

O DRAMA HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DE GARRETT:

TEORIAS DRAMÁTICAS

ANA ISABEL VASCONCELOS

A grande maioria das produções dramáticas do século XIX faz-se anteceder de um texto, de extensão variável, normalmente designado de "Prólogo". Não raro, são também incluídas, no volume publicado, dedicatórias¹, advertências, pareceres dos censores, licenças para subirem ao palco, críticas saídas nos periódicos, etc. Mas é naqueles textos introdutórios que os autores se dirigem ao público leitor, apresentando invariavelmente as razões que originaram a concepção daquele drama, bem como justificando as opções tomadas.

Por se tratar então de textos que documentam o enquadramento estético-literário da escrita dramática ocupando-se mesmo de questões que hoje pertencem à teoria literária, e por nos fornecerem, de certo modo, o sentido do gosto do público e das tendências dos críticos, consideramos que merecem um estudo sistematizado, do qual retiraremos algumas ilações.

¹ No «Essai sur les prologues et epilogues des poètes dramatiques anglais» (in *Histoire Générale de l'Art Dramatique*; Bruxelles, Lib. Imp. de la Court, 1827), Walter Scott refere que, originariamente, o prólogo constituía, no teatro, um texto dito por qualquer das personagens e que tinha como objectivo situar o espectador na intriga. Mas, assim que a construção da acção se aperfeiçoou e dispensou esta explicação prévia, o prólogo transformou-se num discurso preliminar, dirigido ao público, solicitando a sua atenção e indulgência.

² Só a título de exemplo, referiremos a dedicatória a D. Pedro V, mecenas do dramaturgo António Pereira Férrea Aragão, incluída na publicação de *A Rainha Santa Isabel e Dom Dinis* (Lisboa, Tipografia da Rua da Condessa, 1854). Curioso é o facto de o autor preencher parte desta dedicatória, queixando-se da perseguição dos literatos que conspiram «contra todas as minhas produções literárias, profundamente morais e humanitárias, escritas em linguagem que não podem imitar». Termina referindo que «o melhor presente que a Santa Providência pode fazer a um povo, seja qual for o seu grau de ilustração, é dar-lhe um rei instruído e bem educado». Em carta dirigida ao Rei, e que também inclui na publicação, salienta e importância das Letras para fazerem despoletar o verdadeiro amor pelos Monarcas e engrandecerem os governantes e governados. Essa foi a razão por que escolheu, para figura central do seu drama, D. Dinis, um dos monarcas que se dedicaram à protecção das letras.

Facilmente se verifica que o prefácio do drama histórico do século XIX constitui um documento sobre a teoria daquele género. No entanto, constitui ele próprio um género distinto: o discurso prefacial. Embora não seja nesta perspectiva que nos interessa agora abordar estes textos, referiremos apenas o facto de possuírem características discursivas comuns. Ao estudar um conjunto de textos que prefaciavam romances escritos no período romântico, Henri Mitterand (1980: 21-34) apontou traços comuns que vamos também encontrar nos textos que prefaciam os dramas históricos da época em apreço, uma vez que são todos eles prefácios autógrafos. A abundância de deícticos bem como de modalizadores revela uma tomada de posição do enunciador em relação ao objecto do seu enunciado: a literatura. “A literatura deve ser X” é uma frase-tipo que, ainda segundo Mitterand, engendra um silogismo que leva o leitor a considerar aquela obra com um valor universal, uma vez que preenche os requisitos enunciados. Este esclarecimento das normas por que se regiam constituía um princípio utilizado também para condicionar a acção do crítico. Garrett, por exemplo, pede para não ser julgado com base em modelos que não tomou como referência. Este é um princípio de justiça e o seu desrespeito pode gerar manifestações de intolerância e de incompreensão (Garrett, s/d: 129). Apesar de cumprir estes preceitos cautelares, queixa-se Victor Hugo, logo no início do seu conhecido “texto programático”, que os prefácios que escrevera tinham afinal tido, junto dos críticos, um efeito mais comprometedor do que protector.

Não temos indicação da existência de qualquer tradução portuguesa do «Prefácio de Cromwell», considerado o manifesto do drama romântico, embora não tenhamos a menor dúvida do seu conhecimento por parte de muitos dos nossos dramaturgos deste período³. No entanto, outros prefácios do mesmo autor circularam entre nós, na versão portuguesa, aquando da publicação das traduções de algumas das suas obras. Foi o caso dos textos que prefaciavam *Ángelo, Tirano de Pádua*, publicado em 1836 e escrito por Victor Hugo apenas dois anos antes; *Rui Blás*, publicado em 1840 e assinado por Victor Hugo em 1838; e *Maria Tudor*, editado em 1842, mas escrito pelo autor em 1833 (Rodrigues, 1985).

Nestes textos prefaciais, Victor Hugo identifica as características de um novo drama, exemplificado pelas produções dramáticas da sua autoria. Conjugando a tragédia e a comédia, consubstancia-se uma terceira forma de arte que nasce da comunicação destas «duas electricidades opostas» e se diferencia de todas as produções anteriores. Não se trata mais da «tragicomédia altiva» de

³ Encontramos várias referências a este texto em prólogos de dramaturgos portugueses. João de Azevedo, por exemplo, refere-o como «um tratado completo de arte dramática» (Azevedo, 1844: i).

Corneille, nem da «tragédia abstracta» de Racine, nem da «comédia profunda» de Molière, da «comédia com intenção filosófica» de Voltaire ou mesmo da «comédia revolucionária» de Beaumarchais (Hugo, 1842: 8-9). Esta nova produção do século XIX deve conter dois aspectos fundamentais: grandeza e verdade, nos quais se projectarão os elementos humano, social e histórico. Como objectivo mais geral, o drama deve aliar o aspecto lúdico ao pedagógico, mas sempre com um sentido moralizante (cf. Hugo, 1836: x-xi).

Shakespeare é o paradigma desta nova estética romântica, o poeta dramático por excelência. Cria «objectos mais latos do que nós, que todavia vivem como nós vivemos. Hamlet, por exemplo, é tão verdadeiro como qualquer de nós, e todavia é maior.» Desejando concretizar, numa produção dramática, os princípios enunciados, escreveu Victor Hugo, *Maria Tudor*; «uma rainha que também fosse mulher. Grande como uma rainha. Verdadeira como uma mulher.» (Cf. Hugo, 1842: 8).

Em termos gerais, podemos dizer que estes textos introdutórios apresentam sinteticamente as teorias dramáticas que Victor Hugo já longamente expusera no seu manifesto publicado em 1827. Preocupado em catalogar e tornar abrangível a sua teoria modelar, no que diz respeito à arte da escrita e da representação, Victor Hugo expõe a sua percepção da evolução da sociedade e respectivas expressões artísticas. Começa por dividir a civilização em três eras: os tempos primitivos, os tempos clássicos e os tempos modernos, estabelecendo a correspondência com a ode, a epopeia e o drama, respectivamente. Os tempos primitivos são líricos, cantando a eternidade; os tempos antigos são épicos, celebrando a história; os tempos modernos são dramáticos e pintam a vida. A primeira poesia caracteriza-se pelo primitivismo, a segunda pela simplicidade e o traço primordial da terceira é a verdade, decorrendo estas manifestações de três grandes fontes: a Bíblia, Homero e Shakespeare.

Depois de sintetizados redutoramente séculos de civilização, o autor centra-se na produção da nossa era. Sublinha o carácter real do drama e que resulta, na sua opinião, da combinação de dois elementos que também se cruzam na vida: o sublime e o grotesco. A verdadeira poesia, diz, a poesia completa está na harmonia dos contrários (Hugo, 1968: 16).

Quanto aos aspectos formais, rompe-se agora com a distinção rigorosa dos géneros bem como com a lei das duas unidades. Refere duas e não três, uma vez que considera que a unidade de acção é a única que tem fundamento, admitindo, no entanto, a existência de acções secundárias desde que gravitem em torno da acção principal e para ela concorram. A utilização do verso ou da prosa é um assunto secundário; devemos-nos fixar, não na forma da composição, mas no seu valor intrínseco.

Entre 1838 e 1845 foram editados em Lisboa, primeiramente na Tipografia Carvalhense e, mais tarde, na Tipografia do Arquivo Teatral, textos dramáticos dos principais autores franceses da época, posteriormente reunidos numa colecção composta por 8 volumes, sob o nome genérico mas explicativo de: *Arquivo Teatral ou Colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês, publicado por uma sociedade*. Curiosamente, no primeiro volume, surge a indicação dos autores dos textos, o que deixa de acontecer nos três volumes seguintes, voltando a reaparecer esta indicação na restante colecção; uma constante é a inexistência de qualquer alusão ao autor da tradução e da adaptação dos textos.

Temos notícia que, entre 29 de Outubro de 1835 e 29 de Abril de 1837, esteve instalada em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, uma companhia teatral francesa, dirigida por um importante homem de teatro, que por cá ficou e que grande influência exerceu sobre a representação teatral oitocentista⁴. Este facto, por certo, incentivou a edição destes textos, alguns dos quais já eram do conhecimento das plateias, tanto no original como na versão portuguesa. Isto porque, enquanto a companhia de Émile Doux apresentara, em francês, algumas das peças agora editadas no Arquivo Teatral, esses mesmos textos subiam à cena, no mesmo período, no Teatro do Salitre, apresentados por uma companhia portuguesa (Carneiro, 1987: 249-257)⁵. Houve até um caso em que a estreia de uma peça, *Há Dezasseis Anos ou os Incendiários*, coincidiu, tendo ambas as companhias escolhido o dia 10 de Abril de 1836 para a sua apresentação. Cremos ter tido a versão portuguesa maior êxito, uma vez que houve reposição do espectáculo.

Mesmo após a partida da companhia francesa, muitos dos textos incluídos nesta colecção, bem como muitos outros franceses, continuaram a subir ao palco do Teatro da Rua dos Condes, e mais tarde do Teatro do Ginásio e do Teatro de D. Maria II, tanto em tradução como em adaptação. Não admira pois que, em alguns dos textos editados nesta colecção, surjam mencionados, em corres-

⁴ Émile Doux é frequente e largamente referido sempre que se escreve sobre teatro português do período romântico. Elogiado por uns e criticado por outros, foi todavia uma figura importante do mundo teatral do século passado. Chegou a Portugal com uma companhia francesa e por cá ficou, tornando-se director do Teatro Nacional da Rua dos Condes, em 1838. O facto de estar um estrangeiro à frente do nosso teatro nacional foi alvo de críticas, comentando Alexandre Herculano, a propósito da recusa do Sr. Doux de uma peça de César Perini: «Vergonha é a que tanto aviltamento chegássemos, que seja juiz das letras portuguesas um estrangeiro que não sabe nem quer nem pode julgá-las como objecto de ciência, de engenho e de arte, mas só como mercadoria de mais ou menos procura» (Herculano, 1982 [vol. IV]: 230).

⁵ Apresenta-se dois quadros com dados relativos ao ano de publicação das peças de Victor Hugo em França e da publicação das respectivas traduções em Portugal. Comparando estes dados com as datas que apurámos relativas à primeira representação das peças nos palcos portugueses, casos houve em que o texto no palco precedeu a sua publicação. *Lucrecia Borgia* foi representada, em português, no Teatro da Rua dos Condes em 1837; *Maria Tudor*, no mesmo teatro um ano mais tarde; e *Maria Delorme*, o primeiro texto apresentado publicamente, no palco do Salitre, em 1835, sob o nome de *Um Duelo no Tempo do Cardeal Richelieu*.

pondência às personagens, os nomes dos actores que as representavam. Esta prática verifica-se apenas em alguns dos dramas incluídos no primeiro volume (1838) e nos primeiros dramas do segundo volume (1839).

Não possuímos dados seguros do género a que pertenciam os textos reunidos no *Arquivo* e aos quais se atribui, na sua maioria, a classificação genérica de drama; surgem também comédias, farsas, um drama bíblico e um mistério. No que diz respeito ao nosso assunto, o drama histórico, apenas quatro textos surgem classificados como tal. *Latude ou Trinta Anos de Cativo*, incluído no tomo editado em 1839, vem precedido de uma «notícia histórica do acontecimento que deu origem ao drama», na qual se explicitam as fontes consultadas e se apresenta genericamente o enredo. Ignora-se, no entanto, a sua autoria. Subira ao palco do Teatro do Salitre repetidas vezes entre 1836 e 1837⁶; e do Teatro Nacional D. Maria II em 1847. *A Cigana* é um outro texto classificado de drama histórico e incluído no tomo de 1841, sem indicação de autor, e que vai ser representado no Teatro Nacional D. Maria II no ano da sua abertura oficial e no ano seguinte. Os outros dois textos rotulados de dramas históricos, *Luis XIII ou a Conspiração de Cinq-Mars*, de Merville e P. Tournemine, e *O Pacto de Fome*, de Paul Foucher e Elias Berthet, estão incluídos no tomo quinto, saído em 1842 e não há notícia de que alguma vez tenham sido representados em Portugal.

A abrir o primeiro volume, anunciam-nos os redactores a inclusão de uma história resumida da «origem, desenvolvimento e progressos da arte dramática entre as principais nações da Europa», afirmando-se que nada poderia satisfazer melhor tais pretensões do que o texto de Walter Scott, extraído da *Grande Enciclopédia Britânica*.

Começa o autor escocês esta introdução por definir o conceito de «drama». «O Drama (segundo a definição do Dr. Johnson a que daremos alguma atenção) é um poema ou uma ficção em forma de diálogo, cuja acção não é simplesmente narrada, mas sim representada». Estabelecido assim o modo dramático, Walter Scott traça um percurso desde o teatro grego, passando pelo latino, pelo medieval até ao drama romântico, fazendo referência ao que se passou nos principais países europeus: Itália, concretamente a tragédia, a ópera e a comédia; França, com sub-capítulos dedicados a Corneille, Racine e Voltaire; Inglaterra, destacando naturalmente Shakespeare e Ben Jonhson, de entre outros; e Alemanha, com Lessing, Schiller e Goethe. O teatro espanhol é uma constante ao longo de todo o texto, servindo de termo de comparação, quer pela importância que teve quer pela influência que exerceu em todas as produções europeias.

⁶ Curiosamente a imprensa anuncia este espectáculo, classificando-o de comédia (cf. *Diário do Governo* de 28 de Maio de 1836).

Surge um último capítulo dedicado ao teatro português que, esclarece-se em nota de rodapé, não foi da responsabilidade daquele autor inglês mas saído da pena de um «ilustre e douto português», cuja identidade se não revela, mas que para o efeito efectuou «investigações científicas». Apresenta-se, então, em leitura diacrónica, alguns dos momentos considerados mais importantes do nosso teatro e da nossa produção dramática, terminando esta exposição com o início do século XIX, aquando da retirada da corte para o Brasil.

Interessa-nos, no âmbito deste estudo, chegar sobretudo aos aspectos referidos pelo autor que se prendem com características a ter em conta no quadro de uma possível teoria dramática e no que diz respeito ao drama histórico. A primeira vez que, neste texto, Walter Scott refere “peças históricas”, coloca-as cronologicamente a par com o início do classicismo, altura em que os «sábios se aplicavam em fazer renascer o drama clássico em toda a sua pureza», enquanto que o povo se entregava a uma espécie de representações, que não eram comédia nem tragédia e a que chamavam história ou “drama histórico”. Já então os autores destas composições pediam que se não exigisse a observância das regras daqueles géneros, «porque é uma história e não uma fábula que se pretende representar». Poderemos pois dispensar o autor dos preceitos normativos literários, uma vez que é sua preocupação respeitar o curso dos acontecimentos. De facto, assim não aconteceu. Tentados com o efeito positivo que as suas composições exerciam no público, «bem depressa inovaram e acrescentaram diferentes acessórios às crónicas dramáticas, sem atenção alguma para com a história real». Estas crónicas dramáticas tornaram-se muito populares em Inglaterra. Na época entre o renascimento do teatro e o aparecimento de Shakespeare, «já a maior parte dos monarcas ingleses tinham vivido e morrido na cena» e facto é que este autor fez assentar quase toda a sua obra no passado histórico.

A razão que Walter Scott aponta para a introdução de personagens cómicas no drama é a satisfação do gosto dos espectadores que «se deviam enjoar de um objecto tão sério e exigir que uma lacrimosa tragédia fosse acompanhada de graciosidade». Aliás, este autor coloca o carácter lúdico acima de qualquer objectivo didáctico relativamente ao teatro que, como sabemos, nesta época era quase sinónimo de drama. Escrita e representação ainda se confundiam.

É a estas peças históricas que, segundo Walter Scott, vai suceder o drama romântico, “fundado sobre os poemas ou ficções populares», enquanto que as produções anteriores se alicerçavam directamente na história real. Estas novas produções foram também inspirar-se, para a constituição das suas intrigas, em produções estrangeiras ou nos inúmeros romances então traduzidos. Não há, da

parte deste autor, a preocupação de apresentar os factos tal como a História se encarrega de no-los relatar'.

Sustenta o autor que as «unidades próprias ao drama clássico» não se aplicam às peças «do género histórico e romântico», passando em revista, neste texto agora prefacial, a essência destas leis. Quanto à unidade de acção, ela é impossível de respeitar «no estado actual da sociedade» em que se encontram muitas pessoas no mesmo local e «os seus movimentos dependem de tantos impulsos estranhos que a acção pode, com frequência, parecer complicada». Adverte o autor, no entanto, que se deverá seguir o curso dos acontecimentos e tentar preservar uma certa unidade.

A segunda unidade dramática impõe que a acção decorra num espaço de 24 horas, segundo Aristóteles, período que, em Corneille, se estende a 30 horas. Ora, se é impossível fazer coincidir o período de uma representação, normalmente de 3 horas, com qualquer outro que o exceda, a verdade é que qualquer que seja o período aludido há transgressão e o princípio não tem qualquer sustentação. Esta mesma objecção se aplica à unidade de lugar. Os franceses infringem esta regra, fixando como admissível apenas a mudança de lugar se tudo se passar na mesma cidade. Na verdade, estas questões, que tanto litígio estabeleceram entre os homens de teatro, devem ser recolocadas, lembrando Scott que estes preceitos faziam apenas sentido no teatro antigo, quer pelo conteúdo das produções, quer pelo local físico em que decorriam. «Os seus teatros eram mais extensos, as suas cenas possuíam maiores dimensões, o lugar da acção era muito mais vasto», não possuindo as restrições do teatro moderno.⁸

Este texto, publicado na versão portuguesa em 1838, data originalmente de 1819, alguns anos antes do texto prefacial de Victor Hugo e, no essencial, refere já os aspectos fundamentais da nova teoria dramática. O autor francês é um pouco mais exigente no respeito exigido à História, mesmo enquanto matéria ficcional, embora distinga claramente a natureza da arte. Por outro lado, a função didáctica da produção ficcional é um imperativo para Victor Hugo, como aliás vamos constatar em todos os românticos, enquanto que Scott sublinha a sua dimensão lúdica.

⁷ Cf. Pires, 1979: 19. «O romance, tal como Scott o concebeu, não relata os factos como deles temos conhecimento através da História, porque, nesse caso, o autor deixaria de ser novelista para ser historiador. É histórico porque nos dá um quadro real dos costumes e aspectos da vida social da época em que decorre a acção, embora a intriga seja imaginada e as personagens verídicas que entram sejam, de certo modo, vistas sob um ângulo inteiramente diferente do habitual».

⁸ Cf. texto de Walter Scott que prefacia o *Arquivo Teatral ou Colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês, publicado por uma sociedade*.

Eis, em síntese, a estrutura teórica que presidiu à nova produção dramática que Alexandre Herculano identifica como “drama histórico”. No parecer que dá, na qualidade de membro do Conservatório, a um dos dramas submetidos a concurso, diz este autor que aquela designação corresponde a «uma teoria literária verdadeira e nova substituída a outra velha e falsa» (Herculano, 1843: 135).

O drama histórico foi, de facto, um género que pululou em Portugal sobretudo na primeira fase do chamado período romântico⁹. Influenciados pelos pressupostos teóricos acima referidos, os dramaturgos portugueses absorveram de diferentes maneiras estas novas tendências, postulando eles próprios os princípios e as regras por que se regiam.

João de Azevedo, importante dramaturgo do século XIX, inicia o prólogo ao texto *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, que ele mesmo classifica de “drama histórico”, desta curiosa forma:

É raro e muito excepcional que dos prólogos se não possa dizer, com referência à obra que precedem, o que o Profeta disse da Biblioteca de Alexandria quando ordenou que a entregassem às chamas: - *queimem-na, porque ou nesses livros se contém mais do que no Alcorão, e em tal caso são falsos, ou menos, e então são inúteis* (Azevedo, 1844: i).

Os prólogos, segundo o autor, «ou contém mais do que a obra e a afogam, ou menos e a avultam sem exaltar-lhe o merecimento». No primeiro caso considera-os impertinentes¹⁰ e no segundo supérfluos¹¹; em ambos os casos «a prudência aconselha a omitir».

Por via de regra não se encaminham a outro fim mais que a desculpar faltas ou descuidos, exaltar o mérito da obra, dizer por que motivo se empreendeu, de que utilidade pode servir, com que fim se publica e outras insignificâncias deste teor que melhor fora não escrevê-las do que fazê-lo para não serem lidas (Azevedo, 1844: ii).

Não podemos, naturalmente, comungar das ideias deste autor que, apesar de tudo, opta por seguir o modelo instituído, expondo as suas reflexões num prólogo de várias páginas. São, de facto, hoje da maior utilidade estes textos teóricos, de onde podemos extrair pontos de vista, juízos de valor, referências e

⁹ Por razões pragmáticas e no que respeita aos autores portugueses, delimitámos este nosso artigo aos textos escritos e/ou publicados entre 1836 e 1856.

¹⁰ Dá como exemplo o «Prefácio de Cromwell», de Victor Hugo.

¹¹ Neste caso está o prefácio a *Rui Blás*, igualmente de Victor Hugo.

muita outra informação que nos ajuda a enquadrar e compreender a produção ficcional de então.

Tratando-se de produções que versam sobre aspectos da História de Portugal, são eventualmente também reveladas as fontes consultadas, embora nem sempre merecedoras de indiscutível crédito¹². Como muitas das obras chegam ao momento da impressão após a sua subida ao palco, é também por vezes aproveitada, pelo autor, a oportunidade para tecer considerações sobre a boa aceitação por parte do público, ou para ripostar e pôr em causa críticas menos favoráveis, publicadas nos periódicos da época.

Contudo, nem todos os prólogos possuem informação igualmente pertinente. Uns houve que ficaram na História da Literatura como verdadeiros manifestos, defendendo princípios de uma nova estética, consubstanciada nas peças teatrais que se lhe seguiam.

A "Memória"¹³, lida por Almeida Garrett aos Membros do Conservatório Real e que abre a publicação do *Frei Luís de Sousa*, será porventura um dos mais conhecidos e estudados textos programáticos, no qual o autor justifica as opções que enformam essa sua produção dramática¹⁴. Demarcando-se claramente das composições dramáticas tão em voga na época, situa este seu texto algures entre o drama moderno e a antiga tragédia. Trata-se de uma composição cujo conteúdo e desenlace dramático se identificam com a tragédia, mas que não respeita, em absoluto, os cânones formais impostos pela tradição clássica. Este novo género é, segundo Garrett, «a mais verdadeira expressão literária e artística da civilização do século» que o autor prevê consubstanciada no drama histórico e no que virá a ser o drama de actualidade. No entanto, quase em contradição, fala-nos do seu texto como uma "tragédia nova", um género que foge às velhas tragédias mas que não se pauta pelos exageros da escola ultra-romântica. Tudo se reduz, diz o autor, «a pintar do vivo, desenhar do nu e a não buscar poesia nenhuma, nem de invenção nem de estilo, fora da verdade e do natural [...]» (Garrett, s/d: 10).

Almeida Garrett coloca as questões da verosimilhança acima dos preceitos normativos. O facto de escrever agora em prosa, uma vez que a utilização do hendecassilabo ou mesmo do verso livre faria perigar a naturalidade devida às

¹² Apenas a título de exemplo, mas bem significativo, lembramos o estudo que Andrée Crabbé Rocha fez n' *O Teatro de Garrett*, em que demonstra ter havido outras fontes do *Frei Luís de Sousa* que não as referidas, pelo autor, tanto na "Memória" como nas Notas que cuidadosamente elaborou.

¹³ Normalmente os prólogos são escritos a pensar no público leitor; a "Memória" destinou-se, desde o início, a ser lida a um público especializado, os membros do Conservatório, e não ao leitor comum.

¹⁴ Ofélia Paiva Monteiro vê, nestas reflexões teóricas de Garrett, o resultado de um provável "diálogo" com as afirmações de Victor Hugo no "Prefácio de Cromwell" (cf. Monteiro, 1987: 29-49).

personagens, não lhe permite incluí-lo na categoria de “tragédia”. Este novo género recusa os artificios melodramáticos como forma de fazer vibrar o espectador. As plateias estão saturadas dos excessos das produções ultra-românticas, pelo que Garrett aconselha uma certa moderação, não desprezando contudo o objectivo de «excitar fortemente o terror e a piedade» dos espectadores.

Um outro ponto focado prende-se com algo que, curiosamente, tem vindo a ser, desde há algum tempo, fulcro da atenção de alguns estudiosos – as relações entre a História e a Ficção. Utilizando como assunto um episódio tido como histórico, poder-se-ia admitir, como condição exigível, a sua fidelidade à versão incluída nos registos consultados. Almeida Garrett recusa esse compromisso, não sendo sua tarefa, ao consultar as fontes, «ordenar datas, verificar factos ou assentar nomes», mas estudar «caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspecto da época». O trabalho de produção de texto ficcional não pode ter uma relação de escravidão para com a verdade histórica, defende o autor, uma vez que se rege por outras leis. No entanto, o afastamento de que dispõe, neste seu texto, só vai ao ponto de assegurar a necessária verosimilhança no interior da ficção; é por isso que, «fora dos algarismos das datas, irreconciliáveis com todo o trabalho de imaginação, pouco haverá no mais, que não seja puramente histórico, isto é, referido como tal pelos historiadores e biógrafos, ou implicitamente contido, possível e verosímil de se conter no que eles referem» (Garrett, s/d: 13). De salientar a preocupação havida em revelar, nas notas que apõe ao drama, as fontes históricas consultadas e a razão dos desvios introduzidos a nível do enredo.

Ainda um outro aspecto que queremos salientar da “Memória” é a caracterização do público receptor destas novas produções dramáticas. Longe das plateias elegantes do século anterior, «os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; é o povo, quer verdade. [...] e o povo há-de aplaudir, porque entende; é preciso entender para apreciar e gostar» (Garrett, s/d: 15)¹⁵.

Esta mesma preocupação já o tinha levado, em 1838, a apresentar *Um Auto de Gil Vicente*, só publicado três anos mais tarde. Na “Introdução” que faz à obra,

¹⁵ Embora Garrett expresse a intenção de escrever para este novo público, António José Saraiva observa com muita pertinência que, na verdade, o *Frei Luís de Sousa* não fora compreendido nem bem aceite por esse novo público como as suas produções dramáticas anteriores, nomeadamente *O Alfageme de Santarém* e *Um Auto de Gil Vicente*. «Recebido [*Frei Luís de Sousa*] com entusiasmo pela assistência escolhida de um salão particular, onde também se encontrava Herculano, não interessou depois o público do teatro na sua primeira representação pública». Garrett decidira-se assim a «escrever uma obra clássica para um público clássico» (Saraiva, 1979: 22 e 25).

Garrett tece considerações acerca da inexistência de tradição teatral em Portugal e apresenta uma breve perspectiva de determinados períodos da História do nosso país¹⁶. Chegada a Revolução de Setembro, ocorrida poucos anos antes, houve um momento de vontade política para dar o lugar merecido ao nosso teatro. E é neste espírito de renovação que Garrett decide contribuir para a criação de um repertório verdadeiramente nacional, escrevendo dramas que ilustrassem e justificassem as novas teorias dramáticas.

Foquemos a nossa atenção nas três vertentes referidas: o problema da **delimitação e caracterização dos géneros**, o problema do **respeito pelas fontes históricas**, e o aparecimento de um **novo público**, uma vez que são os aspectos também referidos em prólogos escritos a acompanhar produções anteriores, e vão também ser assuntos versados noutros que prefaciam textos editados posteriormente.

A 9 de Julho de 1839, estreia, no Teatro Nacional da Rua dos Condes, uma peça de Mendes Leal intitulada *Dois Renegados*, mais tarde premiada pelo Júri do Conservatório Real de Lisboa. Segundo Rebelo, o prefácio deste drama pode ser considerado a réplica portuguesa do «Prefácio de Cromwell» (Rebello, 1980: 54). Parece-nos esta comparação algo forçada, apesar da admiração confessa de Mendes Leal por Victor Hugo, Dumas e Delavigne. No essencial, Mendes Leal aborda os aspectos que Garrett vai tratar, mas o seu texto denota alguma permissividade perante os exageros ultra-românticos. Embora postule o drama como «a representação fiel da vida», considera que «é necessário apresentá-lo de um modo diverso do vulgar, de um modo capaz de produzir impressão no público costumado às sensações visuais» (Leal, s/d: ix). Não nos parece estarmos na linha do «terror e piedade» que Garrett desejava infundir no espectador, tendo, no entanto, sempre presente o regime de moderação. Esta procura de um certo equilíbrio não é preocupação de Mendes Leal, que defende para as suas personagens, porque situadas num mundo ficcional, uma vida extraordinária, que não a vida comum, sendo só, por este meio, possível captar o interesse do espectador.

Na cena as paixões são grandes, fortes e sublimes: devem comover todos os corações, abalar todas as almas, chegar a todas as inteligências. O nexó do drama interessa e prende; o maravilhoso do estilo fere as cordas do sentimento, arrebatá, entusiasma (Leal, s/d: ix).

¹⁶ Esta mesma temática já tinha sido exposta, ainda que mais sucintamente, no *Diário do Governo* (17 de Novembro de 1836), servindo de enquadramento ao decreto-lei relativo à «fundação e organização de um teatro nacional», da inteira responsabilidade de Almeida Garrett.

Mas é no “Parecer”, datado de Junho de 1843, que dá, na qualidade de Membro do Conservatório, relativamente a um texto de Correia Lacerda (s/d: 319-334), que Mendes Leal mais claramente expõe os seus pontos de vista sobre o teatro e a teoria dramática. É então o drama composto por três entidades fundamentais: a poesia, a filosofia e a natureza. “[...] o drama acha-se preso ao mundo moral, pelo pensamento e pela filosofia; ao mundo invisível, pela paixão e pela poesia; ao mundo positivo, pela sua própria natureza [...]”. Há, no entanto, ainda um outro aspecto essencial – o drama deve ser popular (Lacerda, s/d: 320).

Partindo da tragédia e da comédia gregas, Mendes Leal lembra o percurso da produção teatral, elogiando, no que diz respeito à produção nacional, Gil Vicente e Jorge Ferreira. Severo crítico da escola clássica, responsabiliza-a, devido à severidade das suas normas, pela decadência do teatro que «deixou de ser o que sempre fora, deixou de ser a expressão da sociedade para se tornar representação falaz de uma convenção» (Lacerda, s/d: 325).

Quanto ao respeito pelo relato histórico, Mendes Leal é bem mais transigente do que Garrett. Não tendo classificado o seu drama, *Dois Renegados*, de histórico, tomou da História apenas uma página donde colheu uma época e alguns nomes. Quanto ao mais, diz, é um drama de imaginação (Leal, s/d: xiii). Na apreciação que faz ao texto *A Rainha e a Aventureira*, reconhece que na parte histórica, ou melhor «no que respeita ao modo de existir, a verdade da execução em alguns acessórios ou particulares nem sempre corresponde à verdade do pensamento», considerando, no entanto, que «os conhecimentos históricos que o autor visivelmente denuncia na parte essencial não consentem que sobre tal ponto possamos ter dúvidas» (Lacerda, s/d: 333).

A Rainha e a Aventureira foi um texto que teve um bom acolhimento nas provas públicas, com estreia a 29 de Outubro de 1844 para festejar o aniversário de D. Fernando, príncipe consorte. Este longo drama, como aliás a maioria das composições da época, faz-se anteceder de um extenso prólogo, no qual Correia Lacerda, seu autor, refuta explícita e frontalmente algumas das posições assumidas por Garrett. Ciente do novo tipo de público que agora ocorre aos teatros, «todo um povo» a quem se devem dirigir todos os esforços do dramaturgo no sentido de «ensinar e moralizar», objectivo primordial do teatro, mostra-se contrário aos princípios defendidos pelo que apelida de «filantropo autor». Correia Lacerda afirma ter hesitado «largo tempo, decidindo-se finalmente a seguir um caminho, que depois via com susto não ser o apontado na Memória [...]». Está, no entanto, convicto das razões «que o levaram a seguir na essência e na contextura, na estética e na forma, um sistema oposto ao do célebre drama» (Lacerda, s/d: 46).

Vejamos então as razões aduzidas. Sendo nós herdeiros dos árabes, «ardentes e sensuais», como se pode chegar ao espírito e ao coração sem que os sentidos intervenham?, questiona o autor. «[...] um drama sem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres de nenhum género [...] não prova senão um esforço de génio e nunca a possível aplicação de uma teoria verdadeira e adoptável» (Lacerda, s/d: 36). Deturpando o verdadeiro alcance das palavras de Garrett, que tinham como principal objectivo lutar contra os exageros melodramáticos, Correia Lacerda escreve:

Um drama ou uma tragédia, sem situações, sem caracteres fortes, sem paixões violentas e só com alguns defeitos éticos (como diziam os retóricos), é imaginar a república de Platão. [...] A república de Platão está para a sociedade actual como hoje semelhantes tragédias para o teatro: não têm aplicação (Lacerda, s/d: 39).

Com a preocupação em demarcar a realidade da ficção, o autor recua à tragédia grega e lembra a utilização da máscara exactamente para ocultar o real e jogar com o "exagero virtual".

Se os gestos, os arrebiques, as decorações, a perspectiva são de absoluta necessidade no teatro, é também forçoso, segundo nos parece, que haja uma certa amplificação nos sentimentos, afectos e palavras, para que desta forma possa actuar na multidão a certa distância e fazer o efeito que, de outro modo e em menores proporções, não poderia produzir: é a perspectiva da plástica e da estética» (Lacerda, s/d: 43).

Quanto à função da História, é bastante curiosa a posição assumida por Correia Lacerda. É inegável que a História arrasta, por vezes, uma cadeia de verdades amargas e funestas, apresentando, não raro, exemplos pouco moralizantes. Uma vez que todos os esforços do dramaturgo romântico se devem dirigir no sentido de ensinar e moralizar, é obrigação do drama histórico emendar esses erros do passado. Além disso, e ainda segundo este autor, se o drama segue a História e se os acontecimentos forem os sabidos, perde-se o interesse dramático que resulta, quanto a ele, do efeito de surpresa.

A história é além disso uma grande prisão para o dramaturgo, agrilhado à época que tem que bosquejar, ou há-de apresentar os homens e factos como eles constam, [arriscando-se a fazer uma simples cópia das crónicas; ou toma certas liberdades que ferem susceptibilidades dos que] não querem todavia que a história seja pulada com tão poucos melindres e, por assim dizer, tamanha sem cerimónia (Lacerda, s/d: 9-10).

Centrámos esta nossa intervenção em prólogos de três autores que considerámos representativos das tendências manifestadas na época. Nos muitos outros prólogos que lemos, encontrámos os mesmos temas e as perspectivas distribuíam-se de igual forma. Desde a preocupação com o conhecimento das fontes históricas e mesmo a sua revelação, muitas vezes referida e documentada em notas que os autores organizam e apõem ao drama, até ao mais completo desrespeito pelo conhecimento dos factos que motivam o discurso ficcional, fazendo-se a defesa da necessidade do “enviesamento” da história em nome da moral e dos bons costumes, vamos encontrando diversos patamares mais ou menos afastados destas posições, consoante a perspectiva de cada autor.

Poderemos, por isto, concluir que não é legítimo falarmos, no singular, de uma doutrina estética subjacente ao drama histórico português desta primeira fase do período romântico? De momento parece-nos já comprovada a existência de posições, tomadas por muitos autores oitocentistas, que se desviam do que hoje consideramos ter sido o manifesto programático do drama romântico (leia-se, histórico) português da primeira fase deste movimento; estamos naturalmente a referirmo-nos à «Memória ao Conservatório» de Almeida Garrett.

Sintomático ainda das tendências da época e que, por essa razão, merece o nosso destaque, será o texto *Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra*, uma vez que foi o drama escolhido para a inauguração oficial do Teatro Nacional D. Maria II, que teve lugar no dia 13 de Abril de 1846. Em edital publicado no *Diário do Governo* de Novembro de 1845, abria-se concurso para a selecção de nove peças originais, de entre as quais seriam escolhidas duas para a festa inaugural. Exigia-se, contudo, que o assunto fosse nacional. Em 6 de Março de 1846, a Comissão deu um parecer altamente elogioso ao texto de Aguiar Loureiro, considerando-o «um drama histórico cheio de belezas, que o colocam entre as melhores composições dramáticas da nossa época» (Loureiro, 1846: x). Não importa agora referir as atribuições havidas para a inauguração do Teatro Nacional ou historiar o percurso deste e de outros concursos havidos naquele período. Interessa sim sublinhar a escolha de uma peça que tem como assunto um episódio que pertence, antes do mais, ao campo da história, e que também já servira de inspiração a outros escritores. A polémica gerada, pela imprensa, à volta deste texto de Aguiar Loureiro mostra claramente a importância atribuída àquela nova disciplina dentro do enredo, legitimando, ou não, uma outra perspectivação do facto histórico, agora utilizado no campo ficcional. Exigem os críticos que, se se escreve sobre factos nacionais, «bom é afastar-se o menos possível da História». Considera-se inadmissível o desrespeito pelas vivências e hábitos da época ficcionada, como, por exemplo, a entrada de vassallos no gabi-

nete de labor, o facto de assistirem rainhas e infantas à embaixada bem como o facto de o torneio dever ter ocorrido, não a pé, mas a cavalo. Perante estas e muitas outras críticas bastante desfavoráveis ao autor, este publicou três cartas em sua defesa¹⁷, colocando a tónica na questão das fontes históricas, citando autores vários e comentando essas mesmas citações, com a finalidade única de demonstrar que reduzira ao indispensável qualquer ‘licença poética’ que compusesse aspectos dos episódios históricos. A provável inexequibilidade cénica do torneio a cavalo é refutada pela importância dada à fidelidade histórica. Diferindo da perspectiva garrettiana, realça-se aqui a preocupação em apurar historicamente um detalhe, condição quase exigida para que se legitime a sua utilização no texto dramático.

Muitos críticos desta época consideram que o drama histórico então produzido enferma precisamente do desconhecimento ou insuficiente conhecimento, não do facto histórico em si, mas de aspectos que o contextualizavam e lhe davam a adequada dimensão. O atraso em que se encontravam então os nossos estudos históricos contribuía para a falta de elementos, tão necessários à composição deste tipo de drama.

João de Azevedo, o já referido autor de *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, por exemplo, justifica ter centrado o seu drama num assunto estrangeiro pelo facto de não possuir dados que lhe facultassem «verdade histórica, descrição exacta de caracteres, pintura de costumes e quadro fiel da época em cena».

Temos factos, temos anais, temos crónicas, sabemos os factos, as épocas, os nomes, as datas que em tal tomada se distinguiu, quem em tal reinado foi valido, como D. Sebastião passou em África, como a D. João IV alevantaram por nosso Rei e Senhor, quantos galeões levou o primeiro, quantos fidalgos tomaram parte na conjuração do segundo; tudo isso sabemos, e ignoramos o melhor para o teatro – que praticava D. Sebastião com os da frota e D. João IV com o seu mordomo?

Eis o em que os nossos foram omissos e o que os Franceses e Espanhóis têm que lhes sobeje (Azevedo, 1844: iv).

A recuperação do histórico comporta dois aspectos: o facto em si e a recriação da ambiência social que enquadra esse mesmo facto. As maiores críticas recaem precisamente neste segundo aspecto. Os factos são conhecidos; o que ignoramos é a mundivivência em que os temos que envolver.

¹⁷ Cf. *A Ilustração*, de 6, 20 e 27 de Junho de 1846.

Salientamos que o texto acima transcrito foi publicado em 1844, precisamente dois anos após a publicação das *Cartas* e dois anos antes da publicação do primeiro volume da *História de Portugal* de Alexandre Herculano. Curiosamente já temos presente o mesmo tipo de preocupações relativamente à forma como se deveria escrever a História. Herculano não considera desprezível o exame miúdo que resulta de uma grande aplicação; no entanto, isso não constitui a história de uma nação.

O erro, a meu ver, foi acreditar que ficando-se aqui existia história: erro digo, e completo; porque nem sequer a biografia dos homens eminentes surgiu de tais averiguações. Temos a certidão do seu nascimento, baptismo, casamento e morte. Se foi um guerreiro, temos a descrição das suas batalhas; se legislador, a data e objecto das suas leis; mas o seu carácter, a medida intelectual e moral de seu espirito, os seus hábitos e costumes, não os desconhecemos. E porquê? Porque esse homem é uma abstracção; está separado do seu século. As opiniões, os costumes, os usos, todos os modos, enfim, de existir da época em que viveu, são desconhecidos para nós; [...] (Herculano, 1982 [vol. IV]: 220).

De volta ao prólogo de João de Azevedo, lemos:

Verdade é que os Reis estão ali, ali o número de filhos, ali a conta das batalhas, ali as doações, ali tudo o que descobre o homem público, porém, nada do que revela o homem íntimo.

E enquanto semelhantes elementos nos faltarem, como deixar de mentir no drama histórico? Como caracterizar D. Manuel? Como dizer o que foi D. João II? Como copiar D. Sebastião? Como arrancá-los à jazida dos mortos para lhes dar acção e vida sobre o palco? [...]

A nossa opinião é que um Luís XI como o de Casimiro Delavigne, um Luís XIII como o de Victor Hugo em Marion Delorme e um Marquês da Silva como o do mesmo autor no seu *Hernâni*, ainda ninguém os viu na cena portuguesa. São verdades da existência que não podemos dar ao público, porque não tivemos também quem no-las desse (Azevedo, s/d: vi-vii).

É clara aqui a atribuição de responsabilidades pelo insucesso ou até pela inexistência de dramas históricos de temática portuguesa à falta de «verdadeiros historiadores». Contrariamente ao que acontecia em Portugal, ao lerem as crónicas e as memórias, diz João de Azevedo, os franceses deparavam com «o drama histórico já quase pronto e aparelhado, como se para vós os houvesse escrito, e só com o deixar-vos o trabalho de o casardes à cena, acomodando-lhe o desenlace».

A esta mesma causa de insucesso dos dramas históricos se refere o próprio Herculano quando, na qualidade de membro do Conservatório Real de Lisboa, tece um longo parecer sobre a peça *D. Maria Teles*, de Rodrigo Sousa da Câmara, proposta, em 1842, para admissão às provas públicas.

Que resulta de se escolherem para objectos de composição dramática sucessos e indivíduos pertencentes a uma geração e a uma sociedade cuja indole e modo de existir se ignora? Resulta cair-se no vício do teatro antigo; fazer abstracções e desmentir a verdadeira arte (Herculano, 1843: 137).

Os textos prefaciais, agora estudados no seu conjunto, bem como os textos doutrinários ou aqueles que, embora não o sejam explicitamente, contêm princípios desta nova estética, constituem-se, como vimos, num quadro teórico que pode ajudar a compreender e explicar as produções dramáticas enformadas por esses mesmos princípios.

Apesar da classificação de mediocre normalmente atribuída ao drama histórico da época romântica, e por esta razão tão desvalorizado pelos Historiadores do Teatro e da Literatura Portugueses, a verdade é que ele existiu e que preencheu, em determinado período, uma parte significativa da produção dramática nacional. Porque constituído essencialmente por obras menores, revela-nos a forma como o escritor/dramaturgo comum recriou o passado, interpretando o factual, ou aquilo que dele dispunha, segundo determinadas convicções ou finalidades.

Ana Isabel Vasconcelos é Assistente da disciplina de História do Teatro Português na Universidade Aberta. Mestre em Estudos Literários Comparados, encontra-se a preparar uma tese de doutoramento sobre o Drama Histórico Português.

Referências
bibliográficas

Arquivo Teatral ou Coleção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês, publicado por uma sociedade, Lisboa, Tipografia Carvalhense, 1838.

AZEVEDO, João de (1844) - *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, Lisboa, Tipografia de M. J. Coelho.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira (1987) - «As traduções portuguesas de Victor Hugo no século XIX (romance e teatro)», in Ferreira de Brito (org.), *Victor Hugo e Portugal* (Actas do Colóquio), Porto, s/e, pp. 249-257.

GARRETT, Almeida (s/d) - «Frei Luis de Sousa», in *Frei Luis de Sousa - Um Auto de Gil Vicente*, Porto, Livraria Chardron. Edição segundo as primeiras edições revistas pelo autor e com prefácio de Teófilo Braga.

HERCULANO, Alexandre (1843) - «D. Maria Teles - Drama em cinco actos. Parecer». *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 131-146.

HERCULANO, Alexandre (1982) - *Opúsculos V*, Lisboa, Presença.

HUGO, Victor (1836) - *Angelo, Tirano de Pádua*, Porto, Tipografia Comercial. Traduzido por D. José de Urcullu.

HUGO, Victor (1968) - *Cromwell*, Paris, Garnier.

HUGO, Victor (1840) - *Rui Blás*, Lisboa, Imprensa Nacional. Imitado em prosa por Eduardo de Faria.

HUGO, Victor (1942) - *Uma Noite de Teatro*, Porto, Tipografia Comercial Portuense. Traduzido por Sousa Lobo.

LACERDA, Correia (s/d) - *A Rainha e a Aventureira*, Lisboa, Tipografia de Silva.

LEAL, Mendes (s/d) - *Dois Renegados*, Lisboa, Tipografia da Sociedade Propagadora de Conhecimentos.

LOUREIRO, Jacinto Heliodoro de Faria Aguiar de (1846) - *Alvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional.

MITTERAND, Henri, (1980) - «La préface et ses lois: avant-propos romantique», in *Le Discours du Roman*, Paris, PUF, pp. 21-34.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, (1987) - «Aspectos da recepção de Victor Hugo no romantismo português: o caso de Garrett», in Ferreira de Brito (org.), *Victor Hugo e Portugal* (Actas do Colóquio), Porto, s/e, pp. 29-49.

PIRES, Maria Laura Bettencourt (1979) - *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

REBELLO, Luís Francisco (1980) - *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve (nº 51).

RODRIGUES, A. A. Gonçalves (1985) - *Victor Hugo em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

SARAIVA, António José (1979) - *Para a História da Cultura em Portugal*, 4.ª ed., Amadora, Liv. Brertrand, vol. II, pp. 22 e 25.