

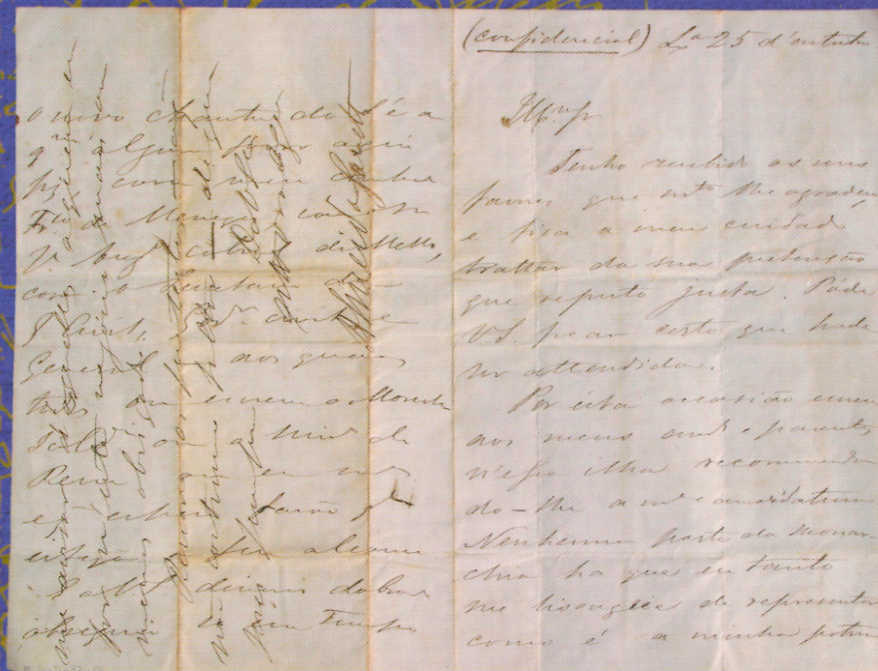
DISCURSOS

SÉRIE ESTUDOS PORTUGUESES E COMPARADOS

Nº 1

VI SÉRIE

Almeida Garrett 150 Anos Depois



Página intencionalmente em branco

DISCURSOS

ALMEIDA GARRETT:
150 ANOS DEPOIS

SÉRIE:
ESTUDOS PORTUGUESES E COMPARADOS

Universidade Aberta

Departamento de Língua e Cultura Portuguesas
Centro de Estudos Interdisciplinares – Português e Culturas
Lusófonas

MARÇO 2006

DISCURSOS

SÉRIE: ESTUDOS PORTUGUESES E COMPARADOS

Directora

Maria Paula Mendes Coelho

Conselho Científico

Carlos Reis

(Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Maria Alzira Seixo

(Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Maria Helena Mira Mateus

(Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Maria Emília Ricardo Marques

(Professora Catedrática Aposentada da Universidade Aberta)

Conselho Editorial

Ana Isabel Vasconcelos

(Professora Auxiliar da Universidade Aberta)

Ana Rita Padeira

(Professora Auxiliar da Universidade Aberta)

Rosa Maria Sequeira

(Professora Auxiliar da Universidade Aberta)

Edição e Propriedade:

UNIVERSIDADE ABERTA

Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

Execução técnica:

Composição e Paginação: Universidade Aberta

Impressão e Acabamento: Europress, Editores e Distribuidores de Publicações, Lda.

ISSN: 1647-1164

Março de 2006

* Agradece-se ao Museu do Teatro a cedência da imagem (manuscrito) reproduzida na capa.

ÍNDICE

EDITORIAL	7
APRESENTAÇÃO DO NÚMERO	11

Parte I

ESTUDOS

DAS EDIÇÕES CRÍTICAS E DA <i>EDIÇÃO CRÍTICA</i> <i>DAS OBRAS DE ALMEIDA GARRETT</i>	19
--	----

Ofélia Paiva Monteiro

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM “ <i>FREI LUÍS DE SOUSA</i> ” DE ALMEIDA GARRETT	31
---	----

Maria João Brilhante

GARRETT E O BRASIL	53
--------------------------	----

Duarte Ivo Cruz

OS PRIMEIROS ARROUBOS DE EXALTAÇÃO PATRIÓTICA E LIBERAL DO ACADÊMICO GARRETT	77
---	----

Isabel Cadete Novais

GARRETT: ENTRE A CRUZ DO DESEJO E A LUZ DO AMOR	105
---	-----

Sérgio Nazar David

GARRETT, HERCULANO E O ROMANCE HISTÓRICO	127
--	-----

Maria do Rosário Cunha

Parte II

MEMÓRIAS

UM PAR DE LUVAS, farsa lírica de José da Silva Leal
texto introdutório de Ana Isabel Vasconcelos 141

Ana Isabel Vasconcelos

GARRETT E O TEATRO PORTUGUÊS
conferência pronunciada por Augusto de Castro
no Teatro Nacional D. Maria II, em 19 de Novembro de 1954..... 179

Augusto de Castro

Parte III

DOCUMENTOS DE TRABALHO

O SABER OCUPA LUGAR: “FREI LUÍS DE SOUSA”
NO ENSINO DE PORTUGUÊS 201

Ana Teodoro e Leontina Luís

EDITORIAL

Página intencionalmente em branco

Editorial

Em 2004 assinalaram-se os 150 anos da morte de Almeida Garrett. Estavam então bem vivos ainda os ecos de outra efeméride, a dos 200 anos da sua morte, efeméride que deu lugar, em 1999, a diversas e multiformes iniciativas culturais. Tal como então, também agora a lembrança da data foi pretexto para a evocação de Garrett. Não que o escritor disso necessite: a sua dimensão e o seu significado na nossa história literária valem por si e dispensam pretextos que justifiquem o estudo da obra desse que é, quase por antonomásia, o nosso grande romântico – sendo certo também que reconhecemos em Garrett mais do que um escritor romântico (o que já não seria pouco), quando temos presente a complexidade e a riqueza da sua produção cultural, da sua actividade política e, de um modo geral, da intervenção cívica que protagonizou em boa parte do nosso século XIX.

Os textos que integram este número de *Discursos* testemunham de forma expressiva aquilo que em termos redutoramente sintéticos acima ficou dito. E sem entrar aqui – até porque isso está feito no texto de apresentação que se segue a esta breve nota editorial – na minuciosa discriminação da matéria que adiante se encontra, chamarei sucintamente a atenção para o facto de o conteúdo deste número de *Discursos* constituir uma inequívoca demonstração da mencionada diversidade cultural garrettiana. Uma diversidade que é, ao mesmo tempo, tão plurifacetada como o foi a personalidade do escritor, num tempo e num imaginário em que viver e criar eram faces da mesma moeda. E assim, fala-se aqui do *Frei Luís de Sousa* e das ligações de Garrett com o Brasil, da sua condição de liberal empenhado e das suas vivências amorosas, do romance histórico tal como o tempo romântico o enunciou e modulou e da edição crítica das obras garrettianas, neste caso pela palavra autorizada daquela que é a nossa grande estudiosa da obra do autor das *Viagens*. E para além de um documento de trabalho (tendo que ver com o lugar ocupado pelo *Frei Luís de Sousa* no ensino do português) e de uma farsa de José da Silva Leal, insere-se neste número de *Discursos* um texto de Augusto de Castro, texto suscitado em 1954, por ocasião do centenário da morte de Garrett, quando os protocolos e a retórica da celebração eram bem diferentes dos actuais.

O gosto que tenho em escrever estas breves palavras de apresentação é indissociável do facto de ter sido por iniciativa minha que, há já alguns anos, esta revista foi criada, quando desempenhei funções de Pró-Reitor na Universidade Aberta. Noutro tempo, que é o de agora, será oportuno certamente ponderar a evolução e as metamorfoses que desde então esta revista conheceu. Uma ponderação que poderá, em breve, motivar soluções editoriais diferentes da presente, num quadro institucional que entretanto também se modificou.

Carlos Reis
Reitor

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO

Página intencionalmente em branco

Apresentação do Número

A efeméride de evocação dos 150 anos da morte de Almeida Garrett coincide com uma nova etapa na existência da revista *Discursos*. Institucionalmente ligada ao Centro de Estudos Interdisciplinares - Português e Culturas Lusófonas da Universidade Aberta, a série que agora se inaugura pretende dar voz a outros discursos que com a literatura dialogam. A própria obra prolixa de Almeida Garrett é um exemplo de como a literatura se encontra com o texto plural da cultura e da sociedade, nele se pode fundir e ao mesmo tempo se singularizar.

Com este primeiro objectivo de convocar e confrontar diferentes olhares sobre os textos garretianos coexiste um outro: o de publicar um conjunto de artigos inovadores da autoria de especialistas interessados na permanente interpelação à obra, ao pensamento e à acção dessa figura ímpar das letras portuguesas.

Tal como em séries anteriores, os trabalhos apresentados neste número organizam-se por secções. No presente caso, são três: a primeira reúne artigos de grande actualidade sobre aspectos vários da obra de Garrett; a segunda, designada “Memórias”, divulga textos menos conhecidos ou que consideramos merecedores de serem evocados; a última, constituída por “Documentos de trabalho”, é um estudo realizado em contexto escolar.

Os títulos da autoria de Garrett têm tido, como se sabe, inúmeras edições, sendo, no entanto, inexistente uma edição crítica da obra completa. Coube à reputada especialista Ofélia Paiva Monteiro a responsabilidade de coordenar esse trabalho, que está em curso. O artigo que abre este núcleo explicita as razões de tal iniciativa, expõe os critérios estabelecidos e apresenta o respectivo plano editorial.

Bem no centro das nove peças de Garrett, encontra-se o drama *Frei Luís de Sousa*, fonte inesgotável de renovadas leituras. Maria João Brilhante proporciona um renovado olhar sobre o texto, convocando “outros textos oitocentistas onde surgem a figura da mulher e uma ideia de feminino” para perspectivar os modos pelos quais este se prefigura.

Um tema pouco tratado nos estudos garrettianos é a relação de Garrett com o Brasil. Apesar de ter recebido pelo menos um convite expresso, sabemos que o autor nunca atravessou o Atlântico, tendo, contudo, convivido com a primeira geração romântica brasileira por ocasião do seu exílio em Paris. Deste convívio e dos frutos gerados pelo conhecimento da literatura e cultura brasileiras nos dá conta Duarte Ivo Cruz, num artigo em que revisita a obra e o pensamento de Garrett “no que respeita às coisas brasileiras, que de longe amou e compreendeu como poucos no seu tempo”.

Retribuindo, quem sabe, este amor pela realidade brasileira, são hoje muitos os investigadores que, no outro lado do Atlântico, se interessam pela obra de Garrett. Exemplo bem ilustrativo é o de Sérgio Nazar, que aqui apresenta um estudo sobre as Cartas de Amor escritas por Garrett à Viscondessa da Luz, cuja compilação efectuou e editou recentemente no Rio de Janeiro. Neste artigo, o investigador apresenta a história desses manuscritos e da sua primeira edição, confrontando os sentimentos expressos nesses textos epistolares e nos poemas de *Folhas Caídas*.

O estudo de Isabel Cadete Novais coteja as várias versões e todas as variantes textuais anteriores de uma das primeiras produções dramáticas de Garrett, o “elogio dramático”, intitulado *O Amor da Pátria*, de 1819.

O artigo que fecha este primeiro núcleo, da autoria de Maria do Rosário Cunha, faz a leitura paralela de dois textos oitocentistas, *O Arco de Sant’Ana* de Garrett e *O bobo* de Herculano, apurando as diferentes relações que os dois autores mantêm com a história.

A secção “Memórias”, da responsabilidade de Ana Isabel Vasconcelos, relembra dois acontecimentos distintos: a noite de ante-estreia do Teatro Nacional D. Maria II em 29 de Outubro de 1845 e o centenário da morte de Garrett em 9 de Dezembro de 1954.

Para recordar o primeiro acontecimento, optou-se pela publicação de uma das obras originais representadas nessa noite: *Um par de luvas*, farsa lírica de José da Silva Leal, com música do compositor Joaquim Casimiro.

O segundo acontecimento é evocado através da reprodução do discurso proferido por Augusto de Castro nesse espaço do Rossio. Numa prosa elegante, viva, sedutora e empolgante, aquele destacado membro da Academia das Ciências de Lisboa apresenta a vida e sobretudo a personalidade de um homem em quem, segundo as suas palavras, “a produção artística e as vicissitudes do destino pessoal [estão] indissolivelmente ligadas”.

O terceiro núcleo, constituído por um “documento de trabalho”, dá conta do lugar que o teatro de Almeida Garrett, e em particular *Frei Luís de Sousa*, tem tido nos currículos escolares da disciplina de Português, tanto em Portugal como no estrangeiro, e é resultado da investigação de Ana Teodoro e Leontina Luís no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa.

Ana Isabel Vasconcelos

Ana Rita Padeira

Rosa Maria Sequeira

Página intencionalmente em branco

PARTE I

ESTUDOS

Página intencionalmente em branco

DAS EDIÇÕES CRÍTICAS E DA EDIÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS DE ALMEIDA GARRETT

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO*

Resumo

Embora ocupe um lugar axial no cânone da literatura portuguesa, não teve a obra de Garrett um destino editorial privilegiado. Muitos dos seus títulos são hoje de difícil acesso, poucos foram alvo de fixação textual rigorosa, alguns inéditos permanecem ignorados, andam dispersos e esquecidos na imprensa periódica oitocentista muitos e muitos dispersos seus. No desejo de colmatar essas falhas, uma equipa de investigadores, que tenho a honra de coordenar, empreendeu a edição crítica da produção integral de Garrett (assegurada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda), cujo primeiro volume, O Arco de Sant'Ana, surgiu há pouco¹. Explicitar as razões da iniciativa e os critérios que lhe presidem é o objectivo desta breve exposição.

I – São já de aquisição difícil os dois conjuntos mais ricos de obras do Escritor “recentemente” editados:

- 1) *Obras de Almeida Garrett*, 2 vols. (papel bíblia), Porto, Lello & Irmão Editores, 1966.
- 2) *Obras Completas de Almeida Garrett*, 14 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.

Muito úteis sem dúvida pelo acervo de textos que reúnem, estes empreendimentos editoriais não assentam infelizmente num investimento crítico significativo. Com efeito, ambos retomam, fundamentalmente, a velha e esgotadíssima edição das *Obras*

* Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

1 INCM, 2004, com fixação de texto, aparato crítico, introdução e notas de Maria Helena Santana.

Completas de Garrett, “prefaciada, revista, coordenada e dirigida” por Teófilo Braga (dada a lume em 1904, pela Empresa da História de Portugal, por ocasião dos cinquenta anos da morte do Escritor²), anexando-lhe os inéditos que o mesmo Teófilo e a mesma Empresa publicaram em 1914, sob o título de *Obras Posthumas*³ (saliente-se que a edição do Círculo de Leitores integra ainda outros inéditos de Garrett vindos entretanto a lume: o pequeno poema herói-cômico *O Roubo das Sabinas*⁴ e o drama paródico *Os Namorados Extravagantes*⁵). À dependência em que estas edições estão do trabalho pioneiro de Teófilo se deve com certeza que a ninguém seja imputada, em qualquer delas, a responsabilidade da fixação textual, com indicação dos critérios que lhe presidiram e inclusão de alguns dados sobre a “história” manuscrita e editorial de cada obra (na edição Lello, uma sumária “Nota dos Editores” refere apenas o empenho “árduo, cuidadoso e demorado” posto na vantajosa reunião em dois volumes da produção garrettiana). Necessário é dizer, porém, que o esforço levado a cabo por Teófilo, notável em virtude do levantamento que fez da história editorial de Garrett⁶, da atenção concedida à transcrição dos textos⁷, da compilação de muitos dispersos e da publicação de numerosos inéditos (acompanhados, na sua maioria, por advertências de Gomes de Amorim), não satisfaz o estudioso que deseje um conhecimento aprofundado do devir da produção garrettiana, tão revelador do percurso ideológico e estético do Escritor numa época de tão grandes mudanças sociais e culturais como foi a sua. Basta lembrar que, em relação às obras vindas mais de uma vez a lume em vida de Garrett, frequentemente com alterações notórias, Teófilo não identifica, na maioria dos casos, a edição sobre a qual estabelece o texto que apresenta (infere-se que seja a última), nem os critérios a que obedeceu a transcrição; e que omite dados importantes para o esclarecimento das circunstâncias de concepção e divulgação de

- 2 Em dois formatos: dois grandes volumes ilustrados / uma colecção de 28 pequenos volumes. Utilizarei com alguma frequência a edição em dois volumes, designada sob a sigla *O.C.*
- 3 Em dois volumes, que constituem os tomos XXIX e XXX da edição de pequeno formato mencionada na nota anterior.
- 4 Lisboa, Portugal, 1968 (texto estabelecido, prefaciado e anotado por Augusto da Costa Dias).
- 5 Sep. da *Revista de História Literária de Portugal* (vol. III, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1974), com fixação de texto e introdução de Ofélia M. Caldas Paiva Monteiro. Trata-se de uma paródia de *Os Salteadores*, de Schiller.
- 6 Na área preambular da sua edição das *Obras Completas* de Garrett, Teófilo inseriu uma “Bibliografia das Obras de Garrett” e uma “Série das edições das principais obras de Garrett”.
- 7 Graças ao cuidado de Teófilo (e, antes dele, ao de familiares e amigos de Garrett que publicaram alguns inéditos seus), a obra do Escritor sofreu pouco dos acrescentos, omissões, modificações mais ou menos extensas, que tanto atingiram as de Eça de Queirós ou de Fernando Pessoa, levadas a efeito pelos próprios que tomaram a peito a sua divulgação.

textos postumamente editados. Dois exemplos: nada nos diz sobre as diferenças que separam a primeira edição de *Dona Branca* (1826) da segunda e última (1850), cujo texto e respectivo “Prólogo”⁸ reproduz; o fragmento romanesco *Helena*, cuja colocação entre *O Arco de Sant’Ana* e as *Viagens* se entende mal (dado ser-lhes posterior e tratar-se de um texto incompleto)⁹, não vem precedido de quaisquer informações relativas ao momento provável da sua elaboração e ao facto de resultar da publicação póstuma de um manuscrito-borrão deixado inconcluso (apenas são reproduzidas duas notas que provêm da primeira edição do fragmento, feita em 1871 por Carlos Guimarães, genro do Escritor¹⁰). Acrescente-se que está longe de ser *completo* o elenco das obras de Garrett reunido por Teófilo na sua meritória edição: ficou por recolher a maior parte da obra jornalística, da oratória política e da correspondência do Escritor, e muitos inéditos seus permaneceram desconhecidos.

Outras iniciativas de publicação da obra integral de Garrett, de critérios mais exigentes, não foram levadas muito longe, sendo os volumes aparecidos de aquisição já difícil também: das *Obras Completas de Almeida Garrett*, sob a direcção de Jacinto do Prado Coelho (Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972-73), apenas surgiram quatro tomos da série *Teatro*: I, *Catão*; II, *Mélope*; III, *Um Auto de Gil Vicente*; IV, *Frei Luís de Sousa*); das *Obras Completas – Almeida Garrett*, publicadas pela Editorial Estampa entre 1983 e 1992, ficaram-nos oito volumes – devidos, fundamentalmente, a Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto da Costa Dias – que representam o projecto mais ambicioso e mais inovador de quantos a obra de Garrett suscitou, pela busca documental cuidadosa, pela criteriosa organização dos textos e pelos estudos e notas que os acompanham: I, II e III, *Romanceiro*, 1983; IV, *Viagens na minha Terra*, 1983 (republicação da excelente edição das *Viagens* levada a

8 Nesse “Prólogo”, datado de 1848, Garrett assinala ter feito numerosas alterações ao texto da 1ª edição do poema.

9 Na edição Lello, derivada, como ficou dito, da de Teófilo, se *Helena* surge depois das *Viagens* e de *O Arco de Sant’Ana*, desaparece lamentavelmente, sem que qualquer outra informação seja adicionada, a indicação, dada por Teófilo em subtítulo, de tratar-se de um fragmento romanesco.

10 C. Guimarães acompanhou essa edição de um “Prefácio” e de um precioso “Catálogo dos autógrafos, diplomas, documentos políticos e literários pertencentes ao Sr. Visconde de Almeida Garrett”.

11 Precedida pelo lúcido ensaio “Estilística e Dialéctica”, de Augusto da Costa Dias, esta edição é criteriosamente feita sobre a de 1846 – a primeira em volume da obra –, tomando em consideração as notas apostas por Garrett no exemplar que foi de seu uso, guardado no espólio garrettiano da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (a esta biblioteca me referirei pela sigla B.G.U.C.).

efeito por Augusto da Costa Dias em 1969, na Portugália Editora¹¹); V, *Poesias Dispersas*, 1985; VI, VII e VIII, *Obra Política* (sendo VI, *Escritos do Vintismo (1820-23)*, 1985; VII, *Doutrinação da Sociedade Liberal (1824-27)*, 1991; VIII, *Doutrinação da Sociedade Liberal (1827)*, 1992)¹².

Assinale-se complementarmente, neste relance muito elíptico da situação editorial de Garrett, que, antes do aparecimento recente de *O Arco de Sant’Ana*, com texto preparado por Maria Helena Santana, apenas *Flores sem Fruto* e *Folhas Caídas* tinham já sido alvo de edição “crítica” (num só volume) elaborada com modernos critérios ecdóticos¹³; e que das obras mais divulgadas de Garrett (sobretudo das *Viagens* e de *Frei Luís de Sousa*, que os programas escolares têm contemplado) existem edições cuidadosas (integrais ou antológicas).

II – Quase desnecessário será recordar que a edição “crítica” de uma obra visa fornecer aos estudiosos um texto rigorosamente estabelecido a partir da única versão conhecida da responsabilidade do autor (é o caso, por exemplo, do *Tratado de Educação* de Garrett, de que parece não existir manuscrito e que apenas teve, em vida do Escritor, uma edição – Londres, 1829), ou da última que saiu das suas mãos, apresentando, neste caso, em relação a esse texto, habitualmente escolhido como texto-base, as variantes que surjam em versões autênticas anteriores, quer editadas, quer manuscritas¹⁴. Uma edição assim concebida – esforço complexo e moroso, sempre destinado a um público restrito – torna-se um produtivo instrumento de trabalho linguístico, literário e cultural não só pela fiabilidade do texto oferecido, mas também pela reconstituição que eventualmente faculta do percurso genético de uma obra, de alto rendimento, muitas vezes, para a avaliação da “arte poética” e do itinerário estético ou ideológico do autor. A vasta bibliografia que vem sendo consagrada à “crítica

12 Viriam a integrar-se provavelmente neste conjunto os volumes (publicados pela Editorial Estampa) constituídos pela reedição do poema *O Roubo das Sabinas* (cf. nota 4) e por uma recolha de esparsos de Garrett, *Narrativas e Lendas* (1979); estes dois volumes e uma reedição de *Viagens na minha Terra* (cf. nota anterior), portadores de prefácios e notas de Augusto da Costa Dias, mas já ultimados por Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto da Costa Dias, faziam parte da colecção “Obras de Augusto da Costa Dias”.

13 *Flores sem Fruto – Folhas Caídas*, Texte établi, avec variantes, notes et introduction par R. A. Lawton (Publications de l’Université de Poitiers – Lettres et Sciences Humaines, Paris, PUF, 1975).

14 Em situações relativamente escassas, pode ser aconselhável, por motivos diversos, não tomar por texto-base de uma obra a última das suas versões publicadas em vida do autor.

textual” deixa bem sublinhadas as vantagens desta penetração na “oficina” de um escritor tantas vezes permitida pela edição crítica¹⁵.

No caso de Garrett, o trabalho ecdótico é extremamente frutuoso, mas coloca dificuldades de resolução árdua. Pertence ele de facto ao número dos autores que escrevem corrigindo-se bastante e que, relendo-se a anos de distância – no caso de prepararem uma reedição ou a revelação de inéditos antigos –, procedem a revisões que alteram, por vezes substancialmente, a fisionomia semântica e formal das versões originais¹⁶. Da consciência que Garrett tinha dessa insatisfação formal e da auto-estima que o levava a cotar bem a qualidade da sua obra e a relevância que assumira nas fulcrais mudanças ocorridas na nossa cultura na primeira metade de Oitocentos, resulta a atenção que deu, ao sentir a proximidade da morte, à reunião e organização dos seus papéis. Informa-nos Gomes de Amorim que o Escritor, sabendo da sua intenção de fazer-lhe a biografia, iniciara em 1852 (morreria em 54), pedindo-lhe auxílio, a classificação do seu espólio: “Ta proceder-se ao arranjo da correspondência, quando ele foi chamado ao ministério; e não tratou mais disso. Por ocasião da mudança para Santa Isabel, disse-me que na casa nova se concluiria a classificação definitiva, em harmonia com o método começado” – lê-se no tomo III das *Memorias Biographicas* (só publicadas em 1881-84)¹⁷. Cuidando da sua imagem futura, Garrett terá, aliás,

15 Assinalo, por exemplo: Aurelio Roncaglia, *Principi e Applicazioni di Critica Testuale*, Roma, Bulzoni, 1975; Almuth Grésillon e M. Werner, eds., *Leçons d'Écriture. Ce que Disent les Manuscrits (en Hommage à Louis Hay)*, Paris, Minard, 1985; Bernard Cerquiglini, *Éloge de la Variante. Histoire Critique de la Philologie*, Paris, Seuil, 1989; a revista quadrimestral *Critica del testo* (Viella).

16 Exemplifiquemos com Garrett: em vida do Escritor, o poema *Dona Branca* teve duas edições (1826 e 1850), que apresentam, como ficou já dito, alterações importantes; a tragédia *Catão* teve quatro edições (1822, 1830, 1839, 1844), sendo também profundas as diferenças entre a primeira e a segunda (e de ambas as obras há autógrafos, ricos em variantes); de *Mérope*, existem autógrafos, diversos entre si, datados do tempo coimbrão de Garrett, que só em 1841 deu a tragédia a lume, com profundas revisões; o mesmo sucedeu com as *Fábulas e Contos*, que o Escritor publicou em 1853 (juntamente com a 2ª ed. de *Folhas Caidas*), alterando muito os textos primitivos, quase todos datados do seu tempo de estudante, cujos manuscritos se guardam no espólio garrettiano da B.G.U.C.

17 *Mem. Biog.*, III, p. 594, nota 1. Cf. vol. I da mesma obra, p. 104, nota 1. Na citada nota do vol. III, Amorim explica que motivos poderão ter levado à desarrumação encontrada por Carlos Guimaraes, genro do Escritor, quando, decorridos dez anos sobre a sua morte, abriu a “arca” que encerrava os seus manuscritos (diz Guimaraes, na p. VII do prefácio a *Helena* – o fragmento romanesco de Garrett que deu a lume em 1871 –, não ter encontrado na dita arca “classificação alguma” dos documentos, nem nada que atestasse “que o ilustre escritor lha tivesse dado”).

destruído nesse período terminal da vida – diz-nos ainda Amorim – textos que terá julgado controversos ou comprometedores¹⁸.

A benéfica consequência destas circunstâncias é ser muito rico o espólio do Escritor (na sua maior parte reunido em Coimbra¹⁹), pedindo aos que trabalham na edição crítica em curso um trabalho ecdótico quase sempre duro. No caso de muitas obras, é avultado o número das lições a coligir e confrontar: algumas tiveram versões muito separadas no tempo – é o caso, como se viu já, de *Catão*, *Mérope*, *D. Branca* – e profundamente transformadoras; outras passaram por significativas correcções (para a edição crítica de *O Arco de Sant’Ana*, por exemplo, Maria Helena Santana procedeu ao confronto das duas edições que o romance teve em vida de Garrett, por ele revistas, e dos quatro manuscritos que lhes correspondem – dois para cada um dos dois volumes que essas edições comportaram – guardados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra). A aumentar a complexidade destes cotejos, estão a decifração por vezes difícil dos autógrafos garrettianos (o manuscrito de *Helena*, por exemplo, tem passos verdadeiramente ilegíveis) e muitas questões filológicas que os intervenientes na edição crítica procuram resolver segundo os critérios gerais, que adiante esclarecerei, nela estabelecidos para a fixação textual. Um grande escolho a vencer representa, enfim, o voto – pretensioso com certeza – de ser tanto quanto possível *integral* esta edição da obra de Garrett: é que, se não são muitos os textos do

-
- 18 No vol. III das *Mem. Biog.*, pp.546-555, G. de Amorim refere-se ao projecto, que Garrett alimentou até à morte, de escrever a *História da Restauração Portuguesa* (também designada por vezes pelo Escritor sob o título de *Crónica de D. Pedro IV* ou *Vinte anos de história contemporânea*), dizendo que, destinados a esta obra, viu e arrumou na casa de Santa Isabel “bastantes elementos a que só faltava ligação e ordem”; acrescenta, porém, que, após a morte do Escritor, os não encontrou junto dos demais manuscritos, facto que o leva a colocar a hipótese de tais documentos lhe terem sido roubados ou de os ter destruído o próprio Garrett, recordando que, “no derradeiro mês da sua doença”, quando já se encontrava de cama, o Escritor se levantara duas vezes durante a ausência dele, Amorim, que viera encontrá-lo “ao pé do fogão, queimando papéis”, de tal forma numerosos que “da última, a cinza dos consumidos atulhava inteiramente a caixa da fornalha”. “Nesta ocasião” – continua Amorim –, “achando-o cansado e consumido, perguntei-lhe se não podia mandar proceder àquele trabalho por outra pessoa. Respondeu-me que não. Falava-me magoado, não sei se pelas tristes reflexões que o levavam a praticar o acto, se por ter lido muito e pela natureza do que lera. O esforço fora imenso”. Talvez se encontrassem, por exemplo, entre os documentos queimados, as muitas cartas femininas que recebera (entre as quais, as da Viscondessa da Luz).
- 19 O grande espólio garrettiano está efectivamente na B.G.U.C. (consulte-se o *Inventário do Espólio Literário de Garrett*, organizado por Henrique de Campos Ferreira Lima, Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1948, portador, infelizmente, de numerosas incorrecções); também na Sala Ferreira Lima da Faculdade de Letras coimbrã (e na Biblioteca Nacional) se guardam consideráveis acervos documentais garrettianos.

Escritor que se mantêm ainda hoje inéditos²⁰, são inúmeros os que estão dispersos – e esquecidos – em publicações periódicas de vária índole do seu tempo, desde discursos políticos a ensaios e crónicas jornalísticas; e haverá ainda, muito provavelmente, textos seus a descobrir (correspondência e não só), cuja existência, a ser conhecida por alguém, bem desejável seria que fosse assinalada, como aconteceu com os recém-encontrados poemas tradicionais recolhidos por Garrett e que ele não chegou a integrar no *Romanceiro*²¹.

III – Ficou já esclarecido o critério geral que preside, na edição em curso, à escolha do texto-base de cada obra, a ser acompanhado, em rodapé, pelo aparato crítico. Na fixação textual, optou-se pela modernização ortográfica, sempre que não apague, porém, “formas que assinalam, num momento em que a grafia não estava submetida ainda a uma sistematização normativa, realizações fónicas distintas das actuais ou devidas a razões estilísticas de diversa índole”; e manteve-se a “subtil pontuação garrettiana, a não ser em casos de necessidade evidente de correcção ou de aconselhável esclarecimento da sintaxe dos textos”. A transcrição textual proposta pela edição tem, pois, “um carácter moderadamente *conservador*”, que visa facilitar a leitura “pela eliminação de marcas ortográficas oitocentistas irrelevantes” (como as consoantes duplas), mas deseja “manter a ‘cor histórica’ representativa de um certo momento da evolução da língua ou de uma preferência de Garrett, possuidor que era

20 Mantêm-se inéditos, por exemplo: boa parte do complexo ms. 127 do espólio da B.G.U.C. – *Lycen das Damas, Lições de Litteratura e de Poesia a uma jovem Senhora* –, datado de 1823 (quatro das lições que contém foram publicadas em 1827, em Lisboa, no semanário *O Chronista* – números V, VII, VIII e XXI, redigido na quase totalidade por Garrett; sobre o valioso conteúdo deste autógrafo nos domínios da teoria e da crítica Literárias, falei em *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, 2 vols., em particular no vol. I, caps. VI e VII); alguns poemas, alguns fragmentos romanescos e alguns fragmentos dramáticos pertencentes ao mesmo espólio (citem-se, por exemplo, o fragmento romanesco *A Cruz e o Perjúrio*, que constitui o ms. 76, datado de 1849, ou os fragmentos dramáticos *Os Árabes, ou o Crime Virtuoso* – ms. 27, datado de 1821 – e *Os Illustres Viajantes*, que constitui o ms. 33, não datado, mas com certeza dos anos 40; destes e doutros textos inéditos, falei em vários trabalhos: no acima citado, em particular nos caps. VIII e XII; em “Viajando com Garrett pelo Vale de Santarém. Alguns elementos para a história inédita da novela de Carlos e Joanhina”, sep. do vol. IV das *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1966; em “A peça cômica de um acto na produção dramática de Garrett (teatro, humor e sociedade”, in *Largo Mundo Alumiado. Estudos de Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, 2004, vol. II, pp. 955-978).

21 São muito numerosos esses romances, pertencentes a particulares (Cristina, Vera e Bernardo Futscher Pereira), que deles deram notícia através da imprensa: recorde que, em Dezembro de 2004, celebrando os 150 anos

de um apuradíssimo sentido da eufonia, dos valores semântico-estilísticos das palavras, da variedade idiolectal do português do seu tempo”²². Como acontece na edição já vinda a lume de *O Arco de Sant’Ana*, todas as obras que integrarão a edição crítica serão portadoras de uma introdução que, para além de atentar nas questões ecdóticas que lhes são específicas, esclarecerá o lugar que ocupam na produção de Garrett, porá em relevo a sua tessitura formal e semântica e dará conta, quando for caso disso, do marulhar imaginativo que antecedeu a sua “consolidação” num projecto já delineado com alguma consistência.

IV – A *Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett* dará lugar a uma colecção de cerca de trinta volumes, organizada do modo seguinte²³:

POESIA

O Retrato de Vénus – Ensaio sobre a História da Pintura (e textos da polémica)

Camões

D. Branca

Lírica de João Mínimo (e outros poemas da juventude)

Flores sem Fruto

Folhas Caídas

Produção poética deixada inédita

TEATRO

Catão

Mérope

Um Auto de Gil Vicente

O Alfageme de Santarém

da morte de Garrett, o *Diário de Notícias* publicou, em caderno autónomo, um desses romances, *A Moira Encantada*; no volume *Annualia 2005-2006*, pp. 235-239 (Lisboa, Ed. Verbo, 2006), também foi publicado um outro desses romances inéditos, no artigo, assinado por Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana, “No aniversário da morte de Garrett. Apresentação de um inédito do *Romanceiro*”.

- 22 As citações feitas provêm do preâmbulo que assinei na edição já referida de *O Arco de Sant’Ana*, cuja “Introdução” e cujo aparato crítico (de Maria Helena Santana) podem esclarecer sobre o modo por que foram resolvidas questões de grafia ou de pontuação que se apresentaram.
- 23 Reproduzo a tabela que figura no início do volume de *O Arco de Sant’Ana*.

Frei Luís de Sousa
Filipa de Vilhena
A Sobrinha do Marquês
Tio Simplicio
Falar Verdade a Mentir
Produção dramática deixada inédita

FICÇÃO NARRATIVA

O Arco de Sant'Ana
Viagens na Minha Terra
Produção narrativa deixada inédita

ROMANCEIRO

ENSAIO

Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa
Da Educação
Portugal na Balança da Europa
Dispersos
Produção ensaística deixada inédita

DISCURSOS POLÍTICOS

PÁGINAS DE JORNALISMO

CORRESPONDÊNCIA

VARIA

Como se deduz deste plano, entendeu-se necessário estabelecer uma fronteira clara entre os textos publicados por Garrett – o que significa que os considerou em dada altura *ultimados*, embora possa tê-los submetido posteriormente a alterações – e os que ele deixou inéditos, em fases de elaboração diversas: simples esquema, fragmento escasso ou longo, texto completo (em borrão ou cópia mais ou menos limpa). A razão desta fronteira está, como é óbvio, no respeito que é sempre devido ao autor e à qualidade da sua produção: ele pode não ter tido a possibilidade de concluir uma obra, ou ter decidido manter um texto no segredo da gaveta por considerá-lo fraco, imaturo ou mero passo para bem distinta criação ulterior. Mal actuaria, pois, o editor que oferecesse ao público, sem informação adequada, o que o

autor reprovou, guardou para aproveitamentos futuros, ou não teve ocasião de terminar. Poder-se-ia até defender que não deveriam ser trazidos a lume os textos “provisórios”; a perspectiva de investigação que subjaz a uma edição crítica valoriza, porém, não só a variante que permite reconstituir o caminhar de uma obra na conquista da sua forma cristalizada, mas também os tentames inacabados ou tão-só balbuciantes, tantas vezes preciosos para o estudo do fervilhar imaginativo ou do itinerário estético-ideológico de um autor. No caso de Garrett, ele mesmo nos autoriza, aliás, a tomar em conta o acervo dos textos “im-perfeitos” do seu espólio manuscrito, dado o interesse que pôs, como foi já referido, na inventariação e arrumação dos seus papéis²⁴, com narcísica mas justa consciência do seu valor “patrimonial”. Alguns volumes da edição em curso apresentarão, assim, os textos *não publicados por Garrett*, reunidos por modos e géneros, esperando-se que o leitor ultrapasse, com a ajuda das introduções que os acompanharão, os “senões” que esta organização implica: o de colocar juntos textos de épocas e formas muito distintas (os poemas *O Roubo das Sabinas* e *Magriço*, por exemplo) e o de apartar textos similares (concebidos no mesmo período e portadores de idêntico “clima” ideológico e estilístico, como os poemas *O Roubo das Sabinas* e *O Retrato de Vénus*), pela simples razão de terem, uns, chegado à publicação e ficado, outros, sem esse aval do autor, mesmo se aparentemente conclusos²⁵.

V – Ficarão a dever-se à edição crítica muitos dados interessantes sobre o evoluir ideológico, o trabalho imaginário, o processo compositivo e o esforço estilístico escondidos sob as obras de Garrett, alargando conclusões que vários estudos (alguns

24 V. Hugo foi ao ponto, num gesto de autoconsagração, de fazer inteira doação dos seus papéis e dos seus desenhos à Biblioteca Nacional de Paris, por testamento datado de 31 de Agosto de 1881 (idêntica atitude teve, mais recentemente, um Aragon).

25 Os poemas *O Retrato de Vénus* e *O Roubo das Sabinas* – o primeiro publicado em Coimbra, em 1821, pela Imprensa da Universidade, o segundo datado de 1820, concluído, mas mantido inédito – desenvolvem ambos, em registo neoclássico, uma exaltação da natureza e do prazer de tom libertino. *Magriço*, de que só restam fragmentos (conservados na Biblioteca Nacional e publicados por Teófilo no vol. II de *Obras Posthumas*), foi concebido por Garrett ao longo do segundo exílio, entre 1828 e 1831; parente de *D. Branca*, desenvolve em verso branco temas nacionais e medievalizantes com muito anticlericalismo à mistura, praticando um estilo digressivo e ostensivas mudanças de tom, à maneira de Byron.

atrás citados²⁶) permitiram já. Exemplos? Atente-se no cap. XXXII (“Bill de indemnidade”) da recente edição de *O Arco de Sant’Ana* e, consultando o aparato crítico, veja-se o enriquecimento ideológico e humorístico que se dá na construção do romance entre a versão oferecida pelo primeiro manuscrito do segundo volume da edição original e a versão publicada: não constam do manuscrito muitas das divertidas, mas acutilantes, intrusões do autor/narrador que convocam a sua contemporaneidade a propósito das situações ficcionais (pp. 299, 302, 303, 305). O trabalho em curso (a meu cargo) destinado à edição das *Viagens* (cujo complexo manuscrito se encontra no espólio da B.G.U.C.) pôde mostrar algo já das metamorfoses também sofridas no seu crescer por essa obra inaugural: por agora, digamos apenas que ela começou por configurar-se como o simples relato, sem amplificações digressivas, de uma ida a Santarém e que da versão inicial estava ausente o jogo, de grande rendimento humorístico, criado em cada capítulo pelo sumário que o antecede²⁷. Do trabalho escondido sob a invenção verbal e a coloquialidade de Garrett, muito ficaremos a saber também: a cantante simplicidade de um poema como “Barca Bela”, de *Folhas Caídas*, é fruto de aturada aplicação, como revela o autógrafo conservado na Sala Ferreira Lima da Faculdade de Letras de Coimbra...

VI – Remato esta exposição já longa citando Torga, em passo retirado do volume XIV do *Diário*:

“Coimbra, 1 de Maio de 1984 – Auto-de-fé de todos os manuscritos antigos. Foi como se queimasse a alma: mas tinha de ser. Não quero que nenhum abutre futuro, incapaz de compreender o que custa e significa um verso, sacie a gula necrófila no lixo da inspiração. Tartamudo de nascença, só por aproximações sucessivas consigo um mínimo de clareza expressiva. Eu próprio fico aterrado quando revejo as teimosas, consecutivas e canhestras versões do mesmo texto. Chegam a confranger, de tão informes e comprometedoras. Deixar esses tacteios

26 Aos trabalhos já mencionados, acrescente-se: Ofélia Paiva Monteiro, “Exercícios de humor: os ‘Contos’ e ‘Fábulas’ em verso de Garrett”, in *Colóquio-Letras*, nº 153/154 (consagrado a Garrett), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 141-168.

27 Veja-se o estudo, de Maria Teresa Nascimento, “Os sumários em *Viagens na minha Terra*, um jogo entre a contenção e a extensão”, in *Almeida Garrett – Um Romântico, um Moderno, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentário do Nascimento do Escritor*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. “Temas Portugueses”, vol. I, 2003, pp. 235-241.

à posteridade serviria apenas para tirar a força ao que agora parece evidente. O póstumo é sempre lúgubre, valha o que valer. Ora não são os meus despojos que pretendo legar aos vindouros. É o mais vivo de mim, o que não testemunhe a tortura do percurso, mas a graça da chegada.”

Se este texto pode gerar algum remorso em quem trabalha numa edição crítica, dá-lhe simultaneamente argumentos que legitimam a perscrutação rigorosa do “fazer” escondido por detrás da “obra feita”. Esquemas, esboços abandonados, multiplicadas versões, rascunhos com emendas – sinais da “tortura” da escrita – serão o “lixo da inspiração” que alguns “abutres”, incapazes de compreender “o que custa e significa um verso”, se comprazem em devassar? Não; não é por “gula necrófila” que o editor crítico ausculta a aventura da escrita; ao invés, admirando a “graça da chegada” – o cristal depurado de imperfeições –, é com emoção que sonda os veios que levaram à limpidez formal, esses “tacteios” talvez “canhestros”, mas não “lixo”, porque neles está inscrita – Torga “dixit” – a “alma” do escritor. E por isso a edição crítica ilustra a pertinência, tantas vezes modernamente denegada, da convocação do “Autor” para a questionação hermenêutica: que melhor documentação encontrar do trabalho criador da subjectividade, em diálogo com o contexto histórico e cultural? Vem a propósito lembrar uma crónica de Eça, em passo ocasionado pela publicação, em 1888, de *Toute la Lyre*, colectânea de poemas “póstumos” de V. Hugo:

“[...] de novo se discutiu se estas publicações póstumas de versos [...] aumentam realmente a glória poética de Hugo. Discussão ociosa. Decerto não aumentam a sua glória. Essa já está estabelecida e fixa, no seu máximo esplendor, com as *Contemplations*, a *Légende des Siècles* e os *Châtiments*. Mas aumentam o nosso conhecimento do poeta, revelando novos pensamentos, novas emoções ou formas diferentes no exprimir as emoções e os pensamentos que lhe eram habituais. Victor Hugo era um grande espírito que sentia e pensava em verso. Cada verso novo que nos é desvendado constitui, pois, um documento novo sobre o poeta – sobre a sua visão espiritual ou sobre o seu verbo lírico. Ora quantos mais documentos se reúnem sobre um homem de génio como Hugo, mais completo se torna o trabalho crítico sobre a sua individualidade e sobre a sua obra.”²⁸

28 *Ecos de Paris*, IV in *Obras de Eça de Queiroz*, Lello & Irmão - Editores, vol. II, p. 1139.

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM *FREI LUÍS DE SOUSA* DE ALMEIDA GARRETT

MARIA JOÃO BRILHANTE*

Resumo

Como em outros textos de Garrett, existe em Frei Luís de Sousa uma ideia do feminino que se projecta no encontro entre uma ordem natural e social das coisas que a esse sexo diz respeito e a visão masculina da perturbação que pode advir da diferenciação feminina. Os lugares do feminino surgem disseminados pelo discurso e este ensaio procura apontar como isso acontece. O facto de género e sexo surgirem, em duas das figuras do drama, numa complexa relação que tentaremos explicitar constitui um curioso estímulo à releitura do drama de Garrett.

Têm sido mais frequentes as leituras críticas de *Frei Luís de Sousa* orientadas para questões literárias, dramatúrgicas ou histórico-culturais. Eu própria fui procurando destacar¹ na obra aspectos que me pareciam constituir a singularidade estética subjacente à vulgata poética em que assenta e se exhibe a canonização do texto como obra prima da literatura dramática do romantismo português.

Um projecto experimental² da *performer* Luz da Camara, levou-me a descobrir ou, melhor dizendo, a tentar formular uma intuição que, partindo da figura de Telmo (a personagem que Almeida Garrett desempenhou na representação da Quinta do Pinheiro), procurava entender a figuração ou as figurações do feminino em *Frei Luís de Sousa*. Foi, por conseguinte, pressionada pelas preocupações feministas de uma

* Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1 *Frei Luís de Sousa* (edição e estudo), Lisboa: Comunicação, 1982 (3ª ed. 1994); “*Frei Luís de Sousa*: do texto ao teatro”, *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional*, nº4, Primavera, 1999.

2 Desenvolvido com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e que teve já como primeiro resultado a apresentação pública da “performance” **Olhares femininos segundo *Frei Luís de Sousa***, no Clube Estefânia, em 2005.

artista contemporânea que me confrontei com uma dimensão textual e cultural apenas latente na minha relação com o texto de Garrett.

Procurarei mostrar nestas páginas o resultado (provisório) da análise dos modos de figurar o feminino, no cruzamento entre questões de representação e de ideologia que inevitavelmente se colocam. Para tal, revisitarei abreviadamente alguns outros lugares na escrita oitocentista onde surgem a figura da mulher e uma ideia de feminino, para em seguida procurar reconhecer no texto em questão a sua inscrição como diferença e risco.

Representar o género feminino

Em 1949, Simone de Beauvoir surpreendeu o mundo com a publicação de uma obra³, ainda hoje incontornável, sobre o feminino como segundo sexo. Justificava-a com a necessidade de denunciar o processo histórico que conduziu à construção da diferença sexual atribuída à mulher na cultura ocidental. Pela primeira vez se concebia o género feminino como culturalmente construído e não como essência biológica, e se questionava o papel de Outro imposto à mulher na relação com o homem.

Por seu turno, num texto de carácter introdutório⁴ ao conceito de “gender” e à sua pertinência para os estudos literários, Myrna Jehlen ironicamente assinalava a descoberta, feita, nos anos 90, pelos linguístas e críticos literários, de que as suas análises estavam marcadas por concepções relativas à distinção entre sexos, desse modo e impensadamente impostas à leitura dos textos.

À constatação de que língua e sociedade conformavam uma ideia de género, sucedeu-se a interrogação sistemática das implicações que tiveram na “condição feminina” a representação literária e artística do feminino ao longo dos tempos e a leitura crítica dessa representação. De facto, estudar representações do feminino nas artes e nas letras implica reconhecer sinais e figuras da posição masculina dominante sobre o feminino e a mulher que com frequência se insinua no lugar do leitor ou observador e determina, reforçando-a, a construção social da relação entre os sexos. Implica, também, analisar textos e imagens como estratégias de diferenciação que pressionam homens e mulheres a sinalizarem o género a que se supõe deverem

3 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 2 tomes, Paris, Folio/Gallimard, 1976.

4 Myra Jehlen, “Gender”, *Critical Terms for Literary Study*, ed. by Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, Chicago and London, University of Chicago Press, 1990, p. 263.

pertencer. Finalmente, pede um trabalho sistemático de des-naturalização dessa, entre outras, categoria do “carácter humano”, pondo a nú a construção sociolinguística que a constitui.

Também Bourdieu⁵ chamou a atenção para o **trabalho histórico de deshistoricização/naturalização** de oposições que são atribuídas a uma ordem cósmica e a consagram (1999: 8) e que assentam em mecanismos estruturais e estratégias de perpetuação da dominação masculina, manifestada, por exemplo, através de representações, com uma forte invariante transhistórica, do feminino. Por isso, a divisão entre os sexos funciona como esquema “de percepção, de pensamento e de acção” imposto por instituições (família, igreja, estado, escola, segundo Bourdieu) cujas transformações têm de ser estudadas pelo poder que detêm na construção social dos géneros.

“Não tendo outra existência que não *relacional*, cada um dos dois géneros é o produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo tempo teórica e prática, que é necessário para o produzir como *corpo socialmente diferenciado* do género oposto (de todos os pontos de vista culturalmente pertinentes), quer dizer, como *Habitus viril*, e portanto não feminino, ou, feminino, e portanto não masculino.” (1999: 20-21)

Num mundo realmente edificado sobre os valores masculinos em que, quer a ordem do pensamento, quer as práticas de delimitação social dos papéis atribuídos à mulher (mesmo se a partir de certa altura por ela conquistados) se restringem muitas vezes a construir variações em torno da androcentrada supremacia física masculina, das diferenças anatómicas, reproduzidas *ad aeternum* através de metáforas e símbolos, permanece maioritariamente válida a imagem idealizada da mulher (na literatura oitocentista, anjo ou demónio, como veremos), a “construção social naturalizada” (1999: 3) de que fala Bourdieu, mesmo quando ambiguidades e paradoxos a vêm perturbar. Digamos que é nela e contra ela que hoje se representa ou se interroga o género feminino, mas nunca radicalmente à margem de uma apriorística essência feminina, nem das “oposições homólogas das divisões tradicionais” entre feminino e masculino (dentro/fora, mole/duro, fraco/forte, baixo/alto, fechado/aberto, etc.)⁶. A

5 Pierre Bourdieu, 1999, *A dominação masculina*, Oeiras, Celta (1ª ed. francesa, Seuil, 1998).

6 Bourdieu alerta para a incontornável vinculação do espírito à estrutura que opõe feminino e masculino, que “se arrisca a empregar como instrumentos de conhecimento esquemas de percepção e de pensamento que deveria tratar como objectos de conhecimento” p. 99.

menos que nos desloquemos para o território da ficção científica ou de universos utópicos povoados de seres andróginos, assexuados ou de sexualidade híbrida que se vêm espalhando com sintomáticas repercussões no imaginário fantasmático de alguns grupos sociais, mas também de modo mais explícito nas manifestações de alguma moda, sempre atenta às dinâmicas sociais de imposição de princípios genéricos (do ponto de vista masculino sobre o feminino).

Os “gender studies”, vertente dos estudos culturais que veio enquadrar o trabalho crítico e político dos movimentos feministas e homossexuais, procuraram alargar o campo da reflexão, recorrendo muitas vezes a criações literárias e artísticas enquanto representações, para nelas analisar o funcionamento da diferenciação genérica. A partir daí, tornou-se incontornável assinalar a poderosa distinção entre género e sexo que decorre da questionação feminista à invisibilidade do género ocultado pela natureza sexual do ser humano.

Por outro lado, se o género não existe fora da acção do sujeito, ele é de igual modo socialmente construído e repetido, legitimando o quadro binário dominante. Por conseguinte, existem directivas relativamente ao género que se manifestam e são confirmadas ou interrogadas apenas quando o sujeito age social e publicamente. No entanto, é esse agir que constrói o género e também a associação entre género e sexo. Como afirma Judith Butler⁷ “If the ‘reality’ of gender is constituted by the performance itself, then there is no recourse to an essential and unrealized ‘sex’ or ‘gender’ which gender performances ostensibly express.” Todavia, a acção que constrói o género, constrói igualmente a ideia (ou “social fiction”, como dirá Butler) da interioridade psicológica do género e mesmo, de uma essência sexual.

Mulher e Feminino na escrita romântica e em Garrett

“Joaninha não era bela, talvez nem galante sequer no sentido popular e expressivo que a palavra tem em português, mas era o tipo da gentileza, o ideal da espiritualidade. Naquele rosto, naquele corpo de dezasseis anos, havia, por dom natural e por uma admirável simetria de proporções, toda a elegância nobre, todo o desembaraço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso, a conversação da corte e da mais escolhida companhia vêm dar a algumas raras e privilegiadas criaturas no mundo.

7 Judith Butler, “Performative acts and Gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory”, *The Performance studies reader*, ed. by Henry Bial, London & New York, Routledge, 2004, p. 161.

Mas nesta foi a natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação nada ou quase nada.

(...) Joanhina porém tinha os olhos verdes; e o efeito desta rara feição, naquela fisionomia à primeira vista tão discordante, era na verdade pasmosa. Primeiro fascinava, alucinava, depois fazia uma sensação inexplicável e indecisa que doía e dava prazer ao mesmo tempo: por fim pouco a pouco, estabelecia-se a corrente magnética tão poderosa, tão carregada, tão incapaz de solução de continuidade, que toda a lembrança de outra coisa desaparecia, e toda a inteligência e toda a vontade eram absorvidas.” (*Viagens na minha terra*, cap.XII⁸)

Este excerto, por demais conhecido dos leitores entusiastas da prosa garretiana, tem sido inúmeras vezes citado e comentado e se aqui o reproduzo é pelo modo exemplar como constrói o paradigma romântico da feminilidade, como naturaliza essa feminilidade e a dissocia de um feminino dito “artificial”, resultante da educação, que na economia da narrativa (e na construção da heroína), vem, note-se, servir de padrão à sobrevalorização da natureza: como se o narrador nos dissesse que, por vezes, (raras vezes) a natureza é capaz de uma perfeição só comparável à que é produzida pela cultura mais refinada. O destaque atribuído aos olhos verdes, tradicional e simbolicamente reconhecidos como traiçoeiros e perigosos (e a descrição dos efeitos sensuais provocados pelos olhos de Joanhina é eloquente), confirma também a excepcionalidade da protagonista, através do contraste entre um desvio da natureza e o padrão culturalmente dominante de beleza (os olhos negros). A representação romântica da mulher quer construir uma ideia de feminino como lugar de contradições, mistérios indecifráveis, contrastes fatais entre espírito e corpo, ascese e desejo.

“Musas desencadeadoras do que há de melhor, por vezes de pior, no homem, as heroínas dos grandes textos românticos não deixam de ser assim figuras idealizadas e ideais.” Estas palavras de Graça Videira Lopes⁹ resumem a perspectiva masculina

8 Ed. ut. Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*, Introdução e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Portugalia Editora, 1963, pp.84-88.

9 Graça Videira Lopes, 1997, “A mulher e a literatura do século XIX” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, p. 324.

que, na escrita romântica, se transmite ao representar-se a mulher e o seu papel na relação com o homem, perspectiva bem ilustrada, creio, pelos versos seguintes:

“Se tu conversas co’as flores/ Se cismas, a olhar sem ver,/ Pastora sonhas pastores,/ Amando sem no saber;/ Dize, dize, pastorinha:/ Tu lidas nisto sozinha.” (*A Pastorinha* de João de Lemos¹⁰).

“Sonhar pastores” faz parte do segredo inconfessado da pastora e dá lugar a suspeitas de que o sujeito lírico se faz porta voz, numa atitude voyeurista onde estão presentes pulsão erótica e moralismo.

Menos ambígua é a situação idealizada que compara a mulher a uma fantasmagoria, a um astro apaziguador, mas inacessível e imaterial, como no passo seguinte.

“Acaso és tu a imagem vaporosa/ Que me sorriu nos sonhos doutra idade,/ Como a luz da manhã sorri formosa nos espaços azuis da imensidade?/ És tu esse astro que minha alma anela,/ Que debalde busquei no mar da vida,/ Qual busca o nauta bonançosa estrela/ No meio da procela enfurecida?” (*A**** de Soares dos Passos¹¹)

As figuras femininas na literatura, e não apenas romântica, parecem muitas vezes possuir uma autonomia e um poder sobre os seus parceiros masculinos que advêm dessa idealização produtora de uma (des)ordem aparentemente contrária aos reais papéis e lugares que lhes cabem fora da ficção. Anjos ou demónios são, nesse caso, representadas como manipuladoras e, cume da idealização, capazes de converter a diferença (doçura, fraqueza, intimismo, sensibilidade) em vantagem sobre o Outro masculino. Como neste célebre poema de Garrett.

“Anjo és tu, que esse poder/ Jamais o teve mulher,/ Jamais o há-de ter em mim./ Anjo és, que me domina/ Teu ser o meu ser sem fim;/ Minha razão insolente/ Ao teu capricho se inclina,/ E minha alma forte, ardente,/ que nenhum jugo respeita,/ Covardemente sujeita/ Anda humilde a teu poder./ Anjo és tu, não és mulher.” (*Anjo és* in *Folhas Caídas* de Almeida Garrett¹²).

10 *Poetas do Romantismo*, tomo I, selecção, introdução e notas de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Livraria Clássica Editora, col. Clássicos Portugueses, 1965, p.77.

11 *Idem*, tomo II, p. 30.

12 Almeida Garrett, *Folhas Caídas e outros poemas*, introdução, selecção e notas de António José Saraiva, Lisboa, Livraria Clássica Editora, col. Clássicos Portugueses, 1970 (3ª ed.), pp.77-78.

Curioso é notar como, no momento em que a ficção propõe esta imagem da mulher e conseqüentemente uma ideia de feminino como Outro na relação com o sujeito masculino, ela surge confirmada através do gesto paternalista que leva Garrett a conceber um jornal - *O Toucador* (1822) – destinado às senhoras, com o intuito de as tornar mais cultas, mais informadas acerca de questões julgadas do seu interesse e necessidade: a moda, um pouco da história do teatro, literatura. Outros facultam conselhos sobre vida social, discursos moralizantes acerca do papel da mulher virtuosa na família, sugestões de economia doméstica, e muitas secções contendo anedotas e notícias sobre bailes e novidades de Paris. São, aliás, várias e efémeras as revistas destinadas a mulheres que desde 1807 surgiram em Portugal¹³ e delas se pode dizer que constituem (ontem como hoje) um importante agente de configuração de uma ideia de feminino e dos papéis sociais da mulher.

“Será, de qualquer forma, necessário esperar pela Geração de 70 para que a questão da sexualidade e do corpo feminino possa ser abertamente colocada em literatura” (...), afirma Graça Videira Lopes (1997: 326), mas a história da recepção dos romances de Eça de Queiroz, por exemplo, revelará até que ponto essa sexualidade mais “aberta”, na literatura, não se destinava aos olhos púdicos das leitoras e só às escondidas elas poderiam descobrir como eram “retratadas” (na realidade, como eram “imaginadas”) pelos autores dessa literatura.

Por isso, talvez seja ousada esta conclusão: “A imagem feminina que nos surge, pois, nos textos literários do fim do século é bem diferente da dos seus anos iniciais. Definitivamente sexualizada essa imagem não deixa de denotar uma certa perturbação motivada pela alteração que se começa a verificar nos papéis milenarmente atribuídos aos sexos.” (Videira Lopes, 1997: 327). Podemos, todavia, aceitar que algumas transformações sociais ocorridas terão conduzido a uma diferente exposição da mulher na sociedade oitocentista, que não cabe aqui desenvolver, e que a escrita realista, absorvendo talvez mais os modelos literários franceses do que pensando essas transformações da sociedade portuguesa, prolongou uma ideia romântica de feminino, ao mesmo tempo que procurou formas de dizer o desejo masculino pelo corpo da mulher. Ainda e sempre tornando indistintos sexo e gênero.

13 Vide Ernesto Rodrigues, “Revistas Femininas” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, pp.468-472.

Lugares do feminino em *Frei Luís de Sousa*

Posto isto, creio que dois aspectos relativos à representação do género feminino e da mulher no texto em análise merecem alguma atenção. Por um lado, a projecção do paradigma romântico sobre o tempo histórico da ficção, na caracterização das figuras femininas e das relações que estabelecem com as figuras masculinas (D. Sebastião, D. João de Portugal, Telmo Pais, Manuel de Sousa Coutinho, Frei Jorge), dominantes, note-se, na acção dramática. Por outro, a existência de duas figuras – Maria e Telmo - nas quais pode ser lida a possibilidade de uma dissociação entre sexo e género.

São quatro as representantes do sexo feminino no texto de Garrett: D. Madalena, Maria de Vilhena, Doroteia e Joana de Castro, condessa de Vimioso. Em cada uma delas, se bem que diversamente, irá Garrett inscrever a diferença feminina face a um universo masculino onde o papel da mulher surge circunscrito pela família e pela religião e confinado ao espaço da casa.

D. Madalena de Vilhena, esposa, viúva e mãe

Quando a acção começa, D. Madalena está no “quarto de lavor”, uma sala que comunica com o interior e o exterior da casa. Lugar teatral, por excelência, onde as figuras da casa e as de fora verosimilmente se encontram: não demasiado público, não completamente privado. Está entregue à leitura de um livro que, no dizer de Telmo Pais, o seu escudeiro velho, é “para damas - e para cavaleiros...e para todos”¹⁴. *Os Lusíadas* surge como leitura adequada, e a par dos trabalhos de tapeçaria, nas actividades desta senhora nobre. Mais tarde, na acção, o facto de ter de sair deste espaço, que domina, para um outro marcado pela memória do seu primeiro marido, será habilmente explorado por Garrett para amplificar a crise de identidade da personagem. Pela primeira vez, diz D. Madalena (“eu nunca me opus ao teu querer, nunca soube que coisa era ter outra vontade diferente da tua”, I acto, cena VIII), o elemento feminino do casal se autonomiza. Através da recusa em regressar à antiga casa, a “natural” passividade da mulher perante as decisões unilaterais tomadas pelo chefe de família (“estou pronta a obedecer-te sempre, cegamente em tudo.” I acto, cena VIII), é questionada de forma eloquente, sobretudo se tivermos em conta que o

14 As citações serão feitas a partir da edição de *Frei Luís de Sousa*, prefácio de António Mega Ferreira, Lisboa, Texto Editora, col. Clássicos lidos por contemporâneos, 2004.

novo espaço constitui, como é referido, um bem patrimonial de D. Madalena, herdado por morte do seu primeiro marido. Contudo, essa recusa não será atendida pelo marido e sairá confirmada a completa ausência de poder do elemento feminino do casal.

Da infância de D. Madalena nada sabemos. O seu passado começa com o casamento que a fará ingressar numa família da antiga aristocracia portuguesa, sujeita a regras que mantinham as mulheres isoladas do mundo, vivendo em casa como num convento. “Era uma criança” quando se casou e foi então que conheceu Telmo, “aio fiel de **meu** senhor D. João de Portugal”. O respeito com que para ele olhava constituía uma extensão de igual atitude dispensada ao marido e ao patriarca da família que “de tamanhinha” se habituara a “reverenciar como pai”. A submissão ao poder masculino subsiste, aliás, na ligação que permanece após a morte de D. João, inscrita no pronome possessivo e na forma de tratamento, mas também na reafirmada obediência filial (“chegastes a alcançar um poder no meu espírito, quase maior...- decerto maior – que nenhum deles.”, “ficastes-me em lugar de pai”) e quase total (“salvo numa coisa”) à vontade de Telmo (a exceção será a fissura por onde se insinuará a força do desejo), e ainda na autorização para o segundo casamento que lhe será concedida pela família de D. João, confirmação inequívoca do cumprimento irrepreensível do seu papel de esposa e viúva.

Ao transitar para uma nova situação matrimonial nada parece mudar. Os cuidados com o marido, a permanência da figura mais que tutelar de Telmo na administração da casa (“entregar-vos eu mesma tal autoridade nesta casa e sobre minha pessoa...que outros poderão estranhar...”), o nascimento de uma filha, parecem confirmar o papel de esposa e mãe virtuosas. São suas as palavras mais reveladoras de como deve comportar-se uma menina de condição nobre, ao repreender Maria pelo seu gosto por superstições e vidências. O temor a Deus, logo, a inculcação de uma educação religiosa que decreta o papel da mulher e contrói o sexo feminino como originariamente pecador e submetido ao masculino, pouca margem deixa à diferença.

Mas, de facto, não é este o retrato acabado de D. Madalena, visto que Garrett lhe irá acrescentar pelo menos um traço da visão ficcional oitocentista, a que chamamos romântica, do feminino. Perante Telmo - e Deus – D. Madalena apresenta-se como uma mulher adúltera, em cujo discurso se contrapõe o irresistível apelo da paixão e do desejo físico (“poder maior que as minhas forças”) à racional abdição ou ao sacrifício desse desejo em nome da fidelidade conjugal. A confissão do pecado, porque surge a par da confirmação das virtudes de “mulher bem-nascida” no discurso de

Telmo sobre D. Madalena, configura a impotência e a vulnerabilidade da mulher perante um amor fulminante, ou seja, constrói eficazmente mais um sinal da “natural” fraqueza feminina. A ideologia dominante masculina que determina a relação entre amor e casamento, submetendo o desejo ao dever conjugal, tem como porta-voz Telmo, mas está igualmente presente no discurso da própria D. Madalena, construindo-se desse modo a crise identitária da personagem.

“(…) Este amor – que hoje está santificado e bendito do Céu, porque Manuel de Sousa Coutinho é meu marido – começou com um crime, porque eu amei-o assim que o vi...e quando o vi – hoje, hoje...foi em tal dia como hoje! – D. João de Portugal ainda era vivo. O pecado estava-me no coração; a boca não o disse...os olhos não sei o que fizeram: mas dentro da alma eu já não tinha outra imagem senão a do amante...já não guardava a meu marido, a meu bom...a meu generoso marido...senão a grosseira fidelidade que uma mulher bem- nascida quase que mais deve a si do que a seu esposo.” (II acto, cena X)

Uma paixão que vinte e um anos volvidos ainda assim se exprime (através do que sentiu e moveu o corpo jovem) é deveras inconveniente, ultrapassa os limites da decência feminina, como provam o violentamente repressor discurso de Telmo, no I acto, (“Não sois feliz na companhia do homem que amais, nos braços do homem a quem quisestes mais sobre todos?”, “ Mas os ciúmes que meu amo não teve nunca (...) tenho-os eu...aqui está a verdade nua e crua...tenho-os eu por ele: não posso, não posso ver...” I acto, cena II), e também as marcas discursivas da culpa que acompanha a citada recordação do momento da “infracção”. Essa paixão voltará a ser expressa no momento em que a separação do casal está consumada, antecedendo o desaparecimento de ambos para o mundo. Garrett cria uma situação particularmente significativa para voltar a expor a paixão de D. Madalena. Fechados na cela encontram-se Telmo e o Romeiro e é esse marido que nunca terá escutado tão fogosas palavras de amor quem irá ouvir Madalena declará-las a um Manuel de Sousa Coutinho ausente.

“MADALENA

Marido da minha alma, pelo nosso amor te peço, pelos doces nomes que me deste, pelas memórias da nossa felicidade antiga, pelas saudades de tanto amor e tanta ventura, oh! não me negues este último favor.

ROMEIRO

Que encanto, que sedução! Como lhe hei-de resistir!

MADALENA

Meu marido, meu amor, meu Manuel!

ROMEIRO

Ah!...E eu tão cego que já tomava para mim!...” (III acto, cena VI)

Reside, creio eu, neste dar voz ao desejo feminino (“poder maior que as minhas forças...”, nas palavras atribuídas a D. Madalena), a marca da visão romântica de uma feminilidade que, de facto, não revoluciona a representação dos papéis atribuídos à mulher, mas que merece ser destacada pela valorização de uma dimensão sexual a emergir discretamente (como vimos acontecer no poema *A Pastorinha*) no discurso. Isto apesar de a saída para esse desejo vir a ser a interdição moral e o aniquilamento impostos pela ordem masculina dominante, como seria de esperar. Todavia, uma análise atenta das formas de tratamento entre D. Madalena e Manuel de Sousa Coutinho, colocará, por exemplo, em evidência a progressiva proximidade que o relacionamento assumirá no seio do casal burguês, constituindo mais um traço da ideologia de oitocentos irrompendo na cena da língua e mesmo na discreta prefiguração do jogo cénico¹⁵.

Convenhamos que nada disto configura uma D. Madalena contradizendo a ideia de feminino e do papel da mulher que o século XIX romântico podia conceber. Não espanta, pois, que o texto confirme, afinal, essa ideia recorrendo a um reportório de tópicos que naturalizam a especificidade feminina. Esses tópicos podem curiosamente ser invocados pelas figuras femininas num discurso que toma posição em relação ao género, como quando D. Madalena afirma: “Mas é que tu não sabes...eu não sou melindrosa nem de invenções: em tudo o mais sou mulher, e muito mulher, querido; nisso não...mas tu não sabes a violência, o constrangimento de alma, o terror com que eu penso em ter de entrar naquela casa.” (I acto, cena VIII). Tal reportório inclui ainda a superstição (o pavor em relação à sexta-feira), o capricho (“Ora tu não eras costumada a ter caprichos” diz Manuel de Sousa Coutinho), o sexto sentido (“nunca pensei que tivesses a fraqueza de acreditar em agouros”) e, sobretudo, a histeria que se tornará, para o final do século, doença psíquica estritamente

15 Veja-se II acto, cena V.

de mulher, no texto confundida com o pânico vivido por D. Madalena ao entrar no palácio de D. João de Portugal, como fica evidente no relato de Maria:

“Minha mãe, que me trazia pela mão, põe de repente os olhos nele e dá um grito, oh meu Deus!...ficou tão perdida de susto, ou não sei de quê, que me ia caindo em cima. Pergunto-lhe o que é; não me respondeu: arrebatada da tocha, e leva-me com uma força...com uma pressa a correr por essas casas, que parecia que vinha alguma coisa má atrás de nós. – Ficou naquele estado em que a temos visto há oito dias, e não lhe quis falar mais em tal.” (II acto, cena I)

“Aquele estado”, o perdida “não sei de quê” são fórmulas vagas para representar um descontrolo físico e emocional que vem justificar mais uma vez a inferioridade natural da mulher em relação ao homem, neste caso em relação a D. Manuel de Sousa Coutinho, “um português às direitas”, de quem Temo Pais dirá, após o gesto heróico de incendiar a sua própria casa: “aquilo é um homem”.

Nenhuma acção, nenhuma linha do texto resgatará D. Madalena do destino traçado, destino que existe, desde a primeira fala, latente na comparação com Inês de Castro (apesar de D. Madalena não viver em idêntico “engano d’alma ledo e cego” o que torna menos trágico, mas talvez mais **dramático** o seu destino). Creio, todavia, que a sua morte simbólica manifesta uma estratégia textual cara aos românticos no sentido de confirmar a perda de identidade da mulher que **ousou** seguir o impulso da paixão, cujo corpo (e criá-lo em cena constitui desafio de monta para qualquer atriz...) talvez tenha denunciado essa paixão fora do seu “estado” e da sua “condição”. Manuel de Sousa Coutinho deixa de poder chamar-lhe “minha mulher”, já que, desfeito o casal, D. Madalena perdeu o vínculo ao matrimónio. É como se o “**meu** senhor D. João de Portugal”, dito a Telmo, nunca tivesse deixado de vigorar. Ficamos então a saber que a mulher perde a sua identidade fora da relação com o homem, seja este o pai ou o marido.

De D. Joana de Castro a Sórora Joana

E, justamente por isso, o texto oferece, a par do “engano de alma ledo e cego” de Inês de Castro com que D. Madalena alimenta a esperança numa felicidade completa, o desengano da condessa do Vimioso que é exemplo de abdicação total das coisas do mundo e de si própria. O seu retrato será composto pelos discursos cruzados de várias personagens e desse modo se revelará o que cada uma nele coloca, que formas tomará essa mulher que mudou de identidade ao mudar de nome. Para D. Madalena,

soror Joana é exemplo de virtude e perfeições às quais não se sente capaz de chegar. O abandono voluntário do mundo e, sobretudo, a separação do casal suscitam um discurso emocionado, onde, mais uma vez a perda da ligação física, sexual constitui aspecto fulcral e no limiar do concebível, preparando a difícil aceitação de D. Madalena face a idêntica situação por si vivida. Com a descrição dessa morte em vida, Garrett não só prefigura o desfecho do seu drama, como sublinha a sensualidade de D. Madalena, sempre radicando a relação amorosa não nos valores morais e sociais de respeito, devoção e lealdade (que refere Telmo Pais), mas na “convivência” e na proximidade física do casal.

“Vivos ambos...sem ofensa um do outro, querendo-se, estimando-se...e separar-se cada um para a sua cova! Verem-se com a mortalha já vestida – e...vivos, são...depois de tantos anos de amor...e convivência...condenarem-se a morrer longe um do outro – sós, sós! – E quem sabe se nessa tremenda hora...arrependidos!” (II acto, cena VIII)

Frei Jorge, por seu turno, enaltecerá a “perfeição verdadeira” dessa mulher que, nas suas palavras, realiza o Evangelho na Terra. Quanto a Manuel de Sousa Coutinho, não destacando no casal a personagem feminina, vê nos condes do Vimioso personagens de uma história singular que entregues a Deus devem ser deixados. Nenhuma sombra de dúvida surge no seu discurso: manifesta arrebatamento na intervenção pública e política, não relativamente a assuntos que são da ordem divina e que não cabem no entendimento dos homens.

Pelo contrário, através de Maria ganha Soror Joana uma aura mística, misteriosa como se de uma santa se tratasse, uma “santa freirinha”, como também lhe chama Frei Jorge, a um tempo próxima pelos laços de família e distante pela exemplaridade do seu gesto e pela clausura que a torna inacessível (“Quero ver aquele rosto...de mim não se há-de tapar...”). O género feminino, com o qual é identificada no discurso, não esconde o desaparecimento do sexo (e do corpo sobra o rosto...) sob o escapulário, uma vez que se anula a relação com o Outro masculino. Referida indirectamente em poucas falas do II acto, o poder simbólico desta personagem é, todavia, irradiante sobre as restantes personagens femininas. A atracção que exerce sobre Maria, o facto de surgir autonomizada e servir de comparação a D. Madalena por não evidenciar emotividade ao abandonar o marido e o mundo, são interessantes sinais textuais de uma modalidade intermédia de figuração da mulher: não a mulher sensual, não a mulher anjo, uma mulher que escolhe mudar de identidade (como muitas que nos

séculos XVII e XVIII ingressaram em ordens religiosas e nos deixaram testemunhos das suas experiências de vida)¹⁶.

Donzela honesta ou um anjo do Céu?

Maria de Noronha constitui, em *Frei Luís de Sousa*, a mais estimulante figuração do feminino. Motivo de frequente ligação entre o drama e a biografia de Garrett, por permitir ler na ficção o caso verídico do nascimento ilegítimo da filha que teve com Adelaide Pastor, é, contudo, na ambiguidade da sua caracterização genérica que me parece poder residir a atracção que exerce sobre o leitor, o espectador e jovens atrizes talentosas.

As primeiras referências a Maria surgem logo na I cena do I acto e fazem da personagem assunto da conversa entre Madalena e Telmo:

TELMO

Não, a senhora D. Maria já é mais alta.

MADALENA

É verdade, tem crescido de mais, e de repente, nestes dous meses últimos...

TELMO

Então! Tem treze anos feitos, é **quase uma senhora**, está uma senhora... (*À parte*)
Uma senhora, aquela...pobre **menina!**

MADALENA (*com lágrimas nos olhos*)

És muito amigo dela, Telmo?

TELMO

Se sou! **Um anjo** como aquele...uma viveza, um espírito! e então que coração!”

Garrett inicia deste modo a caracterização de Maria como um ser de sexualidade indefinida ou oscilante. Não é ainda uma “senhora”, antes uma menina-anjo que o discurso constrói – excepto numa situação que se analisará adiante - através de marcas do género feminino.

16 Maria Antónia Lopes, *Mulheres, espaço e sociabilidade. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

Com excepção de D. Madalena (apenas nessa cena inicial falando de Maria como um anjo com o qual Deus abençoara o casal), que usa expressões como “filha”, “criança”, “aquela inocente”, “donzela”, descreve Maria como uma menina de juízo e temente a Deus que deveria distrair-se “como as outras donzelas da [sua] idade” e a quem recomenda que aceite o “estado” e a “condição” em que nasceu, as restantes personagens identificam Maria como sendo um anjo ou mesmo um “anjo do Céu”. Esta nomeação, que começa por surgir no discurso de Telmo Pais, vai alastrar, invadindo as falas de Frei Jorge e de Manuel de Sousa Coutinho no III acto. Garrett contrapõe, sobretudo durante os dois primeiros actos, duas dimensões do retrato de Maria: a que lhe atribui um corpo, frágil e febril, mas habitado por desejo de acção (ver a tia Joana, combater, ter um irmão), que pula, abraça e beija; e a que lhe atribui uma espectralidade, correspondente à de D. João de Portugal, o anjo branco contra o anjo negro, a presciente ou visionária (“sabia de um saber cá de dentro”), estranha às coisas materiais do mundo real, aquelas que seu pai lhe apresenta como próprias de uma donzela, às quais prefere os sonhos, as contemplações e as fantasias que povoam os romances tradicionais com os quais Telmo a criou.

De facto, é através do discurso de Telmo que se opera de forma sistemática a angelização e a des-sexualização de Maria. “E daí começou-me a crescer, a olhar para mim com aqueles olhos...a fazer-me tais meiguices, e a fazer-se-me um anjo tal de formosura e de bondade, que – vedes-me aqui que lhe quero mais do que seu pai.” (I acto, cena I)

Se, na I cena do I acto, as expressões “criança”, “menina”, “donzela”, “senhora”, “senhora Dona” são ainda por ele utilizadas (embora matizadas por negativas ou adversativas), construindo o estatuto e a identidade femininos de Maria no seio de uma família da nobreza quinhentista, progressivamente darão lugar a fórmulas que atenuam o vínculo da personagem a essa ordem familiar para acentuarem o vínculo a uma ordem transcendente que a tornaria intocável na sua pureza e que caberia a Telmo manter intacta (“eu hei-de salvar o meu anjo do Céu!”, I acto, cena II), missão para a qual o seu amor não será suficiente, como sabemos.

Nessa outra ordem, a identidade feminina é subsumida e pode até ser invadida pela masculina, como quando Telmo chama a Maria “o inocentinho que eu ajudei a criar”. Género e sexo, neste plano, dissociam-se se bem que isso só seja possível porque se trata de um corpo de criança (“cuidam que eu hei-de ser sempre criança!” exclama Maria no II acto, cena I) e porque, sabemos, a indiferenciação sexual de Maria servirá a construção da personagem Telmo, na sua função de mediador entre dois espectros:

o de D. João que se materializará por momentos (para aparecer à sua amada esposa e ao seu aio velho) e o de Maria que se irá insinuando através da sua progressiva desrealização. Convém, ainda, não esquecer que a ambos se pode aplicar a expressão atrás citada...e que isso acontecerá no fulcral encontro com o Romeiro.

A predominante caracterização de Maria, realizada segundo os estereótipos românticos já referidos – sensibilidade de tísica, dotes de adivinhação (o pai chama-lhe “feiticeira”), “papéis” secretos, imaginação exacerbada e crença em prodígios e lendas – prepara a nossa recepção da frase proferida por Manuel de Sousa Coutinho como premonição dessa espectralidade: “Mas minha filha não era do mundo... (...) foi um anjo que veio do céu para me acompanhar na peregrinação da terra, e que me apontava sempre, a cada passo da vida, para a eterna pousada de onde viera e onde me conduzia...” (III acto, cena I). Será, aliás, através da voz de Maria que Garrett inscreverá uma concepção religiosa da vida e da morte tão explorada no romantismo: “Que o Céu fez-se para os bons e para os infelizes, para os que já cá da terra o adivinharam!” (II Acto, cena I) A bondade e a infelicidade são passaporte para o Céu e alguns seres (os poetas, os loucos, os doentes...) têm o poder de o vislumbrar...

Com a repetição da palavra anjo, Garrett produz um poderoso efeito de eco, capaz de atenuar a nossa percepção sexualizada de Maria e assim, ao tópico romântico que hoje para nós ele é, a qualidade angelical da personagem acrescenta uma possibilidade de leitura que permite conceber o lugar do feminino, não só como o lugar da anulação da identidade feminina (caso de Soror Joana), mas também como aquele em que a identidade sexual se revela híbrida ou indefinida.

Convém igualmente analisar como se contrói a identidade genérica e sexual de Maria através do discurso que lhe é atribuído por Garrett. Maria vê-se como filha querida de seus pais até ao final do drama e esta perspectiva interage com a referida “angelização” da personagem: liga-a ao mundo porque é no mundo que reside o princípio da sua condenação¹⁷ (“digna de nascer em melhor estado”), da sua irreparável anulação e, sobretudo, da sua identidade questionada. Por isso Garrett a concebe como lugar de um feminino indeciso: “O que eu sou ...só eu o sei, minha mãe...E não sei, não: não sei nada, senão que o que devia ser não sou” (I acto, cena IV). Resguardada do mundo, dedicada ao jardim, às leituras, aos trabalhos femininos, “folgar, rir, brincar, tanger na harpa, correr nos campos, apanhar das flores”(II acto,

17 Leia-se a fala inicial de Manuel de Sousa Coutinho no III acto e a ligação que estabelece com a última fala de D. Madalena no final do II acto.

cena II), eis como **deveria ser** segundo seus pais. Mas isso significa para Maria de Vilhena a impotência associada à fragilidade do seu sexo, a exclusão do mundo pela diferença feminina face ao lugar masculino viril. Ao irmão imaginado atribui as acções que lhe estão interditas, e daí conclui que **o que deveria ser não é**

“Oh! porque não havia de eu ter um irmão que fosse galhardo e valente mancebo, capaz de comandar os terços de meu pai, de pegar numa lança daquelas com que os nossos avós corriam a Índia, levando adiante de si turcos e gentios!” (I acto, cena IV)

e na cena V do mesmo acto, Maria imagina uma batalha que a terá como observadora:

“Fechamos-lhes as portas. Metemos a nossa gente dentro – o terço de meu pai tem mais de seiscentos homens – e defendemo-nos. Pois não é uma tirania? ...E há-de ser bonito!...Tomara eu ver seja o que for que se pareça com uma batalha!”

Esta idealizada identidade, na qual sexo feminino e género masculino se encontram num mesmo corpo, não é inusitada na ficção e a donzela Teodora a que Frei Jorge alude é apenas uma das suas figurações, se bem que a cultura tradicional a produza como exemplo desviante em relação à norma, muitas vezes reforçando por essa via a dita norma.

Em Maria, esta indecisão quanto ao género surge associada no texto à evasão no sonho e na fantasia: ler nas estrelas, “sonhar coisas lindas mas tão extraordinárias e confusas”, identificar-se com a menina de Bernardim Ribeiro: “«Menina e moça me levaram de casa de meu pai» - é o princípio daquele livro tão bonito que minha mãe diz que não entende: entendo-o eu.” (II acto, cena I) É, por isso, tentador ler no anjo ameaçador com a sua espada (sem pretensões a análise freudiana de pacotilha...) a figuração desse medo de vir a ser o que o corpo nos quer fazer crer que somos.

A esta fuga ao real, temida por ser expressão de uma identidade indefinida quanto aos valores cristãos, se opõe Manuel de Sousa Coutinho ao invocar fé contra superstição, exaltando o uso da razão: “E Deus entregou tudo à nossa razão, menos os segredos da sua natureza inefável, os de seu amor; e de sua justiça e misericórdia para conosco. (...) Esses crêem-se; tudo o mais examina-se.” (II acto cena III)

A distinção entre género e sexo que assoma na configuração da personagem Maria só é possível porque ideologia e representação trabalham sobre os valores judaico-cristãos que assimilam inocência infantil, pureza e angelismo e os opõem à sexualidade feminina ameaçadora. Muito embora pertença ao género feminino – óbice ao

desempenho de um papel como o de guerrear no terço do pai – Maria não é ainda senhora o que deixa em suspenso a sua ligação ao sexo feminino e permite a “angelização” da personagem, correspondendo desta forma plenamente à visão masculina da mulher ideal, pura.

Não deixa, por isso, de ser significativo o facto de surgir no discurso de Manuel de Sousa Coutinho, a breves momentos de renunciar ao mundo e à sua identidade de esposo e pai, a assumpção de uma culpa que confirma o papel desviante do sexo masculino (“que arrastei na minha queda, que lancei nesse abismo de vergonha”), responsável (recordemo-nos a este respeito do poema de Garrett acima citado) pela desonra da mulher inocente e da filha angelical.

Escudeiro ou aia de criação?

Embora tenha já referido a importância da figura de Telmo na construção das modalidades de representação do feminino em *Frei Luís de Sousa*, não posso deixar de sublinhar um aspecto da sua caracterização que me parece corroborar a afirmação inicialmente expressa segundo a qual a ideia de feminino se encontra neste texto disseminada por diversos lugares e não confinada às suas figuras femininas.

Surpreende o leitor e talvez ainda mais o espectador - se tivermos em conta que a presença de um corpo masculino desempenhando o papel de Telmo corresponde às comuns expectativas¹⁸ perante qualquer encenação deste texto - que D. Madalena identifique o seu escudeiro na relação que mantém com Maria de Vilhena da seguinte forma:

“(...) Mas, meu amigo, tu tomaste – e com muito gosto meu e de seu pai – um ascendente no espírito de Maria ...tal que não ouve, não crê, não sabe senão o que lhe dizes. Quase que és tu a sua **dona**, a sua **aia de criação**.” (I acto, cena I)

Claro que é possível ler na frase citada um valor metafórico: Telmo seria para Maria como uma aia de criação. Ou ver nesse mesmo discurso a alusão ao gesto de tomar para si o desempenho, levemente ridicularizado, do papel de aia de criação.

A verdade é que o lugar já existe, porque Maria tem uma aia de criação que é Doroteia, essa outra personagem feminina, nomeada e presente na acção (II acto

¹⁸ O que não acontecia na já referida performance **Olhares femininos** em que o texto de Garrett era distribuído pelas sete intérpretes.

cena VII) e cuja identidade não oferece discussão, visto que é construída através de uma função inerente à sua “natural” condição da mulher serva: a de criar as filhas dos nobres.

Então como entender esta frase posta na boca de D. Madalena? Feminização do seu velho escudeiro? ou reconhecimento da possibilidade de adaptação de um indivíduo do sexo masculino a funções próprias do género feminino?

Se é à aia Doroteia que D. Madalena faz recomendações acerca da viagem de Maria com seu pai a Lisboa, na cena já referida, também é verdade que a Telmo compete avisar as aias de D. Madalena quanto aos preparativos para a mudança de casa, no final do I acto. A representação tão abrangente das funções de Telmo, que lhe permitem até incursões em território dito feminino, não explica que a educação de Maria – ler, escrever, aprender histórias, “trovas e solaus” – seguindo uma atribuição que, tudo indica, fora já a sua relativamente a D. João de Portugal (e de novo importa atentar neste paralelismo gerador de sentido), assimilada ao gesto de **criar**¹⁹, de acordo com o contexto histórico quinhentista do qual Garrett estava bem ciente, seja causa da estranheza sinalizada pelo discurso de D. Madalena. Aquilo que o texto sugere é o reconhecimento de um Habitus não masculino (segundo Bourdieu) na figuração de Telmo. Ora o que espera hoje o leitor comum é que a função de um escudeiro seja criar os filhos do sexo masculino de seu amo, logo, à informação histórica que se vai perdendo, sobrepe-se a visão separadora das atribuições de cada um dos sexos, construção moderna, para a qual, aliás, a dramaturgia romântica contribuiu.

Maria viajará com a sua aia Doroteia, e também com Telmo porque a cena de reconhecimento “necessita” da ausência deste, mas essa ausência é justificada pelas seguintes palavras de D. Madalena: “Maria não está bem sem ele – e ele também...em estando sem Maria – que é **a sua segunda vida**, diz o pobre do velho – sabes? Já treslê muito...já está muito...e entra-me com cismas que...” (II acto cena VI)

A esta alusão acerca da ligação vital entre Maria e Telmo responde (no genial modo garretiano de produzir correspondências internas, cuja análise é quase interminável) a auto-confissão de Telmo ao falar de D. João de Portugal e de Maria:

“Virou-se-me a alma toda com isto: **não sou já o mesmo homem**. Tinha um pressentimento do que havia de acontecer... (...) Veio, e fiquei mais aterrado, mais

19 A palavra possui uma história que importaria igualmente considerar no âmbito desta análise.

confuso que ninguém! (...) ...**o filho que eu criei nestes braços**...vou saber novas certas dele – (...) Eu agora tremo...É que o amor **desta outra filha**, desta última filha é maior, e venceu...venceu, apagou o outro. (...) Mas que pecado pode haver com **aquele anjo**? (...) Contentai-vos com este pobre sacrifício da minha vida, Senhor, e **não me tomeis dos braços o inocentinho que eu criei** para Vós, Senhor (...)”

Duas crianças **confundidas** no discurso de Telmo, dois tempos sobrepostos num só tempo – o da criação – e, no entanto, uma diferença sobressai. Regressar ao passado é impossível porque Telmo não é o mesmo homem. Como insinuava a frase de D. Madalena, algo de estranho aconteceu a Telmo ao ocupar-se da criação de Maria. Fora seduzido por aquele “anjo de formosura e bondade” e os efeitos dessa sedução tornaram-se visíveis desde logo para D. Madalena. Telmo é a única personagem masculina do texto na qual se manifesta a possibilidade de inscrição de um traço não masculino.

Mas, ao projectar essa possibilidade, desde as primeiras falas, e ao geri-la de forma a que ela se insinue ao longo da nossa leitura, Garrett consegue, por um lado confirmar a visão predominantemente masculina sobre o género feminino, concretizada, como vimos, na relação Telmo/Madalena, por outro provocar alguma surpresa pela evidência discursiva de uma dimensão funcional (de aia de criação) e afectiva (um amor maior) na relação Telmo/Maria através da qual a ideologia masculina dominante costuma representar, como essência, o género feminino. Recordamos, inevitavelmente, as palavras de Judith Butler acerca da construção do género e da ideia essencialista que dela decorre, através da acção do sujeito. Mostrar Telmo como desempenhando um “papel” que desafia as directivas sociais através das quais, no nosso momento de leitura, é regulada a construção do género, não é mais do que a confirmação de uma ficção de identidade genérica prévia ou essencial que serviria para apreciar, neste caso, o registo falso da acção de Telmo, dissonante relativamente à sua masculinidade estabelecida.

“That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex, a true or abiding masculinity or femininity, are also constituted as part of the strategy by which the performative aspect of gender is concealed.”²⁰

20 Judith Butler, *op. cit.* p. 162.

Ao longo destas páginas procurei apontar alguns dos modos de construção de lugares do feminino em *Frei Luís de Sousa*, sabendo à partida que eles inevitavelmente conjugariam várias modalidades da visão masculina e romântica do sexo e do género. Estou igualmente consciente do risco que corre uma análise situada no interior do discurso dominante e que valoriza o momento presente da leitura face ao momento histórico em que o texto foi produzido, muito embora incorpore os valores e os mitos que desse momento persistem na nossa vivência social e cultural dos géneros. Apesar disso, e como revisitar *Frei Luís de Sousa* é sempre desafiar as leituras estabelecidas e a nossa própria capacidade de mudança, aqui fica esta viagem pelos lugares femininos e pela inscrição romântica dos riscos de (um) ser diferente.

Página intencionalmente em branco

GARRETT E O BRASIL

DUARTE IVO CRUZ*

Resumo

As ligações de Garrett com o Brasil surgem a partir da Universidade de Coimbra, na época muito frequentada por estudantes brasileiros. Mais tarde vão reforçar-se, a nível da dimensão literária, no exílio em Paris, local onde convive com a primeira geração romântica brasileira, nomeadamente com Gonçalves de Magalhães. Embora nunca tenha atravessado o Atlântico, Garrett deixou, apesar de incompletos, três romances de temática brasileira a que dedicamos aqui alguma atenção. Será também objecto de atenção a presença do autor de Um Auto de Gil Vicente no teatro brasileiro, lamentando-se o facto de este não ter aceite o cargo que lhe foi oferecido de Ministro Plenipotenciário no Rio de Janeiro, o que iria certamente contribuir para uma mútua influência do romantismo nestes dois países.

1. INTRODUÇÃO

Garrett nasce em 4 de Fevereiro de 1799. Morre em 9 de Dezembro de 1854. Viveu assim, por coincidência numerológica, exactos 23 anos até à independência e exactos 32 anos após a independência do Brasil. Fernando Pessoa ou Almada Negreiros tirariam desta numerologia as mais vastas ilações. Concretamente, importa entretanto referir que este sobredotado, de obra, interesses, inteligência e talentos dispersos, teve do Brasil uma ideia clara, assente em quatro vectores:

- autonomia cultural brasileira, gerada na simbiose das raízes portuguesas, e desde logo na língua, mas também no ambiente natural e social específico;
- influência histórica e geo-política, no contexto regional da América Latina e na singularidade do processo brasileiro;

* Investigador na área da História do Teatro Português.

- sentido nacional, segundo os conceitos da época, aplicado simultaneamente e harmoniosamente a Portugal e ao Brasil;
- fidelidade à ideologia liberal, transposta para o lado de lá do Atlântico, o que o leva, curiosamente, a lutar de armas na mão com D. Pedro IV de Portugal, a dedicar-se de alma e coração a D. Maria II, mas a pôr as maiores reservas ao Imperador D. Pedro I do Brasil.

E não é só este, o paradoxo da vida e da obra de Garrett no que respeita às coisas brasileiras, que de longe amou e compreendeu como poucos no seu tempo. Paradoxo aliás marcante na tumultuosa dispersão desta existência tão rica e tão apaixonada, em todos os sentidos do termo, como bem se sabe. O seu talento desmedido pede meças a um temperamento neurasténico, desconfiado e queixoso: com razões pessoais, nas tragédias familiares que o atingem, mas sem razão no sucesso de uma carreira plena e variada.

De tal forma, que, repita-se, o grande traço comum desta existência e desta estrutura mental é o amor à liberdade e, simultaneamente, a raiz nacional, a palavra é dele, do quadro em que se institui essa mesma liberdade. Garrett é essencialmente um liberal e um nacionalista: “Eu tenho para mim que não há educação que não seja eminentemente nacional”.

Ora, no que respeita ao conceito liberal de nacionalismo aplicado ao Brasil, encontramos sistematicamente em Garrett a definição de uma nacionalidade brasileira relacionada e articulada com a cultura que lhe subjaz. Essa cultura tem, obviamente, uma forte raiz portuguesa: mas nem por isso deixa de lado os factores específicos da diferença brasileira. Como veremos adiante, Garrett é o primeiro pensador de ambos os países a assinalar a singularidade da poesia do Brasil.

2. GÉNESE DA SAUDADE BRASILEIRA

GARRETT NUNCA ESTEVE NO BRASIL. Adiante veremos que, em 1836, poderia ter sido nomeado Ministro Plenipotenciário no Rio de Janeiro. Mas não chegou a embarcar, porque não pôde ou não quis.

Há porém sinais, desde jovem, de um certo fascínio e atracção sentimental, algo rousseauneana - e muitas vezes usaremos a qualificativa adiante - pelo Brasil ou por

uma certa ideia de Brasil. E há raízes familiares, como as há de ambiente doméstico, que, umas e outras, ajudam a explicá-lo.

O avô materno de Garrett é o Sargento-Mor José Bento Leitão, enriquecido no Brasil e, recorda-o Ofélia Paiva Monteiro, “feito pelo Marquês de Pombal Deputado da poderosa Companhia dos Vinhos do Alto Douro (cuja sede era no Porto), se entregara a espantosos actos de “brasileiro” com fortuna: construção da quinta e palacete do Sardão, doações à Misericórdia de Vila do Conde, vida farta de grande senhor, rodeado de criadagem numerosa, como a querer reproduzir na Metrópole o bulício da casa grande do Brasil das patacas” (Monteiro: 1971, vol I: 32).

Regressado viúvo ao Porto, o José Bento Leitão casa em 1771 com D. Maria do Nascimento e Almeida, filha de José Fernandes de Almeida. Este também tinha enriquecido no Brasil. A filha do José Bento e da Maria do Nascimento é a mãe de Garrett, Ana Augusta. Isto significa que, do lado da mãe, há um avô e um bisavô “brasileiros de torna-viagem”, tipo humano que, no teatro, vem aliás dos Arcades (Correia Garção - “Assembleia ou Partida”) e de António José da Silva (“Guerras do Alecrim e Manjerona”), mas que a literatura haveria de consagrar, de Camilo a Eça e de Aquilino a Sttau Monteiro...

Mas do lado do pai, António Bernardo da Silva, temos um tio de Garrett, irmão do pai, nomeado em 1819 Desembargador Ordinário da Relação da Bahia com o encargo de criar a Comarca do Rio São Francisco “no último sertão da Província de Pernambuco”, escreveu o próprio. Mas este deu-se muito mal, pois, tendo permanecido no Brasil até 1824, apanhou o rescaldo da independência, que tardou a chegar à Bahia mas foi hostil ao Magistrado português. Numa Memória publicada em Lisboa em 1825, o Desembargador Leitão não poupa palavras contra os que, “seguros de impunidade pela luciferina política de alguns homens tigres, diziam, com impudentes apupos e algazaras [...] tudo isto é nosso, que estes ladrões de Portugal nos vieram roubar”.

O tio de Garrett foi assim obrigado, para voltar a salvo para Portugal, a caminhar “centenas de léguas por fragosas serranias e inóspitos gerais, com fomes, com sedes, debaixo de ardentíssimos céus, rompendo matas densíssimas, e cheias de ferozes onças e venenosas cascavéis, desbravando terras [...] e tendo não raras vezes de defender-se das setas dos gentios!!!” (Apud. Monteiro, 1971, vol I: 65-66).

Ora bem: outra seria certamente a lembrança que os avós maternos trouxeram da emigração, pois como, já se disse, Garrett desde as primeiras obras de juventude

exprime uma ideia clara e afectuosa, no ponto de vista pessoal, mas sobretudo grandiosa e algo visionária no ponto de vista da autonomia cultural e da trajectória política do Brasil. A seu tempo o veremos, mas não sem antes recordar que o próprio escritor refere, com saudade, a sua velha criada brasileira Rosa de Lima que o avô José Bento trouxe do Rio. Vale a pena ouvir a evocação dessa dedicadíssima criada, ou talvez escrava no Brasil dos anos 20. Garrett evoca a sua memória numa bela nota do “Frei Luís de Sousa” a propósito da certeza expressa por Telmo Paes de que, caso D. João de Portugal regressasse, “não ia sem aparecer primeiro ao seu aio velho”.

Evoca então, assim, Garrett, a sua aia velha Rosa de Lima:

Uma parda velha, a boa Rosa de Lima, de quem eu era o menino bonito entre todos os rapazes, e por quem ainda choro de saudades apesar do muito que me ralhava às vezes, era a cronista-mor da família, e em particular da capela e da quinta do Sardão, que ela julgava uma das maravilhas da terra e venerava como um bom castelhano o seu Escurial. Contava-me ela, entre mil bruxarias e coisas do outro mundo que piamente acreditava, que também naquelas coisas «se mentia muito»; que, de meu avô, por exemplo, diziam que tinha aparecido embrulhado num lençol passeando à meia-noite em cima dos arcos que trazem a água para a quinta: o que era inteiramente falso, porque «ela estava certa que, se o Sr. José Bento pudesse vir a este mundo, não se ia embora sem aparecer à sua Rosa de Lima». E arrasavam-se-lhe os olhos de água ao dizer isto, luzia-lhe na boca um sorriso de confiança que ainda agora me faz impressão quando me lembra.

Gomes de Amorim, ele próprio “brasileiro de torna viagem”, nunca conheceu obviamente a velha Rosa de Lima: mas as expressões que utiliza, nas “Memórias Biográficas” de Garrett, publicadas 27 anos depois da morte do escritor, reflectem com impressionante nitidez a ternura com que é evocada a “aia velha”: Rosa de Lima, “nascida no Brasil, repassava as suas narrativas daquela suave tristeza que gera a saudade dos proscritos: contava e cantava com mais poesia” (Amorim, 1881-84, vol I:64). E recorda que o próprio Garrett, no “Romanceiro”, evoca outra criada brasileira que, em Angra, lhe contava “novas lições de romances”.

3. O JOVEM GARRET: COIMBRA E OS BRASILEIROS

Em 1816 Garrett inicia o curso de Direito. Sai Bacharel em 1821. Nos 5 anos de estudante, ajuda a fundar uma espécie de sociedade secreta, “não maçónica nem carbonária” diz-nos Ofélia Paiva Monteiro, frequentada por numerosos brasileiros.

Era a Sociedade dos Jardineiros ou Keoporática ou da Chícara. (Cf. Monteiro, 1971, vol. I: 137). A ideologia dominante era obviamente liberal, com eventuais extensões doutrinárias ligadas à defesa da independência do Brasil.

A grande actividade dos “jardineiros” seria porém ligada ao teatro. E esse convívio marcará profundamente Garrett, que aliás, como se sabe, trazia já de Angra alguns esboços dramáticos. Mas mais do que isso, o contacto com os amigos brasileiros constituiu de facto um grande referência na sua formação intelectual e afectiva. Em 1 de Janeiro de 1824, no exílio inglês, escreve sobre o Brasil em termos perfeitamente ditirâmicos mas algo ambíguos: “O Brasil, oh! Que país abençoado, se o não perderem! Já eu lá estaria, se não receasse que lhes falte o juízo para bem conservarem o que tão barato lhes custou e tão caro há custado a todos os povos”. (Amorim, loc. cit.: 326). Refere-se ao processo da Independência, cotejado com o das “Repúblicas Espanholas”, expressão que usa recorrentemente.

Também mais ou menos por esta época terá Garrett concebido o seu primeiro romance “brasileiro”, dos três que programou, sem concluir nenhum deles, como adiante se verá. De “Komuray”, inédita mesmo nos esboços, resta um fragmento na Biblioteca da Universidade de Coimbra. Mais tarde terá programado “Um Brasileiro em Lisboa”, de 1845, e “Helena”, este em 1853, portanto um ano antes da morte. A seu tempo os referiremos.

Em qualquer caso, entre 1824 e 1826, Garrett começa a desenvolver e a definir uma linha de pensamento integrado e pluridisciplinar relativa ao Brasil, no plano da cultura, no plano da literatura, no plano da política nacional e no plano da geo-estratégia internacional. Estas designações são mais do nosso tempo e do nosso léxico do que dos dele, mas os conceitos aplicam-se com rigor impressionantemente moderno, mesmo visionário, às análises teóricas de Garrett relativas à realidade brasileira.

Naquelas datas, com efeito, aparecem textos sobre o Brasil que antecedem os escritos incluídos a partir de 1826 no que viria a ser o “Portugal na Balança da Europa”. Aparece o esboço do romance “Komuray” e a publicação em Paris do “Parnaso Lusitano”, onde se defende a autonomia cultural e temática da poesia brasileira desde os Arcades.

4. O “PORTUGUAL NA BALANÇA DA EUROPA”

Vejamos então “Portugal na Balança da Europa”. Publicada na forma definitiva em 1830, mas redigida também a partir de 1826, em parte com base em textos

anteriores, constitui uma admirável análise da política externa portuguesa, num contexto de globalização extremamente moderno para a época. “Somos chegados a uma crise da Europa, de todo o mundo civilizado - crise que há tantos anos se prepara, que tantos sintomas anunciavam próximo”. A análise estratégica de Portugal desenvolve-se no quadro interno, com as mudanças decorrentes da revolução liberal, mas também no quadro europeu e ainda relativamente aos EUA, América Latina e Brasil, tudo isto num plano abrangente que tem por base um conceito alargado de liberdade. E o Brasil ocupa uma larguíssima parcela na análise.

As referências, que vale a pena transcrever com desenvolvimento, revelam uma visão atenta, algo sentimental e, como já vimos, rousseauneana, marcada por conceitos prospectivos, a longo termo, de relacionamento político e sócio-económico e cultural, mas simultaneamente, atenta à evolução plausível do país, no plano interno das instituições monárquicas, no plano das relações com Portugal e no contexto das independências e das relações regionais com os EUA e com a América Latina. Garrett parte da própria colonização, que considera tardia e que atribui, com duvidosa argumentação e fundamentação, à pressão holandesa. Com algum pitoresco, não hesita em afirmar, no que toca ao século XVI:

Que podia oferecer o Brasil ao comércio daqueles tempos? Algum pau de tinturaria. Que prometia ao espírito de missão e proselitismo? A conversão de alguns cabildos de selvagens ignorantes. Com que podia lisonjear a ambição do príncipe? Com a desmesurada extensão dum terreno inculto, bravo, mal povoado. (Garrett, 1984a: 41)

Este cepticismo contém uma crítica à colonização portuguesa e coincide com o entusiasmo pela potencialidade do Brasil. E insiste nas críticas à política de ocupação e colonização do território e das suas populações:

De todo o imenso território que à ribeira do mar se estende desde o Amazonas ao La Plata apenas as ourelas marítimas eram salpicadas de povoação, e essa tão mesclada que só a quinta ou sexta parte se podia dizer branca. A raça escrava certo mui longe estava de ser tratada de maneira que não envergonhasse a natureza: mas ainda assim não eram as crueldades dos colonos portugueses para comparar-se com os horrores verdadeiramente canibais de ingleses e franceses.

O governo porém era estúpido e tirânico: a autoridade dos capitães-generais sem limites e sem recursos; a jurisdição mista e intrincada dos ouvidores e juizes de fora

faziam a governança do Brasil não só a mais despótica, se não também a mais absurda de todas as administrações coloniais. Nem as próprias Relações do Rio e Baía eram essas mesmas tribunais independentes; porque presididas pela autoridade administrativa, eram as leis por que julgavam as portarias do governador e seus acórdãos minutados nas secretarias dele.

O clero pobre e ignorante influía pouco; as ordens religiosas também pouco medradas não preponderavam muito: só o comércio, apesar de todos os barrancos da legislação e abusos de seus executores, tinham importância e valor. Porém, o comércio era exclusivo com Portugal; Lisboa e Porto, os mercados do Brasil para as nações da Europa, não lhe consentindo a metrópole o mínimo trato ou tráfico com o resto do universo. Até o ensino e as luzes eram objecto de monopólio, porque no Brasil não havia nem seminários, nem colégios, nem universidades; [...] Todavia, a massa geral dessa população era boa. (Garrett, 1984a: 42-43)

E enquadra e relaciona, com lucidez visionária, não nos cansamos de repetir, a evolução política do Brasil no contexto da América Latina. De tal forma que considera um “espectáculo estranho e incoerente” a ligação duradoura do Brasil à mãe-pátria. Refere o atraso na eclosão da autonomia política:

O Brasil adoptou, mau grado seu, as formas monárquicas: queria ser republicano como seus vizinhos. Sê-lo-á ainda talvez. Se o fosse agora, padeceria com eles. Não tarda que os interesses desta jovem nação americana se não venham ligar de mais perto, entrelaçar com os nossos.

Em resumo: Garrett, por razões de pura geo-estratégia, considera difícil a manutenção das instituições monárquicas de um país rodeado de repúblicas. Saúda com entusiasmo a independência de um Brasil Liberal. Mas atenção: acaba por reconhecer que é o Império e D. Pedro que garantem a estabilidade do Brasil num continente em convulsão.

E mais: considera “estranho fenómeno político” a ligação a Portugal num quadro de renovação das instituições e de definição de um regime liberal. Curiosamente, este futuro expedicionário da Terceira, do Mindelo e do Cerco do Porto, atribui à “impaciência” de D. Pedro, juntamente com os erros das Cortes de Lisboa e, ainda, a interesses da classe política brasileira, os problemas ocorridos no quadro do processo de independência. E mostra-se clara e categoricamente adepto desse processo político, num quadro de liberdade interna e externa.

Só o Brasil parecia estacionário e impassível quando, situado no meio da América, todos os raios do grande círculo americano pareciam dever convergir para ele como para centro. Não! A electricidade já faísca por suas províncias, já estala por suas cidades; aquele sussurro precursor das grandes comoções políticas começa já de sentir-se; os ministros imbecis despertam enfim: declara-se a guerra aos novos Estados; trata-se de afastar para longe o exemplo, de evitar o contacto. A pacificação da Europa veio a ponto para ajudar os projectos do ministério brasiliense; a flor dos batalhões portugueses, aguerridos por tão longa campanha, audazes por tanta vitória, é obrigada a desertar das bandeiras da honra e independência nacional para ir alistar-se sob o estandarte da invasão ilegítima, da usurpação absurda. (Garrett, 1984a: 45)

O Brasil recebera o impulso de Portugal, e conjuntamente com a mãe-pátria proclamara a liberdade, enviara deputados ao Congresso de Lisboa, espontânea e distintamente declarara querer conservar-se unido à metrópole pelo vínculo de uma constituição livre, igual e popular. E acaso esse estranho fenómeno político se houvera temporariamente realizado, se o herdeiro da coroa não tivesse permanecido na América. Impaciente de cingi-la, impacientes seus apaniguados de lhe aquinhoar as regalias, se cobriram com a capa de independência, e usurparam o império. Os erros das cortes de Lisboa apressaram esse acontecimento inevitável.

Dois partidos mui poderosos no Brasil, o republicano e o independente, sustentando este o príncipe de boa fé, aquele antevendo na separação de Portugal um passo dado no caminho da democracia, ambos se lhe uniram: e dum moço inesperto e ambicioso confiou assim o Brasil sua liberdade e independência: Erradamente lutou Portugal contra essa independência; nem devia, nem podia: para seu castigo passou pela vergonha de ver desonradas as armas portuguesas, entregues ao inimigo as relíquias de sua marinha, e inteiramente aniquilado seu comércio.

Mas enfim já toda a América é independente e livre: nem as formas monárquicas conservadas no Brasil impedem o estabelecimento de uma constituição liberal e eminentemente popular: o próprio e único representante da *legitimidade* nessas terras democráticas presta homenagem e rendimento ao princípio da soberania do povo triunfador além do Atlântico.

Garrett antevê, a mais de 60 anos de distância, a implantação da República no Brasil: e o que não concebe que possa um dia ocorrer cá, admite com largueza de

vistas que ocorra lá. Mas não de imediato: é também o “estranho fenómeno” que o fascina e intriga.

5. A INFLUÊNCIA LITERÁRIA E CULTURAL

Vimos então atrás que Garrett é pioneiro no reconhecimento da autonomia cultural do Brasil, com sinais claros a partir do século XVIII. O “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa” (1816-1826) insiste nas especificidades que os Arcades brasileiros, e seus continuadores imediatos, assumiram ou, ainda mais, deveriam assumir.

Os historiadores da literatura brasileira assinalam a influência modelar no “Parnaso Brasileiro” de Januário da Cunha Barbosa, editado no Rio de Janeiro em 1831, no “Bosquejo da História da Poesia Brasileira” de Joaquim Norberto, desde logo no nome da obra, esta editada em 1841. Como sabemos, o “Bosquejo” de Garrett é anterior, como o é a obra de Ferdinand Denis, com quem Garrett entra em polémica, acusando-o, no Prefácio do “Camões”, de plágio em “Sènes de la Nature sous les Tropiques”. Amorim assinala no entanto que o nosso autor, na 4ª edição do poema, retrata-se num singular exercício de humildade, bem pouco habitual: “peço-lhe aqui solenemente desculpa e declaro a minha convicção íntima de que, assim como eu não sabia da sua obra, nem a vira antes de publicar a minha, o mesmo estou certo de que lhe acontecesse”.

Em qualquer caso, Garrett, na já aludida referência aos Arcades brasileiros, considera Cláudio Manuel da Costa como “o primeiro poeta” do Brasil e “um dos melhores” de Portugal:

Mui distinto lugar obtive entre os poetas portugueses desta época, Cláudio Manuel da Costa: o Brasil o deve contar seu primeiro poeta e Portugal entre um dos melhores.

Deixou-nos alguns sonetos excelentes, e rivalizou no género de Metastásio, com as melhores cançonetas do delicado poeta italiano. A que dirige à lira com sua palinódia imitando a tão conhecida do mesmo Metastásio a Nice, *Brasil all' ingani tuoi*, pode-se apontar como excelente modelo. Nota-se em muitas partes dos outros versos dele vários resquícios de *gongorismo* e afectação *seiscentista*.

E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da Natureza

naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receíam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afectação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. (Garrett, 1984b: 32-33)

Mas não é o único, como bem sabemos:

Muito havia que a tuba épica estava entre nós silenciosa, quando Fr. José Durão a embocou para cantar as romancescas aventuras de *Caramuru*. O assunto não era verdadeiramente heróico, mas abundava em riquíssimos e variados quadros, era vastíssimo campo sobretudo para a poesia descritiva. O autor atinou com muitos dos tons que deviam naturalmente combinar-se para formar a harmonia de seu canto; mas de leve o fez: só se estendeu em os menos poéticos objectos; e daí esfriou muito do grande interesse que a novidade do assunto e a variedade das cenas prometia. Notarei por exemplo o episódio de Mohema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que belíssimas coisas da situação da amante brasileira, da do herói, do lugar, do tempo não pudera tirar o autor, se tão de leve não houvera desenhado este, assim como outros painéis? (idem, ibidem)

E a seguir, elogia Tomás António Gonzaga, sem referir - mas valeria a pena? - a tragédia pessoal do seu envolvimento na Inconfidência Mineira:

Depois de Dinis o lugar imediato nos anacreônticos pertence a outro brasileiro. Gonzaga mais conhecido pelo nome pastoril de Dirceu, e pela sua *Marília*, cuja beleza e amores tão célebres fez naquelas nomeadas liras. Tenho para mim que há dessas liras algumas de perfeita e incomparável beleza: em geral a *Marília de Dirceu* é um dos livros a quem o público fez imediata e boa justiça. Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! e quanto perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingénua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso — que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu esgarroso —, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores

dos vermelhos bagos do lustroso cafêzeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga! (Garrett, 1984b: 33-34)

Não pode ser mais enfático e entusiasta no apego a um nativismo e ambientalismo bem caracterizador de uma poesia brasileira em língua portuguesa. E de tal forma, que elogia a seguir um autor que, em Portugal, pouco é conhecido e ainda menos citado:

Justo elogio merece o sensível cantor da infeliz Lindóia que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros. O *Uruguai* de José Basílio da Gama é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião. Cenas naturais muito bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afectação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades comuns. Os Brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana. Mágua é que tão distinto poeta não limasse mais o seu poema, lhe não desse mais amplidão, e quadro tão magnífico o acanhasse tanto. Se houvera tomado esse trabalho, desapareceria algumas incorrecções de estilo, algumas repetições, e um certo desalinho geral, que muitas vezes é beleza, mas continuado e constante em um poema longo, é defeito. (Idem, *ibidem*)

Adiante analisaremos a influência de Garrett no Brasil e designadamente no teatro brasileiro, assunto que noutra local já desenvolvemos como então se verá. António José da Silva surge obviamente, para Garrett, como um grande referencial. Cita-o aqui, mas com reservas, excepcionando”talvez” “As Guerras do Alecrim e Manjerona” que compara com Beaumarchais. E, passando ao século XIX, refere o Padre Sousa Caldas: “é um dos melhores líricos modernos”. Mas não fala no brasileiro quase contemporâneo homónimo Domingos Caldas Barbosa, que William Beckford confunde com o anterior e que Marcelino Mesquita recria, como personagem pitoresco e simpático, nas “Peraltas e Sécias”. Assim terá sido em vida, a julgar pelas peças, lunduns e poesias que nos deixou, ao contrário do outro!

António Soares Amora propõe uma síntese extremamente interessante das ideias de Garrett acerca da autonomia da literatura brasileira:

1.º A língua portuguesa e todas as obras literárias em que ela se expressara eram um património comum dos dois povos, os portuguêses e os brasileiros; portanto, com igualdade de direitos ambos os povos podiam invocar os valores desse

patrimônio e se atribuir a responsabilidade de os preservar, e aumentar com novas criações, fruto do caráter nacional de cada país;

2.º A nacionalidade das duas literaturas de língua portuguesa resultara, naturalmente, das fundamentais diferenças entre os dois países (diferenças geográficas, étnicas, históricas e de costumes) e nada tinham que ver com o fato de terem o mesmo patrimônio lingüístico e conseqüentemente o mesmo patrimônio de valores literários. Cultuar Camões ou Filinto Elísio, como escritores modelares da língua portuguêsã, não era incompatível com o espírito nacional dos brasileiros;

3.º A nacionalidade da literatura brasileira se evidenciava, principalmente, na linguagem de seus escritores (expressões e estilo) e nas “imagens” que lhes impunha um meio físico específico, com “majestosas e novas cenas da natureza”;

4.º Dada, entretanto, a educação européia dos brasileiros e, talvez, o receio que os dominava de “se mostrarem americanos” — o espírito nacional de sua literatura só começara a insinuar-se na segunda metade do século XVIII, infelizmente para os brasileiros, ainda muito timidamente; exceção fôra apenas Basílio da Gama no seu *Uruguai* (1769); por isso valorizado tinha de ser, no Brasil e em Portugal, êsse poema, e imitada tinha de ser, por todos os brasileiros, a ação renovadora e nacionalizadora do poeta;

5.º Como a literatura do Brasil avultara e enriquecera, com a produção de seus engenhos, a literatura de língua portuguêsã, evidentes eram as possibilidades que tinham os brasileiros de realizar e impor, definitivamente, a *sua* literatura; para isso bastava apenas que, seguindo o exemplo de um Basílio da Gama, desenvolvesse sua poesia (só de poesia falava Garrett) “verdadeiramente nacional” e “legítima americana”. (Amora, 1973: 70)

6. OS ROMANCES BRASILEIROS DE GARRETT

Já vimos que Garrett pelo menos por três vezes se lançou na escrita de romances de temática brasileira. Andréa Crabée Rocha ocupou-se deles, com o mérito reforçado de ter lido o pouco que resta dos dois primeiros, praticamente desconhecidos - “Komuray” (1827) de que ficaram algumas páginas manuscritas na Biblioteca da Universidade de Coimbra e “Um Brasileiro em Lisboa”. Andréa cita algumas frases relativas às florestas brasileiras, onde “a sua alma se enlevará em todas as maravilhas

de criação” (Rocha, vol. I: 331 e ss). Aí está, uma vez mais, o nativismo rousseauiano e ambientalista, numa visão da natureza exuberante e do seu habitante, “hoje estrangeiro e servo, onde foi senhor e natural”, o que é coerente com as posições literárias e geo-políticas entretanto assumidas.

Em 1845, Garrett publica na *Ilustração* os dois primeiros folhetins daquilo que seria “Um Brasileiro em Lisboa”. Andréa Crabée Rocha respiga algumas passagens insólitas. O Brasileiro escreve à namorada em termos no mínimo ridículos mesmo para um romântico bem do seu tempo: “caju da minha vida”, “beija-flôr dos meus pensamentos”, “ouro preto da minha saudade” (*op. cit.*: 331). São expressões de um nativismo poético, diremos nós: os românticos brasileiros não escreviam assim.

Mas, no meio desta “sentimentalidade brasileira” chegam-nos apreciações sólidas e coerentes do nativismo telúrico da visão garretteana do Brasil e das suas projecções poéticas, numa linha coerente com o que antes escrevera: “em verdade, a velha Europa abjura a poesia. Bem podemos tratar de lhe arranjar um Parnaso de refúgio no deserto do Novo Mundo”. E mais, e agora reproduzindo a sua doutrina de sempre: “queria no Brasil uma poesia brasileira, isto é, portuguesa legítima no desenho, americana no colorido”.

O mais completo e complexo destes romances brasileiros é, porém, “Helena”, em parte publicado. Em primeiro lugar, porque se não se trata já de obra de juventude, sendo certo que o anterior também o não era. Mas desta vez estamos perante um *corpus* de 24 capítulos, escritos a partir de 1853: Garrett trabalhava nele quando morreu. Apesar disso, o irrealismo do ambiente e da paisagem, do material humano, das psicologias e condutas, com a agravante de pôr em cena índios e missionários, numa realidade que Garrett não conhecera, confirma a visão de um Brasil sonhado mas longe da realidade, mesmo na época. Assim se perde a densidade da narrativa e a verosimilhança do entrecho. O que não quer significar menos interesse. Logo a primeira frase traduz o estereótipo tropical:

Acabava de passar uma daquelas trovoadas espantosas que, nos países tropicais, repentinamente se formam, estalam, e de repente se dissipam também, deixando o ar mais puro, o céu mais azul, e toda a Natureza respirando uma frescura, um viço, uma lasciva animação de todo o ser, que não parece senão que ali foi agora a criação e começa a vida pela primeira vez.

Era a algumas léguas da Baía, não longe do semicírculo do Recôncavo, mas sertão dentro e nas extremas do país cultivado. Já raros os canaviais de açúcar, longe os engenhos, perto a solidão imensa do deserto, e a impenetrável espessura dos matos virgens, que não desflorara ainda o machado do colono e que projectavam suas sombras altas e negras sobre as terras adjacentes.

Seguem-se algumas passagens que situam o entrecho e assumem, aí sim um “nativismo liberal” que dá certa consistência ao romance: “Só o homem ali não aparecia: o homem desses bosques, o Adão daqueles Édens afugentado e perseguido pelo invasor europeu, emigrara para longe, muito longe”.

Porém a certa altura chega uma canoa.

E quatro índios eram os que vinham tripulando esta primitiva embarcação; nus de meio corpo, as curtas bragas de riscado vermelho e branco da cintura ao joelho, e armados de longas varas com que iam arribando ou orçando das margens a canoa, afastando aqui os ramos das árvores que pendiam na água, além firmando-se nalguma pedra do meio da corrente para se não deixarem levar do rápido violento do caudal.

Ao leme e dirigindo a manobra toda, vinha o mais estranho arrais que, em tal barco e com tal companha, era possível imaginar: um preto velho e gordo que andava pêlos sessenta e tantos, segundo, através do apolvilhado, se percebia na carapinha que lhe começava a dar em grisalha; negro retinto da cara, e escrupulosamente vestido de negro na mais apurada e fastuosa elegância de um *butler* do West-End de Londres, ou de um *maitre d'hôtel* da Chaussée d'Autin de Paris. Preto, ainda assim, não era tudo nele; porque a gravata fina, sem goma, e brandamente enroscada à volta do pescoço, luzia de uma brancura irrepreensível, e completava o seu traje de elegante mordomo do século dezanove.

O africano chama-se Spiridão Cassiano di Mello e Matos, assim mesmo, e o viajante é o general Brissac, francês. O capítulo IV descreve a canoa e o capítulo V lança-nos para uma espécie de castelo de Windsor e para uma “aldeia suíça”, no meio da selva tropical:

ERA em verdade para surpreender o quadro magnífico que se desenrolou diante dos olhos do General: um imenso parque inglês, cortado de sinuosas e bem saíbradas ruas, com lagos e pontes, quiosques e estátuas, templos e ruínas, com todos os vários e disparatados acidentes e ornamentos que são de rigor em tais casos, e que a arte europeia imitou dos caprichos da chinesa.

O francês pasmava do que via: — e a ideia de se ver transportado, por um golpe de varinha de condão, de pleno Brasil para Windsor, para Eagley-Park ou para Sionhouse, ia-lhe parecendo menos absurda de momento para momento. Sonho, visão, ilusão dos sentidos!... deixou-se ir com ela, fosse qual fosse e como fosse. Saltou da canoa em terra, e logo para o estribo da caleche que o *fulo automedonte* boleara até quase rente da água. Um laçoiço mulato abriu a portinhola e logo a fechou e levantou o estribo. Spiridião Cassiano subiu para a almofada, e a caleche partiu a todo o trote por uma das largas ruas do parque. Galopavam ao lado os dois estribeiros, adiante os volantes, todos com archotes de cera nas mãos, que parecia um préstito e cortejo real.

Foram andando, andando, como dizem as histórias de fadas e princesas encantadas: mas palácio, casa, ou coisa que com ela se parecesse não a via o nosso General. Estava já a ponto de sair de sua habitual reserva de bom gosto e polidez, e quase descendo, como um bom burguez, a interpelar directamente o prognóstico e pespontado Spiridião, quando a carruagem, passando por um maciço de árvores altíssimas, desembocou numa espécie de largo, donde clara e distintamente se via, situada a pouca distância, a meio de uma suave ondulação do terreno, abrigada de três oiteiritos que a rodeavam, uma verdadeira aldeia da Suíça. Muitas casas pequenas, e, ao parecer, destacadas, com seus tectos de colmo, suas balaustradas exteriores de troncos rústicos, formavam o lugarejo, que, para de todo se caracterizar, tinha no meio sua igreja com alto campanário e adro plantado de araucárias, e pinheiros de tão alpino aspecto, que fariam cantar o *ranz das vacas* a qualquer emigrado do monte Branco ou do São Bernardo. Por entre as árvores, as sepulturas com suas cruces à cabeceira, seus rústicos monumentos de singela piedade.

Em resumo: é a casa do Visconde, que recebe o General numa sala também minuciosamente descrita. Vale a pena a transcrição, pois dá-nos a ideia de Garrett acerca de uma fazenda do interior brasileiro:

Eram de fina escaiola brunida as paredes e o tecto, tudo de um branco mate azulado, aljofarado, tendendo a cor de cinza, e realçado por estreitas cintas de vivo escarlata; as cortinas, de cima, de caxemira da Índia da mesma cor, apanhadas por largos torçais de seda branca, e assentando sobre outras cortinas de finíssima Bruxelas, que, todas caldas, deixavam penetrar a viração da noite, tão necessária naqueles climas. Dois esplêndidos Ticianos, vários Teniers com dois belos retratos de homem, dois de mulher, e outro de uma menina que mostrava de nove a dez anos, tudo encaixilhado em primorosas mas singelas molduras inglesas, eram os principais ornatos das paredes. Postos como à sombra deles, pendiam vários desenhos,

aquarelas, esbocetos a óleo, mais ou menos acabados e modestamente enquadrados em papel. O chão pintado à Flamengo e por mão de mestre.

A Viscondessa está à morte, o General é recebido pela filha Isabel, cuja descrição mais a coloca num clima do Norte: além da “cintura de vespa, o colo alto, os dedos afilados, largos e fortes os ombros, o seio túmido, os braços torneados. Era branca por extremos”... não era portanto uma cabocla. A Viscondessa tem opiniões sobre a condição feminina:

A ignorância na mulher é a inocência — e a inocência tem muita força. É condição das filhas de Eva que quanto mais sabem mais erram. Sim, filha: ainda que teu pai casasse outra vez, a maior parte dessa imensa fortuna que juntou teu avô era tua sem partilha.

Mas mais complicada é a abordagem da Viscondessa quanto à escravatura. Estamos a cerca de 40 anos da abolição e certamente Garrett não fala pela boca da personagem, até pelo que vem a seguir mas, de uma forma ou de outra, deixa no ar as opiniões:

- Todos os nossos escravos são bons, porque nós temos sido bons com eles. Sei que o teu desejo é libertá-los a todos...
- Oh! sim, mamã.
- Tal não faças, minha filha. Não dês alforria senão aos que tiverem juízo e indústria — para usar da sua liberdade. As beatas, e os hipócritas ingleses têm causado tantos desgraçados com as suas declamações contra o tráfico dos negros, tantos, pelo menos, como os que mercadejam no infame negócio. A emigração de África para a América é uma necessidade absoluta e inevitável, que convinha regular e fiscalizar no sentido do Evangelho e da civilização, mas não proscree-la absurdamente. Teu pai te instruirá sobre este ponto. As suas ideias e os seus planos são mais cristãos e mais justos de que os de todos os filonegros da Europa, que a respeito da África e da América tanto sabem e entendem como dos países da Lua.

O romance assume no entanto uma linha abolicionista, num curioso debate que põe em confronto brancos, negros escravos e índios. O porta-voz é Frei João Índio, sacerdote indígena. “Os pretos são homens como nós. Libertou-os e remiu-os o mesmo sangue precioso que remiu os homens todos.” A mãe do sacerdote, índia

também, discorda: “comparar o escravo com o homem livre das florestas!” É outra vez um espírito rousseauiano, mas de bem insólita e algo ambígua posição!

7. O REVERSO DA RELAÇÃO: INFLUÊNCIA DE GARRETT NO BRASIL

Vimos até aqui como é vasta a presença do Brasil no pensamento e na obra de Garrett, em muitas das suas variadíssimas vertentes. É altura então de referir a influência de Garrett na arte, na intelectualidade e na mentalidade brasileira. Esta influência é pacificamente aceite no Brasil, no que respeita à poesia e ao teatro. Alfredo Bosi, por exemplo, e é um bom exemplo, situa essa influência no “binómio poesia-pátria”, o que é coerente com os vectores estruturais referidos atrás (cf. Bosi, 1976: 107 e ss).

Essa influência cruza-se, na poesia, com as próprias origens da lírica brasileira, a partir de Gonçalves de Magalhães, que encontraremos na dramaturgia, ou de Gonçalves Dias, que Bosi relaciona com “o Garrett sentimental nas poesias de amor e saudade”. Magalhães por seu lado, figura iniciática do romantismo teatral brasileiro, também filósofo, vai buscar a Garrett o estilo inovador das “Poesias” (1832) mas sobretudo nos “Suspiros e Saudades” (1836): “da saudade fizera Garrett, no poema Camões, publicado uns 10 anos antes e também em Paris, o sentimento dominante da obra” (op. cit.: 132 e ss). E o mesmo quanto às 12 “Canções de Exílio”, recolhidas no livro de poemas “Primavera” (1859): já Garrett morrera há 5 anos.

Lucciana Segagno Picchio confirma a influência de Garrett nos “Suspiros Poéticos e Saudades” de Magalhães, relacionando-o com o “Camões” no espírito precisamente da saudade. Estende a presença de Garrett até Machado de Assis poeta, já mais tarde no século XIX - “Crisálidas” (1864), “Falenas” (1870), “Americanas” (1875), “Ocidentais” (1900). (Picchio, 1997: 292). E sai um pouco do registo quando cruza a Carolina da “Moreninha”(1844) de Joaquim Manuel Magalhães com a Joaninha dos Olhos Verdes das “Viagens”, de quem seria “o verdadeiro contraponto colonial-urbano” ...(op. cit.:169).

8. A PRESENÇA DE GARRETT NO TEATRO BRASILEIRO

Seguimos, neste capítulo, e em parte reproduzimos, no que for cabível, o estudo que dedicamos a “O Essencial do Teatro Luso-Brasileiro” (Lisboa, IN/CM, 2004).

Garrett e os dramaturgos românticos do Brasil ocupam um espaço importante no ensaio acima referido. É que, efectivamente, a influência decorrente também de

convívio directo em Paris e não só, e quase sempre expressamente assumida pelos autores brasileiros, tem uma relevância talvez mais nítida do que na restante literatura. Trata-se, com efeito, de uma convergência que tem ainda, na renovação orgânica do teatro português, impulsionada por Passos Manoel e concebida e executada por Garrett a partir de 1836, um dos factores a ter em conta.

Há inclusive, como veremos, uma curiosa coincidência de datas, pois ambas as peças que iniciam o romantismo em cada um dos países, a saber, “Um Auto de Gil Vicente” de Garrett e “António José ou o Poeta e a Inquisição” de Gonçalves de Magalhães, estreiam em Lisboa e no Rio, no mesmo ano de 1838. Mas discute-se a real influência recíproca, como haverá ensejo de analisar com detalhe.

Mas não fica por aí a convergência destas duas peças ou, se quisermos, a origem doutrinária e estética comum. Ambas derivam da influência directa do movimento romântico colhido em França, onde aliás Garrett e Magalhães se encontram e convivem. Ambas vão beber a influência do prefácio do “Cromwell” de Vitor Hugo, que é de 1828. E mais: tanto um como outro dos dois dramaturgos vão buscar temas e figuras tutelares do teatro luso-brasileiro, sendo um português e o outro nascido no Brasil.

Estas coincidências significam um dos mais claros sinais de convergência estética e cultural. Sabato Magaldi defende a prioridade da peça brasileira. Garrett teria colhido inspiração directa em Magalhães: a peça deste é estreada no Rio em 13 de Março de 1838, a daquele, em Lisboa, em 15 de Agosto do mesmo ano. Ora, não há o menor sinal dessa influência, baseada aliás numa antecipação que mal daria para atravessar o Atlântico... Nem as peças se assemelham na forma ou no tema, excepto no facto de ambos irem buscar à mesma fonte a influência de estilo e de mentalidade. Aliás, até se pode aqui lembrar novamente que Garrett, no “Bosquejo”, concede à literatura brasileira, pela primeira vez, um sentido consistente de autonomia (cf. Magaldi, 1977: 31 e ss).

Ora bem: reconheça-se, para quem queira proceder à acareação da qualidade, que “Um Auto de Gil Vicente” é uma peça muito mais estruturada e muito mais moderna, mesmo nas fragilidades das suas derrapagens de estilo, do que o “António José”. Se no drama de Garrett a história é de pormenor, no de Magalhães é perfeitamente inconsistente. Se naquela os efeitos de dramalhão surgem aqui e ali, sobretudo no suicídio espectacular da última cena, nesta os truques ultra-românticos da carpintaria teatral descaracterizam a contenção romântica que Garrett raramente

perde. A figura de Frei Gil, na peça de Magalhães é pintada a grosso, a morte da Mariana no momento da prisão de António José é hoje difícil de aceitar, a linguagem ingrata, por exemplo, o monólogo do protagonista, preso, na cena I do Acto V, e o final, sem desmerecer da qualidade do verso, como que resume a ingratidão dos excessos estilísticos.

E o evocado “assunto nacional” em torno do Judeu, como mote e fundamento histórico e ideológico da peça, surge hoje no mínimo discutível. Flávio Aguiar lembra que “naquele começo do Brasil independente, o facto de ter nascido no Rio de Janeiro era suficiente para torna-lo símbolo da pátria oprimida pelo jugo da metrópole” (Aguiar/Azevedo, 1998: 7).

Ainda assim: trata-se pelo menos de assunto luso-brasileiro, ideológica e literariamente ao nível da grande obra e pensamento do autor. De brasileiro ou de português, porém, nada tem a outra peça conhecida de Gonçalves de Magalhães, “Olgiato” (1839) passada em Milão em 1470. Apresenta um aspecto curioso: a figura motivadora do drama, Duque de Sforza, não entra em cena, é um protagonista oculto mas decisivo para a tragédia romântica de Magalhães. No “Prólogo” da edição, o autor cita o Prefácio de “Cromwell” de Hugo.

Esse aspecto ganha importância decisiva. Hugo, Garrett, Magalhães, que em tanto coincidem, marcam também, cada um à sua maneira, a fortíssima consciência liberal dos ideais e das respectivas condutas. E pondo noutro plano a férrea coerência de Vítor Hugo e o seu longuíssimo exílio, refira-se também a coerência existencial e ideológica de Garrett e de Magalhães, sobretudo em torno dos conceitos e das práticas da liberdade. Com a vantagem, para o autor brasileiro, de uma vasta e profunda reflexão filosófica, mais vasta e mais profunda do que as reflexões teóricas, geniais que sejam, do nosso Garrett.

Ou, como escreveu António Braz Teixeira, “será oportuno notar que, diversamente do que acontece no Brasil, em que o iniciador do romantismo - Gonçalves de Magalhães - foi, a um tempo, poeta, dramaturgo e filósofo, pelo que aquele veio a encontrar no espiritualismo o seu suporte e fundamento especulativo, em Portugal o movimento romântico foi, nas suas primeiras manifestações, em Garrett e Herculano, puramente literário e desacompanhado de qualquer base teórica de índole filosófica”.

No teatro de Gonçalves de Magalhães, essa reflexão filosófica ganha também sentido e organiza-se em torno da liberdade: “fagueira liberdade! Ah, se eu pudesse/

lançar-me indo em teus braços”, diz António José. E Visconti, no “Olgiato”: “mostra-me como as artes florescem/ sem outro apoio mais que a liberdade;/ como a Filosofia leis ditava/ sem medo de tiranos opressores”...(Teixeira, 1994: 99-100).

Foi em Paris que Garrett começa a conviver com Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), autor dramático, cenógrafo, artista plástico e também como tal um dos renovadores do teatro no Brasil. Garrett estava exilado, Porto Alegre estudava com Gros, por influência do nosso conhecido Debret. Porto Alegre pintou em 1833 um belo retrato de Garrett “com o seu rico uniforme de Voluntário Académico com baeta azul, tendo o Porto por paisagem de fundo” segundo nos lembra Maria Aparecida Ribeiro, a qual recorda também os elogios que Porto Alegre fazia de Garrett - “o primeiro poeta português que me fez amar a poesia [...] o missionário que veio mostrar o respeito e o amor á antiguidade por meio da harmonia das musas”.

Mais do que pelas comédias que escreveu, e de que se destaca um moralizador “Prólogo Dramático” (1837) ou “Angélica e Firmino” (1845) ou ainda “A Estátua Amazónica” (1851), Porto Alegre marcou a renovação romântica do teatro brasileiro pela modernização cénica e cenográfica, mas sobretudo pela doutrina e análise do fenómeno teatral. Em “O Nosso Teatro Dramático”, estudo publicado em 1851 na revista “Niterói”, é notável uma visão economicista do fenómeno teatral, na perspectiva da exigência de um público, isto é, um mercado que consubstancie o carácter essencialmente espectacular da literatura dramática: “sem público não há arte alguma que vigore; sem público, não há artistas que progridam [...]. O público é o grande educador de todas as artes e seu juiz de facto”.

Ora, sente-se o eco do prefácio economicista de *Um Auto de Gil Vicente*:

“Em Portugal, nunca chegou a haver teatro: o que se chama teatro nacional, nunca. [...] O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos, enquanto o gosto não formar os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado fictício.”

Mas há mais. Em 1843, Porto Alegre empreende a criação do Conservatório do Rio de Janeiro, mediante “Aviso Imperial” datado de 24 de Abril daquele ano. São-lhe atribuídas vastas funções que transcendem o ensino, entre elas a censura (“Aviso” de 10 de Novembro de 1845 e Decreto n:425, de 19 de Julho de 1845). Vemos aqui, uma vez mais, o reflexo da reforma de Garrett, consagrada na Portaria de 15 de Novembro de 1836, e que previu a estrutura orgânica do sistema teatral: Inspeção dos Teatros, Sociedade para a Fundação do Teatro Nacional, Conservatório Geral de

Arte Dramática, Companhia de Actores Nacionais, prémios para actores e dramaturgos, direitos de autor e subsídios (cf. Ribeiro, 1999: 24-25; sobre a reforma do Conservatório, cf. Cruz, 1995).

Curiosamente, o actor francês Emile Dour a quem Garrett encarregou em 1836 de formar a Companhia Nacional, e que dirigiu o *Um Auto de Gil Vicente*, fixar-se-ia no Rio de Janeiro e ali permaneceu até à morte em 1876.

Garrett acabou Visconde de Almeida Garrett. Porto Alegre era Barão de Santo Ângelo. E já agora, Gonçalves de Magalhães era Visconde de Araguaia! Este diálogo de uma aristocracia de espírito e de mérito, questão que o nosso Garrett levou muito a peito (veja-se “D. Filipa de Vilhena”) marca também o sentido renovador do liberalismo monárquico do século XIX, tanto no Brasil como em Portugal.

E finalmente: dizendo-se “discípulo” de Garrett com orgulho, temos Gonçalves Dias (1823-1864), estudando em Coimbra durante 7 anos, amigo de Serpa Pimentel e colaborador de *O Trovador*, e que, depois de fantasias dramáticas históricas de influência de Schiller e Goethe (“Beatriz Cenci” -1844), mergulha em *Leonor de Mendonça* (1847) num tema da História de Portugal - a execução da protagonista às mãos do seu marido D. Jaime, Duque de Bragança, em 1512, por suspeita infundada de adultério.

Numa “advertência do Autor”, é traçada uma interessante análise da dramatização do facto histórico, onde se identificam com rigor as fontes e se teoriza a liberdade de interpretação histórica do dramaturgo. Em qualquer caso, o autor inocenta expressamente D. Leonor, mas sobretudo traça do Velho Duque D. Jaime um retrato psicológico de bela dimensão dramática, em que certos excessos românticos são amplamente compensados por uma linguagem teatral moderna e uma dialogação de excelente qualidade.

Importa ainda referir que os corifeus do romantismo brasileiro, que se encontrariam em Paris com Garrett, vinham, pelo menos parte deles, de uma “Sociedade Filomática” organizada em 1833 na Faculdade de Direito de São Paulo. Já se referiu a influência de Garrett junto de Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre. Em 1834 são recebidos no Instituto Histórico de França. Garrett não. Em qualquer caso, António Soares Amora reconhece que a Sociedade Filomática ficaria aquém dos sinais de modernidade previstos 7 anos antes por Garrett: inclusive, “houve ainda, da parte deste grupo, declarada oposição ao espírito de excessiva inovação de alguns

modernos (e era Garrett e o seu poema *Camões* que estavam em causa)”. (Amora, 1973: 115). Isto, apesar da reconhecida influência que vimos atrás!

9. A OPORTUNIDADE FALHADA DE MÚTUA INFLUÊNCIA DO ROMANTISMO EM PORTUGAL E NO BRASIL

Garrett exerceu, ao longo da vida, diversos cargos e missões diplomáticas. Em 1 de Janeiro de 1836, o Marquês de Loulé oferece a Garrett o posto de Ministro Plenipotenciário no Rio de Janeiro: “se a Vossa Senhoria convier, irá substituir no Rio de Janeiro Joaquim António de Magalhães na mesma graduação em que ele se acha”. Ora bem: Gomes de Amorim reporta aquilo que Garrett escreveu numa nota redigida na terceira pessoa, como era aliás seu hábito, até em diplomas legislativos que lhe dissessem respeito.

Não chegou a estar dois anos encarregado de negócios em Bruxellas, sendo transferido na qualidade de ministro residente para a Dinamarca. Receoso do clima não aceitou o aumento de categoria e ordenado, que lhe dava aquela transferência; e tendo recebido de El-Rei Leopoldo a condecoração de oficial da sua ordem, voltou para Portugal, e se reduziu à vida privada, recusando também a nomeação, que o governo lhe oferecia, sendo ministro o Sr. Marquês de Loulé, de enviado extraordinário e ministro plenipotenciário para o Rio de Janeiro...

Mas em 1932, Henrique Ferreira Lima transcreveu a carta de resposta ao Marquês de Loulé, onde se verifica que Garrett estaria disposto a aceitar o Rio, ainda que sem entusiasmo: “Eu estou pronto para tudo, seja ainda o Rio de Janeiro, uma vez que se me dêem os meios. A única coisa porque insisto a V. Ex.^a que seja o que for, seja logo”...(cf. Amorim, op. cit., tomo II: 192 e Lima, 1932: 34 e 35). O que nos interessa agora é o facto objectivo de Almeida Garrett nunca ter estado no Brasil. E, para terminar, esta ideia: Que enriquecimento teria sido, para ambas as culturas, e para ambas as literaturas, a presença de Garrett no Brasil!

Acaba-se com um poema, “O Brasil Libertado”, incluído na “Lírica de João Mínimo” e significativamente datado de Coimbra-Janeiro 1821, isto é, um ano antes da Independência, de que transcrevemos o final:

Oh! virgens plagas de Cabral famoso,
Se bárbaros outrora
Vos levámos grilhões, levámos ferros,

(Que também arrastávamos)
Hoje convosco alegres repartimos,
Irmãmente vos damos
Parte igual desse dom que os céus nos deram,
Que a tanto custo houvemos.
Lá vai, lá surge em terra, avulta e cresce
A lusa liberdade.
Folgai, folguemos: Portugueses todos,
Em laço igual unidos,
Sobre o seio da Pátria reclinados,
Como irmãos viveremos.
Oh! seja eterna tão feliz concórdia:
Mas, se em má hora um dia
(Longe vá negro agoiro!) dessa escura
Caverna onde o prendemos,
Ressurgir férreo o despotismo ao trono,
Então hasteai ousados
Os pendões da sincera independência.
Sim, da paterna casa
Salvai vós as relíquias, os tesoiros,
Antes que os roube o monstro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Flávio (1998), in “O Teatro de Inspiração Romântica”, São Paulo, SENAC.
- AMORA, António Soares (1973), *O Romantismo*, São Paulo, Cultrix.
- AMORIM, Francisco Gomes (1881-84), *Garrett - Memórias Biográficas* (3 vol.), Lisboa, Imprensa Nacional.

- BOSI, Alfredo (1976), *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix.
- CRUZ, Duarte Ivo (1995), *Almeida Garrett – Correspondência Inédita do Conservatório*, Lisboa, IN/CM.
- CRUZ, Duarte Ivo (2004), *O Essencial do Teatro Luso-brasileiro*, Lisboa, IN/CM.
- GARRETT, Almeida (1984a), *Portugal na Balança da Europa*, Lisboa, Círculo dos Leitores, col. “Obras Completas de Almeida Garrett”.
- GARRETT, Almeida (1984b), *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo dos Leitores, col. “Obras Completas de Almeida Garrett”.
- GARRETT, Almeida (1984bc), *Helena*, Lisboa, Círculo dos Leitores, col. “Obras Completas de Almeida Garrett”.
- LIMA, Henrique Ferreira de (1932), *Garrett Diplomata*, Gaia, ed. Pátria.
- MAGALDI, Sabato (1977), *Panorama do Teatro Brasileiro*, 3ª ed., São Paulo, Global ed.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1971), *A Formação de Almeida Garrett* (2 vol.), Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1997), *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, ed. Nova Aguilar.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1998), “Imagens do Brasil na Obra de Garrett”, *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 4 (Almeida Garrett), Lisboa, Instituto Camões, pp. 115-127.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1999), “Garrett e as Instituições Culturais do Brasil”, *Colóquio-Letras*, (153-154), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 23-33.
- ROCHA, Andréa Crabée (s/d), “Garrett e o Brasil”, in *Estrada Larga*, vol I, Porto, Porto Editora.
- TEIXEIRA, António Braz (1994), *O Pensamento Filosófico de Gonçalves de Magalhães*, Lisboa, Inst. de Filosofia Luso-Brasileira.

OS PRIMEIROS ARROUBOS DE EXALTAÇÃO PATRIÓTICA E LIBERAL DO ACADÉMICO GARRETT

ISABEL CADETE NOVAIS

Resumo

Quando estamos perante um génio da Literatura como Almeida Garrett, mesmo os vestígios mais remotos da sua produção literária, por mais insignificantes e pueris que possam parecer perante o cânone dos títulos publicados, acabam por revelar facetas recônditas que ajudarão a definir ou acentuar as linhas de uma personalidade e de um talento em progresso.

É o caso das suas primícias teatrais, enquanto estudante de Coimbra. Entre os fragmentos autógrafos desses textos, encontra-se um elogio dramático com o título O Amor da Pátria, escrito em 1819, para festejar o nascimento da futura rainha D. Maria II. Publicada uma primeira versão muito incompleta, nas Obras Póstumas, em 1914, damos agora a conhecer a versão final desse texto, posta em confronto com todas as variantes textuais anteriores, permitindo ao leitor acompanhar o pulsar da inspiração e o fluir da escrita, reprimida em certos momentos pelo rigor da expressão.

Entre os vários escritos poéticos e teatrais que compõem a juvenília literária de Almeida Garrett, encontra-se um elogio dramático intitulado *O Amor da Pátria*. Trata-se de uma composição alegórica redigida em Coimbra, em finais de 1819, com a intenção expressa de festejar o nascimento de D. Maria da Glória, princesa da Beira e do Grão-Pará, ocorrido a 4 de Abril desse mesmo ano, no Rio de Janeiro, estando a corte portuguesa a residir no Brasil. Neta do rei D. João VI e filha de D. Pedro, o herdeiro legítimo da coroa portuguesa e defensor acérrimo do liberalismo, D. Maria da Glória viria a ser D. Maria II, a primeira rainha constitucional de Portugal.

Nessa época, o jovem Garrett, cuja formação básica assentara em moldes arcádicos, frequentava o quarto ano do curso de Direito da Universidade de Coimbra, ao mesmo tempo que vivia na exaltação revolucionária das ideias liberais, quer participando em manifestações académicas e reuniões clandestinas, quer compondo

poemas e formas teatrais de ardor patriótico, nos quais se evidenciava como orador, actor e até encenador.

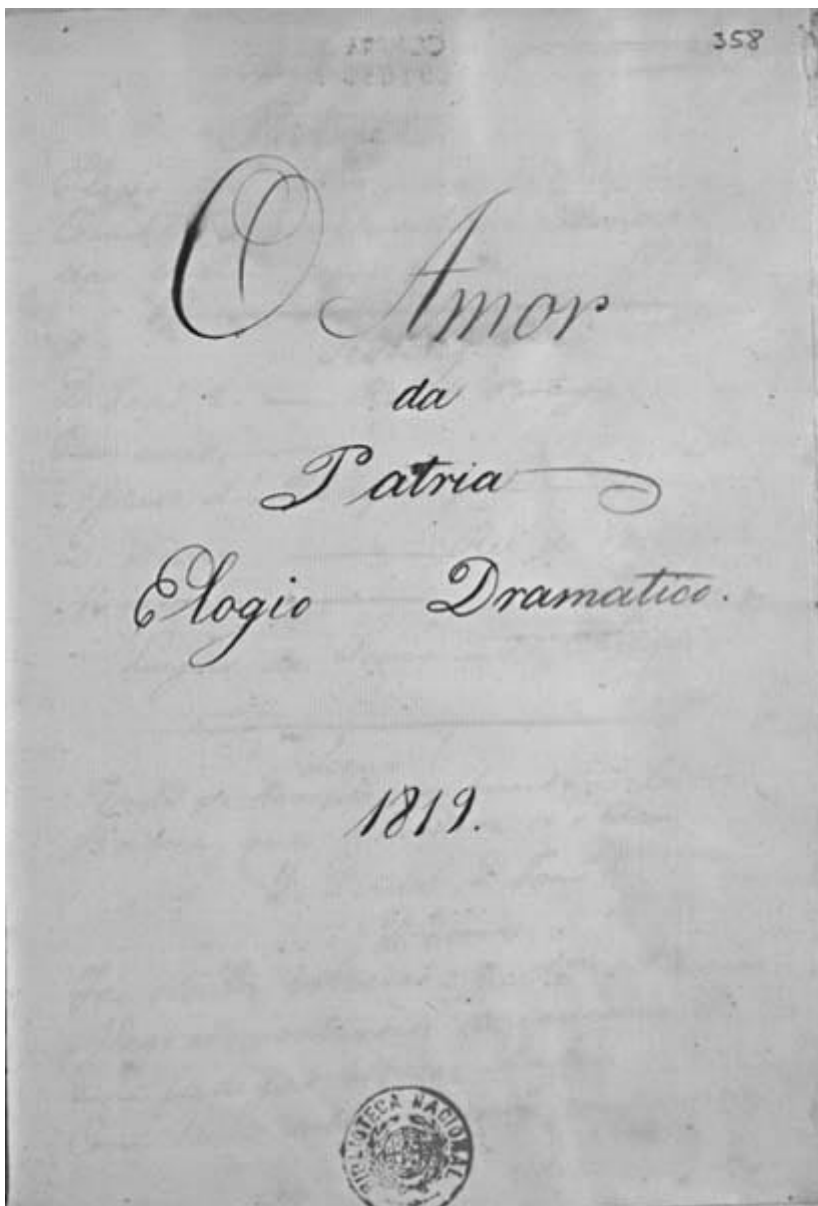
Os elogios dramáticos assim como os dramas alegóricos, muito em moda ao longo de toda a segunda metade do século XVIII, eram peças teatrais artificiosas, carregadas de termos mitológicos, mas desprovidas de conteúdo dramático, que espelhavam o gosto arcádico, empolado e elitista das classes cultas setecentistas e tinham por objectivo enaltecer feitos heróicos, elogiar pessoas ilustres, festejar nascimentos ou acontecimentos nacionais. Porém, nem sempre esses elogios eram dirigidos a quem os merecia de facto, o que os tornava caricatos e por isso pouco dignos dos seus autores. O conturbado período de lutas entre liberais e absolutistas propiciou a que certos indivíduos vivessem ao sabor das oportunidades políticas, recorrendo à hipocrisia e aos discursos bajulatórios, com o fim de obter vantagens. Os elogios dramáticos cumpriam, por vezes, essa função, mas também alimentavam e agregavam os espíritos exaltados de ambas as facções políticas, mantendo acesa a chama patriótica e assim se justifica que tenham continuado a levar muita gente ao teatro, nas primeiras décadas do século XIX.

Do que pudemos apurar, chegaram até aos nossos dias duas versões autógrafas do elogio *O Amor da Pátria*: uma, a mais antiga, foi adquirida pela Biblioteca Nacional em 1908 e publicada em 1914, no volume I das obras póstumas de Garrett, na edição «Obras Completas», dirigida por Teófilo Braga, com transcrição e comentários da responsabilidade de Francisco Gomes de Amorim, amigo e biógrafo do ilustre escritor¹. A outra versão, cópia parcial da primeira, faz parte do espólio literário, conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de acordo com o inventário organizado por Henrique de Campos Ferreira Lima² e nunca foi publicada.

Dois anos após a sua publicação, o texto voltou a ser dado ao público, mas dessa vez inserido num pequeno estudo sobre elogios dramáticos, de Xavier da Cunha, no *Boletim* da Sociedade de Bibliófilos Barbosa Machado. É de salientar que ambas as edições apresentam o texto fixado a partir do autógrafo existente na Biblioteca Nacional (códice 12942). Porém, a caligrafia do dramaturgo nem sempre foi entendida da mesma maneira pelos seus editores, dando origem a divergências de leitura por vezes consideráveis.

1 A advertência que introduz o elogio tem a data de 1885.

2 Edição da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1948.



O amor da Pátria; Elogio dramático [Cod. 12942]
Biblioteca Nacional – Portugal

Questionamo-nos se Xavier da Cunha desconheceria a inclusão de *O Amor da Pátria* na edição das obras póstumas de Garrett, no momento em que fixou o texto do elogio, dado que não fez qualquer alusão a esse facto. Achamos pouco provável, sendo ele Director da Biblioteca Nacional desde 1902 e tendo sido, através da sua pessoa, que os preciosos autógrafos foram adquiridos aos herdeiros de Gomes de Amorim, seis anos mais tarde, em 1908, para os fundos daquela instituição³, naturalmente lhe terá chegado às mãos o pedido de autorização para serem editados em 1914. Qualquer que tenha sido a razão da omissão, não deixou de ser importante a versão de Xavier da Cunha visto revelar-se mais próxima do texto original.

Confrontemos agora as descrições que Gomes de Amorim fez do referido autógrafo. A primeira referência surge no volume I das *Memórias Biográficas*, em 1881, quando o códice ainda era sua propriedade, oferecido pelo próprio autor, algum tempo antes de falecer:

elogio dramático para se festejar em Coimbra o nascimento da princesa da Beira, em 1819. Foi escrito no mês de Novembro desse ano e representado diante da academia, com muitos aplausos de todos. Os versos são excelentes (p. 152, vol.I).

A segunda descrição foi feita na breve advertência à peça, inserida nas referidas obras póstumas, editadas em 1914, volume I:

Os versos são bons, como todos os que até aqui temos lido; [...].

É provável que o presente elogio dramático se concluisse, e que também se recitasse; mas não tenho a certeza de uma nem de outra coisa. Penso que o completou, porque há uma página que assim o indica. Porque o deixou, porém, cortado pelo meio, pouco mais ou menos? Também haveria dificuldade em restaurá-lo? Ou seria a própria natureza do assunto que o obrigou a deixá-lo mutilado? (p. 148).

3 Nessa data, foram comprados aos herdeiros de Francisco Gomes de Amorim os dois códices que lhe tinham sido oferecidos pelo próprio Garrett: um contendo fragmentos do poema “Magriço” e o outro os borrões e fragmentos de seis peças (“Atala” – drama incompleto em decassílabos brancos, antecedido de um prefácio; “Lucrécia” – tragédia em 5 actos, em verso decassílabo solto antecedido por um prólogo; “Afonso de Albuquerque” – tragédia incompleta em decassílabos brancos, igualmente precedida por um prólogo; “Sofonisba” – tragédia incompleta em versos decassílabos soltos, precedidos por uma advertência; “O Amor da Pátria” – elogio dramático, e “La Lezione agli amanti” – opereta burlesca em versos de métrica diversa, em italiano e português. Encontra-se a descrição completa dos referidos autógrafos no Relatório dos Serviços da Biblioteca Nacional de Lisboa, no quarto trimestre de 1908, inserido no Tomo VII do *Boletim das Bibliotecas e Archivos Nacionais*. Este mesmo relatório foi publicado separadamente em folheto (Coimbra, 1909).

O Amor no Horrao 360
da
Pátria.

Elogio Dramatico para se festejar em
Coimbra o nascimento da Princesa
da Beira em de 1819.

Actores.

D. João 2. — Rei de Portugal.

Camões. —

Afonso d'Albuquerque —

D. Diniz. — Rei de Portugal

Minerva —

Lugar da Senna — Os Chirios.

Scena 1.

Vista de templo no fundo. Deleitosa
Borche, que conduz a elle

D. Diniz, D. João 2.

D. Diniz

Foi sculo voluerão: nesta estancia
Alegres, venturosos denunciamos
Das fadigas vitaes. Ao Cior aproumos
Com tanto sobejo premio compensa-loz

Como se verifica, quatro anos depois da publicação das *Memórias*, Gomes de Amorim entra em contradição quanto ao desfecho do elogio dramático e até quanto ao valor dos seus versos. Mas essa contradição não passa de uma consequência da análise superficial do suporte, porque, observando atentamente o manuscrito, conclui-se que ele corresponde, não a uma, mas sim, a duas fases de execução que passamos a descrever:

- uma fase a que correspondem os fólhos com paginação a lápis, feita posteriormente por terceiros (360-367) e os versos numerados de cinco em cinco, pelo punho do poeta. Referimo-nos a um fragmento escrito a tinta azul já queimada, em papel tipo almaço in 4º. O texto encontra-se interrompido, de forma abrupta, a meio da cena quarta, com uma expressão riscada, seguida do registo de dois nomes: *Jº Anastácio⁴ – D. de Teive*. Julgamos que se trataria de um pequeno lembrete, para posteriores referências sobre os ditos autores, quando a escrita fosse retomada. Este tipo de apontamento é normal, tratando-se de um manuscrito de trabalho, como o próprio Garrett fez questão de salientar, ao colocar, no canto superior direito da primeira página, a nota: *1º Borrão*, já por si justificado pela irregularidade da caligrafia, pelas frequentes rasuras, riscados e interrupções do fluxo escritural e ainda correcções tardias com tinta diferente, como é o caso do título, *O Templo da Virtude*, alterado em sobreposição para *O Amor da Pátria*;
- uma outra fase de execução do texto a que correspondem as restantes duas páginas: uma, a do rosto do trabalho (p. 358), apenas com o título, o subtítulo e o ano de execução, e outra com os últimos dezoito versos da peça (p. 368). Estas folhas apresentam um tipo de papel diferente, mais fino e macio que o primeiro em que se distinguem as vergaturas horizontais

4 Foi o próprio Garrett que deixou expresso o apreço que nutria pela poesia de José Anastácio da Cunha. No Inventário do Espólio Literário do escritor, feito por H. C. Ferreira Lima, na parte dedicada aos “Autógrafos coligidos por Almeida Garrett”, no § 199, é descrito o autógrafo com o título “Poesias de José Anastácio da Cunha collegidas por J. B. S. L. A. Garrett. Porto 1820” (p. 88). Na breve “advertência” escrita no verso da folha do título, Garrett explica o seu projecto: “Procuro juntar nesta colecção o que puder dos versos do virtuoso, e erudito, quanto infeliz José Anastácio. Dispersos, estropeados andam por muitas e ignorantes mãos; porei peito em conservá-los o melhor que souber e possa. Eles não são, a meu ver, daqueles que fazem a fama dum grande poeta; mas tem contudo sobejo merecimento, e mostram uma alma virtuosa, um coração sensível, e bom, e um espírito incerto, mas amigo da verdade. Porto, Agosto de 1820. J. B. S. L. A. Garrett”.

Elementos, cedei ao meu imperio;
 A' voz da filha do supremo Jove;
 Emmudecei, o' leis da Natureza.
 Nestos espaços d'alongados mares
 Que o mundo antigo separaes de nós
 Longe ao meu brado. E' occidente a
 Se consolide o adusto meio-dia.
 Portugueses fideis, eis vosso premio.
 (Como se a fachada do templo, e apparece o re-
 do do templo. —)

Por milagre d'amor, de lealdade
 E' elle, e' vosso pae, erci, e amparo;
 Por este o sangue arado derramasteis,
 E' o tronco vacillante v'ra firmaste
 Por gloria, por dever vos soes seus fi-
 Por gloria, por dever elle e' pae vo-
 Sede quaes sempre fosteis, Portug.
 Derempenhae o venerando nome
 Brithe no peito vosso o amor cons-
 De a patria.

O amor da Pátria; Elogio dramático [Cod. 12942]
 Biblioteca Nacional - Portugal

e a marca de água “GIO MAGNANI”. Nelas ressalta a caligrafia cuidada e sem rasuras, assim como a cor da tinta bastante mais intensa. São ainda de salientar três particularidades que levam a concluir que estas folhas pertencem a uma versão acabada da obra: os versos já não estão numerados, o que é típico de uma cópia definitiva, a margem superior está paginada, a tinta, pelo autor com o número (11) e a meio do verso desse mesmo fólio, como que a selar o trabalho, tem colocada a data – *Coimbra em Novembro 1819*.

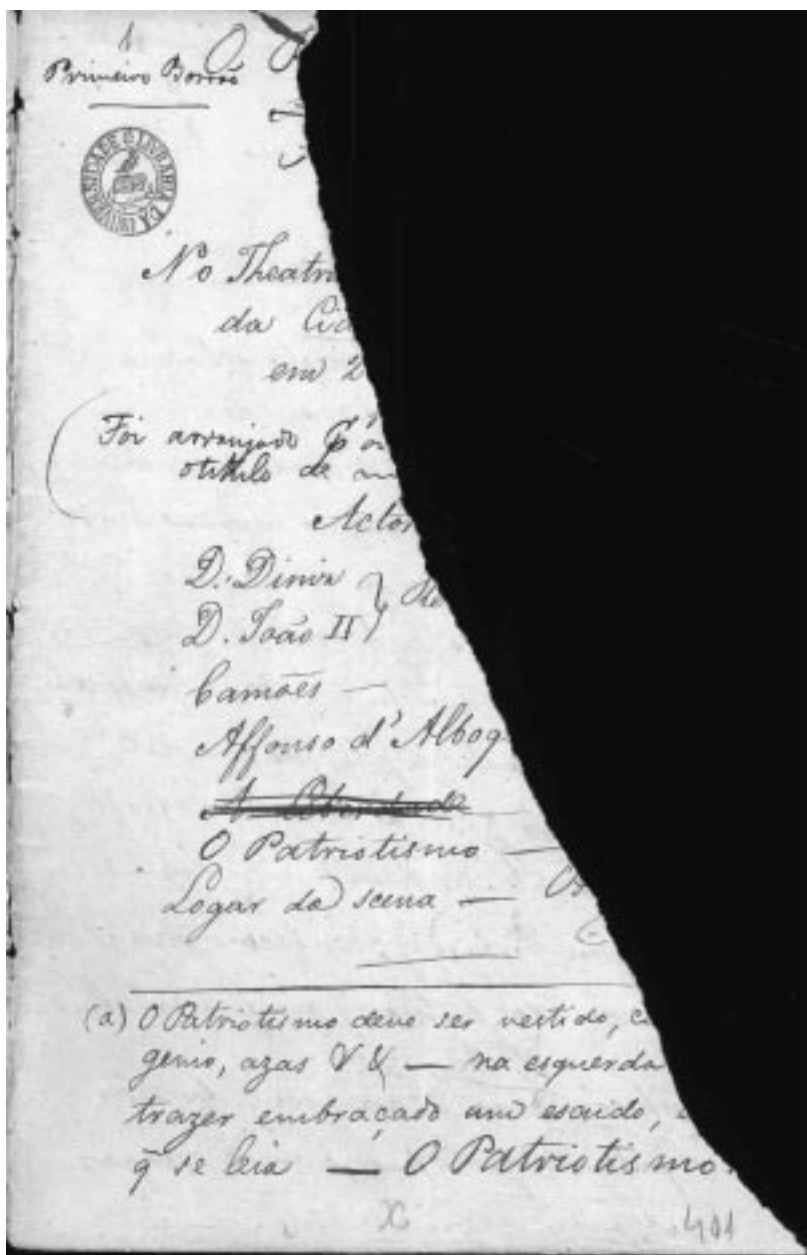
O que terá acontecido, a nosso ver, foi um erro do compilador dos manuscritos, possivelmente, o próprio Gomes de Amorim, que, não se apercebendo de que estava perante duas versões do mesmo texto, as reuniu como se de uma só se tratasse. Assim, perante tais evidências, parece não restar dúvidas de que *O Amor da Pátria* foi concluído. Mas, se acaso residissem quaisquer suspeitas, seriam anuladas perante o cotejo com a versão existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Na p. 9 do inventário de Ferreira Lima, § 37, respeitante ao conjunto “Fragmentos de diversas composições dramáticas”, o inventariador descreve *O Amor da Pátria*, nos seguintes termos:

Supomos ser este o título de um manuscrito incompleto, de que está rasgada a primeira folha. Nela se lê: Primeiro borrão; foi arranjado o título. Actores: D. Diniz, D. João II, Camões, Afonso de Albuquerque, O Patriotismo; o Patriotismo deve ser vestido, etc. 12 pág.,

remetendo-nos ainda para a nota de rodapé que transcrevemos:

Tem os mesmos personagens que O Amor da Pátria, Elogio dramático para se festejar em Coimbra o nascimento da princesa da Beira em [...] de 1819, publicado em 1914 no 1º vol. das Obras Póstumas, de Garrett, segundo o original que pertenceu a Gomes de Amorim, e que faz parte de dois vol. aut. que foram adquiridos pela Biblioteca Nacional de Lisboa.

Analisado o autógrafo, conclui-se que se trata de uma versão intermédia em relação às que existem na Biblioteca Nacional, possivelmente uma passagem a limpo da primeira, por simples necessidade de expansão dos textos. O suporte do manuscrito em papel tipo almaço, de formato in-fólio, sem marca de água, apresenta a primeira e última folhas muito danificadas (faltando texto), assim como a quinta folha rasgada, dificultando, por vezes, a leitura. O autógrafo, redigido a tinta preta, ocupa as doze



O amor da Pátria; Elogio dramático [Fólio 401]
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

páginas do suporte. Embora continue a ter no canto superior esquerdo da primeira página a anotação de *Primeiro Borrão*, trata-se, sem dúvida, de uma fase mais avançada da produção textual, com diferenças consideráveis a nível da estrutura e a introdução de elementos importantes para a história da peça. No entanto, o mau estado de conservação do suporte não permite obter certezas quanto às variantes de título, bem como ao local e data da sua representação. Sabe-se apenas que foi levada à cena num teatro de Coimbra⁵, num dia cuja data terá sido iniciada pelo algarismo 2, de Novembro ou mesmo Dezembro de 1819. Um outro dado relevante é a nota acrescentada, entre parêntesis e em letra corrida, de que *foi arranjado por or[dem...] o título de [?]*. Pena é que o rasgão na folha não nos permita ler todo o texto. Contudo, lança-nos a suspeita de que o jovem Garrett poderá ter escrito este elogio dramático a rogo de alguém influente, tanto mais que nas récitas e sessões literárias da academia coimbrã os seus dotes literários já mereciam entusiásticos aplausos, deixando antever o talentoso escritor que viria a revelar-se alguns anos mais tarde.

Quanto à estrutura externa, o elogio é constituído por quatro cenas em que predominam os versos decassílabos brancos. A alteração mais significativa, entre a versão publicada nas Obras Póstumas e esta que damos agora ao público, verifica-se na expansão da cena terceira, com a continuação do diálogo entre *Camões* e *Afonso de Albuquerque*, ao que se segue a quarta e última cena iniciada e concluída com as longas falas da personagem *O Patriotismo*.

Sobre as personagens, há ainda a referir as alterações das entidades alegóricas, como tentativas do autor para incutir maior fulgor, determinação e ardor patriótico às cenas: assim, *Minerva*, que elenca a primeira versão, é substituída pela figura *A Liberdade*, mas, logo na sequência da escrita, também esta hipótese foi riscada para dar lugar a outra figura mais empolgante e triunfalista na defesa da causa nacional, *O Patriotismo*.

5 Na ausência de fontes seguras sobre o local onde foi representado *O Amor da Pátria*, resta-nos conjecturar tendo como base os dados que apurámos. Sabe-se que durante a sua estada em Coimbra, Garrett teve grande participação nas actividades teatrais académicas, como autor, encenador e actor. Sabe-se também que, para além da Academia (sala dos Grandes Actos) e alguns salões particulares, foram vários os locais que acolheram as récitas e representações estudantis e populares. No Teatro da Rua dos Grilos e no Teatro dos Coutinhos, representaram-se algumas das primeiras peças de Garrett, como *Xerxes* e *Lucrecia*, contemporâneas do elogio dramático *O Amor da Pátria*. Porém, as indicações obtidas sobre os locais e datas dessas representações são variáveis e por vezes contraditórias, oscilando entre 1817 e 1820. No entanto, há dados de que o Teatro dos Coutinhos esteve activo durante os anos 1818 e 1819, tendo levado à cena peças de Garrett. Esse facto levamos a admitir que *O Amor da Pátria* possa ter sido aí representado em Novembro ou Dezembro de 1819.

O autógrafo não foi paginado pelo autor. Porém, posteriormente, as folhas receberam dois tipos de paginação a lápis: uma, de 1 a 6, no canto superior direito (excepto a primeira folha que se encontra rasgada e, por isso, foi numerada no lado oposto); outra, de 401 a 406, no canto inferior direito, que indica que o mesmo documento faz parte de um conjunto. Há ainda a registar algumas anotações na margem inferior de algumas páginas que parecem ter sido feitas pela mesma mão que colocou a última numeração: na primeira folha, um *X* e no verso das pp. 5 e 6, no canto inferior esquerdo, respectivamente, o número 37 com os algarismos 2 e 1 subscritos. Contudo, é possível estabelecer correspondência a nível textual entre a décima primeira página do 1º *Borrão* e a folha paginada pelo autor com o número (11) contida no códice da Biblioteca Nacional, o que confirma a ideia já atrás formulada de que aquela versão é uma cópia da primeira, ainda que mais desenvolvida.

O estado fragmentário dos suportes e as múltiplas semelhanças encontradas, ao nível das personagens e títulos, em outras experiências teatrais do autor, têm levado a erros de identificação destes autógrafos, os quais convém desde já esclarecer:

- um deles foi apontado por André Crabbé Rocha⁶ a Henrique Ferreira Lima. Segundo a autora, “a inclusão da personagem do “terribil” neste elogio dramático levou H. Ferreira Lima, habitualmente tão exacto, a dar a este manuscrito o título de *Afonso de Albuquerque*, confundindo-o assim com outro da mão de Garrett, igualmente publicado no volume das Obras Póstumas. Contudo, no catálogo, tal erro não subsiste”.
- Mais recentemente, Duarte Ivo Cruz, no seu texto “Garrett e o Romantismo: um programa estético e ideológico”⁷, refere o seguinte: “D. Filipa de Vilhena (1840) nasceu de um primeiro texto, *Amor e Pátria*, escrito com Cesar Perini de Luca. De notar que o título primitivo da peça era *O Templo da Virtude*”. Ora, acontece que Ivo Cruz confunde dois títulos muito próximos embora os conteúdos sejam muito diferentes, bem como as datas e fins a que se destinaram. A menos que tenha existido na versão autógrafa deste texto, hoje desaparecida, aquele título como variante

6 *O teatro inédito de Garrett*, Coimbra : Coimbra Editora, 1949.

7 In *Ciclo Garrett*, programa do Teatro de Dona Maria II, Fev./ Março 1999: p. 58. O autor repete o mesmo equívoco em *Introdução à História do Teatro Português* (pp. 115 e 116) e em *História do Teatro Português* (p. 138).

riscada, o que parece ser pouco provável. Se não, vejamos – *O Amor da Pátria* (elogio dramático) foi escrito em Coimbra, em 1819, para comemorar o nascimento da princesa da Beira, ocorrido a 4 de Abril de 1819, enquanto a peça *Amor e Pátria* foi apenas esboçada por Garrett e redigida pelos professores Cesar Perini de Luca, João Napomuceno de Seixas e José Augusto Leal, da Escola de Declamação, para ser representada por alunos do Conservatório Nacional, no teatro do Salitre, em Lisboa, em 30 de Maio de 1840. Esse texto foi integrado, anónimo, no programa que adiante reproduzimos⁸.

De acordo com o *Programma*, a festa foi composta de três partes: na primeira, teve lugar uma cantata intitulada *A Apoteose* com características de elogio dramático, dividida em cinco cenas, em que os alunos da Escola de Música vestiram os papéis de *Vénus*, *Camões*, *Apolo*, além da presença de um *coro*. As cenas passavam-se num *sítio delicioso dos Bosques Idálios* e, tal como no elogio *O Amor da Pátria*, a última cena foi interrompida para introduzir o seguinte quadro: *abre-se o fundo do teatro, e aparece sobre um magnífico pedestal, o busto de S. M.* Depois do intervalo, a segunda parte do festejo foi então preenchida, tal como anunciava o programa, com a actuação dos alunos da Escola de Declamação. A peça tinha o título *Amor e Pátria. Drama original portuguez em tres actos*. Por fim, a última parte do espectáculo foi entregue à Escola de Dança que representou uma *Féeria em dois actos*, com o título *Bella, rica e boa* ou *As Três cidras do Amor*.

Perante esta descrição, o que nos parece ter acontecido foi um equívoco causado pelo conteúdo da cantata inicial, o título da peça que se lhe seguiu e a posterior reformulação que Garrett fez da mesma, seis anos mais tarde, dando origem ao drama *Dona Filipa de Vilhena*, baseado no argumento primitivo:

O mais famoso e popular episodio da revolução de 1640, que elevou ao throno a Serenissima Casa de Bragança, deu argumento a este pequeno

8 Lisboa: Imprensa Nacional, 1846.

8

PROGRAMMA

DO FESTEJO

QUE,

**PELO FAUSTISSIMO ANNIVERSARIO
DE SUA PROTECTORA,
A RAINHA FIDELLISSIMA,
A SENHORA**

DONA MARIA II.

NO DIA DO NOME

DE EL-REI O SENHOR

DOM FERNANDO,

SEU AUGUSTO PRESIDENTE,

FAZ O CONSERVATORIO DRAMATICO DE LISBOA
EM MDCCCXL.

FOI DADO NA PRESENÇA DE SS. MM.,

SENDO VICE-PRESIDENTE DO CONSERVATORIO
E INSPECTOR GERAL DOS THEATROS

o Conselheiro J. S. de Almeida Garrett.

LISBOA

NA IMPRENSA NACIONAL.

1840.

drama. A Condessa da Atouguia D. Philippa de Vilbena armando seus dois filhos para a revolução, fôrma a principal e verdadeira parte d' este quadro historico, que a musa dramatica livremente ornou de seus enfeites (p. 26).

Retomando o tema central deste estudo, ou seja, a fixação da versão mais completa do elogio dramático *O Amor da Pátria*⁹, quanto a nós, aquela que terá dado origem à última passagem a limpo da qual só existem as duas folhas anexas à primeira versão, passemos aos critérios que adoptámos para a transcrição do texto.

Critérios de transcrição

Sendo *O Amor da Pátria* uma experiência teatral da juventude, escrita numa época em que Almeida Garrett ensaiava os primeiros passos na fulgurante carreira literária que o consagraria ao mais alto nível das Letras Portuguesas, considerámos não actualizar a ortografia e as abreviaturas utilizadas pelo autor, esperando, desta forma, preservar o interesse que o texto possui como testemunho de uma época, tanto mais, tratando-se de uma versão inédita de um escrito de Garrett, facto que suscita, só por si, a curiosidade própria de tudo o que é dado, pela primeira vez, a público, dizendo respeito a alguém que o tempo transformou num ícone da Cultura nacional.

Como as duas edições da primeira versão do elogio distam quase um século deste nosso estudo e sendo o acesso às mesmas dificultado pela raridade dos exemplares, decidimos expor paralelamente as três versões existentes, destacando-as com cores diferentes, ou seja, damos a cinzento a versão mais antiga (já publicada), assim como as palavras conjecturadas (entre parêntesis rectos), enquanto que a versão final (inédita) é transcrita a preto. Em nota, num aparato simplificado, seguem-se todas as intervenções feitas no tecido textual pelo autor, bem como as divergências de leitura entre os editores anteriores, e ainda algumas observações pertinentes. Esta forma de fixação do texto parece-nos não só de utilidade pelas razões apontadas, mas também porque permite analisar todo o seu processo evolutivo até à versão final.

9 Como já foi referido, trata-se da versão existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, descrito no Inventário elaborado por Ferreira Lima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Augusto Gomes de (1881-84), *Garrett: memórias biográficas*, 3 vol., Lisboa: Imprensa Nacional.
- BARATA, José de Oliveira (1990), «O teatro e a Universidade de Coimbra» in *Revista de História das Ideias*, nº 12, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- BESSA, Alberto (s/d), *Garrett dia a dia: ephemerides garrettianas*, [s.l.: s.n., 19—].
- BRAGA, Teófilo (1871), *História do Teatro Português IV: Garrett e os Dramas Românticos*, Porto: Imprensa Portuguesa.
- CASTRO, Augusto de (s/d), *Garrett e o Teatro Português*, Lisboa: Livraria Bertrand, [19—].
- CARVALHO, Joaquim Martins de (1893), «Os teatros em Coimbra nos séc. XVIII e XIX» in *O Conimbricense*, nº 4801 e seguintes, Coimbra.
- CRUZ, Duarte Ivo (1983), *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa: Guimarães Editores.
- CRUZ, Duarte Ivo (1999) «Garrett e o Romantismo» in *Ciclo Garrett* (programa do Teatro de Dona Maria II - Fevereiro/Março), Lisboa.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001), *História do Teatro Português*, Lisboa: Editorial Verbo.
- CUNHA, Xavier da (1916), *Os Elogios Dramáticos: fugitivas divagações em que se intercala um inédito do Visconde de Almeida Garrett*, Lisboa: Tipografia Universal.
- GARRETT, Almeida (1817-1819), *Lucrecia; Átala; Afonso d' Albuquerque; Sofonisba; O Amor da Pátria; La lezione agli amanti*, manuscrito autógrafo, Biblioteca Nacional, Cód. 291903.
- GARRETT, Almeida (1846), *Dona Filipa de Vilhena*, comédia, Lisboa: Imprensa Nacional.
- GARRETT, Almeida (1914), *Obras Póstumas: Lucrecia; Átala; Afonso d' Albuquerque; Sofonisba; O Amor da Pátria; La Lezione agli Amanti*, coleção “Obras Completas” dir. Teófilo Braga, Lisboa: Liv. Moderna Editora.
- LEITURAS: *revista da Biblioteca Nacional* (1999), nº 4, número consagrado ao bicentenário do nascimento de Almeida Garrett, Lisboa.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1926), *Garrett e a Academia*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

- LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1935), *Garrett Estudante em Coimbra*, Sep. de *O Instituto*, vol. 88º, Figueira da Foz: Tipografia Popular.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1948), *Inventário de Espólio Literário de Garrett*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- LOUREIRO, José Pinto (1959), *O Teatro em Coimbra: elementos para a sua História*, Coimbra: Câmara Municipal.
- MAGALHÃES, José Calvet de (1996), *A Vida Ardente de um Romântico*, Venda Nova: Bertrand.
- MALPIQUE, Cruz (1954), *História de um Elegante do Romantismo: uma biografia de Garrett*, Porto: Livr. Progredior Editora.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva (1971), *A Formação de Almeida Garrett: experiência e criação*, 2 vol., Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- PANORAMA (O). *Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis* (1855), Vol. XXI, 4º da 3ª Série, Lisboa.
- PROGRAMMA do Festejo (1840), *Que pelo Faustissimo Anniversario de Sua Protectora, a Rainha Fidellissima, a Senhora D. Maria II no Dia do Nome d' El-Rei o Senhor Dom Fernando, Seu Augusto Presidente, Faz o Conservatorio Dramatico de Lisboa em MDCCCXL*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- REBELLO, Luiz Francisco (1980), *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa (col. "Biblioteca Breve").
- ROCHA, Andrée Crabbé (1954), *O Teatro de Garrett*, 2ª ed., Coimbra: Coimbra Editora.
- ROCHA, Andrée Crabbé (1949), *O Teatro Inédito de Garrett*, Coimbra: Coimbra Editora.
- ROCHA, Andrée Crabbé (1954), *Garrett Homme de Théâtre*, Sep. do *Bulletin d' Histoire du Théâtre Portugais*, vol. V, fasc. I, Lisboa.
- SARAIVA, António (1948), *A Evolução do Teatro de Garrett: os temas e as formas*, Lisboa: [s. n.].

ANEXO

[Primeira Versão]	Segunda versão – cópia aumentada]	Terceira versão – fragmento de cópia]
<p>[fl.] 360</p> <p style="text-align: center;"><i>1.º Borrão</i></p> <p style="text-align: center;">O Templo Amor da Virtude Patria.</p> <p>Elogio Dramatico para se festejar em Coimbra o nascimento da Princeza da Beira em de 1819.</p> <p style="text-align: center;">Cena Actores.</p> <p>D. João 2, — Rei de Portugal Camoens — Affonso d’ Albuquerque — D. Diniz, — Rei de Portugal</p> <p>Minerva —</p> <p>Lugar da scena — Os Elizeos</p>	<p>[fl.] 401</p> <p style="text-align: center;"><i>Primeiro Borrão</i></p> <p style="text-align: center;">O P[atritotismo ?]¹¹⁹ A[mor da Patria ?]¹²⁰ A[mor da Patria?]</p> <p style="text-align: center;">No Theatro [?] da cid[ade] em 2 [?]</p> <p style="text-align: center;">(Foi arranjado p’ or[?] o titulo de [?]</p> <p style="text-align: center;">Actor[es.]</p> <p>D. Diniz } Re[is]</p> <p>D. João II Camões — Affonso d’ Alboq[uerque —] A Liberdade O Patriotismo^(a) — Logar da scena — Os [Elizeos]</p>	<p>[fl.] 358</p> <p style="text-align: center;">O Amor</p> <p style="text-align: center;">da</p> <p style="text-align: center;">Patria</p> <p style="text-align: center;">Elogio Dramatico</p> <p style="text-align: center;">1819.</p>
	<p>(a) <i>O patriotismo deve ser vestido, c[?] génio, azas XX — na esquerda [?] trazer embracado um escudo, e[m] q. se leia — O Patriotismo.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Scena I</p> <p>Vista de templo no fundo. Delcitoso Bosque, que conduz a elle</p>	<p>[fl.] 401 v.</p> <p style="text-align: center;">[Scena I]</p> <p>[Vista de templo no fundo. Delicioso, bosque [que conduz a elle]</p>	

D. Diniz, D. João 2

D. Diniz

Já seculos volverão: nesta estancia
Alegres, venturosos¹ descançamos
Das fadigas vitas. Aos Céos aprouve
Com tam sobejo premio compensa--las

[fl.] 361

Que dezejaz não temos da ventura.²
Tudo nos ri na habitação ditosa
Onde impera a virtude, onde é seu templo.³
Porem a morte ofi⁴ ~~na minha alma~~ no meu peito
Quebrar não pode os vinculos sagrados,
Que docemente ao mundo me ligavam⁵
Inda sou Português, conheço-o⁶ ainda
No amor da pátria que me ferve n' alma[.]

João 2

Conheço o grão Diniz,⁷ sei q. dos Luzos
Tu foste sempre o pac, o amor⁸ o amparo.

Terna pied⁹ candida justiça
Ao teu feliz império prezidirão.
No seio paternal¹⁰ sabio acolheste
A primeira das artes, fomentaste-a
D' augustas leis ao venerando abrigo¹¹
Colhe inda Portugal das lidas tuas
O proveitoso¹² saudavel fructo.
Tu lhe abriste á sciencia alta vereda¹³
E de Minerva os dons lhe deste, e o mimo
Do alcaçar, q. lhe ergueste¹⁴ a deusa ainda
Das apraziveis margens do Mondego
Luzeiro eterno pelo mundo esparg[.]

[fl.] 362

Diniz

Eu fui fiz o meu dever¹⁵ fui rei.

[D. Diniz, D.] João 2º

[D. Din]iz

[Já seculos volverão:] nesta estancia
[Alegres, venturosos] descançamos
[Das fadigas vitas]: Aos Céos aprouve
[Com tam sobejo] premio compensalas.

[Que dezejaz não t]emos da ventura.
[Tudo nos ri n]a habitação ditosa,^(a)
[Onde impera] a virtude, onde é seu templo
[Porem a m]orte, ó filho, no meu peito
[Quebrar n]ão pôde os vinculos sagrados
[Que doce]mente ao mundo me ligavão:
[Inda] sou Português; conheço-o ainda
[No] amor da pátria, q. me ferve n' alma.

(a) *Aponta para o Templo.*

D. João 2º

[Co]nheço o grão Diniz: sei q. dos Lusos
Tu foste sempre o pae, o amor, o amparo.

[fl.] 402

Terna piedade, candida justiça
Ao teu feliz imperio presidirão:
No seio paternal sabio accollheste
A primeira das artes, fomentaste-a
D' augustas leis ao venerando abrigo
Colhe inda Portugal das lidas tuas
O proveitoso, saudavel fructo.
Tu lhe abriste á sciencia alta vereda
E de Minerva os dons lhe déste, e os mimos.
Do alcaçar, q. lhe ergueste a deusa ainda
Nas apprasiveis margens do Mondego
Luzeiro eterno pelo mundo esparg[.]

D. Diniz

Eu fiz o meu dever: fui rei.

João 2	D. João II
<p style="text-align: right;">Taes forão</p> <p>Muitos no mundo,¹⁶ e o sacrosanto nome Dezempenharão, p[er]f[er]t[is] conhecerão poucos. Eu¹⁷ teu neto S. monarcha e Luso¹⁸</p>	<p style="text-align: right;">Taes forão</p> <p>Muitos no mundo, e o sacro-santo nome Dezempenharão, conhecerão poucos. Eu, teu neto, senhor, monarca, e Luso</p>
<p>Que pelos passos teus moldei meus passos¹⁹</p> <p>Que o sceptro erguendo contra o vício o crime²⁰ Fiz da justiça a voz troar severa²¹ Eu...</p>	<p>[fl.] 402 v.</p> <p>Que pelos passos teus moldei meus passos, Que pelos passos Que o sceptro erguendo contra o vício, o crime, Fiz da justiça a voz troar severa, Eu...</p>
<p style="text-align: center;">Scena 2</p>	<p style="text-align: center;">Scena 2ª</p>
<p style="text-align: center;">D^{os} e Camoens</p>	<p style="text-align: center;">Dittos, e Camões</p>
<p style="text-align: center;">[Camoens]²²</p>	<p style="text-align: center;">Camões</p>
<p>Sim; tu foste rei,²³ Lizia o pregoa²⁴ Europa o sabe reconhecco o mundo a terra²⁵ Teu nome²⁶ nos seus fastos vive, e brilha²⁷ Meu canto o consagrou á eternidade²⁸ Pela voz da razão clama ao universo <i>Que ensinaste a ser reis os reis do m^{do}[.]</i></p>	<p>Sim; tu foste rei; Lysia o pregoa, Europa o sabe, reconhece-o a terra. Teu nome nos seus fastos vive, e brilha; Meu canto o consagrou á eternidade: Pela voz da razão clama ao universo =<i>Que ensinaste a ser reis, os reis do mundo.</i>=</p>
<p>Se avara sorte bafejou meus dias²⁹ Se a patria ingrata me negou mesq^a Té no extremo boccejo o parca vida alento Á trabalhosa quazi extinta vida³⁰ Não, modellos dos reis, um só momento</p>	<p>Se avara sorte bafejou meus dias, Se a patria ingrata me negou mesquinha Té no extremo boccejo o parco alento Á trabalhosa, quasi extincta vida; Não, modellos dos reis, um só momento</p>
<p>Ñão Nunca deixei de amar, adoro-a ainda³¹</p>	<p>[fl.] 403</p> <p>Nunca deixei de a amar, adoro-a ainda</p>
<p>fl.] 363</p>	
<p>Por sua ingratição³² sobeja pena Nos remorsos lhe deixo; e o do³³ universo O brado universal me assaz me³⁴ vinga,³⁵ e o Victimas forão do ostracismo indigno Alboq^c e Pacheco³⁶</p>	<p>Por sua ingratição, sobeja pena Nos remorsos lhe deixo, e do universo O brado universal assaz me vinga. Victimas forão d' ostracismo indigno Alboquerque, e Pacheco...</p>

Scena 3

D^{os} e Alboquerque
[Alboquerque]

Eu³⁷ Lusitano

Fui sempre³⁸ e as Quinas triumphaes ao Ganges
Levei do Tejo p' dever, p' gloria³⁹
Foi só meu galardão servir a patria⁴⁰
Nada mais dezejei⁴¹ tal foi meu premio⁴²
Se a meu ferro cedeu tremendo o Oriente⁴³
Se o pardo Malabar, queimado Ethiope
Seus reis, seus chefes manietados curvos⁴⁴
Fiz entre ferros adorar submissos
O nome Luzo, eestremecer ante elle⁴⁵
Deste nome sagrado as leis e empenho

Só cumpriu Alboq^e o exforso ahonra⁴⁶
O denodo o valor nascem com elle⁴⁷
Covarde,⁴⁸ ePortuguez não cabem juntos⁴⁹
Nada a patria nos deve,⁵⁰ tudo a ella
Deve um bom cidadão.

Scena 3^a

Alboquerque

Eu Lusitano

Fui sempre, e as Quinas triumphaes ao Ganges
Levei do Tejo por dever, por gloria.
Foi só meu galardão servir a Patria;
Nada mais dezejei: tal foi meu premio
Se a meu ferro cedeu tremendo o Oriente,
Se o pardo Malabár, queimado Ethiope
Seus reis, seus chefes manietados, presos curvos²²
Fiz entre ferros adorar submissos
O nome Portuguez, tremer ante elle,
Deste nome sagrado as leis, e empenh[o]

[fl.] 403 v.

Só cumpriu Alboquerque. O exforso, a honra
O denodo, o valor nascem com elle:
Covarde, e Portuguez não cabem juntos.
Nada a patria nos deve; tudo a ella
Deve o bom cidadão.

Scena 4^a

Os mesmos, O Patriotismo

Camões

Guerreiro illustre,

Gloria, eterno brazão dos Lusitanos.
A patria nossa já não vive, Affonso;
Oppressa geme de ferrenho jugo
A flor, a augusta das nações princeza
Mãos parricidas de seus proprios filhos
Seu seio maternal dilacerando...
Oh cumulo de horror! Oh crime infando!
Oh Lysia! Óh Lisia, quando nos teus muros
Verei raiar os bonançosos dias,
Que o fado lisongeiro te promete!

[fl.] 404

Quando verei de rojo o mundo inteiro
Aos impulsos ceder das armas tuas!
Quando verei cem reis, rendidos, curvos
Suplicarte humildosos leis, e amparo

Quando empunhando o sceptro do Universo
 Hade o universo tributar-te incensos!
 Baldadas esperanças! vãoos deijos!
 A virtude fugiu de nossos muros,
 Foi com ella a ventura, o esforço, a glori[ia].
 Óh virtude, onde estás? Óh Liberdade!
 Óh Leis d' Astrea, revivei com ella!
 Inutil brado! Infructuoso rogo!
 Longe as affasta imperiosa força!
 Folga com nossos ais a tirania,
 Rí com nossos gemidos. Réga o pranto
 Do triste povo as faces descóradas;
 Lida, geme em silencio entre penurias
 Na desgraça da patria, e de seu povo
 Vil caterva de infames oppressores
 Não consente ao bom rei q. fite os olhos.
 Em seus prazeres se converte o sangue
 Dos cidadãos mesquinhos. Portuguezes,
 Livres, honrados, valorosos sempre
 Vís grilhões arrastando escravos mudos...

Affonso d' Albuquerque

Escravos!... E um momento pódem sê-lo
 Netos de Gama, netos de Pacheco?
 Não: bem os viste; com q. esforço, e gloria
 Calcando a juba de Leões grifanhos,
 Parando às Águias remontados vóos
 O intruso jugo sacudirão fortes.
 Ah quando mesmo Portugal inteiro
 Fosse rebanho vil de vis escravos
 Se op Porto lhe restar, se a vóz erguerem
 Illustres vencedores do Vimeiro,

[fl.] 364

Scena 4ª

Dios, e Minerva

Minerva

Diniz excelso⁵¹

Extremado João, vate sublime⁵²
 Guerreiro illustre, venerandas sombras⁵³
 Que da virtude ao templo sacrosanto

[fl.] 405

Então...

Scena 4ª

Ditos, o Patriotismo

[O Patriotismo]

A voz alçarão: vivem, brilhão,
 Com elles vive a Liberdade augusta
 Do Douro os filhos, valorosos sempre

Guiarão meus auspícios, vossos dotes⁵⁴
 Bem conheço quaes sois almas divinas⁵⁵
 No coração brioso inda vos pula
 O fervoroso amor da Patria augusta.
 Sei q. o premio maior de vossos feitos
 É seu nobre esplendor a gloria sua[.]
 (Pa D. Dinis)

Satisfeitos⁵⁶ sereis. – Já p' teus rogos,
 (a D. João)

Pelos teus, grande rei fulgiu no throno⁵⁷
 Que eterno o sangue cimentou dos Lusos⁵⁸
 O grão José, Maria

O grão José, a divinal Maria⁵⁹
 No eterno alta

Por ti vate sublime ao Tejo ao Douro⁶⁰
 Dei Filinto Bocage, Elpino, Gomez⁶¹

[fl.] 365

Por ti guerreiro illustre⁶² em cada Luso⁶³
 Um Nuno⁶⁴ um Castro, um Albq. assoma
 No eterno alcassar da virtude excelsa⁶⁵
 No tempo onde viveis, já m^{tos} fulgem⁶⁶
 Por meu influxo do⁶⁷ paterno berço
 O neto augusto de Diniz, Joanne⁶⁸
 Às plagas de Cabral levou nos braços
 A fugitiva liberd^e Lusa⁶⁹
 Lá⁷⁰ co sceptro abarcando os hemisferios⁷¹
 De polo a polo legislando ao globo⁷²
 Do Amazonas ao Tejo estende o sceptro solio⁷³
 Firmi-lho em m^{ta}⁷⁴ e em vinculos sagrados⁷⁵
 Á pouco uni p' divinal consorcio
 Dos romanos o rei c'o rei dos Luzos⁷⁶
 A tam sancta união penhor mais sancto
 De novo agora dei aos dous imperios⁷⁷

Em jubilo commum exultão⁷⁸ folgão⁷⁹
 C' os povos do Danubio, os do aureo Tejo⁸⁰
 O Mondego os seguiu, festivo aplauzo

[fl.] 366

A Da Lusa Attenas pelos atrios soa⁸¹
 Flor da nação briosa juventude⁸²
 Esperanças da Patria, e mimo della⁸³
 Hoje o regio natal fausta celebra⁸⁴
 São f^{tes} meus, nutridos em meu seio⁸⁵
 Amo-os⁸⁶ no peito affervorar-lhes cumpre⁸⁷
 Co' patrio amor⁸⁸ o amor de seu monarcha⁸⁹

Primeiros sempre no caminho á gloria
 Com novo esmalte de coroa eterna
 No alongado porvir ganharão se' clos
 Lyzia em fim conheceu seu férreo jugo
 Recobrou seus direitos: nobres dextros
 O ousado ferro da justiça empunhão
 A favor da querida Liberdade;
 Ao nobre impulso de pujantes braço[s]
 [?] O colosso baqueou do despotism[o]
 E com elle baqueou prostrou-se a inf[?]
 Caiu das mãos aos barbaros intruso[s]
 Das oppressoras mãos o ferreo sceptro,

[fl.] 405 v.

E o sceptro, q. forjara a tirania
 Pelas mãos da razão espedaçou-se.
 Alboquerque famoso, inda tens netos
 Que sabem, como tu, ser Portuguezes.
 Portuguezes! Oh nome sacro-santo
 Oh nome augusto, venerando sempre
 Exulta, e folga nova c'roa te orna.
 Brilho fulgor maior, q. a Roma, a Grecia
 Não derão Brutos, nem Lycurgos derão.
 Lusos mavortes, campiãoes ousados,
 Ó Portuguezes celebrai-os, todos.
 Quem primeiro entre vós alçando a frente
 Tremendos raios trovejou troando?
 Foi elle sim, o impavido Cabreira.
 Foi Sepulveda, e Gil, forão ousados
 Chefes, q. os seguem, q. entre a glória fulgem
 Oh sublime! Oh divina! acção pasmosa!

fl.] 406

Oh Silveira! Oh Catão dos Lusitanos
 Oh Fabio tardador, Oh Quincio, Oh Curc[?]
 Campea, oh Porto, nos annaes da fama
 Primeiro sempre em libertar a Patria,
 Opre Recebe os louros, com q. te oma a frente.

Se em feia escuridão⁹⁰ negra impostura
 Outrora lhe enlutou candido brilho⁹¹
 Á voz do grão José teu neto illustre⁹²
 Novo lhe fulge rutilante dia
 Que lhe accossou as enredadas trevas⁹³
 Que offuscavão meu brilho e m^a gloria⁹⁴
 Minerva triumphou, e a Luza Athenas
 Com novo esmalte refulgiu co'migo⁹⁵
 Fiel sempre thequi aos meus preccitos⁹⁶
 Da Europa inteira o universal aplauso⁹⁷
 Do mundo inteiro a admiração⁹⁸ lhe enfeixa os
 [louros⁹⁹
 Contente a vi correr á eternidade¹⁰⁰
 E da Grega cid^e. hombraear co' a fama¹⁰¹

[fl.] 367

Alli Ferr¹⁰² ás margens do Mondego¹⁰³
 D' Euripedes d' Horacio os sons renova¹⁰⁴
 Alli co' a sabia dextra o douto Castro¹⁰⁵
 Ora o cofre das leis abrindo a Lizia¹⁰⁶
 Ora empunhando a heroica h Homeria tuba¹⁰⁷
 Á Patria ao md^o.¹⁰⁸ á eternid^e canta¹⁰⁹
 Alli Mello facundo, egregio Elpino¹¹⁰
 E engenhos mil, e mil esclarecidos
 Que os fâstos da sciencia ornarão honrão¹¹¹

D. Diniz

Oh q^o ó deusa com teus ditos folgo¹¹²
 Que suave prazer me embebem n' alma¹¹³
 Outhorgarão-me os Ceos a gloria¹¹⁴ a dita
 D'esse alcassar te erguer¹¹⁵ onde ora fulges¹¹⁶
 Oh¹¹⁷ q. em jubilo o peito me trasborda
 De te ouvir nomear suas virtudes.¹¹⁸

(verás o prémio)

José Anastácio – D. de Teive

D. Diniz

Oh! Quanto, oh numen, com teus ditos folgo
 Que suave prazer me embebem n'alma!
 Óh Lusos, Lusos meus! Oh patria amada
 Oh! que em jubilo o peito me trasborda
 De te ouvir nomear suas virtudes.

O Patriotismo

Suas virtudes nomear ouviste?
 O premio ora verás, e o mais aceito
 Ao verdadeiro coração d'um Luso.
 Elementos cedei ao meu imperio: —▶
 Á voz do Patriotismo é nada o Fado.
 E[mmudecei, ó leis da] natureza.

fl.] 368

(11)

Elementos, cedei ao meu imperio;
 Á voz da filha do supremo Jove;¹²³
 Emmudecei, ó leis da Natureza.

[fl.] 406 v.

Vastos espaços d'alongados mares,
Que o mundo antigo separaes do novo,
L[ong]e ao meu brado. C'o occidente extremo
Se consolide o adusto meio-dia.
Por[tugu]ezes fieis, eis vosso premio.

([Some-se] a fachada do templo, apparece o retratto de S. M. XXX)

Por milagre d'amor, de lealdade,
É elle, é vosso pae, e rei, e amparo:
Por este o sangue a rodo desparzistes,
E no throno o firmastes vacillante:
Por gloria, por dever vós sois seus filhos,
Por gloria, por dever elle é pai vosso.
Sêde, quaes sempre fosteis, Portuguezes
Dezempenhae o venerando nome;
Brilhe no peito vosso o amor constante
Das Leis, do Rei da Patria, e L[ib]erdade.]

Vastos espaços d'alongados mares¹²⁴
Que o mundo antigo separaes do nov[o,]
Longe ao meu brado. C'o occidente e[xtremo]¹²⁵
Se consolide o adusto meio-dia.
Portuguezes fieis, eis vosso premio.

(Some-se a fachada do templo, apparece o re[trato]
de S. M. -

Por milagre d'amor, de lealdade¹²⁶
É elle, é vosso pae, e rei, e amparo:
Por este o sangue a rodo derramasteis,¹²⁷
E o throno vacillante lhe firmaste[s]¹²⁸
Por gloria, por dever vos sóes seus fi[lhos,]¹²⁹
Por gloria, por dever elle é pae vo[ss]o.
Sede quaes sempre fosteis, Portug[ue]zes¹³⁰
Dezempenhae o venerando nome¹³¹
Brilhe no peito vosso o amor cons[tante]
D[as leis,] do rei da patria[,] e Li[b]erdade.]¹³²

[fl.] 369

Coimbra em Novembro de 1819.

- 1 X. C.: *venturosos*,
- 2 G. A.: *ventura*:
- 3 X. C.: *templo*;
- 4 G. A. e X. C.: *morte, ó filbo*,
- 5 X. C.: *ligaram*:
- 6 Pronome acrescentado posteriormente, no momento da cópia da segunda versão.
- 7 X. C.: *Dinis*:
- 8 G. A. e X. C.: *amor*,
- 9 G. A.: *piedade*; X. C.: *piedade, cândida justiça*,
- 10 X. C.: *paternal*,
- 11 G. A.: *abrigo*. X. C.: *abrigo*:
- 12 X. C.: *oroveitoso*,
- 13 G. A. e X. C.: *vereda*,
- 14 G. A.: *ergueste*, X. C.: *ergueste*:
- 15 G. A.: *dever*; X. C.: *dever*:
- 16 X. C.: *mundo*;
- 17 G. A.: *Eu, teu neto, senhor, monarca e luso*, X. C.: *E, se teu neto por monarca e Luso*
- 18 G. A.: X. C.: *E, se teu neto por monarca e Luso*
- 19 G. A. e X. C.: *passos*,
- 20 G. A.: *vício, o crime*, X. C.: *vício e o crime*
- 21 G. A.: *severa*; X. C.: *severa*,
- 22 O autor não indica de quem é a fala, nas depreende-se que é de Camões.
- 23 X. C.: *rei*;
- 24 G. A.: *pregoa*; X. C.: *pregoa*,
- 25 G. A.: *terra*; X. C.: *terra.*,
- 26 Palavra acrescentada na entrelinha superior.
- 27 G. A.: *brilha*; X. C.: *vive e brilha*
- 28 G. A.: *eternidade*; X. C.: *eternidade*.
- 29 G. A. e X. C.: *dias*,
- 30 G. A.: *vida*, X. C.: *trabalhosa, quase extinta, vida*,
- 31 G. A.: *ainda*. X. C.: *de a amar, adoro-a ainda*:
- 32 G. A. e.: *ingratidão*; X. C.: *ingratidão*,
- 33 G. A. e X. C.: *e do*
- 34 Palavra acrescentada na entrelinha superior.
- 35 G. A.: *vinga*; X. C.: *vinga*.
- 36 G. A. e X. C.: *Pacheco...*
- 37 G. A.: *Eu*,
- 38 G. A.: *sempre*; X. C.: *sempre*,
- 39 G. A. e X. C.: *glória*.
- 40 G. A.: *Pátria*; X. C.: *Pátria*:
- 41 G. A.: *desejei*, X. C.: *desejei*;
- 42 O último segmento do v. foi escrito na entrelinha superior.
- 43 G. A. e X. C.: *Oriente*,
- 44 G. A. e X. C.: *manietados, curvos*,
- 45 G. A.: *ele*; X. C.: *ele*,
- 46 G. A.: *Albuquerque. O esforço, a honra*, X. C.: *Albuquerque: O esforço, a honra*,
- 47 G. A.: *O denodo, o valor, nascem com ele*. X. C.: *O denodo, o valor, nascem com ele*;
- 48 X. C.: *Covarde e Português*

- 49 G. A.: *juntos*. X. C.: *juntos*;
- 50 G. A.: *deve*;
- 51 G. A. e X. C.: *excelso*,
- 52 G. A. e X. C.: *sublime*,
- 53 G. A.: *sombras*,
- 54 X. C.: *dotes*,
- 55 G. A.: *divinas*. X. C.: *divinas*;
- 56 X. C.: *Satisfeitos*
- 57 G. A.: *grande rei fulgiu no trono*, X. C.: *grande rei, fulgem no trono*,
- 58 G. A.: *nos lusos* – X. C.: *dos Lusos*,
- 59 G. A.: *Maria*. X. C.: *Maria*;
- 60 G. A.: *Por ti, vate sublime, ao Tejo, ao Douro* X. C.: (*A Camões*) *Por ti, vate sublime, ao Tejo, ao Douro*,
- 61 G. A.: *Dei Filinto, Bocage, Elpino, e Gomes*; X. C.: *Dei Filinto, Bocage, Elpino, Gomes*;
- 62 G. A.: *Por ti, guerreiro ilustre*, X. C.: (*Para Albuquerque*) *Por ti, guerreiro ilustre*,
- 63 X. C.: *Luso*,
- 64 X. C.: *Castro*,
- 65 G. A.: *excelsa*, X. C.: *excelsa*.
- 66 G. A. e X. C.: *fulgem*.
- 67 G. A.: *influxo*, de X. C.: *influxo, do*
- 68 G. A. e X. C.: *Joanne*,
- 69 G. A.: *lusa*. X. C.: *Lusa*;
- 70 G. A.: *Lá*,
- 71 G. A. e X. C.: *hemisférios*,
- 72 G. A. e X. C.: *globo*,
- 73 G. A.: *sólio*. X. C.: *sólio*;
- 74 G. A.: *mesma*; X. C.: *mesma*,
- 75 X. C.: *sagrados*,
- 76 G. A. e X. C.: *lusos*.
- 77 G. A.: *impérios*. X. C.: *impérios*;
- 78 G. A. e X. C.: *exultam*,
- 79 X. C.: *folgam*,
- 80 G. A. e X. C.: *Danúbio os do áureo Tejo*;
- 81 G. A.: *soa*. X. C.: *soa*;
- 82 G. A. e X. C.: *Flor da nação, briosas juventude*,
- 83 X. C.: *d'ela*,
- 84 G. A. e X. C.: *celebra*.
- 85 G. A.: *seio*. X. C.: *seio*;
- 86 G. A. e X. C.: *amo-os*;
- 87 G. A.: *cumpre*,
- 88 X. C.: *amor*
- 89 G. A. e X. C.: *monarca*.
- 90 X. C.: *Se, em feia escuridão*,
- 91 G. A. e X. C.: *brilho*,
- 92 G. A. e X. C.: *José, teu neto ilustre*,
- 93 G. A. e X. C.: *trevas*,
- 94 G. A. e X. C.: *glória*.
- 95 G. A.: *comigo*. X. C.: *comigo*,
- 96 G. A.: *preceitos*, X. C.: *preceitos*.

- 97 X. C.: *aplauso*,
- 98 X. C.: *admiração*,
- 99 G. A. e X. C.: *louros*;
- 100 G. A.: *eternidade*,
- 101 G. A. e X. C.: *fama*.
- 102 G. A. e X. C.: *Ferreira*,
- 103 G. A. e X. C.: *Mondego*,
- 104 G. A. e X. C.: *D' Eurípedes, d' Horácio, os sons renova*;
- 105 G. A. e X. C.: *Castro*,
- 106 G. A. e X. C.: *Lísia*,
- 107 G. A. e X. C.: *tuba*,
- 108 G. A. e X. C.: *À Pátria, ao mundo*,
- 109 G. A.: *canta*. X. C.: *canta*;
- 110 X. C.: *Elpino*,
- 111 G. A.: *ornaram, bonrem*. X. C.: *ornaram, bonram*.
- 112 G. A.: *Oh quanto, ó Deusa, com teus ditos folgo*, X. C.: *Oh! quanto, ó Deusa, com teus ditos folgo!*
- 113 G. A. e X. C.: *n' alma!*
- 114 G. A. e X. C.: *glória*,
- 115 G. A.: *erguer*,
- 116 G. A. e X. C.: *fulges!*
- 117 X. C.: *Oh!*
- 118 X. C.: *Virtudes!*
- 119
- 120 Primeira hipótese rejeitada.
- 121 Palavra acrescentada na entrelinha superior.
- 122 X. C.: *Jove*,
- 123 X. C.: *mares*,
- 124 Como a margem foi excessivamente aparada pelo encadernador e desconhecendo o autógrafo de Coimbra,
Xavier da Cunha conjectura a palavra que falta como sendo: *agora*
- 125 X. C.: *da lealdade*,
- 126 X. C.: *derramastes*
- 127 G. A. e X. C.: *firmastes*;
- 128 G. A. e X. C.: *filhos*;
- 129 G. A. e X. C.: *Portugueses*;
- 130 G. A.: *nome*. X. C.: *nome*;

Página intencionalmente em branco

GARRETT: ENTRE A CRUZ DO DESEJO E A LUZ DO AMOR

SÉRGIO NAZAR DAVID*

Resumo

Este trabalho enfoca a relação íntima entre Folhas caídas e as Cartas de amor à Viscondessa da Luz, de Garrett. A partir da recepção de Folhas caídas e da história dos manuscritos das cartas, chegamos a uma hipótese que evidencia o moralismo que tem sido a marca de muitos escritos da crítica sobre este tema. Por fim, examinamos a hipótese de uma concepção de amor garrettiana que estaria presente na poesia e nas cartas a Rosa Montufar Barreiros, a Viscondessa da Luz.

É por volta de 1845 que Garrett conhece Rosa Montufar Infante, mulher do oficial do exército Joaquim António Velez Barreiros, que fizera parte da expedição liberal de D. Pedro, ao lado de Garrett, em 1832. Gomes de Amorim via-a na Éster d' O Arco de Sant'Ana. Em *Memórias biográficas*, transcreve a passagem do segundo volume do romance de Garrett: “E ela era bela, de uma beleza toda judaica, toda árabe. A figura alta e esbelta, as formas severas, sem moleza nenhuma nos contornos, o rosto oval, a tez morena, os olhos negros, faiscantes, a testa breve, mas perfeitamente desenhada, os sobrolhos um tanto juntos, o cabelo longo, preto, fino — fino de uma fartura e formosura surpreendente.” E completa: “As velaturas são tão leves, tão transparentes as tintas, que por baixo delas se vê o retrato verdadeiro.” Ocultando-lhe o verdadeiro nome, Gomes de Amorim refere-se neste passo a Rosa como “a mulher que já agora terá de passar à posteridade, nem sempre envolta no véu de mistério com que [ele, Gomes de Amorim] cautelosamente a [vela]”. (Amorim, 1884, t. III: 264)

* Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Vejamos o comentário de Gomes de Amorim, de 1884, ao volume *Flores sem fruto* (1845):

Entre as peças mais belas desta coleção, cabe o primeiro logar à Vitória da Vila da Praia. Penso que a que se intitula *As minhas asas* se gerou sob a influência daquele deus desconhecido (Ignoto Deo), que inspirou as Folhas caídas. Pelo menos, nasceu no período em que essa influência funesta começou a acentuar-se. (Amorim, 1884, t. III: 126)

Teófilo Braga, no longo estudo “Garrett e sua obra”, que integra o volume XXVIII da *Obras Completas* de Garrett (1905) detém-se no baile por subscrição, dado em 29 de março de 1845, na casa dos senhores Pinto Basto, no antigo largo das Duas Igrejas, que hoje faz parte da rua Garrett, para recolher fundos em favor dos perseguidos pela ditadura cabralista. Convidou-se a cantora Rossi-Caccia, do teatro São Carlos. Para saudá-la, Garrett compôs *Os exilados — À senhora cantora Rossi-Caccia*, lido na festa. Foi este poema publicado, sem indicação de autoria, no dia 31 de março no jornal *A Revolução de Setembro*, e n.º *O patriota* de 1 de abril, passando a fazer parte de *Folhas caídas* a partir da 2ª edição, com leves variantes em relação à versão original. É do texto de Teófilo Braga:

Nesse baile encontrou a mulher deslumbrante, que primava pela sua beleza sedutora na alta sociedade lisbonense; falaram das relações dos Clubs revolucionários espanhóis com a oposição portuguesa, e como em Madrid eram tratados com simpatia os emigrados a favor de quem se dava o baile. Entenderam-se no mesmo interesse político, compreenderam-se, e Garrett, que exercia um enorme poder de atracção pelo seu génio, pela palavra dominante, ele é que foi o seduzido, o deslumbrado por essa luz. (Braga, 1905: 96-97)

Há também em *Viagens na minha terra*, no capítulo XI, publicado em 4 de setembro de 1845, na *Revista Universal Lisbonense*, uma passagem que ganha importância, se crermos no testemunho de Gomes de Amorim (de todos os que escreveram sobre o tema, aquele que esteve mais próximo dos acontecimentos), que situa o início do romance já nos meses que antecederam à publicação de *Flores sem fruto* (1845). Vamos a ela. Após referir-se à filha que lhe ficara e ao período de luto subsequente à morte de Adelaide Pastor, em 26 de julho de 1841 — “já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança” —, escreve o Autor de *Viagens na minha terra*:

(...) faz hoje um mês, em tal dia como hoje, dia para sempre assinalado na minha vida, me aparecesse uma visão, uma visão, celeste que me surpreendeu a alma por um modo novo e estranho, e do qual não podia dizer decerto como a rainha Dido à mana Anica ‘Reconheço o queimar da chama antiga,’ / ‘Agnosco veteris vestigia flammae;’ posto que a visão passou e desapareceu... mas deixou gravada na alma a certeza de que... Posto que seja assim tudo isto, a confidência não passará daqui, minhas senhoras (...) (Garrett, 1963b: 79-80)

Atenção: não pode dizer como a rainha Dido, porque a visão passou e desapareceu. Portanto, tal passagem, que vai ao encontro do testemunho de Gomes de Amorim, também não desmente a carta VIII de Garrett a Rosa, onde este confessa tê-la visto pela primeira vez com os olhos da alma em 2 de janeiro de 1846: “Tu falas em 5ª. feira que é daqui a 8 dias. E não quererás que nos vejamos no sábado que são dous de Janeiro — aniversário do dia que primeiro te vi com os olhos d’alma?” (Garrett, 2004: 127)

Através de correlações biográficas bastante possíveis, reforçamos um nexo intrínseco, no que diz respeito sobretudo à temática do amor, existente entre *Flores sem fruto* (1845), *Viagens na minha terra* (1843-1845-1846) e a correspondência de Garrett com Rosa Montufar (1846-1854). Destes laços não está excluído *Frei Luís de Sousa* (1843). Tal correlação pode ser atestada no modo pelo qual Garrett se dirige a Rosa (“esposa da minha alma”) e no modo pelo qual Madalena se dirige a Manuel de Sousa Coutinho (“marido de minha alma”). Rosa não era esposa. Manuel de Sousa Coutinho deixaria de ser marido, quando D. João de Portugal (o primeiro marido supostamente morto) retorna. A expressão “de minha alma” vem tentar contornar uma interdição social mas também uma interdição interior.

Estamos diante de algumas ligações muito possíveis, como estas que ora apontamos: o testemunho de Gomes de Amorim (a respeito da gênese do poema *As minhas asas*), com o capítulo XI de *Viagens* e a carta VIII de Garrett à Viscondessa da Luz. Temos também indícios provavelmente inverossímeis, mas não de todo improváveis. Um deles é o fato aludido por Teófilo Braga, do primeiro encontro entre Garrett e Rosa no baile de subscrição. Tal encontro não está referido em qualquer dos escritos sobre a matéria que datam do século XIX: não está em Gomes de Amorim (*Memórias biográficas*, 1881-4), nem em Bulhão Pato (*Memórias*, tomos I e II, 1894) e nem mesmo em Xavier da Cunha (*As cartas amorosas de Garrett*, 1899). Segundo argumento desfavorável a Teófilo Braga: é muito pouco provável que, num baile para angariar fundos para auxílio às vítimas do cabralismo, estivessem presentes o Barão

de Nossa Senhora da Luz e sua esposa. O barão estava identificado publicamente com os Cabrais, era fiel ao duque de Saldanha (que neste momento ainda estava ao lado da rainha D. Maria II e de Costa Cabral), a quem devia inclusive o título de nobreza que obtivera. Bulhão Pato narra, em suas *Memórias*, episódio que comprova a ligação do barão com o cabralismo, quando este teve, numa das ruas próximas ao Marrare (café onde se reuniam os conspiradores anticabralistas), sua passagem obstada por jovens que gritavam “Abaixo os Cabrais!” (Pato, s./d., tomo II: 142) Por último, é bom não esquecer que Teófilo Braga, em 1905, em *Garrett e os dramas românticos*, afirma que as cartas de Garrett são apócrifas e que o autor da falsificação fora Mendes Leal (Braga, 1905: 541). E afirma sem qualquer embasamento. Tanto isso é verdade que, quando Júlio Brandão publica, em 1913, *Garrett e as cartas de amor*, Teófilo Braga escreve-lhe em seguida explicando-se. Considerara apócrifas as cartas, diz-lhe, sem ter tido a oportunidade de averiguar-lhes o teor, bem assim a caligrafia de Garrett. Considerara Mendes Leal o autor da baixaza simplesmente porque tivera notícia de uma outra falsificação de um escrito de Aires Barbosa, que Felner atribuíra a Mendes Leal. E conclui, referindo-se a Mendes Leal: “Estava com a mão na massa.” (Apud Brandão, 1926: 76) Se a carta de Teófilo tem certa grandeza ao reconhecer o erro, por outro lado tal reconhecimento traz um selo de leviandade. Fica a pergunta: se vem de Teófilo a associação do baile de 29 de março de 1845 com a circunstância do início dos amores entre Garrett e Rosa, pode tal testemunho, desprovido de referências a qualquer fonte primária, ser considerado válido? Talvez não. Estamos diante de uma hipótese remota. Este pormenor vale, entretanto, ao ser refutado, pelo que pode revelar das relações entre Garrett e Rosa em conexão com os acontecimentos políticos da época.

Rosa Montufar Barreiros era andaluza, de Cádiz, nascida em 1819, filha dos marqueses de Selva Alegre e mulher do oficial do exército Joaquim António Velez Barreiros. Este fez parte da expedição liberal que, vinda da ilha Terceira (Açores), desembarcou no Mindelo. Homem de confiança do duque de Saldanha e extremamente leal à rainha D. Maria II, recebeu o título de Barão de Nossa Senhora da Luz em 23 de janeiro de 1847, por decreto de D. Maria II, e o de Visconde em 16 de junho de 1854, por decreto do regente D. Fernando. Ocupou por mais de uma vez cargos ministeriais. Conheceu Rosa Montufar durante uma missão militar portuguesa enviada à Espanha, chefiada pelo Barão das Antas, com o intento de auxiliar lá também à vitória do regime constitucional. É do diário de Joaquim António, editado, em 1904, pelo seu filho Eduardo Montufar Barreiros, em *Os papéis de meu*

pai: “Por portaria de 17 de Novembro de 1834 fui nomeado para marchar para Espanha (...)” E mais à frente: “No dia 6 de Agosto de 1837, pelas 8 ³/₄ da tarde, na cidade de Madri, na calle de Atocha, 63, casei-me com D. Rosa Montufar, filha de D. Joaquim Montufar e de D. Dolores Infante Montufar, marqueses de Selva Alegre. Vim viver para a calle de Barquillo, nº 5.” (Montufar, 1904, Vol. I: 352) O filho da Viscondessa transcreve um trecho de *Mis memorias intimas* (Madri, 1888, tomo 2º, p. 174), do Tenente-General D. Fernando Fernandez de Córdoba, marquês de Mendigorria:

Também conheci naqueles salões (dos condes de Puñonrostro) à senhora de Montufar, depois marquesa de Selva Alegre, a mais formosa mulher de sua época, como se sabe. Ali assistia quase diariamente com sua filha Rosa, que ali conheceu ao coronel português Barreiros, com quem depois casou, e do qual eu era amigo desde a guerra. Poucos oficiais houve mais valentes nas ações, mas poucos também mais tímidos frente a esplêndida beleza da Montufar, que devia não obstante contribuir depois tanto à felicidade de sua vida. (Apud Montufar, 1904: 353)

É Gomes de Amorim quem faz referência, pela primeira vez, em 1884 (*Memórias biográficas*, tomo III), às cartas de amor de Garrett, detendo-se na correspondência com a Viscondessa da Luz. Segundo Amorim, logo após a morte de Garrett, em 9 de dezembro de 1854, na casa que ficava na antiga rua de Santa Isabel, 56 (atual rua Saraiva de Carvalho, 68), em Lisboa, freguesia de Santa Isabel, reuniram-se ele, Gomes de Amorim, D. Pedro Pimentel de Brito do Rio (esposo da amiga de Garrett, D. Maria Kruz, e testamenteiro do poeta) e Manuel José Gonçalves (amigo de todos). Acenderam o fogão da livraria e deram início aos trabalhos. Havia muitas cartas de amor. Diz Gomes de Amorim, em *Memórias biográficas*:

Dobrávamos e emassávamos as dos homens, que nos pareciam de importância e interesse; todas as de família; e queimávamos, sem discussão, e até sem mutuamente nos consultarmos, as das mulheres. De uma única destruímos mais de cem! Que de expressões ternas, que de protestos ardentes e apaixonados, que de pérfidas mentiras ali consumiu, silenciosamente, a chama plácida e serena do fogão, defronte da cama onde penou e morreu o homem que inspirara! Eu sabia que existiam mais cartas daquelas, numa espécie de mala inglesa, arca santa, em que nunca até aquele dia ousei tocar, porque o poeta guardava nela as suas memórias mais íntimas. Fui buscar o cofre misterioso, que estava na alcova; e abrimo-lo com as devidas solenidades. Achamos dentro mais provas de que a alma do imortal se prendia à terra pelos mesmos processos que as nossas: um retrato, madeixas de cabelo, flores

secas... Que o leitor pense, antes de abrir os lábios ao riso aristofânico ou mefistofélico da zombaria, se não foi já, ou se não é ainda susceptível de se interessar por essas relíquias, filhas de sentimentos que têm o que quer que seja de religioso, em que viceja a eterna juventude do coração humano. É certo que os três juízes sorriram, registrando aquelas coisas; como quem aprovava e queria dizer, talvez desvanecendo-se: “também temos... ou tivemos!”

Além dessas e outras lembranças semelhantes, que todas teriam tido, provavelmente, bem interessante história, continha o cofre mais de trezentas cartas, irmãs das cento e tantas que já havíamos queimado¹! Após o natural espanto, que causara aos meus dois amigos a enorme correspondência, dispunham-se eles a lançá-la no fogão, quando eu os detive, aconselhando que a restituíssemos a sua dona. Apoiado o alvitre, decidiu-se que D. Pedro mandasse fazer a entrega por meio de uma senhora, amiga da correspondente.²

Confesso que me deixei vencer pela curiosidade, e que li, para mim só, muitas dessas missivas, na presença dos meus colegas juízes, sem me preocupar com a opinião deles. Em vida de Garrett, não lera nenhuma. Sabia-lhe da paixão ardente e cega, fora testemunha dos seus despeitos, quando o ciúme lhe arrancava protestos de fingido desdém, ironias cortantes como navalhas de barba, frases semelhantes às que lhe ouviu um dia Francisco Palha, indo com ele de carruagem por baixo de certas janelas... Todavia, nunca em sua vida ousaria, por nenhum motivo, devassar os mistérios daquela correspondência. Depois dele morto, e tornado confidente involuntário da mulher amada, entendi que podia, na minha qualidade de biógrafo, analisar tais documentos. Precisava estudá-los como crítico consciencioso e como juiz severo. Isso fiz. As cartas revelavam inteligência cultivada, e acima do vulgar. Algumas tinham o que afrancesadamente se chama espírito. Começavam todas por esta formula banal: “meu querido amigo”. Outras faziam retórica, substituindo com flores murchas e sem perfume as expressões ingênuas do amor verdadeiro. Parece incrível que aos olhos do amante (e que amante!) aquilo passasse por bom oiro de lei! Bem certo é que o coração apaixonado, seja ele o do maior sábio, o do mais sublime poeta, engole tolices e mentiras do tamanho das montanhas!

1 Em itálico na edição de *Memórias biográficas*.

2 Nota de Gomes de Amorim: “Entregadora e recebedora são já falecidas”. Rosa Montufar Barreiros faleceu precisamente em 20 de Junho de 1883. O terceiro volume de *Memórias Biográficas*, em que se situa a nota de Amorim, é de 1884.

À parte a exageração dos protestos, continham esses papéis venenosos elementos para perder os próprios santos — que fossem susceptíveis de tentações, porque essa mulher era bela, mais bela talvez do que Lúcifer no momento da queda. Garrett foi vencido, seduzido, fascinado pelo poder da beleza inteligente e instruída, que é invencível sempre que se propõe a dominar o génio dos homens, quebrar-lhes o orgulho, escravizá-los, manchar-lhes a glória e a fama. Mulheres como aquela, anjos e demónios a um tempo, quando a vaidade lhes toma posse das almas, é força que triunfem; e triunfarão, fatalmente, ainda que cuidem arrastar consigo na queda o universo inteiro! (Amorim, 1884, t. III: 405-407)

Em seguida, Gomes de Amorim relata seus esforços para obter as cartas de Garrett a Rosa Montufar, sempre, entretanto, mantendo a discrição que o fazia referir-se à destinatária como “a senhora”.

Diligenciei obter as cartas de Garrett, que atestavam a sua fraqueza — é certo —; mas que o justificavam; porque, como nos seus versos, aí transparecia o delírio, que levava na revolta vaga esse alcíon perdido. Escrevi à senhora a quem tinha mandado entregar o cofre da retórica amorosa, para que se dignasse alcançá-las. Respondeu-me que na sua presença tinham sido queimadas. Esta notícia consternou-me. Eu queria poder perdoar, em nome de Jesus, e do homem que tanto a amara, à transviada pecadora; e contava para isso com as disposições em que a leitura dessas cartas me deixaria o ânimo. A admiração e o entusiasmo favorecem as intenções generosas. Destruídas as provas, a irritabilidade sugeriu-me estas reflexões um tanto paradoxais.

Acaso a mulher, que tivesse amado realmente homem tão grande, ousaria aniquilar documentos, que, embora a acusassem, a tornariam imortal? Desde que o destino se apossara dela, para musa de tamanho poeta, não lhe seria permitido expor-se, vangloriosa, diante dos séculos, não com a cínica impudência da bacante, mas como a estátua da beleza antiga, que, apesar de nua, é casta e pudica? Se dizemos a Laura de Petrarca, a Beatriz de Dante, a Fornarina de Rafael, não é porque as amadas por esses génios privilegiados perderam a qualidade de pessoas de família, adquirindo a de divindades inspiradoras do belo, do mesmo modo que os génios sobre quem elas dominam deixam de ser património exclusivo da terra em que nasceram, e pertencem em comum à humanidade?

Peço perdão ao leitor, pela abstrusa teoria em que me enredei, pensando no atentado que nos roubou aquelas cartas, obras-primas de sentimento, fotografia do coração que jamais pulsou em peito de poeta das Espanhas, depois que morreu o cantor de

Natércia. Ah! se essa mulher o tivesse amado, ao menos com metade da admiração que ele inspirava aos invejosos, não se privaria a si e ao mundo dos testemunhos da paixão que inspirara! Julgou ela porventura que queimando as cartas extinguiu a memória do facto que as produzira? Oh! não; homens como Garrett vivem dentro de círculos luminosos: ninguém lhes toca os corações, sem ser visto de longe. A posteridade, adindo a herança de um dos mais apaixonados livros que se tem escrito, poderia talvez perdoar a falta de quem o inspirou... mas não perdoará nunca a destruição das preciosas missivas, que eram a história desse livro³. (Amorim, 1884, t. III: 408-409)

Gomes de Amorim em momento algum revela a identidade da correspondente de Garrett.

Em 1899, o nome da Viscondessa (Rosa Montufar) ainda não aparecerá no folheto de Xavier da Cunha *As cartas amorosas de Garrett*. Xavier da Cunha sabe quem era a suposta inspiradora de *Folhas caídas*. Mas decide não revelar o nome, “por ser casada” (Cunha, 1899: 3). A diferença que se opera agora, passados quinze anos da publicação de *Memórias biográficas*, de Gomes de Amorim, é que Xavier da Cunha, lembrando que este não acreditava que tivessem sido destruídas as cartas de Garrett em sua totalidade, assevera que Amorim estava certo, e que as cartas tinham escapado, se não todas, pelo menos uma parte do conjunto de mais de trezentas que Amorim supõe terem sido escritas por Garrett. Os manuscritos, segundo Xavier da Cunha, se encontravam na livraria particular de José do Canto, opulento proprietário açoriano, introdutor de inúmeras espécies botânicas na ilha de São Miguel, dono de uma das mais importantes e vastas bibliotecas camonianas, falecido, aos 78 anos, em 1898.

Na obra *Garrett e os dramas românticos* (de 1905), também Teófilo Braga dedica muitas páginas às *Folhas caídas* e à sua inspiradora. Permanecem as reservas e o pudor, que o impelia a ocultar ainda aqui o nome da Viscondessa. Nesta obra, entretanto, Teófilo Braga lança, conforme apontamos, dúvida sobre a veracidade dos manuscritos.

3 Nota de Gomes de Amorim: “Se foram destruídas, que eu duvido ainda. E duvidarão comigo todos os que tiverem ouvido afirmar que a musa do sublime cantor se orgulhava tanto de lhe terem sido dirigidas essas epístolas, que as mandava mostrar a outra ilustre dama de Madri, querida de um escritor célebre do reino vizinho, recebendo em troca amostras das daquele. Assim se compraziam em comparar os estilos e a maneira de “amar por cartas” de dois grandes homens! E quem fazia isto, por amor da arte, não queimaria as cartas de Garrett...”

Já que a afirmação de Xavier da Cunha vinha sem provas, era a palavra deste contra a de Teófilo Braga.

Por essa época Júlio Brandão escreveu a Bulhão Pato indagando ao poeta sobre o paradeiro das cartas de Garrett e assegurando que, diante da informação, guardaria “a mais absoluta reserva”. É do texto de 24 de janeiro (provavelmente anterior a 1912, ano em que Bulhão Pato morre):

O caso que me interessa é o das Cartas de Garrett à Viscondessa da Luz. Não concordo que elas fossem queimadas, como facilmente aceita Teófilo Braga — e que parece não aceitar Gomes de Amorim. Creio que um modesto psicólogo (lá vai o palavrão, de que sei não gosta muito) não admitirá que a heroína de Folhas caídas queimasse aquelas cartas.

Sei também que é um caso delicado, que não convém agitar por enquanto, e em que eu não mexerei, sendo vivo, como é o filho de Rosa Montufar; mas convém saber onde param materiais por um futuro estudo — aliás, neste país, onde tudo que é belo parece interessar pouco, lá irão dispersos... O meu grande Poeta, mais que ninguém, me pode elucidar.⁴

Em 1913, na 1ª edição do folheto *Garrett e as Cartas de Amor*, Júlio Brandão mantém o silêncio em relação ao nome da suposta inspiradora das *Folhas caídas*. Mas no aditamento à 2ª edição, publicado em 1926, lança mão de uma estratégia muito curiosa: publica uma carta de Teófilo Braga reconhecendo o erro em que incorrera, publica uma das poucas cartas em que Garrett se dirige à sua correspondente pelo nome “Rosa” e não pela inicial R., e encerra o volume com um fac-símile da referida carta.

Explico-me melhor. No início da carta de Garrett, a primeira que vem a público, lê-se: “Sabes tu, minha Rosa (...)” (Garrett, 2004: 91) E num passo próximo do final: “oh minha Rosa, sempre te amo muito.” (Garrett, 2004: 92) A carta de Teófilo Braga (de 8 de novembro de 1913), que Júlio Brandão anexa neste aditamento de 1926, termina assim:

É certo que ainda vive o filho da Musa das “Folhas Caídas”, o conselheiro Montufar Barreiros, e talvez por melindres pessoais se conservem as Cartas sob reserva. A família da inspiradora de Wagner consentiu na publicação das Cartas a Matilde

4 Esta carta integra o acervo da sala Ferreira Lima, em Coimbra.

Wesendonk. O seu livro veio acordar o interesse público. (Apud Brandão, 1926: 76)

Está visto que, sem que precisasse fazer uma afirmação direta, com a composição das duas cartas, está revelado o nome de Rosa Montufar Barreiros. E por que Júlio Brandão o faz agora, e o faz deste modo? O faz agora porque o filho da Viscondessa, que em 1913 ainda vivia, falecera em 1914, aos 75 anos. Estaria assim eliminado parcialmente o constrangimento. Sim, parcialmente. E é por isso, é porque certamente ainda paira algum temor em relação ao ato que se está praticando, que é com a carta de Teófilo Braga, também já falecido em 1924, que a revelação é feita em 1926. No acervo de Teófilo Braga da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, se encontra arquivada com a cota T.B. 2277, a resposta de Júlio Brandão, datada de 12 de novembro (certamente de 1913). Nesta carta de Júlio Brandão a Teófilo Braga, confirma-se o que vimos afirmando: “Escrevi realmente o opúsculo com vivo contentamento, por se tratar do grande Garrett; teremos, quando os herdeiros de José do Canto quiserem (talvez depois do falecimento do filho da Viscondessa) um volume admirável de paixão.”⁵

Xavier da Cunha estava certo. E as provas disso vieram a público em 1926, com o aditamento de Júlio Brandão à edição de *Garrett e as cartas de amor*, conforme mostramos. Ferreira Lima esclarece, em 1939, em *Garrett na Espanha*: “(...) existem ainda, em Ponta Delgada, 22 dessas cartas, conforme revelou, em primeiro lugar, o Dr. Xavier da Cunha e, depois, o Sr. Júlio Brandão.”

Em carta de 2 de outubro de 1934, vemos entrar em cena José Bruno Carreiro, que, escrevendo a Ferreira Lima, diz ter lido em suas pesquisas sobre Antero de Quental, em Famalicão, um artigo sobre o tema. Refere-se também à cópia de uma das cartas, publicada por Júlio Brandão. Carreiro sabe que a coleção está na ilha de São Miguel e que pertence aos herdeiros de José do Canto. Estes “têm-nas conservado reservadas por considerações pelos descendentes da Viscondessa”. E completa:

No caso de nenhum filho já ser vivo e de não haver mais descendentes, ou de estes serem pessoas desconhecidas, talvez se fosse conseguir que as cartas venham à luz. Se V. Ex^a me puder dar alguma informação sobre isto, muito lha agradecerei. Assim poderíamos fazer aparecerem inéditos garreteanos, que já devem ser raros. Pessoa que já leu as cartas diz-me que não são prosa — são fogo!⁶

⁵ Acervo da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.

⁶ Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

Em 17 de janeiro de 1935, nova carta de José Bruno Carreiro ao grande garrettista Ferreira Lima dá-nos a dimensão exata do longo caminho ainda a ser percorrido até a publicação do conjunto das vinte e duas cartas, que só viria a ocorrer em 1954, no centenário da morte de Garrett:

Venho agradecer a V. Exa a sua muito estimada carta de 9 de dezembro, recebida pela última mala, com a informação de que a sobrinha da Viscondessa da Luz não autorizou a publicação das cartas de Garrett. É uma grande pena, porque está ali um monumento literário de altíssimo valor. Os donos actuais das cartas não irão certamente contra os sentimentos dessa senhora. Mas o mundo dá muita volta — e às vezes rapidamente. Quando morrer a última usufrutuária (que tem hoje 80 anos) da livraria de José do Canto, de que faz parte a colecção das cartas, essa livraria será certamente vendida — e quem adquirir as cartas (regulados os direitos de propriedade literária que tenham os herdeiros de Garrett) poderá publicá-las sem dizer a quem foram dirigidas, o que em nada prejudicará o seu interesse. E nessa altura nenhum parente terá que negar consentimentos...⁷

Em 3 de agosto de 1939, em mais uma carta a Ferreira Lima, José Bruno Carreiro dá-lhe “a boa nova de que está menos longe (...) o dia em que poderá ser consultada a correspondência do Garrett com a Viscondessa da Luz”. O espólio literário ficou sendo propriedade de todos os herdeiros e tudo indicava que seria vendido à Junta Geral dos Açores, para ser incorporado ao acervo da Biblioteca Pública de Ponta Delgada. No acervo de José do Canto, completa Carreiro, há um exemplar duma das edições de 1572 d’ *Os Lusíadas*, exemplar este que pertencera a Gomes de Amorim, “sendo por isso provável que lhe tenha vindo do Garrett”⁸. Talvez esteja aqui uma das hipóteses que explicaria como José do Canto adquiriu os manuscritos de Garrett.

Em 2 de fevereiro de 1943, a venda do espólio ainda não se efetivara. Carreiro dá notícias a Ferreira Lima: “O que tenho sempre em vista é a colecção de cartas existente na livraria do José do Canto e terei o meu Amigo sempre informado das suas vicissitudes. Ainda se ignora o destino que terá a livraria. Será adquirida pela Junta Geral? Será vendida no Continente?...”⁹

7 Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

8 Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

9 Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

Nova carta, de 31 de março de 1945, mostra-nos desta vez que as notícias que José Bruno Carreiro dava das cartas de Garrett iam ao encontro de um interesse do próprio Ferreira Lima. Carreiro volta a frisar que era provável que a Junta Geral adquirisse o espólio. E acrescenta: “Ainda há dias estive com elas na mão, lendo uma fremente de paixão. Não pude deixar de lembrar-me do meu caro amigo. Feita a compra, ali estará um material magnífico ao seu dispor.”¹⁰

Em 1947 morre Júlio Brandão. É neste mesmo ano que Ferreira Lima envia, através de José Bruno Carreiro, um requerimento à Junta Geral dos Açores, que já adquirira, como se supunha que ocorreria, o acervo de José do Canto. De Angra do Heroísmo, José Bruno Carreiro escreve, em 8 de abril de 1947, a Ferreira Lima:

Devo estar em Ponta Delgada no dia 15 (...) e logo tratarei na Junta Geral do requerimento do meu ilustre Amigo. Oxalá que a carta com o **veto** da sobrinha do Conselheiro Montufar Barreiros não vá levantar alguma dificuldade à já prometida cedência de cópias das cartas. Espero que tal não suceda.

Nada posso agora responder à sua pergunta sobre se as cartas serão todas realmente publicáveis e sobre se haverá algumas bastante livres, de que só convenha publicar parte. Há meses, a última vez que estive em casa do José do Canto, por ocasião da compra da livraria e espólio literário, tive nas mãos o pacote das cartas, folheei-as e por uma ou outra frase lida aqui e ali pareceram-me... ardentes. Nada mais posso avançar.¹¹

Em 28 de maio de 1947, Carreiro já entregara à Junta Geral o ofício de Ferreira Lima. Foi admitida a hipótese de as cartas não serem publicáveis, por questões morais. E, ao que tudo indica, não foi considerado desta vez o veto da sobrinha do Conselheiro Montufar Barreiros. Carreiro e o diretor da Biblioteca Pública são encarregados da leitura das cartas e terminam por exarar parecer favorável ao atendimento do que pede o ofício de Ferreira Lima. Nova carta de Carreiro relata a Ferreira Lima que “em matéria de escabrosidade, [as cartas] não vão além de “as horas em que passei ontem nos teus braços”. Isso nas vinte e duas cartas que restaram. Quem saberá o que existiria naquelas que estão até hoje desaparecidas?

¹⁰ Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

¹¹ Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

Carreiro se compromete a fazer as cópias, conservando a ortografia dos originais. Iniciam-se as negociações que envolverão as condições de publicação: “percentagem antecipada e global ou percentagem sobre a venda?”¹²

Em julho de 1947, Carreiro já está copiando as cartas. Nesta ocasião, escreve a Ferreira Lima para expor-lhe as inferências que o levam a datar nove das vinte e duas cartas, e assim marcar pela primeira vez os momentos do longo romance de Garrett com a Viscondessa da Luz:

1. O início da relação amorosa, em 2 de janeiro de 1846, é marcado a partir de duas cartas em que Garrett diz tê-la visto pela primeira vez “com os olhos da alma”;
2. A primeira relação sexual, pouco mais de dois meses depois, em 9 de março de 1846, é marcada por outra carta: “faz hoje cinco meses que foste minha”;
3. Incidentes ocorreram nestes dois meses, mas Garrett recordará mais tarde, em outra carta, que “foram inúteis”;
4. Em 3 de abril de 1846, separaram-se, partindo Rosa para Cádiz;
5. Em fins de julho, regressa da Espanha, retomando o romance interrompido.

Gomes de Amorim faz referência à última visita de Rosa a Garrett, “quando a doença o prostrou no leito”. Mas não há nenhuma indicação segura (como se verá pelas cartas) de que a ligação tenha prosseguido até 1854.

Amorim narra a comoção de Rosa ao perceber que Garrett morria como “uma cena de comédia”. Narra — talvez para isentar o amigo a quem servia com desvelo — o pedido que Garrett lhe faz após Rosa se ter retirado para que não deixasse “aquela senhora tornar” ao quarto: “Dominava-o o arrependimento”, assevera Amorim. E conclui: “A ela não. Invertiam-se os papéis: era ele que, como a pecadora da sagrada história, devia ser perdoado pelo muito que tinha amado.”

Vejamos alguns exemplos do quanto a crítica seguirá os passos de Gomes de Amorim, encontrando um modo de isentar Garrett e lançar sobre Rosa a pecha de mulher indigna. O primeiro: vem de Xavier da Cunha, em *Garrett e as cantoras de*

12 Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

São Carlos (1909), ao registrar a morte de Garrett, em 9 de dezembro de 1854, às 18:25 h:

(...) nessa hora — nessa mesma hora fatal em que se extinguiu o legítimo herdeiro da lira de Camões — preparava-se talvez para ir despreocupadamente no seu camarote de São Carlos assistir desdenhosa e risonha, com aquele garbo senhoril que todos lhe reconheciam, assistir à representação de *Sonnambula*, — ataviava-se com sedas e veludos, recamava-se com guipures e rendas de Alençon, abrilhantava-se de adereços de pérolas e diamantes, envolvia-se em perfumes de inebriante sedução, a formosíssima inspiradora das *Folhas Caídas*, ingratamente esquecendo-se já do “divino” Poeta que nos seus amenos versos a imortalizara! (Cunha, 1909: 71)

O segundo exemplo vem da introdução de José Gomes Ferreira a *Folhas caídas*: “[Garrett] enriqueceu a língua portuguesa dum livro de obsessão carnal, sem rodeios de complicações madrigalescas, nem mantos de impostura para mascarar o desprezo intelectual pela mulher que o inspirou.” Para Gomes Ferreira, o poeta “dirige-se à Não-Amada, para bradar-lhe com fúria incisiva, que não a ama (...) mas a apetece apenas, com o deleite fervente dos sentidos” (Ferreira, 1969: XXXIV). Ou seja, a interpretação corre mais ou menos assim: não é indigno dar às putas o que elas querem e merecem. Garrett teria gozado apenas.

Às vezes nem o próprio Garrett será salvo do moralismo que tem tentado fazer de *Folhas caídas* apenas um livro perdoável, talvez pela sinceridade. Em 1961, António José Saraiva anotou, em *Para a história da cultura em Portugal*, ao aproximar Carlos (personagem de *Viagens na minha terra*) e Garrett: “como pode tomar a sério a vida pública um homem cuja vida íntima, desarticulada e dispersa, anda à deriva, porque não conseguiu superar-lhe as contradições e cristalizá-la numa síntese? Pois não é a personalidade um todo íntegro?” E arremata: “Garrett não nos deixou um modelo, é verdade; mas legou um testemunho vivido.” (Saraiva, 1982: 39)

Retomemos os empenhos de José Bruno Carreiro e de Ferreira Lima para publicar as cartas. As negociações com o editor de Coimbra parecem não avançar. É o que atesta a carta de José Bruno Carreiro, de 15 de abril de 1948.

Em 1949, morre Ferreira Lima, sem ver as cartas de Garrett publicadas. Há em seu espólio ainda duas cartas de José Bruno Carreiro, dirigidas à sua filha, datadas de 18 de agosto de 1953 e de 21 de março de 1954.

Na de 18 de agosto de 1953, Carreiro pede o folheto de Xavier da Cunha, *As cartas amorosas de Garrett*, que supõe integrar a biblioteca de Ferreira Lima. Pede

também o nº 22, de 1848, da Galeria Pitoresca, folha apensa ao jornal cartista *A Matraca*, onde “foi publicada uma caricatura de Garrett e da Viscondessa, defronte um do outro, a mirarem-se embevecidos”¹³. O jornal cartista criticava as posições políticas de Garrett: “O sr. João Baptista d’Almeida Garrett tem apresentado todas as cenas possíveis. Foi cartista enquanto houve quem quisesse que ele o fosse; passou a ser setembrista; depois ordeiro (...) Ora como o sr. Garrett nasceu com a bossa de andar aos fretes é agora um dos principais carregadores do andor (...) da coligação anglo-setembrista.” *A Matraca* é contra os miguelistas, contra os setembristas, contra as “revoluções”, contra as idéias vindas “da França tão desgraçada!” e da “desgraçada Paris!!” A caricatura de Garrett entregando uma carta à Viscondessa traz referência à revolução que corre por toda parte. Está visto que a condenação às “desordens políticas” vem junto com a condenação aos amantes.

Passados cem anos da morte de Garrett, só em 1954 sairá a edição das *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*, com organização, introdução e notas de José Bruno Carreiro, que também veio a falecer logo em seguida, em 1957, aos 77 anos. As vinte e duas cartas de Garrett a Rosa Montufar que tinham escapado da destruição e, não se sabe como, foram parar na livraria do bibliófilo açoriano José do Canto, depois integrada ao acervo da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (Açores), agora estão reunidas em livro.

É rara a carta que não foi composta em páginas com linhas horizontais e verticais (e às vezes também transversais) cruzando umas sobre as outras. Mais do que um código que exigia decifração e interpunha obstáculos à leitura, trata-se sem dúvida alguma também de um jogo que exige de quem lê intimidade com o escrito. Cada carta tem a sua composição. Às vezes Garrett escreve oito páginas com as linhas horizontais e só então retorna à primeira página para começar a cruzar as linhas verticais. Outras vezes, escreve as mesmas oito páginas horizontais e retorna, não à primeira, mas à quinta página com linhas horizontais, para a partir de então sobrepor as linhas verticais. Há outra carta em que escreve quatro páginas com linhas horizontais, retorna à primeira página, sobrepõe as linhas verticais da quinta página sobre as horizontais desta, e segue assim, até que às linhas horizontais da quarta página tenha sobreposto as verticais da oitava; então retoma com as linhas horizontais novamente na nona página e faz mais quatro páginas deste modo, para então voltar a cruzar

13 Acervo da sala Ferreira Lima (Coimbra).

linhas verticais sobre estas últimas quatro. Há também casos em que as linhas cruzadas são ora verticais ora transversais.

Gomes de Amorim refere-se ao aparecimento de *Folhas caídas*, em 1853, como um assombroso sucesso. Segundo ele, “todos queriam saber quem era *ignoto deo*”, título do poema que abre o livro. *Folhas caídas* tem íntima relação com as cartas de Garrett a Rosa Montufar. Em 1966 (doze anos, portanto, após a edição de José Bruno Carreiro), em *L'intime contrainte*, R. A. Lawton destacou isso:

(...) em *Folhas Caídas*, há uma confissão pública, repetida, confirmada em todos os pontos, comentada em uma confissão confidencial que são as cartas que o poeta endereçou a Rosa Montufar da Luz. Basta lê-las para se convencer da total sinceridade do amante e do poeta. Do mesmo modo que não há nenhuma distância entre o poeta e seus personagens, também assim não há entre o poeta e o homem. (Lawton, 1966: 537)

Lawton sublinha a pouca importância dada por críticos da época — nomeadamente Cruz Malpique (*História de um elegante do romantismo*, 1954) e André Crabbée Rocha (Garrett epistológrafo, 1963) — à edição de Carreiro: “A crítica não deu valor a essas vinte e duas cartas que são entretanto a publicação mais importante sobre Garrett desde a aparição de *Memórias biográficas* de Gomes d’Amorim” (Lawton, 1966: 537).

Jacinto do Prado Coelho, em *Ao contrário de Penélope*, destacará o mérito do olhar atento de Lawton: “R. A. Lawton foi o único a realçar o valor das cartas (...)” E enfatiza: “O homem Garrett ter-se-ia confessado com igual sinceridade nas Folhas caídas e nas cartas a Rosa Montufar — eis a certeza que, no entender de Lawton, resulta do confronto dos textos” (Coelho, 1976: 112).

Amorim refere-se ao juízo de Alexandre Herculano, logo que *Folhas caídas* saiu: “Não há senão um homem em Portugal capaz de fazer tais versos! São do Garrett?!” (Amorim, 1884, t. III: 399). E acrescenta: “Parece que tem vinte anos!” (Amorim, 1884, t. III: 400). Garrett acabara de completar cinquenta e quatro.

A primeira edição (sem indicação de autoria) saiu em abril de 1853, com trinta e quatro poemas. Em maio estava esgotada. Fez-se a segunda edição, neste mesmo mês, e esta voou como a outra. Em quase todos os poemas aparecem as palavras ROSA E LUZ.

Quase todos os poemas acrescentados na segunda edição (treze) correspondem ao que David Mourão-Ferreira chamou, em *Hospital das Letras* (1966), poemas de

circunstância (versos de álbum, retratos, um poema político, a descrição de um passeio). Exceção feita ao poema “Seus olhos”, um dos mais belos da coletânea, todos os poemas de amor já estavam na primeira edição. David consegue afastar-se do prisma dominante na crítica de *Folhas caídas* ao reconhecer que os ditos poemas de circunstância estão ali para atenuar “a inquietante presença dos outros” (Ferreira, 1966: 82). O foco deixou de estar na condenação do livro, do autor, ou da suposta inspiradora, para recair no efeito “inquietante” desses poemas sobre o leitor, sobretudo o leitor da época. Se hoje já não geram repulsa, não deixam entretanto de inspirar páginas que tentam reduzi-los a um “palpitar de carnes” (a expressão é de Gomes de Amorim).

Gomes de Amorim narra os comentários dos salões: as mulheres eram indulgentes, os homens qualificavam de pouca vergonha. Enquanto isso, liam-se às escondidas os versos, cochichava-se pelos cantos. E Garrett retomava hábitos e costumes de homem novo e elegante. O moralismo da sociedade portuguesa de então aparece a todo momento no relato de Gomes de Amorim. Este não pode assumir o mesmo tom do Garrett que escreve “indigno sou”. Então precisa culpar a sociedade. Acusar a sociedade ou acusar-se de indignidade são duas faces da mesma moeda. Trata-se de uma tentativa de reparar um trabalho de recalque do sexual impossível de ser feito plenamente. No caso específico de Garrett, entretanto, pode-se pensar numa perplexidade diante do que o desejo sexual tem de estranho. Reconhecer essa estranheza seria em última instância reconhecer a divisão do sujeito. E isso também seria insuportável. Voltemos a Gomes de Amorim:

Segundo os malsins, o maior escândalo consistia em ser ignoto deo mulher casada. Não discutirei sobre se fora mais conveniente que o poeta houvesse pervertido donzelas ou que preferisse deixar-se perverter pelas que não o eram. Deploro profundamente o facto; e declaro, com a maior sinceridade, apesar de toda a minha admiração pelas *Folhas caídas*, que antes quisera que o autor as não tivesse produzido, do que ver-me obrigado a defendê-lo pela origem delas. A sua glória não carecia de mais um livro para ser imorredoura; mas desde que se deu o erro, falemos claro e sem rodeios. Que culpa teve ele ou em que pode ser responsável da desmoralização que o rodeava? Eu disse já, e todos sabem, que a sociedade do seu tempo comera na infância os frutos apodrecidos da árvore do despotismo. Ainda que influenciada

pelas novas e grandes ideias do século, fora criada *a la leche de la servidumbre*¹⁴, e transmitiu aos descendentes os resultados dessa educação com todas as suas virtudes e vícios. Se estes predominaram, atribua-se a causa à quantidade de elementos nocivos que do cadáver do passado vieram agregar-se ao novo corpo da nação. Aqui não é lugar para mais largas explicações; por isso, resumindo-me ao que é pessoal ao nosso autor, direi, que neste segundo baixo império muitas mulheres casadas o requestaram à porfia; li as cartas de quatro ou cinco, e conheci pessoalmente as autoras; algumas eram dignas émulas daquelas matronas ilustres, que, em Roma, subiam de noite aos rostos, segundo referem os escritores coevos.

Protesto que não faço a sátira desta Palmira moral, como Herculano qualificou Lisboa: toco, muito ao de leve, um assunto, que daria numerosos volumes ao erudito escritor Parent du Chatelet, se ele subisse das ínfimas camadas, que apenas forneceram dois aos seus estudos. Porque, pois, berrar contra o poeta, que a si próprio se puniu, de não ter sido superior, como fora sempre em tudo mais, à maioria dos seus contemporâneos, trazendo, do báratro onde fora precipitado, nova jóia resplandecente para a literatura da sua pátria?!

Esta visão do amor, como o báratro em que se precipitara, também dela Garrett não escapou, como não escapou de trazer para a sua obra os dilemas morais de sua época, retrabalhados poeticamente.

É a este ponto que chegamos: a obra de Garrett — e aqui especialmente *Folhas caídas* e a correspondência amorosa que ora editamos — vem representar uma gama de hipóteses correntes na literatura do século XIX, onde o desejo sexual não pode ser reconhecido pelo sujeito (porque é repudiado). Aparece como efeito colateral, como disfarce. É isto que vem alimentar o sentimento de culpa, e fortalecer o ideal de amor sob o qual o sujeito se mortifica. O que temos no poema “Não te amo” é a contraposição entre amor e desejo. Garrett, porque deseja, não suporta amar. Atenção: “não suporta”. Eu não disse “não ama”. Não suporta amar e se repudia por desejar sexualmente. Condenando-se, usa o “não te amo” como álibi para o desejo sexual, ao mesmo tempo em que, ao incluir o desejo, inviabiliza o amor. O que parece ser insuportável é exatamente amar e desejar sexualmente. Nas cartas, porque parece se sentir incapaz de renunciar ao desejo sexual, precisa então chamar-lhe de “esposa”. Depois, quando do rompimento, sabe muito bem como fazê-la retornar subjetivamente ao lugar de

14 Em itálico e em espanhol, na edição de *Memórias biográficas*.

mulher indigna, dizendo-lhe “Não, tu não amas, R., não te iludas. (...) Queres-me (...)” (Garrett, 2004: 208).

É certo que no poema “Cascais”, Garrett se refere a um passado em que a plenitude amorosa parece ter sido atingida. Ali, naquele lugar, naquele tempo (passado), para o êxtase da perfeita comunhão não se sente impedido de convocar o “Céu”, os “anjos” e “Deus”. Depois será mais conveniente atribuir ao tempo (na poesia) ou ao Mundo (na correspondência) a responsabilidade pelo esgarçamento de um conflito que nunca deixou de se inscrever, conflito que se traduz na pergunta: “Anjo és ou és mulher?”

Na carta III, Garrett diz a Rosa que supusera que “a posse matava o amor” (Garrett, 2004: 97), o que afinal não passara de engano. Está aqui impresso em negativo o dilema diante do qual sucumbe. Se é capaz, momentaneamente, de criar uma espécie de regime de exceção com a inclusão calorosa da componente sexual, isso não se dá sem que assim creia ter tudo (sem nada faltar), e sem que, no momento posterior, diante de certa estranheza talvez proveniente daquilo que Freud (Freud, 1997) chamaria de confluência das duas correntes — a afetiva e a sensual —, encontre na culpabilização de si mesmo ou do Mundo uma saída mais tranqüilizadora.

O testemunho de Gomes de Amorim, que trago aqui, associado às circunstâncias que envolveram a publicação de *Folhas caídas* e de *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*, não visam reforçar o anedotário que tem tentado fazer de Garrett apenas um jogador dos salões, “o divino”, o amante insensato, no sentido que o senso comum costuma repisar.

Se o romance de Garrett com a Viscondessa da Luz fez escândalo, culminando com a publicação de *Folhas caídas*, isto se deve em parte à moral vitoriana que regia o Portugal oitocentista. Mas não é só disso que se trata. Garrett inclui o sexual, seja como for, em poemas como “Não te amo”, “Coquete dos prados”, “Víbora”, “Anjo és”, “Seus olhos”. Mas a novidade de *Folhas caídas*, que já estava apontada em *Flores sem fruto*, é fazer desta inclusão algo que o afeta de modo muito íntimo e particular. Ainda assim, permanece o sintoma que o dilacera: entre a repulsa ao sexo e a recusa de amar (quando a força do sexual insiste e resiste).

Este drama de Garrett termina por inquietar também seu próprio biógrafo. É assim que Gomes de Amorim comenta este poema verdadeiramente sensacional intitulado “Cascais”: “apesar de serem essas estrofes admiráveis, sente-se que elas nasceram de uma chama impura” (Amorim, 1884, t. III: 412).

À época da morte de Garrett, ficou famoso o chiste atribuído a Rodrigo da Fonseca Magalhães, então ministro na pasta do Reino: “Morreu abraçado à CRUZ, com os olhos na LUZ.” Teria sido no Cemitério do Prazeres, segundo Gomes de Amorim, que Rodrigo “proferiu (...) [o] epigrama” (Amorim, 1884, t. III: 687). O chiste vale pelo que consegue resumir do drama que se abateu sobre Garrett, que se impõe a renúncia e o sofrimento em nome de um Ideal de amor.

O estudo da literatura do século XIX, coloca-nos diante de uma cortina de discrição quase impenetrável. Se acreditamos no que se desenha à primeira vista, terminamos por ser o leitor dócil sonhado por aqueles escritores: o “benévolo leitor” que Garrett, por exemplo, não se cansa de invocar e convocar, embora nunca sem ironia, em seus romances. Se olhamos com suspeita, se conjecturamos hipóteses, deparamo-nos com uma literatura que quase mereceria ser chamada de enganosa. Há momentos, entretanto, em que, se esta cortina de discrição não se rasga, pelo menos seus protagonistas pouco conseguem esconder o drama em que submergem. E submergem — não nos enganemos — não por causa do mundo, senão devido ao que Freud, numa de suas cartas a Stefan Zweig, chama de “um misterioso interdito interior” (Freud, 2001: 50). Em última instância o que está interditado para o sujeito é o reconhecimento do desejo. Lawton indica isso no título de sua obra: *A coersão íntima (L'intime contrainte)*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Francisco Gomes de (1881-1884), *Garrett: Memórias Biográficas*, 3 vols, Lisboa, Imprensa Nacional.
- BARREIROS, Eduardo Montufar (1904), *Os papéis de meu pai*, Lisboa, M. Gomes Editor / Livreiro de suas Magestades e Altezas, 2 vols.
- BRAGA, Teófilo (1905), *Garrett e os dramas românticos*, Porto, Chardron.
- BRAGA, Teófilo (1905), “Garrett e sua obra”, in Garrett, Almeida. *Obras completas*, Vol. XXVIII, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal.
- BRANDÃO, Júlio (1913), *Garrett e as cartas de amor*, Porto, Livraria Chardron.

- BRANDÃO, Júlio (1926), *Garrett e as cartas de amor*, 2 ed., Porto, Livraria e Imprensa Civilização.
- COELHO, Jacinto do Prado Coelho (1976), “Garrett, o sincero fingido?” e “Garrett, as Folhas caídas e as cartas de amor à baronesa”, in *Ao contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand Editora.
- CUNHA, Xavier da (1899), *Cartas amorosas de Garrett*, Famalicão, Typografia Minerva.
- CUNHA, Xavier da (1909), *Garrett e as cantoras de São Carlos*, Lisboa, Typografia Universal.
- FREUD, Sigmund (1997), *Cinco lições de psicanálise & Contribuições à psicologia do amor*, Rio de Janeiro, Imago.
- FREUD, Sigmund & ZWEIG, Stefan (2001), *Sigmund Freud / Stefan Zweig — Correspondance*, Paris, Rivages / Petite Bibliothèque.
- FERREIRA, José Gomes (1969), “Introdução”, in Garrett, Almeida, *Folhas caídas*, 2 ed., Lisboa, Portugália Editora.
- GARRETT, Almeida [1954], *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Coord. e anotadas por José Bruno Carreiro, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- GARRETT, Almeida (2004), *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Int., org., fixação do texto e notas de Sérgio Nazar David, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- GARRETT, Almeida (1853), *Folhas caídas*, Lisboa, Casa Viúva Bertrand & Filhos.
- GARRETT, Almeida (s./d.), *Folhas caídas*, Lisboa, Europa-América.
- GARRETT, Almeida (1999), *Frei Luís de Sousa*, Introdução de Ofélia Paiva Monteiro. Porto, Civilização.
- GARRETT, Almeida (1963a), *Obras completas de Almeida Garrett*, Porto, Lello & Irmão, 2 vols.
- GARRETT, Almeida (1963b), *Viagens na minha terra*. Introdução e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Portugália.
- LAWTON, R. A. (1966), *Almeida Garrett. L'intime contrainte*, Paris, Didier.
- LAWTON, R. A. (1975), “Introduction”, in Garrett, Almeida. *Flores sem fruto / Folhas caídas*, Paris, PUF.
- MALPIQUE, Cruz (1954), *História de um elegante do romantismo*, Porto, Livraria Progredior.

- MATRACA (A) (1847-8), Periódico moral e político. Por uma sociedade de literatos sem refolho.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (2001), *O essencial sobre Almeida Garrett*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1966) “A poesia confidencial das *Folhas caídas*”, in *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores.
- NOSSA SENHORA DA LUZ (Visconde e Barão de) [195-], in *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Vol. XVIII, Lisboa / Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Ltda.
- PATO, Bulhão (s./d.), *Memórias*, Org. Vítor Wladimiro Ferreira, Lisboa, Perspectivas e Realidades.
- REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE (1841-1859), Jornal dos interesses físicos, morais e literários por uma sociedade estudiosa. Lisboa, Tipografia da Revista Universal Lisbonense.
- ROCHA, Andrée Cabrée (1963), “Garrett epistológrafo”, in *Colóquio* N° 22.
- SARAIVA, António José (1961), “A Expressão Lírica do Amor nas *Folhas caídas*”, in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Europa-América.

GARRETT, HERCULANO E O ROMANCE HISTÓRICO

MARIA DO ROSÁRIO CUNHA*

Resumo

A partir de uma leitura paralela de O bobo, de Alexandre Herculano, e de O Arco de Sant'Ana, de Almeida Garrett, procuram-se as relações que a ficção destes dois Autores mantém com a História. Neste sentido, procede-se, relativamente aos dois romances, a uma análise de alguns dos aspectos da complexa relação a que tanto Herculano como Garrett foram sensíveis e que ambos problematizaram no próprio texto da ficção.

1.

Quando surge o primeiro volume de *O Arco de Sant'Ana*, em 1845, já *O Panorama* se apresentava como um vasto repositório da ficção de natureza histórica que se ia escrevendo entre nós. Com efeito, desde 1838, aí foram publicados muitos contos e novelas que os respectivos autores não assinaram, muitos outros assinados por Silva Leal Júnior e por Oliveira Marreca, e ainda muitos dos textos de Herculano posteriormente reunidos nas *Lendas e narrativas*. Entretanto, em cinco números do ano de 1841 apareceram fragmentos de *O monge de Cister*, e, durante o ano de 1843, saiu o texto completo de *O bobo*.

O que com isto se pretende dizer é que, mesmo limitando-nos a uma só revista, neste caso *O Panorama*, e ignorando as traduções que, paralelamente à produção nacional, iam invadindo o mercado português, *O Arco de Sant'Ana* tem atrás de si um número considerável de figurinos e modelos que certamente justificaram muitas das críticas de que então foi alvo, e hoje justifica o interesse que lhe consagra a história da nossa literatura.

* Professora Auxiliar do Departamento de Língua e Cultura Portuguesas da Universidade Aberta.

Da enorme polémica que então suscitou a publicação do primeiro volume e, ainda que de uma forma bastante mais esbatida, também a publicação do segundo, dá-nos conta Maria Helena Santana na Introdução à edição crítica do romance, recentemente publicada: reacções políticas aos sentidos ideológicos que percorrem o texto cruzam-se com a delação das traições à verdade histórica, a ironia do discurso e a visão humorística dos factos são sublinhadas, por contraste com a seriedade e a gravidade a que Herculano habituara os leitores do género, mas, face à crítica mais conservadora que se alimenta dos “defeitos” do romance, uma outra facção vê nele uma obra “de uma tão prima execução, que há-de durar tantos séculos quantos se falar a nossa língua”¹.

2.

As intenções a que obedecera a escrita e, depois, a publicação de *O Arco de Sant’Ana*, registou-as Garrett, de uma forma sem lugar a dúvidas, nos textos prefaciais de que fez anteceder os dois volumes e as duas edições do romance: começado a ser redigido durante o cerco do Porto, “sem mais desígnio que o de interter o tempo e distrair o espírito”², a sua publicação, passados doze anos, constitui um manifesto contra o crescente poder e arrogância do que o Autor designa por “oligarquia eclesiástica”. E, dirigindo-se ao “leitor benévolo” da primeira edição, esclarece:

Há doze anos, há dez, há cinco, há três, era inconveniente, era impolítico, não era generoso — que é pior — recordar a memória de D. Pedro Cru açoitando por suas mãos um mau bispo. [...]

Hoje não é já só conveniente, é necessária a recordação daquele severo exemplo da crua justiça real.

Hoje é útil e proveitoso lembrar como os povos e os reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal. [...]

1 Citado por Maria Helena Santana na “Introdução” a Almeida Garrett, *O Arco de Sant’Ana*, edição de Maria Helena Santana, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 22.

2 *Op. cit.*, p. 59. Todas as posteriores citações do texto de Garrett remetem para esta edição e passarão a ser indicadas, entre parênteses, no corpo do texto.

Eis aqui porque **hoje** se publica e de pouco se concluiu o romance que aqui vai.
(59)³

A função didáctica da História e, por extensão, do romance histórico, assim como a exemplaridade do passado face a um presente que não satisfaz, estão presentes nestas palavras e não destoam radicalmente das relações que Alexandre Herculano sempre manteve com a História, quer como área de saber e investigação, quer como matéria ficcional: o mesmo didactismo e a mesma exemplaridade são sentidos que atravessam toda a sua obra, mas o tom de combatividade presente no discurso de Garrett cede por vezes o lugar a um passadismo melancólico, como ocorre no pequeno extracto do capítulo introdutório de *O bobo*, que a seguir se transcreve:

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e de renome, que nos resta senão o **passado**? [...] Sejam as memórias da **pátria, que tivemos**, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afectos da nacionalidade. [...] No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o **passado** é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio.⁴

O tom é, de facto, grave e solene, justificando estes dois adjectivos que a crítica definitivamente colou ao cidadão e ao escritor que foi Herculano. O verbo “recordar” e o substantivo “memória”, como é natural, são comuns aos dois extractos, ambos retirados de textos introdutórios a romances que tomam por tema factos ocorridos no passado. E sem querer indagar agora sobre os sentidos que esse passado tem para Herculano, a verdade é que ele aparece por três vezes referido nas poucas linhas que atrás foram transcritas, enquanto é o presente, curiosamente também por três vezes traduzido no advérbio “hoje”, que preenche o texto e as preocupações de Garrett. O que, aliás, virá a ser explicitamente declarado na “Advertência” que precede o segundo volume: — “O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não o pode nem o quer negar o autor” (61).

3 As palavras a negro que aparecem nas transcrições do texto de Garrett são sempre da minha responsabilidade.

4 A. Herculano, *O bobo*, Lisboa, Bertrand, 24ª ed., s/d, p. 13 (A grafia foi actualizada e as palavras a negro são da minha responsabilidade).

3.

O texto do romance tratará de comprovar, de vários modos, a verdade desta afirmação, a que se associa, sem dúvida, uma outra característica, desta vez de natureza técnico-literária, e em relação à qual, com igual franqueza, o Autor esclarece no prefácio da segunda edição: — “O que posso asseverar sobre minha honra e palavra àqueles senhores críticos do primeiro volume, assim como aos do segundo e aos de ambos deles, é que nunca houve escrito menos pretensioso desde que há escritos; e que portanto impregaram bem mal o seu tempo os que se incomodaram a julgá-lo doutoralmente, aferindo-o pelas severas regras do romance histórico professo e confesso”. E acrescenta, poucas linhas abaixo: — “Pois nem sequer lhe querem fazer o favor de imaginar, de compreender, de ver que acintemente cometeu os clamantes anacronismos que por aí pôs? [...] Quando quis ser fiel à verdade histórica, aos costumes, foi-o. Erudição arqueológica não a quis ostentar porque lhe repugna em romances, e intende que uma obra de imaginação e de espírito é o mais impróprio lugar de tratar disso.” (53).

Quanto ao que designa por “romance histórico professo e confesso”, os modelos não lhe faltariam, já na altura, e ter-se-ão continuado a reproduzir a ponto de lhe proporcionarem a famosa “receita”, inserta nas *Viagens*, sobre a confecção do drama e da novela históricos. Recordem-se alguns dos ingredientes então enumerados: “Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas”; “Um pai, — nobre ou ignóbil”; “Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos”; “Um monstro, encarregado de fazer as maldades”; “Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios e centros”⁵. Com a diferença de apenas um, em vez de “dois ou três filhos”, há que reconhecer que todos os outros elementos correspondem aos actores, de maior ou menor relevo, da história que tem por cenário o Porto medieval. E tratando-se de uma “receita”, não será decerto de estranhar algumas coincidências com esse outro cenário medieval que é o castelo de Guimarães, onde decorre a acção de *O bobo*: em ambos os casos existe uma fortaleza aparentemente inexpugnável, onde se abrigam os vilões; em ambos os casos há inocentes detidos nos calabouços mais recônditos dessas fortalezas; em ambos os casos existe uma passagem subterrânea e secreta, que será determinante no desenlace do drama; e, finalmente, quem detém esse segredo é, em ambos os casos, uma personagem marginalizada, de traços simultaneamente trágicos e grotescos, e com as

5 Cf. Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, introd. e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Portugalíia Editora, 2ª ed., 1963, pp. 34-35.

marcas da humilhação e da vingança — o próprio bobo, no romance de Herculano, e aquela a quem chamam a “bruxa de Gaia”, no romance de Garrett. Mas, apesar de todas estas coincidências, e não contando sequer com as diferentes acções dos dois romances, uma enorme distância separa o modo como cada uma delas é conduzida: a mesma que separa Garrett da sensibilidade ultra-romântica de que Herculano se viria a tornar modelo. Quero com isto dizer que, apesar da complicada e dramática história de família, em muitos pontos semelhante à que será vivida por Carlos das *Viagens*, como já foi apontado pela Professora Ofélia Paiva Monteiro⁶, apesar dessa dramática história de família e de todas as situações de injustiça ou de amargura sobre as quais a intriga se vai construindo até a um final feliz e redentor, a história de *O Arco de Sant’Ana* não se alimenta das situações-limite e paroxísticas vividas pelas personagens de *O bobo*, quase todas elas excessivas — tanto no amor, como no ódio. De facto, e ao contrário do que faz Herculano, Garrett não explora a crueldade ou a natureza demoníaca dos seus vilões, não insiste no aspecto medonho e tenebroso dos cenários, não coloca obstáculos à ligeira história de amor vivida por Gertrudes e Vasco, e faz deste uma criatura igualmente ligeira que, embora sem a consistência da personagem de Carlos, a anuncia pela instabilidade dos projectos e pelas divisões interiores a que se vê sujeito.

4.

Como atrás foi referido, o texto do romance comprova tudo quanto se anuncia nos prefácios e advertências que o precedem, fazendo-o muitas vezes de uma forma explícita, face a um leitor sabiamente seduzido através das constantes interpelações que lhe são dirigidas. É perante esse leitor, “amável” e “amigo”, “fino e perspicaz”, “benévolo” ou “conspícuo”, que o narrador aproveita para ironizar com os lugares-comuns do romance histórico e para manifestar a sua expressa vontade de transgressão às normas do género. Veja-se, por exemplo, como se refere aos cenários cujos traços, de tão repetidos, parecem não admitir alternativa:

Que não era o paço do bispo do Porto no tempo d’el-rei D. Pedro em que isto se passa, o que hoje é no tempo do duque D. Pedro em que se conta, já o leitor está

6 Cf. Ofélia Paiva Monteiro, “Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett”, *Colóquio/Letras*, 30, Março de 1976, pp. 13-29.

esperando ouvir. E mais esperará ele decerto, que é uma descrição, em todas as regras d'arte, do palácio como ele era, com uma sapiente dissertação sobre os diversos géneros de arquitectura gótica, a algum dos quais forçosamente havia de pertencer — que é gótico por força todo o palácio de romance ou novela antiga — inda que o construísem os Abencerrages de Granada ou el-rei Almansor de Vila Nova. (85)

E tal como acontece quanto à ciência dos géneros arquitectónicos, também a ostentação de outro tipo de erudição é rejeitada — em benefício da história, de quem a escreve e de quem a lê:

E bem pudera eu agora, amigo leitor, fazer-te aqui pomposa resenha dos pergaminhos que revolvi no cartório da nossa câmara, do *consual* do cabido cuja letra quadrada soletrei, e dar-te mil outras provas de fácil erudição com que te secaria de morte, sem nenhum proveito meu nem teu, e o que mais é, da nossa história. (85)

Não é, por isso, de admirar que o romancista utilize a sua intuição para preencher ou substituir o conhecimento rigoroso do passado quanto às “pequenas casas [do largo da Sé], ocupadas *provavelmente* então, assim como hoje, por vários membros do seu clero” (147; o itálico é meu), ou que declare, sem complexos nem reservas, o seu desconhecimento sobre as razões que faziam a procissão de San’Marcos atravessar o Douro: — “Fosse ela qual fosse a tal razão, e durasse a prática desde quando e até quando durasse, que o não sabemos ao certo; o certo é, e o sabemos, que ainda durava no tempo desta nossa história” (164).

Ora, “desta nossa história” não se cansa o narrador de garantir a veracidade, através das frequentes alusões à autoridade do manuscrito supostamente encontrado no Convento dos Grilos, assim como à autenticidade do relato nele contido e ao qual se limita a imprimir a forma com que resolve dá-lo a público: — “... da interessantíssima história que vou relatar, e que extraí, com escrupulosa fidelidade, do precioso manuscrito achado na livraria reservada do reverendo Prior dos Grilos...” (71); “O precioso manuscrito donde tiro esta verdadeira história...” (84); “... a autoridade irrefragável do nosso manuscrito dos Grilos, que é tão autêntico como qualquer outro manuscrito.” (85); “... e cuja veneranda origem, por esta mui verídica história se vem agora a descobrir...” (98); “e voltemos nós com a nossa história ao sítio donde ela começou e aonde está o foco, o interesse todo desta mui verídica narração.” (109). Se é verdade que a transcrição de velhos documentos que um feliz acaso colocara nas mãos do escritor foi uma estratégia de veridicção da narrativa a

que os românticos frequentemente recorreram, o tom e a insistência com que Garrett afirma a verdade da sua história — e a credibilidade das fontes que lha deram a conhecer — parecem-me cobrir de humor a referida estratégia, desvendando e sublinhando o jogo de ilusão de que a ficção se alimenta, jogo esse que, no contexto do romance histórico, ganha contornos ainda mais complexos.

5.

Bem mais inesperado é encontrar em Herculano, particularmente em *O bobo*, texto que tem vindo a servir de contraponto ao romance de Garrett, a referência a este mesmo jogo e a consciência de que a verdade do romancista difere da do historiador. E não é sem humor que o demonstra, ao afirmar, depois de se referir a certas circunstâncias da sua história: — “Coisa incrível, por certo, mas verdadeira como a própria verdade. Palavra de romancista!”⁷. A natureza inesperada desta, assim como de outras situações que serão referidas mais abaixo, e limitando-nos apenas ao romance em questão, resulta do lugar que nele ocupa a História: um lugar muito amplo, feito de longas descrições e de frequentes explicações — de termos, de costumes, de estruturas sociais e políticas e até mesmo de técnicas de guerra então usadas entre mouros e cristãos — que constróem entre o leitor e o objecto da sua leitura uma relação francamente didáctica. E esta relação é ainda reforçada por algumas notas de rodapé alheias ao registo ficcional até ao ponto de remeterem para outros lugares do texto, no sentido de um melhor entendimento da matéria em causa. Sirva de exemplo a que passamos a transcrever:

A denominação de estrangeiros dada aos soldados da rainha e do conde de Trava parece na verdade imprópria, sendo eles pela maior parte galegos, leoneses, etc. Todavia a história dos godos os designa já pelo nome de *alienigenae*. Veja-se o que dissemos nos últimos parágrafos do cap. III.⁸

No entanto, e apesar da seriedade com que é encarada a História, ainda que seja a ficção a servir-lhe de moldura, Herculano não deixou de equacionar a relação entre

7 A. Herculano, *O bobo*, ed. cit., p. 22.

8 Idem, *ibidem*, p. 150.

as duas e de traçar com clareza⁹, mas também com humor, a complexa fronteira que as separa. Objecto desse humor foram duas personagens, uma puramente ficcional, outra com existência comprovadamente histórica. A primeira tem a ver com a conquista do castelo de Guimarães que, no romance, a ela ficou a dever-se:

Mas porque não procuraram os vencidos amparar-se dentro dos fortes muros e torres do castelo de Guimarães? É o que não nos diz a história. Pouco importa: di-lo-emos nós. A história não conheceu Dom Bibas, e Dom Bibas, muito em segredo o revelamos aqui aos leitores, nos oferece a chave deste mistério.¹⁰

A outra é o conde D. Henrique, a quem o narrador nega, na construção dos cárceres do castelo, “os intuitos de rapina que guiavam o comum dos senhores”. E justifica:

Ainda que algum documentinho de má morte provasse o contrário cumpria-nos pô-lo no escuro, ou contestar-lhe francamente a autenticidade, porque o conde foi o fundador da monarquia, e a monarquia desfunda-se uma vez que tal coisa se admita. Assim é que se há-de escrever a história, e quem não a fizer por este gosto, evidente é que pode tratar de outro ofício.¹¹

É evidente que o perfil de Herculano como historiador não deixa lugar a dúvidas quanto ao sentido da palavra “história”, presente no extracto agora transcrito. E foi justamente por exigências dessa mesma história, afinal, que a verdade da História veio a ser alterada quanto à localização das forças em confronto, dentro e fora do castelo¹².

9 Repare-se no conteúdo de mais esta nota de rodapé: — “Este sucesso, que refere Brandão sem o reprovar, labora em tais dificuldades que seria inadmissível em história; mas pode, cremos nós, sem ofensa das piás orelhas dos críticos, ter cabida na gravíssima biografia do nosso Dom Bibas.” (A. Herculano, *op. cit.*, p. 47).

10 Idem, *ibidem*, pp. 277-278.

11 Idem, *ibidem*, pp. 252-253.

12 Cf., a este propósito, as seguintes considerações de Freitas do Amaral: — “Alexandre Herculano, no seu romance histórico *O Bobo*, imagina como terá sido, em Guimarães, a véspera da batalha. Só que ele inverte aí as posições: em vez de colocar Afonso Henriques dentro do castelo — como parece que terá sido —, instala lá D. Teresa e Fernão Peres de Trava, pondo o príncipe do lado de fora, a cair sobre Guimarães com as suas tropas, e a tentar fomentar algumas traições dentro do castelo [...] Contudo, na sua *História de Portugal* — neste aspecto, mais credível —, relata a versão tradicional, segundo a qual D. Teresa, ‘tendo marchado para Guimarães com as tropas dos fidalgos galegos e dos portugueses seus partidários, aí se encontrou com o exército do infante no campo de S. Mamede.’” (Diogo Freitas do Amaral, *D. Afonso Henriques. Biografia*, Lisboa, Bertrand, 2001, p. 45).

Parece, pois, legítimo concluir que, antes de Garrett, já Herculano pensara e até mesmo já se atrevera a fazer humor sobre a relação entre a Ficção e a História. E também antes de Garrett, já Herculano não perdia de vista o seu leitor, com quem conversava, prestando diligentemente todos os esclarecimentos necessários à compreensão das épocas passadas, conduzindo-o no conhecimento de factos e personagens, e com ele “dialogando” sobre tudo — sobre a intriga que se vai urdindo, sobre o passado, sobre o presente e sobre o paralelo entre os dois. Mas aqui reside, segundo creio, a grande diferença, de que decorrem todas as outras, quanto à forma como os dois Autores encaram e se servem do romance histórico: interessado em moralizar o presente e em revigorar o sentimento do orgulho nacional, Herculano ostenta o exemplo de um passado que idealiza, ao defender que “o drama, o poema, o romance sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra. Que o povo encontre em tudo e por toda a parte o grande vulto dos seus antepassados”¹³. Quanto a Garrett, é o presente que fundamentalmente lhe interessa e o ocupa.

6.

Seria muito interessante contabilizar as ocorrências do advérbio “hoje” no texto de *O Arco de Sant’Ana* e comparar com o que sucede no texto de *O bobo*, onde expressões como “naquela época”, “daquele tempo”, “naquele século” ou “daquela idade” parecem suplantar, em número, o referido advérbio. Não sendo este o lugar para proceder rigorosamente a essa análise, é contudo possível assinalar como a palavra “hoje” invade o texto de Garrett, transportando consigo um presente que se insinua de vários modos.

Um desses modos é a frequente referência às diferenças a que foi sujeito o cenário da acção, começando pelos dois espaços mais importantes relativamente à história que vai ser narrada: o arco que dá o nome ao romance e já não existe “em nossos tristes e minguidos dias” (67), e o Convento dos Grilos, onde foi encontrado o manuscrito e “**hoje**, oh impiedade! convertido em casa de tripúdio e bambochata de maganos estudantes” (67). É, de resto, curioso verificar que aos primeiros capítulos de *O bobo*, em que Herculano relata minuciosamente as circunstâncias sociais e

13 A. Herculano, *op. cit.*, p. 14.

políticas que precedem a acção, descrevendo depois com igual minúcia “O castelo de Guimarães, qual existia nos princípios de século XII”¹⁴, corresponde, no romance de Garrett, um pequeno capítulo que relata as razões do recente desaparecimento do famoso arco. E ao longo de todo o romance as diversas cenas são localizadas tomando por referência o tempo que é comum ao narrador e ao seu leitor. Apenas dois exemplos: — “Vasco tomou pelo arco da Vandoma [...]; veio sair ao que **hoje** é de Sant’Sebastião, e daí outra vez Rua de Sant’Ana abaixo” (104); “... ia cruzando o rio quâsi como se o descesse, pois é considerável a distância que vai donde **hoje** é a Porta Nobre, em que imbarcara, até o desimbarcadoiro de Gaia onde foi ter” (165).

Ao rejeitar as descrições mais ou menos longas dos cenários e das próprias personagens, assim como a ostentação de conhecimentos eruditos sobre a época em princípio retratada, Garrett prescinde dos meios privilegiados de introduzir uma das marcas mais caras ao romance histórico do século XIX, marca essa que é costume ser designada por “cor local” e que imprime no texto, geralmente através de um léxico de acordo com os adereços e objectos da época, o tom de exotismo temporal que o género requeria. Daí que não se encontrem n’*O Arco de Sant’Ana*, ao contrário do que sucede em *O bobo*, descrições, por pequenas que sejam, ou diálogos, onde ocorram frequentemente palavras como “cubelo”, “tranqueira” “adarves”, “alvavis”, “doestar” e muitas outras, relativamente às quais o leitor contemporâneo necessita de ser esclarecido. Na verdade, este tipo de léxico é escassíssimo e, numa das vezes em que ocorre parece ficar a devê-lo à condescendência de um narrador pouco dado ao gosto por termos medievais. Trata-se da descrição de uma porta terrível:

E mais terrível a faz ainda a atlética figura de um homem d’armas, que a está guardando de morrião na cabeça, e na mão a meia lança que diziam ascuma ou azevã: valha a verdade! (87)

E num outro passo, aproveita mesmo para ironizar com a moda a que, já naquele tempo, também as palavras eram sujeitas:

Vasco, o nosso estudante, pois não há mister de mais mistérios — e perdoem-me o ‘mister’ que aqui veio mais pela graça da *aliteração* do que por outra coisa: tão safado e sáfaro o trazem por aí os periódicos e os dramatas, que ninguém já pode com ele! (172)

14 Idem, *ibidem*, p. 15.

Mas o mais notável e surpreendente no discurso do narrador é o processo a que o próprio chama tradução, quando o que está em causa não é a sua necessidade, mas o constante desejo de sobrepor o tempo presente àquele em que a história decorre: — “... à própria parte do gabinete que nós diremos em frase vulgar, e traduzindo na língua corrente de **hoje**, o gabinete particular de S. Excelência.” (141); “Estavam no que a moderna língua de **hoje** diz, ‘uma falsa posição’” (150); “... disse o estudante voltando-se para o ex-portageiro... ex-cabo de polícia traduziríamos **hoje**...” (177). E se não são as palavras em si mesmas a suscitar a sobreposição do “hoje” da narração ao “ontem” do narrado, é o paralelo de certas situações que, mais do que esclarecer o passado, avaliam o presente: — “Mas já nestas dessultórias conversações se tinha passado muito tempo, tanto tempo como leva uma daquelas proverbiais questões de ordem em San’Bento, que ingolem o espaço sem tocar na matéria...” (127); “... e por entre as anfractuosidades oratórias, como de um secretário d’Estado defendendo as verbas do orçamento que ele bem sabe que se comem, mas não sabe quem, nem para quê, lá foi conseguindo o digno magistrado fazer intender às turbas...” (129); “O *nobre* orador, segundo **hoje** se chama ao maior vilão ruim e mais ludroso calça-de-coiro que se atreve a abrir a boca diante de gente...” (155). Finalmente, não pode deixar de ser registado o efeito cómico que resulta do enorme contraste entre um cenário medieval e o moderno cosmopolitismo de alguns termos que o descrevem, como é o caso das “*petites entrées* do paço episcopal” (89), do “estupendo *charivari* de caldeiras” (148) ou ainda daquele “estalido com a língua no céu da boca, que os Ingleses, por mui feliz onomatopeia, chamam *smack*” (99).

O tempo de Garrett invade a história que narra de muitas outras formas, ficando algumas delas a dever-se ao “egocentrismo” de um narrador¹⁵ que gosta de falar de si, das suas experiências e das suas memórias de infância naquela mesma cidade do Porto. Outras, contudo, repetem o que Herculano já fizera — nas muitas comparações do passado com o presente, com prejuízo para este último, e nas frequentes interpelações ao leitor, que remetem para o “hoje” da narração e da recepção. Mas Garrett tem a desenvoltura e a ousadia de quem conscientemente transgride e de quem, como o próprio afirma no prefácio da segunda edição, “acintemente cometeu os clamantes anacronismos que por aí pôs”. Por isso não se coíbe de localizar Abrão Zacuto no tempo de Afonso IV, de pôr um burguês do Porto medieval a falar como

15 Cf., a este respeito, o texto já citado de Ofélia Paiva Monteiro, p. 15 e ss.

qualquer ilustre deputado do século XIX, e de fazer citar a esse mesmo burguês as “futuras trovas” que “daqui a alguns séculos tem de dizer um grande poeta inglês: *To be, or not to be*” (305).

Sem cometer a injustiça de esquecer que a transgressão exige a norma e de que esta ficou a dever-se, entre nós, a Herculano, é impossível não reconhecer a modernidade de Garrett, sobretudo sabendo que até ao fim do século perduraram as formas gastas e cansadas do modelo romântico. Por esta razão, uma das afirmações críticas da polémica, que então suscitou a publicação do primeiro volume, é hoje um convite à reavaliação de *O Arco de Sant’Ana*: — “Em quem acredita ele, no livro? É nos grandes, ou é no povo? Em nenhum. O autor é céptico. Ri-se de todos.”¹⁶

16 Citado por Maria Helena Santana na Introdução à edição crítica do romance, p. 21.

PARTE II

MEMÓRIAS

Página intencionalmente em branco

UM PAR DE LUVAS

Farsa lírica de José da Silva Leal

com texto introdutório de Ana Isabel Vasconcelos

1.

Ter-se-iam festejado, se nisso alguém estivesse interessado, em 29 de Outubro de 2005, os 160 anos da ante-estreia do Teatro Nacional D. Maria II. Nessa noite de Oitocentos, o Teatro recebeu o público pela primeira vez com um espectáculo destinado a celebrar o aniversário de D. Fernando. Oficialmente, previa-se, tal como veio a acontecer, que a inauguração propriamente dita tivesse lugar no ano seguinte, aquando do aniversário da Rainha, em Abril de 1846. O que se passou na celebração natalícia de 13 de Abril ficou documentado sobretudo nos periódicos da época: a crítica teatral coeva fez-se ouvir, os responsáveis pelo evento também, o próprio autor do drama inaugural multiplicou-se em justificações do seu conteúdo, e diversos periódicos incluíram artigos sobre o acontecimento. Toda esta documentação foi utilizada em estudos posteriores que deram conta não só do processo que conduziu à escolha do texto inaugural, como da recepção do espectáculo¹.

Iremos agora recuar uns meses relativamente à inauguração oficial e procurar elementos que nos ajudem a evocar a noite de ante-estreia do Teatro Nacional, servindo-nos isso de “pre-texto” para incluir, nesta secção de “Memórias”, a parte não efémera do espectáculo, ou seja, um dos textos que lhe serviu então de suporte – a farsa lírica *Um Par de Luvas*, de José da Silva Leal.

1 Cf. Gustavo Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol. I, Lisboa, s/e, 1955, pp. 127 e ss, e, mais recentemente, Revista *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, nº 7, Coimbra, Universidade Aberta, Maio de 1994, pp. 95-103.

2.

Esquecendo as polémicas constantes em torno da construção do edifício e que davam origem a sucessivas notícias escritas na imprensa, a primeira indicação que encontramos relativamente à possibilidade de abertura das portas do Teatro Nacional é um aviso, segundo o qual, a companhia do Teatro da Rua dos Condes irá suspender a sua actividade durante os ensaios do espectáculo de ante-estreia do novo teatro². Percebemos assim que as representações dessa noite contarão exclusivamente com o elenco do Condes, já que o seu concorrente directo, o Teatro do Salitre, mantém o seu (ir)regular funcionamento, anunciando um espectáculo para a noite de aniversário do marido de D. Maria II³.

Quatro dias antes do grande acontecimento, Joaquim José de Vasconcellos, Governador Civil de Lisboa, publicara um Edital, dando indicações precisas sobre as movimentações nas imediações do edifício bem como sobre as diligências necessárias à comodidade dos espectadores no interior do teatro. Ia-se ao pormenor de explicitar que não seria, por exemplo, permitido a “pessoa alguma tomar assento no teatro com bengala ou chapéu de chuva”; não se permitiria “a entrada de bancos ou de cadeiras de fora do teatro”; e os criados não teriam entrada no teatro, excepto se portadores dos respectivos bilhetes. Os que os não possuissem, poderiam recolher-se numa sala que lhes estava destinada⁴.

Evidentemente que a escolha do reportório inaugural não foi isenta de polémica tanto mais que se elegia, para núcleo da representação, uma comédia de um autor estrangeiro, o que contrariava a razão de ser de tal espaço, traindo, à nascença, o propósito em que tinha assentado a edificação de um teatro nacional – o tão almejado e necessário desenvolvimento da dramaturgia portuguesa.

Na História que dedica a esta casa, Matos Sequeira é breve na alusão a esta noite:

O espectáculo de 29 de Outubro foi gratuito, e os convidados encheram o “Agrião”, e lá estiveram festejando o Rei-artista, até às duas horas da madrugada, ouvindo a Cantata *Manhã de um Belo Dia*, do maestro Pinto, a comédia em 5 actos O

2 Cf. *Diário do Governo*, 23 Out. 1845.

3 Cf. *Diário do Governo*, 28 Out. 1845.

4 Cf. *Diário do Governo*, 25 Out. 1845.

Senhor de Dumbick[sic], traduzida por João Baptista Ferreira, e a farsa lírica *Um Par de Luvas*, de Silva Leal, musicada por Joaquim Casimiro. Nada menos de sete actos, longos, festivos, compassados, representados pela companhia do Condes, pela Sr.^a Emília, pela Talassi, pelo Rosa, pelo Epifânio, pelo Sargedas. Grandes nomes!⁵

O facto de se tratar, como refere Matos Sequeira, de grandes nomes da cena de Oitocentos não impediu que a falta de preparação levasse a que os actores não tivessem decorado os papéis, o que resultou numa “pateada formidolosa por entre todo o regozijo daquela noite de gala”⁶.

O principal responsável pela composição do espectáculo da noite de 29 de Outubro era o dramaturgo Mendes Leal, na qualidade de destacado membro do Conservatório Real. O texto que escreve n’*A Aurora*, em Outubro de 1845, deixa perceber que a escolha de uma tradução, em desfavor de um qualquer drama original, levantara alguma polémica, provavelmente mesmo entre os Membros do Conservatório.⁷

Mendes Leal justifica a escolha daquela comédia francesa pela inexistência de um texto original pronto para ensaios, já que nenhum dramaturgo apresentara atempadamente qualquer proposta ao Conservatório. Por outro lado, justifica-se o autor, serão representadas, nessa mesma noite, mais duas peças, e essas de autoria nacional: uma cantata, com versos do próprio, e uma farsa lírica com letra de Silva Leal e música de Joaquim Casimiro.

Apesar destas justificações, os protestos fizeram eco na imprensa. O Instituto de Literatura e Arte Dramática fez saber, através da *Revista Académica* (Out. 1845), que em reunião fora unanimemente tido como inconveniente a abertura do novo Teatro Nacional com um texto de Alexandre Dumas, lamentando-se o desfavor de “dramas de autores pátrios a despeito de nossos nacionais e literários interesses”. João de Lemos, que assina um dos artigos, refere outros intelectuais, como Paulo Midosi e Costa

5 *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol I, Lisboa, s/e, 1955, p. 111.

6, Júlio César Machado, *Os Teatros de Lisboa*, prefácio de Manuela Espírito Santo, Lisboa, Editorial Notícias, 1991, p. 61.

7 Como reacção a esta decisão, publicita-se nesta altura no Diário do Governo a convocatória para uma assembleia dos membros do Conservatório para elaboração do regulamento do concurso de admissão de peças originais a representar na noite da abertura oficial do teatro que se previa para o ano seguinte.

Cascais, que levantaram a voz contra “o modo desnacional” por que o teatro se ia abrir. Recordar-se então Garrett, a quem o articulista apela para que se lhes junte naquele protesto contra o que considerou ser uma “prova solene do nosso, já proverbial, desamor às coisas pátrias, e caluniar de misérrima a nossa literatura dramática na própria época em que ela havia mostrado mais vida e mais vontade de viver”.

Nas Memórias Biográficas de Garrett, Amorim não menciona esta noite em particular, referindo-se apenas à enfermidade que durante esse mês de Outubro retivera o amigo em casa. O convite que lhe foi endereçado não pôde, supomos, ser aceite e não existe qualquer registo de qualquer declaração pública de sua iniciativa ou por si subscrita relativa a esta polémica.

3.

Embora, como foi dito, os ensaios se não tivessem iniciado com a antecedência necessária, a composição do espectáculo havia já algum tempo que estava decidida. Pelo menos o tempo suficiente para que se desse à estampa um volume que incluía, na íntegra, o conjunto dos textos a representar. Explicita-se na folha de rosto que se trata do conjunto de “Peças que na noite de 29 de Outubro de 1845, Anniversario Natalicio de Sua Magestade ELREI, se hão de representar no Theatro de D. Maria II”. Dois dias antes do espectáculo, a *Revolução de Setembro* publicita esta edição, esclarecendo que o livro se encontra à venda na “casa dos camarotes” do próprio teatro.

Encontram-se então impressas: uma Ode intercalada com coros, com poema de Mendes Leal e música do Sr. Pinto; a tradução da comédia de Alexandre Dumas, *O Sr. Dumbiky*; e uma farsa lírica, com poema de Silva Leal e música de Joaquim Casimiro. Géneros e autores muito em voga nos espectáculos até então vistos sobretudo no Teatro da Rua dos Condes.

A comédia era, sem dúvida, o género mais representado nos palcos da capital. Evidentemente que a quase totalidade dos textos correspondia a traduções e/ou imitações de obras francesas, embora começassem a surgir algumas produções da pena de dramaturgos nacionais que, no intervalo da escrita de dramas românticos, se entretinham com pequenas composições, parcialmente em versos rimados, destinados estes a ser cantados. Pela sua reduzida dimensão, porque eram acompanhados de música e porque eram sempre complemento da peça principal chamavam-se-lhes “farsas líricas”. É pois um desses exemplares que aqui se reproduz, embora não

completamente, uma vez que, devido à dimensão, não foi possível fazê-lo acompanhar da partitura correspondente. É no entanto possível consultar, na Biblioteca Nacional (cota MM40), uma cópia do trecho musical da autoria de Joaquim Casimiro, a qual acompanhou o texto de Silva Leal. Uma última nota: devido à importância do ritmo e da sonoridade da rima, optou-se por manter a grafia da época.

PREFÁCIO

Não tarda a fazer um anno que eu tive a satisfação de ver em scena uma farça-lyrica que de collaboração com o Sr. Frondoni nos atrevemos a submeter ao juizo do publico. O exito d'esta composição, sem exemplo no theatro portuguez, foi bem capaz de animar e estimular poetas e compositores a seguirem e aperfeiçoarem um genero que tão extraordinaria sympathia soubera merecer.

Mezes depois o Sr. J. Casimiro, cujo talento musico é por todos reconhecido, foi convidado pela empresa do theatro-nacional para escrever também uma farça-lyrica. O illustre compositor quiz absolutamente que eu fizesse a poesia.

A obra marchava mui lentamente. Mas tendo aquella empresa recebido ordem do respectivo Ministro para dar uma representação no Theatro de D. Maria II, na noite de 29 d'outubro, fui por ella instado para acabar a poesia da farça, de cuja musica estava encarregado o Sr. Casimiro, ou fazer uma nova farça, cuja musica seria commettida ao Sr. Frondoni, se por qualquer motivo a outra não viesse a concluir-se. Por mais de uma consideração annui a este pedido em ambas as suas partes.

Não me lisonjeio de que esta minha segunda producção mereça, por parte do poeta, um acolhimento tão geral como o BEIJO. O seu assumpto é menos popular, talvez; é menos caracteristico da peculiaridade de costumes assellados pelos seculos, porque é universal e moderno; mas tão singello como o outro, é talvez mais satyrico e verdadeiro; a sua execução litteraria porventura mais acurada, porque assim me pareceu dever ser.

N'estas pequenas peças é sobretudo necessário o contraste. Na que se vai seguir ver-se-ha uma scena de costumes que nos é peculiar.

Silva Leal

UM PAR DE LUVAS,

FARÇA-LYRICA N'UM ACTO,

PARA SE REPRESENTAR

NO

THEATRO DE D. MARIA II.

A Poesia é de J. M. DA SILVA LEAL.
A Musica é do M.^o J. CASIMIRO.

A Scena é em Lisboa.
A epocha contemporanea.

VI

PERSONAGENS.

FRANCISCO DE MATTOS, capitalista	O Srs. LISBOA.
JOAQUIM DA SILVEIRA, taful	« VAN-NEZ.
ANTONIO, caixeiro e filho de M. ^{mo} Souli	« SARGEDAS.
LOPES, cabo de policia	« JOSÉ ANTONIO.
D. RITA, mulher de M	« M. VELUTTI.
M. ^{mo} SOULI, modista	« J. CARLOTA.
JOSEPHINA, caixeira	« RABICCI.
1. ^a COSTUREIRA	« DELFINA.
2. ^a DITA	« JULIA .
3. ^a DITA	« CAROLINA.
CORO DE FREGUEZES E COSTUREIRAS — UMA PATRU- LHA — POVO — UM GALLEGO.	

ACTO ÚNICO.

O Theatro representa uma Casa-de-Modas, com uma ou duas portas-da-rua á esquerda do espectador, e em frente do mostrador. Ao lado d'estas uma vidraça cheia de objectos da moda, como se usa n'estas casas, e cuja parte lateral se deve vêr da platéa. Do lado direito do espectador uma sequencia de armarios de vidro com fazendas etc. etc. Do mesmo lado, da bôcca da scena até ao fundo, um mostrador em volta nas duas extremidades, praticavel no interior e com duas communições para dentro de casa. Algumas rumas de peças de fazenda etc. No fundo um espelho grande. Alguns bancos e moixos de palhinha; cabides com capas penduradas etc. E duas ou três mesas cobertas de panno verde, ás quaes estão algumas costureiras sentadas a coser. Em cima do mostrador lenços de seda em monte, caixas de papellão com rendas etc. Algumas carteiras de vidro tambem que teem dentro varios objectos de bijutaria.

SCENA I.

O panno ergue-se ao começar a introdução pela orchestra. As Costureiras estão sentadas, cosendo. JOSEPHINA anda de pé arrumando alguma coisa, etc. Quando a orchestra acaba a introdução as Costureiras cantam o seguinte

CORO.

D'ês que veio amanhecendo
Ja cosendo,
Trabalhando
E cortando
E fazendo
Cousas novas, emendando
Outras feitas...
Nós sentadas
E raladas
Aqui estamos contrafeitas,
Bem zangadas,
Sempre, sempre a trabalhar!

1.^a COSTUREIRA.

Negra vida! Que canceira!
 Passa a triste costureira
 Sempre, sempre a trabalhar!

CORO.

A patroa
 A ralar,
 A fregueza
 A gritar;
 Ai do braço,
 Sem cessar,
 Negro ponto
 A puxar!
 E a thesoira
 Sem cortar,
 E o dedal
 A saltar
 E a agulha
 A picar,
 E a fazenda
 A rasgar,
 E o retroz
 A quebrar...
 Quem póde isto
 Aturar?
 Negra vida! Que canceira
 Sempre, sempre a trabalhar!
 Quantas vezes
 Inda é pouco o dia todo
 P'ra servir os bons freguezes,
 E d'ingodo
 Um tostão
 So nos dão
 N'uma noite de serão
 Que passâmos sem dormir,
 Praguejando,

Dormitando,
Das cadeiras a cair!
Negra vida! Que canceira
Passa a triste costureira
Sempre, sempre a trabalhar!

JOSEPHINA.

Amigas, a queixa
Não é verdadeira:
Não ha melhor vida
Que é ser costureira.
Sempre divertida
C'os loucos freguezes,
Que fazem ás vezes
De riso estallar:
De tudo comprando,
Fingindo-se ríccos;
Com seus namoricos
A bolsa vasando,
So nojo causando
Com tanto asnear!

CORO.

Não ha melhor vida
Qu'è ser costureira:
É sempre a primeira
Das outras a par!

JOSEPHINA.

Na rua infeitada,
De branco vestida,
Garganta despida
E saia tufada;
Çapato traçado,
E branca luvinha,
Vistosa sombrinha,

O pente a brilhar;
 Bonita mantinha;
 Na orelha pendente,
 Um grande pingente;
 Chapeu de palhinha;
 É qual fidalguinha
 Nos gestos, no ár.

CORO.

Não ha melhor vida
 Qu'ê ser costureira.
 É sempre a primeira
 Das outras a par!

JOSEPHINA.

S'encontra pateta
 De noite ocioso
 Logo elle baboso
 A vai conversando...
 Off'rece-lhe o braço
 E diz-lhe fineza:
 Mostrando grandeza
 Quer sege alugar...
 Fazendo visitas,
 E brindes levando,
 A vai conquistando:
 E tendo dinheiro
 Dá-fundo, Escoveiro
 Não lh'hade faltar.

CORO.

Não ha melhor vida
 Qu'ê ser costureira:
 É sempre a primeira
 Das outras a par!

SCENA II.

As MESMAS , e ANTONIO *que entra saltando etc.*

ANTONIO.

Adeus, minhas pequenas. *(Intende com todas. Puxa pelo vestido a uma, pelo lenço a outra, tira uma coisa a ésta, outra áquella; dá um beliscão n' alguma etc. Umam dão-lhe, outras fogem, algumas gritam:*

COSTUREIRAS.

Ai!
Esteja quieto!
Mofino!
Deixe-me!
Vá-se d'aqui!
Tenha proposito!

ANTÓNIO *(chega-se a Josephina, muito serio, e aperta-lhe a mão).*
Como está a minha Josephininha ?

JOSEPHINA.

Estou muito mal com Vm.^{cc}, que está cada vez mais doído.

ANTONIO.

Oral Isso ha de te passar! *(Ás outras.)* Então que fazem? Namoram ou trabalham?

1.^a COSTUREIRA.

Não vê que estamos com tanta pressa de obra?

(Vão tomando os seus logares, e pegando na costura.)

ANTONIO.

Para quem é este chapéu de palha com fundo azul-claro, tão acatitadinho? (*Põe-no na cabeça.*)

1.^a COSTUREIRA.

É para a Sr.^a D. Antonia.

ANTONIO.

Jesus! Uma velha de sessenta annos! Hade lhe ficar a matar! (*Vai ter com outra.*) E estes dois vestidos tão irmãosinhos? (*Põe um diante de si.*)

2.^a COSTUREIRA.

São para duas irmãs.

ANTONIO.

Ja se sabe! Se elles são irmãosos!... Para as manas acerta-o-passo, talvez? (*Vai ter com outra.*) E ésta capa tão ricca? Bravo! (*Põe-na nos hombros.*)

3.^a COSTUREIRA.

Não se póde dizer...

ANTONIO.

Oral... Já sei é incommenda d'algum papalvo para certa incognita...

JOSEPHINA.

Como Vm.^{cc} hoje está perguntador!..

ANTONIO.

O que eu estou é gostando cada vez mais de ti.

JOSEPHINA.

Pois não!.. Quando a Sr.^a D. Rita ca não apparece, porque assim que ella chega todo o seu cuidado é servil-a... obsequial-a... até lhe dá as coisas mais baratas... (*Zangada e volta-lhe as costas.*)

ANTÓNIO.

Todos esses ciumes, minha Joia, tambem são em quanto não apparece o Sr. Joaquim da Silveira, por que assim que elle chega (*Arremedando-a.*) todo o seu cuidado é servil-o... obsequial-o... até lhe dá as coisas mais baratas. (*Volta-lhe as costas tambem.*)

JOSEPHINA (*chegando-se para elle.*)

Não diga issol... Importa-me agora cá o homem!..

ANTONIO.

Nada! não importa, não! Eu não vi que elle hontem andava em braza para lhe entregar uma cartinha! Aposto que por ahi volta logo com ella... Mas eu lhe andarei na colla...

JOSEPHINA.

Ande, ande que até me faz favor.

ANTONIO.

Como vocês todas são ladinas!... Se estivesse de pachorra cantava-lhes uma cantiga...

As COSTUREIRAS.

Pois cante, cante.

ANTONIO.

Olhem que vocês não ficam muito contentes comigo!....

As COSTUREIRAS. (*De roda d'elle.*)

Não importa. Ora cante, cante.

ANTONIO.

Como pedem tanto lá vai.

Canta.

Quiz o demo pescar homens,
No inferno os não achou,
E p'ra ter melhor colheita
Certo ingodo imaginou:

Á gandaia veio ao mundo,
Quanto lixo viu junctou,
E de trapos e frangalhos
Novo ser então formou:

Do murrão da luz da vida
A sua alma atamancou;
Coração lhe deu de cisco;
Um diabrete assim creou:

A malícia e a vaidade
N'essa *coisa* lh'incarnou:
Atirou com isso á terra
Costureira lhe chamou.

(*As Costureiras todas zangadas fogem para dentro murmurando*):

COSTUREIRAS.

Isto não se diz!

É um desaforo!

Ora esta! etc. etc. (*Antonio ri muito e bate as palmas*).

JOSEPHINA. *(Muito formalisada.)*

Deixe estar, Sr. Antonio que Vm.^{ce} m'ó pagará. Ainda bem que ahi vem o Sr. Joaquim da Silveira...

ANTONIO.

Sim! Pois estimo; que lá vem tambem a Sr.^a D. Rita... Já lhe vejo a sege... Veremos quem leva a melhor. Eu sou homem, minha ricca!..

SCENA III.

Os **MESMOS** e **JOAQUIM DA SILVEIRA**. *Depois sente-se parar uma sege e entrar FRANCISCO DE MATTOS e D. RITA , e um jockey com elles.*

SILVEIRA.

Bons dias, meninas. Dão-me um par de luvas ? *(Josephina cumprimenta e dá-se pressa a servi-lo. Antonio espreita todos os movimentos de um e outro, mas vem á porta receber D. Rita).*

MATTOS. *(Trazendo D. Rita á bocca da scena.)*

Minha Querida, gósto muito de tí, mesmo muito; mas cada vez que me impurras para uma casa-de-modas... confesso-te que sinto a maior repugnancia em te fazer a vontade. (Principalmente n'esta onde embirro muito com o caixeirinho). *(Áparte)*

D. RITA.

Ora, va-se d'ahi que não sei para que quer o dinheiro. Era bonito que andassem ahi por o 'Passeio' no grande tom algumas que em casa cahem de lazeira, e eu com marido ricco, gostava que me chamassem trapalhona? e que virassem a cara quando eu passasse, murmurando eutre-dentes: — está muito em baixo!

MATTOS.

Está bom, está bom. Mas olha não gastes mais de duas moedas. Os papeis já não deixam nada. É muito melhor antes metter algum vintem na caixa economica.

D. RITA.

Sim, sim.

SILVEIRA.

Estas não me servem de modo nenhum. (*Está provando as luvas, e mette uma carta dentro de um par que entrega com o maço d'ellas a Josephina.*) Leia esse papel que ahi vai. (*Devagar a Josephina que não percebe. António aproxima-se.*)

JOSEPHINA.

Que diz o senhor?

ANTONIO.

Quer ver outro maço?

SILVEIRA.

Nada. Ficarei com este par. (*Paga e sabe.*)

SCENA IV.

Os MESMOS, menos **SILVEIRA**; **M.^{me} SOULI** entra depois.

D. RITA. (*Chegando-se ao mostrador.*)

Adeus. A M.^{me} está cá ?

JOSEPHINA.

Eu a chamo minha Senhora. *(Sabe para chamar M.^{me} Souli, e entrega o maço das luvas a Antonio.)*

ANTONIO.

V. Ex.^a também hade querer luvas?

D. RITA.

Tambem quero dois pares.

M.^{ME} SOULI. *(Entrando com Josephina.)*

Muito bom dia, minha senhora, V. Ex.^a tem passado bem ?

D. RITA.

Não muito bem. *(Antonio chega um moixo para D. Rita se sentar, e vai buscar tudo quanto ella pede.)* Obrigada. *(Com um sorriso para Antonio.)* Queria ver alguns chapéus de veludo, meias de seda preta, gros-de-Naples preto para vestidos, chailes de lan, e uma capa.

MATTOS. *(Que tem estado a presenciar tudo com muita curiosidade.)*

Jezus! Lá vai todo o meu interesse da Companhia Confiança-Nacional!

Quem póde co' as modas
Mulher aturar?
Co' a breca vá ella
Mais tal esparrella,
Qu' é trapos comprar
Dinheiro perdido..
E o pobre marido
Tudo hade pagar!
Quer hoje um vestido
Quer outro ámanhan,
Quer chaile de lan,

Quer manta de seda
 E quer mantelete,
 Quer cinto e colete,
 Quer *polka, amazona;*
 Diz qu' é trapalhona
 Se capa não tem.
 Também quer *visita,*
 Roupão, camisita;
 Quer touca e chapéu,
 Quer flores, quer veu,
 Quer tudo comprar...
 E o pobre marido
 Tudo hade pagar!
 Quem póde co' as modas
 Mulher aturar?
 Quer punhos, quer luvas,
 Quer laços, fichús,
 E quer marabúts;
 Quer borlas, cordões,
 'Vental, cabeções;
 Quer broches, pulseiras,
 Quer quantas asneiras
 As modas inventam:
 Quer meias, quer saias,
 Quer blondes, cambraias,
 Setins , e veludo;
 Quer leques, quer tudo...
 Quer fitas, quer rendas,
 E quantas fazendas
 A França cá mette.
 Quer sôbre a toilette
 Cosmetico e cheiro...
 Não chega o dinheiro
 P'ra tanto comprar
 E o pobre marido
 Tudo hade pagar!
 Quem póde co'as modas
 Mulher aturar?

(Em quanto Mattos canta, D. Rita está vendo as fazendas no mostrador, e fazendo a contra-scena com M.me Souli, Josephina e Antonio).

D. RITA *(ao marido).*

Ora pague, que lhe não gastei nenhum despropósito.

MATTOS.

Sim senhora, quem paga sempre sou eu... Deixe ver a conta Madame.

M.^{ME} SOULI.

Aqui está. São 85\$455 réis só.

MATTOS.

Só! Ora ésta! Assim não se póde coalhar vintem ainda que se empreste dinheiro a quatro por cento ao mez.

(As compras que fez D. Rita tem sido impacotadas e dadas ao Jockey para metter na sege; menos as luvas que D. Rita tem ao pé de si.)

D. RITA.

Deixe; as luvas levo eu mesma. Olha isso não se vá amarrotar na sege: vê lá como o arrumas. *(Ao Jockey.)*

ANTONIO.

Eu se fosse a V. Ex.^a levava mais este par de luvas. Tem muita boa pelica e um côr-de-cana muito lindo.

D. RITA.

Pois sim dê cá. *(Mette-o com os outros sem vêr, e é aquelle em que Silveira metten o bilhete para Josephina.)* Adeus Madame. Passe muito bem. Ande vamos, que ainda quero ir a casa da minha baroneza. *(Ao marido.)*

MATTOS.

A Menina leva-me sempre aonde quer...

D. RITA.

Que é isso? Está de mau-humor? Ora; guarde-me essas luvas e deixe-se de semsaborias. (*Dá as luvas ao marido, e sabem ambos.*)

M.^{ME} SOULI.

Antonio, agora fique aqui em quanto nós vamos jantar. Josephina venha.

SCENA V.

ANTONIO e FREGUEZES entrando.

1º TURNO DE FREGUEZES

Queremos luvas de pelica.

ANTONIO (*vai buscar*)

Prompto, prompto, sim senhor.

2º TURNO.

Tem chapéus de chuva bons?

ANTONIO (*corre a hír buscar*).

Tenho, tenho, sim senhor.

3º TURNO.

Suspensorios de borracha.

ANTONIO.

Já os sirvo, sim Senhor.

CORO DE FREGUESES.

Deixe vêr lenços de seda.
Tem gravatas, mostre cá.
Traga aqui mantas de lan.

ANTONIO *(já meio atrapalhado).*

Tudo prompto, ahi vou já.

CORO.

Queremos córtes de colete.
Cazemiras deixe vêr.

1.º TURNO.

Venha cá ! Venha depressa.

2.º TURNO.

Ande, avie ; não seja lorpa.

3.º TURNO.

Que mais temos que fazer?

ANTÓNIO *(querendo acudir a todos faz grande espalhafato, deixa cabir umas coisas, tomba outras etc).*

Que balbúrdia ! Todos junctos...

Isto assim não pôde ser!

1.º TURNO.

Vem as luvas ?

2.º TURNO.

Dá-me os lenços ?

3.º TURNO.

As gravatas qu'eu pedi?

CORO.

Então? Ande que não queremos

Todo o dia estar aqui.

ANTÓNIO (*trocando tudo que apresenta*).

Aqui tem. (*A uns.*) Veja se gosta? (*A outros*)

Tome lá. (*A estes.*) Escolha aqui. (*Àquelles.*)

1º TURNO.

Quero lenços não cotim.

Quero luvas não chapéu.

2.º TURNO.

Suspensorios pedi eu.

Eu comprar gravatas vim.

3.º TURNO.

Mantas quero guarde o veu.

Os coletes são p'ra mim.

CORO.

O rapaz é trapalhão.

(*Misturam tudo e atiram com as coisas.*)

ANTONIO (*muito azaranzado*).

Oh senhores, por quem são

Não confundam tudo assim!

1º TURNO.

Onde estão essas caixeiras
Que não podem aqui vir?

2º TURNO.

Ó rapaz chame as meninas
Que não póde só servir?

3º TURNO.

Vamos, vamos, temos muitas
Muitas lojas aonde ir.

CORO.

O rapaz é forte peça
Bôas contas hade dar
Ah, ah, ah, n'uma trípeça
É melhor que fôra estar!

ANTONIO.

Pois vão-se co'a breca
Mais um tal comprar.
Acabe-se a sécca
E deixem-me todos
Não são isto modos
Da gente tractar.

Decerto não pecca
Quem pragas rogar,
Mandando p'r'á Meca
A taes figurões
Que caros tostões
Nos veem cá deixar!

Qualquer alforreca
 Tem dentro mais ár
 Do qu'elles teem téca
 Nas suas carteiras,
 Ou nas algibeiras
 P'ra cá nos vir dar...

CORO.

Ah l ah l que paspalho!
 É forte caixeiro !. .
 Louco é quem dinheiro
 Lhe vem cá deixar!

SCENA VI.

ANTONIO e JOSEPHINA.

JOSEPHINA.

Agora se quer póde ir jantar, Sr. Antonio, que eu ficarei aqui.

ANTONIO.

Pois já jantaste meu Amor? *(Com ironia.)*

JOSEPHINA.

Eu não tenho vontade. *(Anciada.)* Tão pouco é o que Vm.^{ce} hoje me tem feito?

ANTONIO.

Já fui castigado, minha Joia! Vieram agora aqui uns poucos de doidos que me fizeram a cabeça em agua; desdobraram tudo, não compraram nada, e em logar do que desarrumaram na loja, arrumaram-me a mim uma descompostura!

JOSEPHINA.

É bem-feito. (*Batendo na mão em ar de surriada*). Tudo isso ainda é muito pouco para o que Vm.ce merece.

ANTONIO.

Oh! cachorra! Espera que m'ó hasde pagar.... (*Quer-lhe dar um abraço: Josephina foge e formalisa-se*).

ANTONIO.

Não sejas esquiva,
Da cá um abraço...
As pazes eu faço
Que te amo verás.

JOSEPHINA.

Cabeça de vento!
Não posso atural-o...
Heide, heide deixal-o
Que louca me faz.

ANTONIO.

Vem cá não me fujas..
Não sejas assim.
Tu sempre p'ra mim
A mesma serás.

JOSEPHINA.

É um estouvado,
É um creancola,
Vá, vá p'ra escola,
E deixe-me em paz,
(*Á parte*) Eu é que fui tola
A elle entregar-me...
Devia lembrar-me

Qu' é muito rapaz.
 Quem cheira a cueiros
 Não presta pr' amante;
 É doido, é birbante,
 D'amor incapaz.

ANTONIO. (*Á parte*)

No génio as mulheres
 Caprixos é tudo,
 E são por estudo
 Fingidas e más.
 Com quem as requesta
 Affectam desdem,
 E chegam-se a quem
 Pirraças lhes faz.

ANTÓNIO. (*Fazendo-lhe festa*).

Já basta! Então ?.. Vamos.
 Sê minha amiguinha.
 Moer-me, mázinha,
 Assim me farás.

JOSEPHINA.

Esteja quieto
 Não faça tolices
 Com taes pieguices
 De mim nada faz.

ANTONIO.

A minha mãe corro,
 Que te amo lhe digo:
 Casada commigo
 Bem cedo estarás.

JOSEPHINA.

Não manguê commigo,
Não quero mais vel-o
Qu' a murros cozel-o
Sou muito capaz.

SCENA VII.

JOSEPHINA só.

Não sei como heide viver com este rapaz!.. Gósto d'elle: fazia-me conta casar.
— Mas é um doido! Coitadas de nós, que quando não temos a fortuna de agradar aos
homens pela figura ou pelo dinheiro, lá por o genio quasi sempre teem pécha que nos
pôr.

Triste sorte da mulher
Condemnada á injustiça!..
Ricca, a amam por cubica
Pobre, a deixam por não ter!
— Ri; que é doida hãode dizer:
Ama alguêm; é censurada:
Se não ama , é desprezada:
Séria; dizem mona ser!
— Sem vontade e sem podêr,
Obrigada a ser fingida,
Contrafeita passa a vida,
Que lhe querem sem saber!
— Quasi é todo o seu viver
O receio e a saudade...
Do caprixo e da maldade
É escrava até morrer!

SCENA VIII.

A MESMA e JOAQUIM DA SILVEIRA.

SILVEIRA.

Com effeito! Ando ha uns poucos de dias para ver se incontro a menina só, até que finalmente pude ter esse gôsto. (Isto de estar só foi giria d'ella... Já esperava que eu viesse ao cheiro da resposta da carta. *(Á parte.)*)

JOSEPHINA.

Não sei para que o senhor me queria incontrar só.

SILVEIRA.

Pois a Menina não sabe quanto gôsto da sua pessoa ?

JOSEPHINA.

Se gosta na realidade agradeço-lh'o muito, mas perde o seu tempo em m'o dizer.

SILVEIRA.

Deixemos essa polemica de namorados platonicos. Leu o meu bilhete?

JOSEPHINA.

Que bilhete ? *(Com aspecto.)*

SILVEIRA.

Ora essa! *(A rapariga quer côrte) (á parte.)*

JOSEPHINA.

Eu não vi bilhete nenhum; mas antes que o tivesse visto havia de rasgal-o sem o ler.

SILVEIRA.

Não se faça de novas...

JOSEPHINA.

Pois com effeito o senhor quiz dar-me algum bilhete? Sempre lhe digo que ha homens tão nescios que se succede verem os dentes a alguma mulher que se ri d'elles, assentam logo que está apaixonada, rendida, pilhada...

SILVEIRA.

Se eu tivesse essa certeza não lhe escrevia a perguntar-lh'o.

JOSEPHINA.

Então dou-lhe de conselho que nunca escreva sem estar certo de que lhe dão resposta.

SCENA IX.

Os MESMOS e MATTOS *com mostras d'agitação.*

MATTOS.

Onde está o rapaz... o caixeiro?

JOSEPHINA.

Se o senhor quer algum par de luvas, aqui estou eu.

MATTOS.

Nada, nada, quero-o a elle. Preciso muito fallar-lhe.

JOSEPHINA.

Vendeu-lhe alguma coisa defeituosa?

MATTOS.

Peior, pior. Mas onde está elle ?

JOSEPHINA.

Inganou-se talvez n'alguma conta ?

MATTOS.

Oh! Senhora! deixe-me com as suas perguntas. Digo-lhe que quero fallar ao caixeiro já e já.

SILVEIRA.

Então a Menina quer fazer favor de me dizer se leu ou não o meu bilhete?

JOSEPHINA (*a Silveira*).

Deixe-me, senhor. (*aborrecida*).

MATTOS.

Faz ou não favor de chamar o caixeiro?

JOSEPHINA.

Elle não tarda aqui. Eu não posso deixar a loja.

MATTOS e SILVEIRA.

N'esse caso faz-me estar aqui á pata?

JOSEPHINA.

Não sei que lhes faça. (*Volta-lhes as costas.*)

SILVEIRA.

Foi decerto o caixeiro insolente
Que o bilhete das luvas tirou;
Se o maroto á madame o mostrou
Muito caro Ih'hade isso custar!

JOSEPHINA.

Eu com ambos não sei intender-me!
Anda aqui muito grande mexida ...
O Antonio fez coisa atrevida...
Na cabeça lhe póde a vir dar!

MATTOS.

O rapaz é bregeiro e precisa
Uma sova n'aquelle costado,
Quem tal faz deve ser ensinado
P'ra saber com senhoras tractar.

SCENA X.

Os mesmos e **ANTONIO.**

MATTOS. (*Correndo a Antonio.*)

Venha cá, senhor maroto,
Que cartinha era aquella?
Quero dar-lhe o porte d'ella
P'r'atrevido mais não ser !

SILVEIRA. *(O mesmo.)*

Venha cá sô bregeirete.
É espia muito fina...
É tutor cá da Menina ;
N'ella tem algum podêr?

ANTONIO.

Que diabo dizem elles?
Esta agora é mais comprida ...
A cabeça teem perdida;
Que diabo hei de eu fazer!

SILVEIRA.

Venha cá, senhor tratante,
Temos contas a ajustar!

MATTOS.

Uma sova sô maroto,
Uma sova hade apanhar!

(Mattos e Silveira puxam e empurram Antonio, ora um ora outro. Antonio faz tambem por se defender. Josephina corre ora a este ora áquelle, grita por soccorro e chama para dentro. Atravessa a scena um gallego que vai á porta e apita).

SCENA XI.

Os MESMOS, M.me SOULI, COSTUREIRAS, Povo,
uma PATRULHA , CABO DE POLICIA.

CORO.

Que foi isto? que succede?
P'ra que foi um tal gritar!

JOSEPHINA.

Chamei por soccorro
Porqu'estes senhores
Motins e clamores
Fazer cá vieram;
E em risco pozeram
D'um grande barulho
Com tal sarabulho
Podêr succeder.

ANTÓNIO.

Commigo foi tudo,
Mas nada sei d'isto;
Só sei qu'imprevisto
Me vi atacado,
Puxado, impurrado,
Por estes senhores
Qu'a mim taes favores
Quizeram fazer.

MATTOS.

Senhor, este moço
É uma tal peça
Que boa remessa
Bem tinha mer'cido!

Bilhete atrevido
 Por elle occultado
 Nas luvas, foi dado
 A minha mulher.

LOPES.

É decerto atentar contra a moral,
 Prêso ha de ir ao juiz correccional!

SILVEIRA.

Pois, senhores, a consciencia
 Não me póde consentir
 Qu'innocente o rapaz prêso
 Por amor de mim deixe ir.

(A Mattos.)

Era esse meu bilhete
 Que nas mãos lhe foi cahir.

MATTOS.

Atreveu-se então acaso?...
 E de mim não quer fugir?!..

SILVEIRA.

Devagar, meu bom amigo.
 Á Menina a carta dei.

(Apontando Josephina.)

Mas não viu que lh'a mostrava
 Quando as luvas lhe comprei.
 Eu no par mettido a tinha
 Qu'ô senhor veio a comprar.

M.^{ME} SOULI.

Ja na rua nunca mais
N'esta casa m'hade entrar:
Porqu'os homens só perseguem
Quem confiança lhes quer dar.

ANTONIO.

Josephina é innocente
Eu o sei: posso-o jurar.
E s'a mãe me dá licença
Eu com ella heide casar.

CORO.

Tenho dó d'este rapaz
Que logrado quer ficar.
As mulheres teem d'officio
Pobres homens enganar.

JOSEPHINA.

Não, não, dó não tenham
Do qu'a homens succeder.
Não, não que desforra,
S'inganados veem a ser
Em amor,
Sabem ter.
Terno e firme amante
Nenhum homem pôde haver.
Fiel fôra elle
E feliz era a mulher:
Esposa constante
Cumprira o dever.

ANTONIO.

Bom marido eu juro ser.

M.^{ME} SOULI E CORO EM GERAL.

Casem, casem que feliz

Tão bom par sempre hade ser.

FIM DA FARÇA.

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 enfatuado 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 túmulo 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 Inspeção-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 Inspeção-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.^{me} 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 tríptico 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 Inspeccão-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 edificios 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 *Folhas 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

Página intencionalmente em branco

PARTE III

DOCUMENTOS DE TRABALHO

Página intencionalmente em branco

O SABER OCUPA LUGAR: FREI LUIS DE SOUSA NO ENSINO DE PORTUGUÊS

ANA TEODORO e LEONTINA LUIS

Resumo

A introdução de um texto literário nos currículos escolares pressupõe o reconhecimento do seu estatuto ímpar e das possibilidades formativas a ele associadas. O presente estudo propõe-se analisar a presença de Frei Luís de Sousa nos programas de Português do ensino secundário (1888-2005) e reflectir sobre o contexto e os objectivos subjacentes à sua leccionação. O estudo contempla também o ensino de Português no estrangeiro, ao nível dos leitorados, mediante a análise dos programas disponíveis no Instituto Camões (1999-2003). Frei Luís de Sousa, o mais importante texto dramático de Almeida Garrett e obra de vulto da Literatura Portuguesa, viu reconhecido o seu carácter de excepção e tem vindo a integrar de forma continuada os programas de Português do ensino secundário e de forma pontual os programas de ensino da língua no estrangeiro.

Não se lêem os clássicos por dever ou por respeito mas só por amor. Salvo na escola: a escola deve dar-nos a conhecer bem ou mal um certo número de clássicos entre os quais poderemos depois reconhecer os “nossos” clássicos.

Italo Calvino

Almeida Garrett era um homem de paixões: pela política, pelas mulheres, pela literatura, pela palavra. A sua paixão pela palavra revelou-se quer pela via da calorosa intervenção política, quer numa extensa e multifacetada actividade literária. Garrett afirmou-se, na primeira metade do século XIX, não apenas como o veemente orador nos debates parlamentares, mas também como o incansável escritor apostado em imprimir novo alento às letras portuguesas. A literatura, como nos confessa na “Memória ao Conservatório Real”, foi “o mais querido folgado da [sua] infância, o mais suave enleio da [sua] juventude e o

passatempo mais agradável e refrigerante [...] da [sua] hombridade” (Garrett, 1982: 76). De entre as múltiplas paixões, terá sido à literatura que mais fielmente se dedicou, entregando-se com afincos à aventura de experimentar temas, estilos e formas de expressão. O resultado desse empenho é visível na profusão e na variedade de escritos que nos foram legados e que incluem desde o ensaio ao romance, passando pela lírica e pelo texto dramático. Aliás, Almeida Garrett, ao contrário do que parece ser a regra, conseguiu ainda em vida o reconhecimento público dos seus pares e ergueu um edifício de obras exemplares, que persistem em afirmar-se como referentes da Literatura Portuguesa. É nessa qualidade que elas permanecem e são objecto de estudo recorrente na escola e nas instituições de ensino superior.

A escola é, depois da família, o espaço de aprendizagem privilegiado onde se adquirem os conhecimentos e as competências que, no futuro, nos permitirão participar, de forma mais consciente e esclarecida, nas dinâmicas da vida social e profissional. Os saberes veiculados pela escola são, assim, aqueles que se instituem como fundamentais para a construção da identidade e, nessa medida, a elaboração do currículo escolar é um desafio difícil e delicado que tem gigantescas repercussões quer no foro individual quer na estrutura da sociedade. O currículo escolar é a matriz onde se inscrevem os saberes que devemos assimilar enquanto herdeiros de um legado histórico, cultural e civilizacional. Nesta perspectiva, a escola assume-se não apenas como instituição especialmente vocacionada para a formação individual, mas também como bastião que preserva e transmite esse legado geracional.

A inclusão de um texto literário nos programas escolares é, porventura, a forma mais eficaz de o promover ao estatuto de clássico ou de lhe assegurar a consolidação desse estatuto. Essa inclusão pressupõe, em geral, o reconhecimento de que o texto possui determinadas características que o tornam representativo de um autor, de uma época, de um género ou de uma tradição literária e que deve, portanto, integrar o núcleo de saberes que constituem a formação de base de um indivíduo. A escola, como refere Italo Calvino, deve dar-nos a conhecer os clássicos ou, pelo menos, um certo número de clássicos, a partir dos quais poderemos depois eleger os nossos próprios clássicos (Calvino, 1994: 10). Italo Calvino reconhece assim que a escola tem a responsabilidade de promover os autores e as obras que se aceita fazerem parte do património de uma nação, quer pela sua qualidade literária intrínseca, quer pelo que podem transmitir acerca da história e da cultura que representam. Por outras palavras, a escola deve expor-nos, se não aos clássicos na generalidade, pelo menos aos clássicos da nossa literatura.

É comum pensar que um clássico se oferece como pretexto para inúmeras e renovadas leituras, que se reveste de uma multiplicidade de sentidos, que consegue escapar ao carácter inelutável do tempo, mantendo a sua vitalidade e actualidade nas diferentes épocas. É com base numa série de pressupostos, mais ou menos subjectivos, que se elegem os clássicos, os autores e obras modelares, dignos de pertencer ao chamado cânone da literatura. Importa, porém, sublinhar que o cânone não é consensual e muito menos perene, estando sujeito a flutuações, não raro caprichosas e, em geral, resultantes da alteração de padrões estéticos ou culturais e mesmo da mutabilidade das instâncias responsáveis pela sua definição. O carácter dinâmico dessas escolhas é inegável, quer a nível escolar e académico, quer a nível das nossas referências pessoais.

Nessa perspectiva, o presente estudo procura avaliar a regularidade e os pressupostos da presença de Almeida Garrett, e em particular de *Frei Luís de Sousa*, em dois tipos de programas escolares: os programas do ensino secundário e os programas do ensino de Português em universidades estrangeiras. No primeiro caso, recorre-se a um conjunto de documentos - decretos, despachos e brochuras ministeriais¹ - que abarca o período desde 1888 até 2005. No segundo caso, a informação é significativamente mais fragmentária, na medida em que dependemos em exclusivo dos programas existentes no Instituto Camões, órgão tutelado pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros e responsável pela promoção da língua e cultura portuguesas no estrangeiro.

***Frei Luís de Sousa* nos programas escolares**

É precisamente quando Almeida Garrett regressa a Portugal na década de 30 do século XIX, após vários anos de exílio em Inglaterra e França, que se vive uma grande reforma do ensino pela mão de Passos Manuel. Em 1836, é promulgado o decreto que cria os liceus, no qual se define o conjunto de disciplinas a leccionar, a distribuição de liceus pelo país e a sua forma de organização. É também Passos Manuel que, nesse mesmo ano, oferece a Garrett o cargo de Inspector dos Teatros, cuja incumbência é “propor um plano para a fundação e organização dum teatro nacional” (Prado Coelho, 1981: 364). Mais do que uma mera coincidência cronológica, esta sobreposição de

1 Os decretos consultados são essencialmente documentos que legislam sobre todos os anos e disciplinas do ensino secundário, enquanto que as brochuras se restringem ao Português e a poucos anos.

acontecimentos evidencia a preocupação de intervir na sociedade e de construir um sólido edifício cultural, quer através da escola, quer através da renovação do teatro nas vertentes de formação de actores, criação de espaços e repertórios, e estímulo à produção dramaturgica. A referida preocupação política não se restringe aos governantes, sendo também insistentemente evocada por Almeida Garrett nas reflexões que acompanham algumas das suas obras. Na introdução ao *Romanceiro*, por exemplo, afirma:

O meu ofício [...] é popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originais, para dirigir a revolução literária que se declarou no país, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar. (Garrett, 1983: 31)

Para além destes objectivos de alcance essencialmente sócio-político, Almeida Garrett apresenta ainda na introdução ao *Romanceiro* um elenco de autores e épocas da Literatura Portuguesa, que relaciona com as múltiplas influências estrangeiras que nela se fizeram sentir ao longo dos séculos e assinala o que entende como leituras fundamentais, numa perspectiva assumidamente didáctica. Deste modo, Garrett como que antecipa as obras e autores de referência que surgem depois sistematicamente espelhados nos programas de Português, em particular nos que resultam das reformas de 1888 até 1954. Nesse sentido, é o próprio Garrett a dar corpo a um embrião de cânone escolar, cânone que ele mesmo viria a integrar de forma permanente desde finais do século XIX.

A postura política e a atitude didáctica de Almeida Garrett enquadram-se perfeitamente na linha das reformas implementadas por Passos Manuel. Assim, antes de nos referirmos em concreto a *Frei Luís de Sousa*, importa observar muito sucintamente como se desenvolveu o percurso do ensino liceal e dos respectivos programas. Os recém-criados liceus, que deveriam ser instalados em todas as capitais de distrito, defrontaram-se não apenas com dificuldades de funcionamento, mas sobretudo com dificuldades de aceitação por parte do público. O liceu do Porto é um exemplo dessa resistência, tendo tido apenas um aluno matriculado no ano lectivo de 1842-1843 e não se verificando nenhuma matrícula no ano seguinte (Dec. n.º 36:507, 17 de Setembro de 1947)². Ultrapassada esta oposição inicial, a frequência dos liceus

2 A citação ou referência dos decretos ou outros documentos respeita a grafia original.

registou um crescimento progressivo, de tal forma que o único liceu - dos dois inicialmente previstos - existente em Lisboa na viragem do século XIX para o século XX era manifestamente insuficiente para o interesse demonstrado. No final da década de quarenta do século XX, havia já oito liceus na capital e subsistia a dúvida se seriam suficientes para dar resposta às exigências da população. Actualmente, são mais de duas centenas as escolas públicas que, em Lisboa, ministram algum dos três ciclos correspondentes ao que historicamente se designou por ensino secundário, sendo mais de 1500 as escolas públicas no continente.

O grande alargamento do ensino secundário foi consequência directa do fim do exame de admissão aos liceus e da instituição do 9º ano de escolaridade – o antigo 5º ano dos liceus (reformas de 1936 até 1954) ou antiga V classe (reformas de 1895 a 1931) – como nível de escolaridade obrigatória. Os objectivos que desde cedo estavam subjacentes às reformas do ensino secundário são explicitados, por exemplo, na legislação emanada em 1931 nos seguintes termos: “a cultura geral como preparação para a vida social, directamente ou como passo para o ensino superior, que à vida social, nas suas mais altas esferas, conduz também.” (Dec. n.º 20:741, 18 de Dezembro de 1931: Relatório). Com o referido alargamento, o ensino torna-se agora acessível a todos e estes objectivos passam a ter um alcance geral. Programas que antes eram leccionados a uma reduzida fracção da população jovem transformam-se assim em programas que todos devem aprender e as obras literárias dos “mais insignes escriptores portugueses” (Dec. de 14 de setembro de 1895) entram, pela via da escola, no domínio comum.

O ensino secundário ou liceal compreendia na origem os sete anos de liceu que podiam seguir-se à instrução primária. A designação e a distribuição por ciclos foram sendo alteradas e presentemente a designação de ensino secundário corresponde ao ciclo que compreende 10º, 11º e 12º anos (antigos 6º e 7º do liceu e um 8º ano suplementar, cuja necessidade já se fazia sentir em 1936). No entanto, a presente análise contempla também o ciclo que compreende 7º, 8º e 9º anos, cuja nomenclatura foi fixada em 1975, pois estes anos correspondem aos antigos 3º, 4º e 5º do liceu. O mais antigo documento analisado data de 1888 e identifica-se com o “novo regimento dos estudos secundários” (Dec. de 20 de Outubro de 1888), o que leva a supor a existência de programas anteriores, talvez mesmo desde 1840, data em que os liceus começaram efectivamente a funcionar. O documento mais recente é o programa de Língua Portuguesa do 10º, 11º e 12º anos, que foi homologado em 2000/2001 e ainda se encontra em vigor. O Quadro 1 lista a referência dos 28 documentos

analisados. De entre estes, apenas três não apresentam programas de Português³, mas sim reformas do ensino secundário ou relatórios de avaliação que sustentam a necessidade dessas reformas.⁴

De uma maneira geral, há nos programas uma série de abordagens e de sugestões metodológicas que se mantiveram constantes desde 1888 até 1954 e, em alguns casos, até mesmo à década de 70; de 1954 em diante surgem outros aspectos que são comuns às propostas metodológicas dos programas deste período. As referências a bons autores, à “Explicação verbal e real dos textos”, ao sentimento nacional e ao gosto pela leitura atravessam, com pequenas alterações, o conjunto de programas que se estende por mais de um século. Pelo contrário, a lista de autores e de obras estudadas varia razoavelmente, notando-se que, em geral, entre dois elencos programáticos consecutivos há pelo menos um autor diferente. Em algumas ocasiões, parece ocorrer uma fissura e altera-se a maior parte dos autores ou das obras que integram a lista recomendada, como sucede entre 1972 e 1975.

A tentativa de incluir autores contemporâneos surge de forma mais persistente nas reformas estabelecidas a partir de 1972 e implica o abandono de numerosos autores dos séculos XIV a XVIII propostos em muitos programas anteriores, como por exemplo Frei Luiz de Sousa, um autor estudado quase sem interrupção até 1954. Momentos há em que é apenas contemplada a Literatura Portuguesa e outros em que se recomenda a análise das “Relações mais importantes da história das literaturas estrangeiras com a portuguesa” (Dec. n.º 12:594, 2 de Novembro de 1926), como acontece em 1905, 1918, 1926 e 1948. Esta tentativa de não limitar o cânone escolar à literatura nacional corresponde a uma preocupação ainda hoje debatida pelos estudiosos. Importa igualmente salientar que são frequentes as recomendações para que se leiam edições escolares bem preparadas.

Da análise destes documentos ressalta que Almeida Garrett figura continuamente nos programas de Português desde 1888. Os únicos vultos da literatura portuguesa com uma presença tão assídua na legislação programática são Gil Vicente, Camões e, em menor grau, Alexandre Herculano. No entanto, se Camões é sempre representado com *Os Lusíadas* e, por vezes, também com a lírica ou o teatro, Garrett e Herculano

3 Efectivamente até o nome da disciplina mudou com as reformas do ensino, assumindo também as seguintes designações: Língua e Literatura Portuguesa; Língua e História Pátria; Literatura Portuguesa ou Língua Portuguesa.

4 Este aspecto é assinalado no Quadro 1 pela indicação da data em estilo normal em vez de negrito.

estão presentes de diversas formas e nenhuma das suas obras permanece ininterruptamente no cânone escolar. Quanto a Gil Vicente, os autos estudados foram variando de forma significativa, como demonstrou Cristina Serôdio num estudo recentemente publicado (Serôdio, 2003). No panorama das escolhas que foram sendo inscritas nos programas escolares desde 1888, onde se constata a sucessiva inclusão e exclusão de muitos autores e obras literárias⁵, Almeida Garrett é efectivamente uma presença constante. Este facto, por si só, não fará de Garrett um autor canónico, mas torna-o pelo menos um autor consensual, uma vez que sucessivas gerações de políticos e responsáveis educativos não tiveram dúvidas em mantê-lo nos programas. Este consenso implica necessariamente o reconhecimento da qualidade literária e da representatividade da obra de Garrett.

O corpo de documentos em estudo permitiu também comparar o modo como se distribuem as diversas obras de Garrett ao longo das várias reformas dos currículos, informação que se encontra sintetizada no Quadro 2. Regista-se ainda, em relação a cada uma das obras, a legislação que contempla a sua inclusão, bem como o ano do ensino liceal em que o respectivo estudo deveria ser efectuado. Os documentos identificados com os números 13, 15, 17 e 22 no Quadro 1 não transitam para este quadro, porque correspondem a programas de Português para o 7º, 8º e 9º anos (de acordo com a terminologia fixada em 1975), ciclo em que Garrett não é estudado; o mesmo acontece com o programa provisório emanado em 1978 para a disciplina de Literatura Portuguesa do 10º ano (documento 18).⁶ Durante o período abrangido pelos cinco programas referidos, o estudo de obras de Garrett estava previsto no 10º e 11º anos, na disciplina de Português. O Quadro 2 clarifica, portanto, a presença sistemática de Almeida Garrett nos programas escolares de Português desde 1888 até 2005.

Analisemos agora em pormenor a forma como o autor integra os programas através das sugestões dadas para o estudo das suas obras. Por um lado, há programas em que não surge qualquer indicação metodológica relativa a Garrett ou às suas

5 Cristóvão Falcão e o Padre António Vieira são dois bons exemplos desta inconstância: Cristóvão Falcão é proposto nos programas de 1895 a 1926, não é incluído em 1931, regressa em 1936 e permanece até à reforma de 1954; o Padre António Vieira é proposto desde 1888 a 1905, não é incluído em 1918, regressa em 1926, está ausente em 1931, volta a ser incluído de 1936 a 1954 e, após um interregno, regressa ainda em 1977-78 e 1979-80.

6 Os documentos com os números 2, 8 e 10 não surgem neste quadro porque não são programas.

obras, como também não aparece em geral para qualquer outro autor (1905, 1918, 1926); por outro, há programas que são muito detalhados (1936 ou 1948). Entre estas duas tendências extremas, encontram-se, nos restantes programas, apenas algumas indicações.

No Regulamento de 1888, entre os catorze autores propostos para o estudo da literatura dos séculos XV a XIX, relativamente aos quais se espera que os alunos façam “Analyse litteraria em trechos dos mencionados escriptores” (Dec. de 20 de Outubro de 1888), Almeida Garrett surge a par de dois outros escritores oitocentistas, Herculano e Castilho. No decreto de 1936, dá-se pela primeira vez bastante importância a Garrett, incluindo no programa de Língua e Literatura Portuguesa do 7º ano do liceu seis obras de sua autoria, bem como especificações acerca da forma como devem ser leccionadas:

Leituras comentadas: passos característicos do Camões; os primeiros versos de D. Branca; algumas peças do Romanceiro; Um Auto de Gil Vicente e Frei Luiz de Sousa. A acção reformadora de Garrett. Os seus objectivos (resumo dos prefácios de Um Auto e do Romanceiro, bem como da Memória ao Conservatório no Frei Luiz de Sousa). Ressurreição do lirismo pessoal: as Fôlhas Caídas. Reflexões sobre a personalidade literária e moral de Garrett e o valor estético e formativo das suas obras. (Dec. n.º 27:084, 14 de Outubro de 1936).

Neste mesmo programa dá-se ainda relevo a Alexandre Herculano, entendido igualmente como líder e marco de uma fase inicial do Romantismo, pelo que as sugestões metodológicas explicitam a atenção a alguns aspectos significativos: “A sua personalidade literária e atitude moral. Confronto com Garrett.” (Dec. n.º 27:084, 14 de Outubro de 1936). No caso dos restantes autores a estudar, já posteriores a Herculano, as indicações limitam-se a relacioná-los com características literárias, estilos ou movimentos. Saliente-se ainda que *Frei Luis de Sousa* continua a ser leccionado também em Português, ao nível do 4º ano, como já sucedia desde o programa de 1931, embora não seja particularizado o modo como se deve tratar a obra.

Em 1948, o programa de Português do 6º ano é em tudo semelhante ao do 7º acima descrito e as indicações são somente um pouco mais completas:

Os poemas Camões e D. Branca: inovações, afinidades e contrastes. Feição e evolução do lirismo pessoal de Garrett, da Lírica de João Mínimo às Folhas Caídas. Propósitos de educação artística e nacionalista: o teatro (Um Auto de Gil Vicente e Frei Luis de Sousa. A doutrina dos Prefácios e da Memória ao Conservatório). O

Romanceiro. *Reforma da linguagem: o estilo de Arco de Santana e das Viagens na Minha Terra. O homem retratado na sua obra. Influências nacionais e influência inglesa. A personalidade literária de Garrett.* (Dec. n.º 37112, 22 de Outubro de 1948).

Mais adiante, as sugestões metodológicas relativas a Herculano - que mantém também uma presença significativa marcada por obras como *Lendas e Narrativas* e *O Bobo* - voltam a frisar o “Confronto com os objectivos e realizações de Garrett”.

No essencial, os programas de 1954 são praticamente idênticos aos de 1948. Este facto permite-nos concluir que um elevado número de alunos estudou obrigatoriamente *Frei Luís de Sousa* no 4º ano, e muitos desses alunos estudaram a obra também no 6º ou 7º anos. São os alunos que correspondem a todas as gerações que passaram pelo liceu entre 1936 e 1972, ano em que uma nova reforma vem alterar as definições de 1954. É curioso notar que o filme de António Lopes Ribeiro, uma “transcrição cinematográfica” (Ribeiro, 2003) do *Frei Luís de Sousa* que mantém inclusive o mesmo título, foi um razoável sucesso de bilheteira apresentado ao público em 1950, época em que Garrett marcava uma forte presença nos programas escolares.

Em 1974, *Frei Luís de Sousa* “deixa de ser de leitura obrigatória” (Programas, 1974-75) no 2º ano do Curso Geral (antigo 4º ano do liceu), mas permanece como objecto de estudo no 2º ano do Curso Complementar, o mesmo sucedendo com *Viagens na Minha Terra* e *Folhas Caídas*. Alexandre Herculano tem um percurso semelhante e é neste momento que deixa também de ser obrigatório ler *Lendas e Narrativas*. Na voragem da mudança, Gil Vicente, habitualmente incólume às flutuações da moda que norteiam algumas escolhas nos currículos escolares, deixa de ser estudado através do *Auto da Alma* - obra que tinha também estatuto de leitura obrigatória - para ser apresentado com outro texto mais acessível, nomeadamente o *Auto da Índia* e a *Farsa de Inês Pereira*. Estas alterações e simplificações foram motivadas pelos resultados dos “inquéritos emanados do MEC, pela Comissão de Estudos da Reforma Educativa” (Programas, 1974-75). O ano de 1974 é ainda de mudança, pois passa a incluir listas de possíveis escolhas de obras para leitura integral, que abrangem muitos escritores do século XX, alguns até contemporâneos desta reforma. Estas listas irão servir de base às escolhas definidas em 1975 e em reformas posteriores.

De 1980 a 1991, dá-se o fenómeno contrário ao que se verifica entre 1936 e 1974, na medida em que há um número significativo de alunos que completam o

ensino secundário sem nunca terem estudado a obra literária de Almeida Garrett e para os quais o texto de *Frei Luís de Sousa* é absolutamente desconhecido. Já na década de 90, a situação inverte-se de novo e *Frei Luís de Sousa*, *Viagens na Minha Terra* e *Folhas Caídas* voltam a integrar os programas. Nesta reforma, o discurso político de Garrett passa igualmente a ser estudado no 12º ano. *Frei Luís de Sousa* é proposto para “leitura metódica de texto dramático” (Programas, 1991) e deve ser entendido fundamentalmente na sua noção de espectáculo e na ligação a outras linguagens. Em substituição da tragédia dos Coutinho e Vilhena sugere-se *D. João e a Máscara*, de António Patrício, cabendo a decisão ao professor em articulação com a turma.

Naturalmente, não podemos deixar de perguntar agora em que situação se encontra o estudo de Almeida Garrett no ensino secundário na ocasião em que se assinalam os 150 anos da sua morte. De facto, Garrett permanece nos currículos de Português e de Língua Portuguesa, mas apenas está previsto o estudo de *Frei Luís de Sousa*, tendo sido retiradas dos programas as restantes obras que ainda eram leccionadas entre 1997 e 2000. As sugestões metodológicas enunciadas nos programas em vigor vão no sentido de um estudo aprofundado da obra, cuja leitura deve contemplar os seguintes aspectos:

- Leitura literária: *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett (leitura integral);
- categorias do texto dramático; intenção pedagógica; sebastianismo; ideologia romântica; valor simbólico de alguns elementos. (Programas, 2000)

Com vista a este aprofundamento, os programas propõem ainda “Conteúdos da componente oral e visual: Filme *Frei Luís de Sousa*, Documentários sobre Garrett, o Romantismo e outros”.

Como se pode facilmente constatar (Quadro 2), as obras de Garrett incluídas nos programas escolares ao longo do período em análise não são sempre as mesmas e o espectro de selecção é até bastante diversificado. No entanto, *Frei Luís de Sousa* é a obra mais frequente - secundada por *Folhas Caídas* - sendo mesmo a única que ainda permanece nos programas em vigor. Salienta-se igualmente que Garrett parece exigir leitores com alguma maturidade, pois é leccionado, em geral, a partir do 4º ano do

liceu/8º ano de escolaridade, com maior incidência nos programas do final do ensino secundário.⁷

As justificações que vão sustentando as escolhas dos autores e das obras a manter no cânone escolar apontam frequentemente para noções de identidade cultural e de nação, sob perspectivas que, essas sim, se vão alterando com a evolução das ideias sobre o indivíduo, a sociedade e o mundo ao longo do século XX. Podemos, então, afirmar que os textos garrettianos inspirados nos mitos nacionais cumprem a dupla função de prestar serviço ao cânone, que procura construir noções identitárias, e às escolas que, além da formação moral e intelectual, promovem a construção do sentimento nacional.

***Frei Luís de Sousa* no ensino de Português no estrangeiro**

Como inicialmente se referiu, este estudo contempla também a presença de Almeida Garrett nos programas do ensino de Português em universidades estrangeiras. O ensino de Português no estrangeiro faz-se sobretudo através de leitorados e cada leitor tem uma grande autonomia na escolha e definição dos temas a abordar. Recentemente, o Instituto Camões, no âmbito das suas competências de coordenação dos leitorados, passou também a sancionar o conteúdo dos cursos leccionados pelos docentes. Os programas devem agora ser anualmente enviados ao Instituto para aprovação, embora os leitores continuem a beneficiar de uma razoável liberdade na sua definição. Consultámos no Instituto Camões todos os programas de leitorados que se encontram disponíveis e deparámo-nos com uma enorme variedade de universidades, cidades e países onde se lecciona o Português a nível universitário. Lamentavelmente, apenas foi possível aceder a programas que medeiam entre 1999 e 2003. Ainda assim, neste intervalo restrito, a referência a *Frei Luís de Sousa* surge em 14 programas⁸ distintos, vigorando um deles em dois anos lectivos consecutivos. Os resultados desta pesquisa estão resumidos no Quadro 3, em que se assinala, sempre que possível, a disciplina e o contexto em que a obra é proposta. Para além deste texto dramático, é ocasionalmente explicitado o estudo de *Viagens na Minha Terra*, *Folhas*

7 Das 76 vezes em que o estudo de obras de Almeida Garrett é estabelecido nos programas em análise, 63 especificam um dos anos do ciclo terminal do liceu.

8 Este número de programas corresponde apenas a 10 % dos documentos consultados no Instituto Camões.

Caidas ou *O Arco de Sant'Ana*. Regra geral, quando Garrett é incluído nestes programas, propõe-se apenas uma das suas obras para leitura e análise. Uma excepção é o curso leccionado em Mainz, que é inteiramente dedicado ao Romantismo, abrangendo assim várias obras do autor.

O Quadro 3 oferece-nos uma amostra da variedade de disciplinas e cursos que constituem veículo para o ensino de Português no estrangeiro, desde os mais direccionados para o texto aos que colocam a ênfase na língua, no teatro, na sociedade ou na história. Esta variedade implica que *Frei Luís de Sousa* seja também invocado através de uma diversidade de abordagens: desde exemplo de texto dramático a pretexto para reflexão sobre o significado de ser português, passando por temas caros à nossa identidade ou por uma introdução ao Romantismo, ou ainda por ser uma obra a incluir numa perspectiva moderna e contemporânea da Literatura Portuguesa. No âmbito desta última abordagem, a obra de Garrett ombreia com *Felizmente Há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, ou *O Judeu*, de Bernardo Santareno. Ao perspectivar Almeida Garrett em relação aos restantes autores e obras leccionados, nota-se que nos programas que se debruçam sobre várias épocas, propõem-se também, em geral, Camões, Eça de Queirós e Fernando Pessoa, sendo as opções pelos restantes autores menos partilhadas. Nos programas que aprofundam mais o Romantismo, Alexandre Herculano é uma presença recorrente.

No conjunto dos documentos compulsados, surgem algumas curiosidades, como o recurso a uma tradução de *Frei Luís de Sousa*, datada de 1909, para apoiar o estudo da obra no curso leccionado em Edimburgo ou a indicação de que a única obra a ser tratada nas aulas, de entre as várias sugeridas para leitura, é este texto de Garrett. Parecem de especial interesse, pela sua raridade, as propostas que aliam o estudo do texto à sua encenação — é o caso do programa de História do Teatro Português, na Universidade de Varsóvia, em 2002 —, ou o estudo de filmes baseados no texto no âmbito do tópico “Filmes com argumento retirado de obras da literatura portuguesa”, componente do programa de Literatura Portuguesa Contemporânea leccionado em 2000/2001 na Universidade de Bucareste concomitantemente com o de Teoria e Prática do Texto.

Comentário final

Conquanto se tenha tentado uma abordagem exaustiva e completa dos programas de Português - quer no ensino secundário, quer no ensino de Português no estrangeiro -,

não foi possível abranger todos os documentos reguladores⁹ do período que medeia entre 1888 e 2005 no caso do ensino secundário, tendo apenas sido possível aceder a um período extremamente restrito, de 1999 a 2003, no caso dos leitorados. Se esta limitação é significativa relativamente à avaliação da presença de Almeida Garrett no ensino de Português além-fronteiras, já não é relevante no que respeita ao ensino secundário, uma vez que o número de documentos legislativos em falta emanados no período considerado será certamente diminuto.

Assim, podemos concluir que, relativamente ao estudo de Almeida Garrett, e em particular de *Frei Luís de Sousa*, a análise efectuada é demonstrativa da realidade em termos das propostas programáticas do ensino secundário e é meramente indicativa no que respeita aos programas dos leitorados. No ensino secundário, Garrett surge como um marco incontornável do cânone escolar da língua portuguesa e o texto dramático no cerne desta pesquisa é um eixo primordial e inequívoco dessa presença. *Frei Luís de Sousa* é a obra garrettiana mais frequentemente e mais persistentemente proposta para leccionação.

Uma nota de aviso deve, no entanto, ficar aqui registada. Os manuais escolares, antologias, selectas e edições escolares de textos integrais são elaborados em função das orientações programáticas, mas podem não se identificar na totalidade com essas indicações. O presente artigo deve, portanto, ser encarado como resultante de um estudo preliminar que teria de ser prosseguido através da análise dos livros que apoiam a leccionação de Português, bem como das estratégias concretas de que se reveste o ensino quando o professor se encontra no contexto da sala de aula, com vista a alcançar uma apreciação completa do modo como Garrett é estudado nas nossas escolas e o impacto que advém desse estudo.

A abundância de referências a Garrett nos programas escolares contrasta com a relativa escassez de inclusões deste autor nos programas dos leitorados. Este facto sugere de imediato duas questões, que merecem oportuno aprofundamento. Será que, tal como acontece no ensino secundário, Almeida Garrett tem vindo a perder importância nos programas de ensino de Português no estrangeiro e os recentes quatro anos analisados são disso uma imagem? Seria certamente interessante poder estender a análise destes programas a todo o século XX, caso a informação existisse e estivesse

9 Por exemplo, relativamente a 1895, analisámos fotocópias que incluem os programas de Português do “Curso complementar de Ciências”, mas não conseguimos ter acesso a fotocópias dos programas de Português relativos aos restantes cursos complementares.

acessível, ou pelo menos abarcar um período significativo em vez de um período tão breve. No entanto, a ausência de sistematização destes documentos inviabiliza quase por completo esta via de pesquisa.

A segunda questão, que depende directamente da primeira, é a seguinte: será que ao autor oitocentista é atribuída a mesma importância como referência da literatura nacional para conhecimento dos estrangeiros que estudam Português como para conhecimento dos portugueses que estudam a sua língua? A resposta a esta questão conduziria a um outro conjunto de interrogações directamente relacionadas com a qualidade literária de Garrett, a sua identificação como modelo de um estilo e de uma época, as implicações das suas obras a nível literário, sócio-político ou histórico e muitas outras vias de análise.¹⁰

Apesar das marcadas diferenças entre as duas vertentes deste estudo, ressalta a ideia comum de que *Frei de Luís de Sousa* é uma obra singular no nosso panorama literário, permitindo uma rica e variada gama de abordagens, de significações e de propostas metodológicas para o ensino de Português e de Literatura Portuguesa. O reconhecido carácter de excepção de *Frei Luís de Sousa* mereceu-lhe o estatuto de clássico e permitiu-lhe integrar reiteradamente os programas escolares desde 1888 como obra emblemática do género dramático, ao lado de obras de autores como Gil Vicente, António Ferreira, Bernardo Santareno, Luís de Sttau Monteiro e António Patrício, entre outros. Aliás, no que se refere ao ensino de Português, não sabemos se o clássico é *Frei Luís de Sousa* ou o próprio Almeida Garrett, um dos raros autores portugueses a constar dos programas como expoente quer do género lírico (com *Folhas Caídas*), quer narrativo (com *Viagens na Minha Terra*), quer dramático (com *Frei Luís de Sousa* ou *Um Auto de Gil Vicente*).

Frei Luís de Sousa – e com ele Almeida Garrett – permanece nos programas escolares, nos palcos dos teatros portugueses, nos ecrãs de cinema e sobretudo nas raízes da nossa identidade, enquanto povo e enquanto cultura, sem contudo se restringir ao nosso espaço geográfico. *Frei Luís de Sousa* permanece, portanto, um clássico da Literatura Portuguesa, que preserva a sua vitalidade quer através de novas

10 A aferição da importância de Almeida Garrett beneficiaria igualmente da análise dos conteúdos dos cursos leccionados a nível universitário no nosso país. Este estudo torna-se, porém, ainda mais improvável do que o dos programas de Português no estrangeiro, uma vez que não existe nenhum organismo que centralize toda essa informação.

objectivações artísticas, quer por via do discurso crítico que persiste em convocar. É enquanto clássico que merece uma deferência especial, como os amigos de longa data, pois promove o diálogo assíduo e cúmplice, convida à revisitação e garante que a cada releitura tem algo de novo para partilhar. Tal como o saber, *Frei Luís de Sousa* ocupa um lugar, não apenas nos currículos escolares, nas estantes das bibliotecas e nos escaparates das livrarias, mas principalmente na nossa memória individual e colectiva, enquanto referência cultural adquirida e partilhada que enriquece o nosso património e a nossa relação com os outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Italo (1994), *Porquê Ler os Clássicos*, Lisboa: Editorial Teorema.
- GARRETT, Almeida (1982), *Frei Luís de Sousa*, apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante, Lisboa: Editorial Comunicação.
- GARRETT, Almeida (1983), *Romanceiro*, vol. II, organização, fixação de textos, prefácios e notas de Maria Helena da Costa Dias, Helena Carvalhão Buescu, Luís Augusto Costa Dias, João Carlos Faria, 2ª ed, Lisboa: Editorial Estampa.
- PRADO COELHO, Jacinto (1981), “João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett” in Jacinto Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, vol. 2, 3ª ed., Porto: Figueirinhas, pp.363-366.
- RIBEIRO, António Lopes (2003), *Frei Luís de Sousa*, Lisboa: Madragoa Filmes (DVD).
- SERÔDIO, Cristina (2003), “Gil Vicente e o olhar da escola: canône, ritos”, *Gil Vicente 500 Anos Depois: Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.337-354.

AGRADECIMENTOS

À Dra. Cristina Serôdio, pelo empréstimo de alguns dos materiais que serviram de base para a elaboração deste artigo e pela amável disponibilidade.

Quadro 1 – Documentos reguladores dos programas escolares de 1888 a 2005

Nº id	Data	Págs. [¶]	Decreto ou documento ^º	Emitido por
1	1888		Decreto de 20 de outubro de 1888	José Luciano de Castro
2	1895a	663-664 (?)	Regulamento Geral do Ensino Secundário, Decreto de 14 de agosto de 1895	Ministerio dos Negocios do Reino, Direcção geral de instrução publica, João Ferreira F. P. Castello Branco
3	1895b	716-719	Decreto de 14 de setembro de 1895	Ministerio dos Negocios do Reino, Direcção geral de instrução publica, João Ferreira F. P. Castello Branco
4	1905	474-475	Diário do Governo, nº 250, 4/11/1905, Decreto nº 3 de 3 de novembro de 1905	Conselheiro de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negocios do Reino, Eduardo José Coelho
5	1918	765-766; 771; 777	Decreto n.º 5:002, 27 de Novembro de 1918	Secretaria de Estado da Instrução Pública, Repartição de Instrução Secundária, o Secretário de Estado da Instrução Pública, José Alfredo Mendes de Magalhães
6	1926	968-969 e 973 (?)	Decreto n.º 12:594, 2 de Novembro de 1926	Ministério da Instrução Pública, Direcção Geral do Ensino Secundário, Artur Ricardo Jorge
7	1931	620-626	Decreto n.º 20:369, 3 de Outubro de 1931	Ministério da Instrução Pública, Repartição do Ensino Secundário, Gustavo Cordeiro Ramos
8	1932	68-73	Decreto n.º 20:741, 18 de Dezembro de 1931, Relatório	Ministério da Instrução Pública, Repartição do Ensino Secundário, Gustavo Cordeiro Ramos
9	1936	1236-1243	Decreto n.º 27:084, 14 de Outubro de 1936	Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Secundário, António Faria Carneiro Pacheco e todo o governo
		1243-1246;1256-1260;1274-1276	Decreto n.º 27:085, 14 de Outubro de 1936	Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Secundário, António Faria Carneiro Pacheco
10	1947	879-886	Decreto n.º 36:507, 17 de Setembro de 1947	Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Liceal, Fernando Andrade Pires de Lima
11	1948	1081-1091	Decreto n.º 37112, 22 de Outubro de 1948	Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Liceal, Fernando Andrade Pires de Lima
12	1954	1,8-46	Decreto n.º 39807, 7 de Setembro de 1954	Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Liceal, Fernando Andrade Pires de Lima
13	1972	15-43	Programas ao abrigo do Decreto-Lei 48547	Ministério da Educação Nacional
14	1974-75	1-33	Programas ao abrigo do Decreto nº 39807, de 7 de Setembro de 1954	Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Estado da Orientação Pedagógica
15	1975	9-16	sem indicações (Programa de Português)	
16	1977-78	1-15; 1-13	Programa 7º, programa 8º	Ministério da Educação e Investigação Científica, Direcção-Geral do Ensino Secundário
17	1978-79	I-III,1-22	Programas ao abrigo do Despacho SEEBs de 28/7/78	Ministério da Educação e Cultura, Direcção Geral do Ensino Secundário
18	1978	1-15	Programas de Literatura Portuguesa ao abrigo do Despacho SEEBs de 11/8/78	Ministério da Educação e Cultura, Direcção Geral do Ensino Secundário
19	1979	1-16	sem indicações (Programa de Português)	

Nº id	Data	Págs. ^ψ	Decreto ou documento ^φ	Emitido por
20	1979	1-31	Programas de Português ao abrigo do Despacho SEEBS de 20/8/79	Ministério da Educação e Cultura, Direcção Geral do Ensino Secundário
21	1979-80	23-36	sem indicações (Programa de Português)	
22	1980-81	1-20; 1-9; 1-10	Programas ao abrigo do Despacho SEE de 2/7/80 e de 10/7/80	Ministério da Educação e Cultura, Direcção Geral do Ensino Secundário
23	1991	1-149	Programas ao abrigo do Despacho nº 124/ME/91 de 31 de Julho, publicado no D.R. 2ª série, nº188, de 17 de Agosto	Ministério da Educação, Direcção Geral dos Ensinos Básico e Secundário
24	1995	1-5	Programas Português A, 10º, 11º e 12º anos	Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário
25	1996	1-31	Programas Português B, 10º, 11º e 12º anos	Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário
26	1997	1-143	Programas Português A e B, 10º, 11º e 12º anos	Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário
27	1997/1998	1-35, 1-26	Programas Português A e B, 10º, 11º e 12º anos	Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário
28	2000/2001	1-76	Programa Língua Portuguesa 10º, 11º e 12º anos	Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário

^ψ O ponto de interrogação indica que não foi possível identificar com exactidão o número de página.

^φ A referência aos decretos ou outros documentos e à entidade emissora respeita a grafia original.

Quadro 2 – Ocorrências das obras de Almeida Garrett nos programas escolares

<i>Frei Luís de Sousa</i>	1888	6º	1895	1905	1918	1926	1931	1936	1948	1954	1974-75	1977-78	1979	1979	1979-80	1991	1995	1996	1997	1997/1998	2000/2001	*	
							4º	4º e 7º	4º e 6º	4º e 7º	2º C G e CC			11ºD			12º A e B		12º B	11º	11ºB	11º	T
<i>Folhas Cálidas</i>								7º	6º	7º	2º CC	9º		11ºD	11º	10º B	12º B	10º B		11º	11ºB		P
<i>Viagens na Minha Terra</i>							3º		6º	7º	2º CC			11ºD		12º A	12º B			11º	11ºB		F
<i>Um Auto de Gil Vicente</i>		6º		3º	3º			7º	6º	7º						10º B				11º	11ºB		T
<i>Romançoiro</i>				1º	1º			7º	6º	7º										10º	10ºB		P
<i>Camões</i>		5º		5º	5º			7º	6º	7º													P
<i>Dona Blanca</i>								7º	6º	7º													P
<i>Memória ao Conservatório</i>								6º	6º	7º				11ºD									E
<i>Discursos</i>		7º							6º	7º						12º B							E
<i>Lírica de João Mínimo</i>																							P
<i>O Arco de Sant'Ana</i>									6º	7º													F
<i>O Alfiame de Santarém</i>		6º																					T
<i>A Sobrinha do Marquês</i>		6º																					T
<i>Advertência a Folhas Cálidas</i>																11ºD							E
sem indicação		6º	5º	5º	3º-5º																		
anos a leccionar	6º	5º-7º	5º	1º, 3º, 5º	3º-4º	4º, 7º	4º, 6º	4º, 7º	2º C G e CC	9º	11º ABCE	11ºD	11º	10º, 12º e B	10º, 12º A	10º, 12º B	10º, 12º	10º, 11º	10º, 11º	10º, 11º	10º, 11ºB	11º	

* Classificação das obras: T – Teatro; P – Poesia; F – Ficção; E – Ensaio

Quadro 3 – *Frei Luís de Sousa* nos programas de Português em universidades estrangeiras

País	Cidade	Universidade	Data ^v	Disciplina
1 Alemanha	Rostock	Universidade de Rostock	2000	Curso de Análise e Interpretação de Texto Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> como único exemplo do género dramático Romantismo em Portugal
	Mainz	Universidade de Mainz	s/d	Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> no âmbito do primeiro momento do Romantismo; análise da obra: oração, personagens, tempo, espaço; classificação literária; características e linguagem; estuda-se também <i>Vírgens na Minha Terra</i>
2 Angola	Luanda	Universidade Agostinho Neto	2002/2003	Literatura Portuguesa (moderna e contemporânea) Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> ou <i>Felizmente Há Luar</i> (Luís de Strau Monteiro) ou ainda <i>O Judeu</i> (Santareno) como exemplo de drama
3 Bélgica	Liège	Universidade de Mons e Liège	após 1998	Questões de Língua e Literatura Contexto: Estudo de excertos de <i>Frei Luís de Sousa</i> como exemplo de texto dramático; juntamente <i>Auto da Índia</i> (Gil Vicente)
4 Costa do Marfim			2001	Literatura Portuguesa III – Drama Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> no contexto cultural, histórico-nacional e histórico-europeu carateris texto dramático; do teatro clássico ao teatro romântico
5 Escócia	Edimburgo	Universidade de Edimburgo	2002	Curso de Representações da Identidade na Literatura Portuguesa Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> (e outras obras) analisado à luz do significado de ser português, da forma como a história é representada na literatura, do modo como os portugueses se vêem a si próprio papel de Portugal no mundo
6 Espanha	Corunha	Universidade da Corunha	1999	Língua Portuguesa e a sua Literatura Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> no âmbito dos séculos XVIII e XIX; no âmbito do século XX estuda-se <i>Judeu</i> (Bernardo Santareno)
			2000	Língua Portuguesa e a sua Literatura Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> no âmbito dos séculos XVIII e XIX; no âmbito do século XX estuda-se <i>Judeu</i> (Bernardo Santareno)

^v O ponto de interrogação indica que não foi possível identificar a data.

(continuação)

País	Cidade	Universidade	Data	Disciplina
7 França	Grenoble	Université Stendhal Grenoble III	2000/2001	Literatura Portuguesa I Contexto: As primeiras correntes românticas: Almeida Garrett e Alexandre Herculano; <i>Frei Luís de Sousa</i>
8 Inglaterra	Bristol	Universidade de Bristol	s/d	Literatura Portuguesa: Nação e Sociedade Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> juntamente com <i>Auto da Índia</i> (Gil Vicente)
9 Itália	Pescara	Universidade de Pescara	2000/2001	Português – 3º ano Contexto: Leitura integral de <i>Frei Luís de Sousa</i> , abordado segundo os temas de identidade, sebastianismo, independência, história da tragédia e do drama, história da língua
	Bolonha	Universidade de Bolonha	2000/2001 (?)	Lingua e Letteratura Portoghese – curso triennale e quadriennale Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> é uma das obras a conhecer no âmbito do estudo da literatura do i século XIX aos nossos dias
	Florença	Universidade de Florença	2000/2001	Literatura Portuguesa Contexto: sem indicações
10 Polónia	Varsóvia	Universidade de Varsóvia	2002	História do Teatro Português Contexto: Almeida Garrett e drama romântico; análise e encenação de <i>Frei Luís de Sousa</i>
11 Roménia	Bucareste	Universidade de Bucareste	2000/2001	Teoria e Prática do Texto Contexto: <i>Frei Luís de Sousa</i> como exemplo de texto dramático; juntamente com <i>Auto da Barca do Inferno</i> (Gil Vicente)

Página intencionalmente em branco



REVISTA “DISCURSOS – ESTUDOS PORTUGUESES E COMPARADOS

Cupão de Encomenda – 1 número anual (7.48 euros)

Nome _____
Morada _____
Localidade _____ Código Postal _____
Telefone _____ Fax _____
E-mail _____

Forma de pagamento:

Cheque n.º _____ Banco _____
(à ordem de Universidade Aberta)

Preencher e enviar para:

Universidade Aberta – Núcleo de Distribuição e Vendas

Av. Padre Manuel da Nóbrega, n.º 8B, 2.º

1000-224 LISBOA

Fax.: 218462720-218498297 E-mail: fvendas@univ-ab.pt

Tel.: 218436800

PRETENDO RECEBER:

- Número especial
- Número 1
- Número 2



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

...tiva, onde se pousam
...po de meus dias,
...de obra e de
...da da intelligencia
...o qual, e todos os
...tem algum idea
...im, a tem aucta
...me de out'opinas
...nturas politicas.
...thoracic em hois
...rpes e utem aome
...lein longa, por elle,
...ax analisado e
...gab; e p' elles

...confiança de quem
...convidadas. — lo
...p. ipso facto mag
...nem protestantes.
...a respeito de gora
...a p'ntes
...dizem b' d' p' d'
...me de l'eg. e g' d'
...brun m' d' p' g' o
...p'ntias inculca
...confiança a seu p'
...e de p' p' g' o p'
...em cartago
...m' d' p' d' p' d'