona Madalena de Vilhena, não cuidou em criar a sua maior obra literária, não pensou sequer em escrever uma intensa obra dramática. Ao levar ao Conservatório e, depois, lendo em casa da família Kruss o manuscrito de *Frei Luís*, Garrett reputava o seu trabalho «mais um estudo

para se examinar no gabinete do que próprio quadro para se desenrolar na exposição pública da cena».

Como acontecera a Goethe, que num teatro de bonifrates recolhera a ideia do *Fausto*, Garrett recebeu a primeira sugestão do seu drama, em 1818, num longínquo espectáculo de actores ambulantes, na Póvoa do Varzim. A *comédia famosa* representada num cenário de papelão tinha, como ingénua tema, a lenda de Frei Luís de Sousa. Essa impressão da mocidade passou. Anos depois, lendo as *Memórias* do Bispo de Viseu, D. Francisco Alexandre Lobo, e relendo a romanesca narrativa do Padre Frei António da Encarnação, o Escritor, recordando o espectáculo do barracão da Póvoa, teve a intuição magnífica da acção e do quadro da tragédia que viria a escrever na vertigem e na febre em que sempre trabalhava, durante a crise sentimental de solidão em que o deixara a morte de Adelaide Deville, debruçado sobre o pequeno leito em que dormia a filha.

O velho conceito de Beaumarchais de que o género duma peça depende muito menos do conflito que ela cria do que dos caracteres que esse conflito põe em jogo, tem no *Frei Luís de Sousa* um singular exemplo. A intensidade dramática, na obra de Garrett, é dada, mais ainda do que pela acção, pela empolgante sobriedade do desenho dos caracteres, como nas grandes tragédias clássicas, pela sombra da fatalidade que, desde a primeira cena, sobre eles paira. A imortalidade do drama provém sobretudo da empolgante humanidade das figuras que, traduzindo sentimentos eternos e universais, como o amor, o remorso, a fidelidade do sacrifício, o fervor religioso, ficam, sempre, fundamentalmente locais e portugueses. Telmo e o seu sebastianismo, Manuel de Sousa Coutinho e o seu ardente simbolismo patriótico, Madalena e o seu idealismo amoroso, são enraizadamente nacionais.

Sete anos, como o tempo que Jacob serviu a Labão, levou esta obra máxima do Teatro Português a subir do pequeno teatro de amadores da Quinta do Pinheiro até ao palco desta Casa que só à obstinação de Garrett devia a sua existência. Os meandros da política nada têm de comum com a Justiça da História.

Da poeira do tempo, arrancadas ao túmulo, à lenda, à imaginação, vivas dessa sobrevida irreal que é a Arte, ressuscitaram hoje nesta sala, espécie de Juízo Final da obra de Garrett, as doces, as dolorosas, as apaixonadas, alegres ou melancólicas criaturas da sua inspiração. Ei-las, animadas pelo sopro ardente da Glória, reunidas por uma tarde, em torno da memória do Divino que as criou — *a Infanta D. Beatriz* e

*Bernardim Ribeiro* de «Um Auto de Gil Vicente», *Frei Froilão* e o *Alfageme*, a *Mariana de Melo* e a cabeleira do *Marquês*, *Madalena de Vilhena*, evocando as sombras do seu solar de Almada, *Maria de Noronha*, branco lírio do amor e da culpa desfolhado pelo vendaval do Destino, o escudeiro *Telmo*, *Manuel de Sousa Coutinho*, *D. Filipa de Vilhena*.

Mas não são essas apenas as evocações do seu espírito que vieram povoar de imortais fantasmas este palco. Outras se juntaram à presença ideal das criações que o génio de Garrett nos legou, tão palpitantes ainda de vida como no dia em que saíram, em mármore ou em bronze, das mãos do Escultor de Almas e de Beleza que as esculpiu e animou.

Outras vieram e nos cercam; outras ressurgem, friso de luz, de volúpia e de sonho, no clarão da Eternidade que hoje banha esta Apoteose. E seria bem triste que não viessem e seria bem ingrato que não as chamássemos, labaredas em que se queimou o coração inconstante e maravilhoso do Poeta que do Amor fez a sua inquieta Musa — essas que foram o disperso génio do seu Génio. São a Prima Tomásia, sua companheira de infância, Isabel Hewson, seu primeiro idílio, que ele cantou na *Anacreôntica*:

*Isabel, ob saudade!*

*Isabel, ob querida!*

*Sem ti, que me importa,*

*De que serve a vida?*

Como na noite da primeira representação do *Catão*, Luísa Midosi aqui revive num camarote, com seus cabelos de ouro e seus olhos azuis — essa a quem Garrett deu o seu nome e que tão ingratamente havia de o trair em Bruxelas, de quem ele mais tarde se separou e para sempre havia de marcar a solidão da existência desse impenitente infiel que, como o *Carlos* do seu romance, «tinha coração a mais». São agora — Júlia, Georgina e Laura, «as três Robinsons», que, no seu exílio de Inglaterra, ele amou quase ao mesmo tempo, com o invencível e cândido ardor que punha em todas as suas paixões — e que ele há-de, mais tarde, ressuscitar nas *Viagens na Minha Terra*. A uma das três irmãs, Laura — a dos «olhos de uma cor de avelã diáfana» — Garrett dedicou uma poesia, *Suspiros d'Alma*.

Anjos ou demónios, simples burguesas ou aristocratas, loiras, morenas, portuguesas, inglesas, francesas, italianas, espanholas, todas elas descem, nesta hora,

do pedestal de ilusões, de desenganos, do pedestal de rimas em que ele as colocou — e chegam, uma a uma, iguais na morte, como iguais foram durante uma hora na chama do seu desejo ou da sua imaginação: Paulina Flaugergues, a poetisa francesa de quem ele traduziu, à laia de declaração sentimental, os versos insípidos e românticos; a dançarina Valdini, por quem ele atravessava o Tejo todos os dias para ir, às escondidas, amá-la ao Alfeite; a linda Emília das Neves, de quem ele foi o padrinho de Arte desvelado e o lírico derriço.

Neste cortejo de sombras amadas, uma fresca e luminosa imagem avança entre festões de rosas. São os seus dezoito anos que revivem e a cercam. E ela é a doce e romanesca Adelaide Deville que por Garrett, casado e já perto dos quarenta anos, abandonou a família, renunciou a tudo para seguir o Poeta, glorioso e só, que, de longe, a olhara numa tarde de procissão e lhe fizera ler a *Nova Heloísa*.

E a esse amor, que quatro anos depois havia de receber o beijo triste da Morte, a esse amor, partilhado e íntimo, amor de noiva, maternal e doloroso, a Posteridade deve talvez os acentos mais puros e mais profundos do estro de Garrett. Foi junto dela que ele escreveu *Um Auto de Gil Vicente*, que concebeu *Filipa de Vilhena* e foi na amargura da viuvez, no calor do berço da filha que ela lhe deixou — quando Garrett dizia «que não tinha para amar no Mundo senão uma saudade e uma esperança» — que nasceu a inspiração que ia immortalizar, no drama da vida do Escritor, a amarga glória do *Frei Luís de Sousa*.

E vêm agora — e são as últimas — Maria Kruss, a dos «olhos negros, negros», última amizade amorosa de Garrett, que sobre o seu túmulo chorou as suas mais melancólicas lágrimas de mulher — e «o fatal amor» a quem ele consagra a poesia célebre *As minbas Asas*, a Deusa Andaluza, «duma beleza toda judaica, toda árabe», das *Folbas Caídas*, Rosa Montufar Infante, a Viscondessa da Luz, frenesi, fogo sensual, tormento e êxtase dos últimos anos do Poeta. «Morreu abraçado à *cruz*, com os olhos postos na *luz*», conforme o cruel epigrama de Rodrigo da Fonseca, no dia do enterro do romancista do *Arco de Sant'Ana*.

«Este é o único privilégio dos poetas: que até morrer podem estar namorados. A mais gente tem as suas épocas na vida, fora das quais lhes não é permitido apaixonarem-se» — escreve Garrett nas *Viagens na Minha Terra*. Eu creio que o privilégio não é apenas até morrer. Mesmo além da morte, no seio do Senhor, os idílios dos Poetas continuam. Paul Valéry disse que os Grandes Homens morrem duas vezes — uma, como Homens, e a segunda vez, como Grandes. Da sua vida

efêmera e transitória fica-lhes, entre os outros homens, o rastro de sonho, de dor, de amor, de grandeza que deixaram — e que é a longa vida a que a ilusão humana chama a Imortalidade.

Aquelas imagens que Garrett moldou e ergueu — umas porque, na Arte, lhes deu realidade e forma, outras porque, no Coração, as animou da sua própria carne e das próprias palpitações do seu sangue — as mulheres que ele idealizou e aquelas para quem viveu e por quem sofreu (e que importa se algumas o não amaram?) passam agora nesta sala e são a clara, florida, fremente Exaltação da sua memória.

As figuras da obra de Garrett coroam Garrett. Mas uma outra figura, sublime e frágil, pequenino deus volúvel que Deus criou quando criou o Mundo, em cujas asas trémulas uma eterna primavera vibra, desce agora, do Olimpo, num frémito de asas doiradas, e vem, na ronda das pálidas visões que ele, um dia, imortalizou, depor na frente do Poeta o último e ardente beijo das mulheres que ele amou — e que, só porque ele as amou, nesta hora ressuscitam.

E é essa rósea sombra do Amor, segundo génio de Garrett, que ainda hoje — ó doces Fantasmas duma Vida! — anima de inquieta e insaciável juventude as sombras desta sala.

Augusto de Castro