

Almeida
n.º 1
L.º

Senhores,

Almeida Garrett, Retrato Paratextual com Teatro ao Fundo

1843



Iolanda Ogando

... um romance de aventureira vi-
... Há mi-
to infante de maravilhoso n.º de
pro, - que não se se agrada aos
estranhos - a mim, que sou n.º
nal, - para acompanhar a
singela belleza de tam interes-
parte historica. Exponho um
sentimento meu, não tive a mi-
nima idea de censurar, nem de
quer de julgar a obra a que me
refiro escripta, como todos sabem
em Franca, que não posso consocio
o Sr. Fernando Diniz.

... singular coincidência dos
mais bellos factos e dos mais
bellos caracteres que ornam
os factos portuguezes, serem tan-
to elles, quasi todos elles, de
sim a extrema e estreme simpli-
cidade. ... as figuras, os grupos,
as situações da nossa historia
- ou da nossa tradição, que
para aq... vale - pro-
veem mais adequados para se
quod artem e regerem na solen-
nidade severa e quasi - statua-



Documenta

Almeida Garrett, Retrato Paratextual com Teatro ao Fundo

IOLANDA OGANDO



Documenta

Fondo da Capa:
Início do manuscrito da Memória ao Conservatório Real
(1843) de Almeida Garrett (Fonte: Biblioteca Nacional de
Portugal)

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»

<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© IOLANDA OGANDO

DOI:

<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497493390>

ISBN

978-84-9749-339-0

Depósito Legal:

C 2234-2009

Revisión do texto:
LUÍSA MADEIRA LEAL
ODETE BRITO

Impresión:
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:
ANTONIO SOUTO

Distribución:

<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative
Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira • 15071 A Coruña

Consello Científico:

X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (†),
LAURA TATO FONTAÍÑA

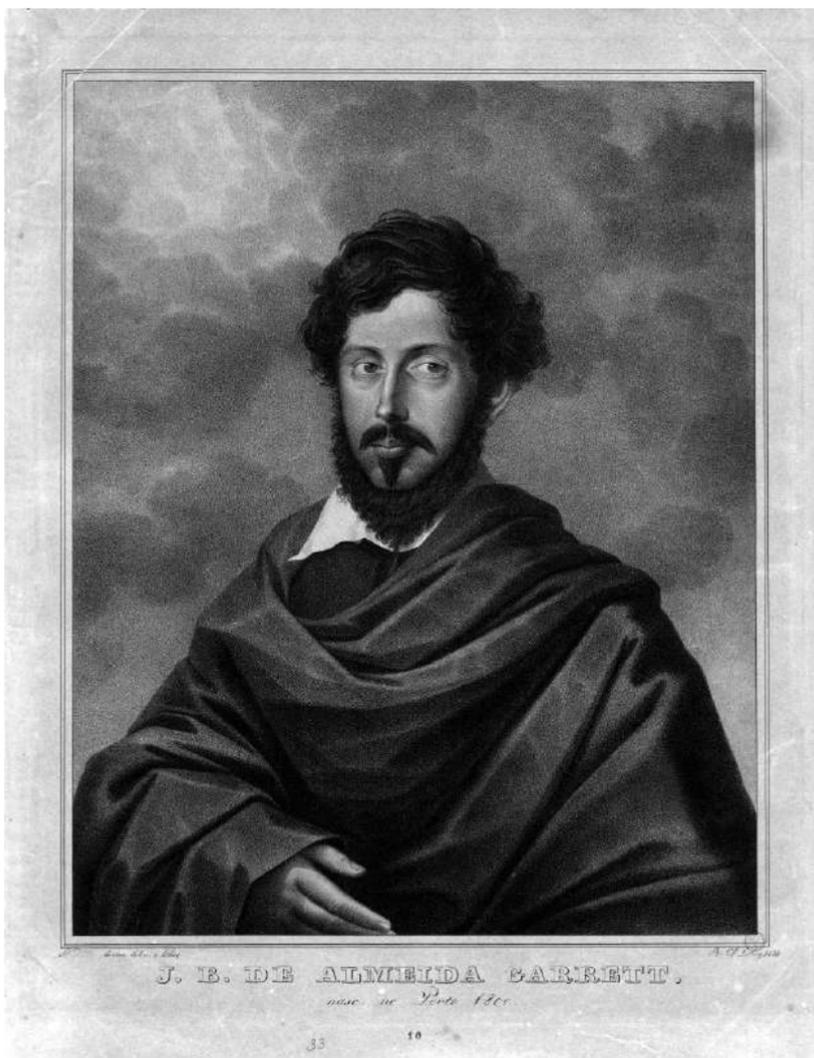
**Almeida Garrett,
Retrato Paratextual
com Teatro ao Fundo**

Estudo, edição e notas de

Iolanda Ogando

MMIX

JOÃO BAPTISTA DE ALMEIDA GARRETT
(Porto, 1799 - Lisboa, 1854)



Gravura (Lisboa, 1834) de Maurício José do Carmo Sendim (1786-1870)
(Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal)

1. INTRODUÇÃO. A NECESSÁRIA JUSTIFICAÇÃO DE UMA NOVA COMPILAÇÃO

Agora que iniciamos (mais) um trabalho sobre o teatro de João Baptista de Almeida Garrett (1799-1854), não nos escapa que nos confrontamos com um dos mais complexos temas de estudo da história da literatura portuguesa. A figura garrettiana conta, a todos os níveis, com uma quantidade tal de bibliografia que o nosso trabalho será de certeza inútil se não a tivermos muito presente, e se não considerarmos as múltiplas ideias que sobre o autor e a sua época histórica, estética e literária se têm escrito. Devemos, pois, interrogar-nos sobre a pertinência de mais uma achega à obra teatral de Garrett para depois tentarmos justificar e situar a nossa, explicando os critérios e objectivos que a guiam. Com efeito, pareceu-nos que, no conjunto dos estudos garrettianos, poderia ter algum interesse experimentar um caminho complementar dentro da sua actividade literária e, mais concretamente, teatral – sendo como foi uma das suas actividades de preferência, segundo afirmou em repetidas ocasiões – para apresentarmos uma compilação de escritos relativamente reconhecíveis como conjunto textual específico: os paratextos que acompanham as edições da sua literatura dramática.

Deste modo, resulta desde já visível que o corpus se alicerça num *duplo critério genológico*, que condiciona o conteúdo geral deste livro: reunimos um corpus homogéneo na sua forma de publicação – os *paratextos*, as *marginália* –, mas relativamente heterogéneo no que diz respeito às suas características. A maioria são prefácios originais aparecidos em vida do autor e, portanto, oficiais, assumidos e aceites pelo autor literário (Genette 1987: 14-15)¹. A estes acres-

¹ “Est *officiel* tout message paratextuel ouvertement assumé par l’auteur et/ou l’éditeur, et dont il ne peut esquiver la responsabilité. Officiel, ainsi, tout ce qui, de source auctoriale ou éditoriale, figure au péritexte anthume, comme le titre ou la préface originale; ou encore les commentaires signés par l’auteur dans un ouvrage dont il est intégralement responsable” (Genette 1987: 14-15).

centamos ainda prefácios publicados de maneira póstuma, uma selecção de notas de rodapé e notas finais, e algum outro tipo de categoria paratextual, como textos de autoria alheia, que podem revelar alguns aspectos complementares do pensamento teatral de Almeida Garrett.

Que é perfeitamente possível pesquisar o pensamento teatral do nosso autor nestes textos demonstram-no os múltiplos trabalhos críticos que, desde Gomes de Amorim e Teófilo Braga até à actualidade, têm analisado as suas doutrinas literárias e teatrais. O leitor interessado poderá encontrar nestes trabalhos leituras muito esclarecedoras da produção textual e paratextual garrettiana, como aqui referiremos. No entanto, não se tem feito um estudo demorado das edições deste autor – tarefa fascinante, mas também muito vasta e que possivelmente exige a cooperação de uma equipa de investigadores –, nem, mais concretamente, sem tem analisado o conjunto editorial e paratextual ligado ao género dramático. Por esta razão, sem aspirar a mais do que vir a complementar as magníficas leituras críticas consultadas, parece-nos que esta colecção de escritos paratextuais pode mostrar algumas características transversais que acompanham a evolução de Garrett como dramaturgo e, ao mesmo tempo, como intelectual romântico. Por sua vez, o interesse em perceber este percurso condiciona as opções sobre a disposição dos textos, organizados com uma sequência cronológica e, no caso de aparecerem no mesmo volume, puramente espacial: deste modo atendemos ao seu objectivo ilocutório, o momento de encontro e comunicação com o leitor (Genette 1987: 161-162). Todavia, as datas que com frequência incorpora a modo de assinatura nos seus prefácios indicam que os redige pouco antes da data de edição, pelo que a ordem de publicação segue bastante de perto a sequência de elaboração.

Esta linha cronológica estruturadora do corpus facilita a compreensão do percurso doutrinal e estético de Almeida Garrett, assim como as pedras basilares que se mantêm quase inalteradas desde os seus escritos de juventude até aos da maturidade. O único grupo

discordante constituem-no, como é claro, os prefácios publicados de maneira póstuma, que só podem ser incluídos em apêndice por causa do seu carácter paratextual *não acabado*; no entanto, revelam-se muito úteis para complementar a visão panorâmica do percurso teatral garrettiano. Seja como for, o certo é que resulta tão aceitável quanto óbvia a possibilidade de realizar uma outra leitura seguindo apenas o critério genológico, de modo a lermos todos os textos prefaciais originais numa estrita ordem de redacção, com o fim de observarmos a sua particular evolução sem a interferência do seu *resultado* editorial.

Finalmente, o terceiro dos eixos que estruturam este livro tem a ver com outro dos grandes núcleos da análise de Genette: os objectivos funcionais dos paratextos, neste caso, os garrettianos. Almeida Garrett aproveitará todas as potencialidades comunicativas que lhe oferece o carácter privilegiado dos paratextos para segurar a transmissão de uma série de ideias e imagens habituais entre as funções paratextuais – solicitar a benevolência do público, afirmar a originalidade da obra, explicar a génese e o modo de composição... –; mas ao lado destas, aparecem outras funções que alargam os objectivos genettianos e que, ao mesmo tempo, se estruturam à volta de três grandes linhas de interesse: a obra, o autor e a nação. Parece-nos incontornável esta perspectiva se consideramos que um dos alicerces do pensamento estético-político garrettiano é o da utilidade do teatro para o melhoramento da nação portuguesa, em termos de educação, dignificação da cultura ou criação de modelos de comportamento. Como veremos, é esta convicção que explica a extensão, a forma, o tom desses textos e os objectivos últimos procurados pelo autor.

Assim, cruzando as funções descritas por Genette para os paratextos (nomeadamente os prefaciais), com as análises da construção cultural e literária da nação a partir de fins do século XVIII, tentaremos reconhecer as funções de configuração nacional presentes nos paratextos garrettianos. Evidencia-se aqui o especial relevo da história e da literatura – quer como objecto(s), quer como dis-

curso(s) – num interessante leque de misturas e combinações que claramente perpassam dos textos centrais para os paratextos. Neste sentido, parece-nos possível afirmar desde já que, ainda num regime de convívio com os aspectos formais, a doutrina estética teatral corresponde principalmente à vontade de intervenção e ao papel de *poeta-cidadão*² reivindicados por Garrett, reproduzindo assim a tendência geral entre os *intelectuais* românticos europeus [Lacoue-Labarthe/Nancy 1978: 27; Machado 1986: 183; Charle 2001: 35-37; Buescu 2001: 67] e assumindo um papel central na configuração da cultura nacional portuguesa.

Alicerçada nestas perspectivas, a nossa introdução estrutura-se em duas partes principais: uma primeira que, apresentando o corpus, as suas principais características e conteúdos, dá conta dos critérios de selecção genológica dos textos e da sua correspondente disposição cronológica; e uma segunda parte que foca a terceira perspectiva: a presença da nação através da literatura e da história na doutrina estética teatral de Almeida Garrett. Insistimos em que não podemos alcançar mais do que uma leitura parcial e relativamente complementar desta figura polifacetada, mas é possível que o leitor interessado encontre neste volume uma ferramenta útil para consultar textos menos conhecidos e pouco acessíveis, explorar caminhos pouco e só parcialmente trilhados, podendo assim encontrar novas vias para conhecer as reflexões sobre o teatro do autor que mais perto estará do epíteto de *pai do teatro português*.

² Tomamos o termo utilizado por Lawton (1966: 142).

2. OS PARATEXTOS TEATRAIS DE ALMEIDA GARRETT

2.A. GARRETT E A MANIA DO TEATRO

Como acabámos de explicar, apresentamos uma colectânea de paratextos teatrais de Almeida Garrett que, conforme nos parece, podem dar conta do essencial da sua doutrina teatral, assim como da evolução que a mesma conhece no decorrer da sua actividade dramaturgica e, a nível geral, intelectual. No que diz respeito às razões para a escolha do género dramático, estas baseiam-se em aspectos sobejamente comentados: como se sabe, uma grande parte dos esforços do autor-político centraram-se no desenvolvimento legislativo, teórico e prático do teatro, arte que desde cedo se tornara numa verdadeira paixão (Paiva Monteiro 1971a: 411-413; Matos Oliveira 1999: 213; Xavier 2005:13-14, 62). Assim o afirma em várias ocasiões, especialmente nos prefácios das peças de *Átala* (1820) e *Catão* (1822) ou na *Memória ao Conservatório Real* (1843):

Todos nós temos os nossos preconceitos, as nossas manias, e em consequência vemos todas as coisas por elas, e as olhamos, e estimamos pelo lado, porque as lisonjeiam mais. Tudo referimos a um ponto, tudo quiséramos que viesse a ele, que é o foco, o centro da nossa paixão dominante. O meu foi sempre o do teatro: qualquer acção por pouco trágica, qualquer facto, por pouco ridículo que fosse, me suscitaram sempre a ideia de uma tragédia, ou de uma comédia. (AA)

Empregando a maior parte das minhas horas vagas – únicas que dou a versos e semelhantes passatempos – neste ramo de poesia que por inclinação amei sempre e por estudo cultivo, versando quase desde a infância, com *nocturna e diurna* mão, os teatros antigos e modernos, tenho de sua leitura constante colhido (CT)

Assim quase que dou aqui o último vale a essa amena literatura que foi o mais querido folguedo da minha infância, o mais suave enleio da minha juventude, e o passatempo mais agradável e refrigerante dos primeiros e mais agitados anos da minha hombridade (MCR)*

* Observem-se também as afirmações da nota B a *UAGV*, onde o autor compara o teatro com “um objecto santo e sublime”.

No seu estudo sobre a formação e juventude do autor (1971a: 412), a professora Ofélia Paiva Monteiro explica que para Garrett o texto dramático comunica com uma “*colectividade*, cujas reacções pretende *mover* e (...) *conduzir*, de forma a torná-las o mais possível idênticas e simultâneas”, permitindo-lhe assim satisfazer os seus “ardores cívicos” e, também, a sua ânsia de reconhecimento público. Quer como ferramenta de sociabilidade (Paiva Monteiro 2005: 958; Xavier 2005: 62), quer como meio privilegiado de educação nacional, Almeida Garrett tenta tirar o máximo proveito de uma linguagem artística fulcral para todo o Romantismo europeu.

Precisamente outros dois aspectos fundamentais do Romantismo³ explicam o interesse de, no âmbito da sua produção dramática, nos determos a compilar e estudar as marginálias de Garrett. Em primeiro lugar, devemos considerar o alargamento do mercado editorial, que favorece a multiplicação de plataformas onde os autores podem publicar as suas obras literárias e/ou realizar declarações e tomadas de posição na nova esfera pública intelectual – a *Öffentlichkeit* descrita por Habermas – (Charle 2001: 48-49). Neste nível, os autores contam com novas formas de publicação a que deverão adaptar em parte as obras literárias – é o caso das publicações seriadas, por exemplo; e ao mesmo tempo, com mais possibilidades de incluir outro de tipo de escritos (relativamente) marginais, os *paratextos*, espaços textuais onde plasmar considerações e ideias mais ou menos ligadas ao texto central.

Em segundo lugar, deve sublinhar-se a mudança que, a partir deste período, se produz a nível estético e, mais concretamente em relação à teorização literária, dando entrada a “uma poderosa teoria

³ Como também dizíamos para Garrett, estamos conscientes de nos aproximarmos de um dos períodos estético-literários que mais bibliografia tem suscitado no âmbito das literaturas europeias e, igualmente, no da portuguesa. Para uma contextualização literária do primeiro romantismo português, ou da situação da obra de Garrett neste sentido, podem consultar-se as obras de Alberto Ferreira, Álvaro Manuel Machado, Carlos Reis e M^a Natividade Pires, Vieira Pimentel, Ofélia Paiva Monteiro ou Helena Carvalho Buescu. A relevância do período para os estudos literários portugueses é manifesta, tal como se pode ler no valioso *Dicionário do Romantismo Português*, coordenado precisamente por esta última professora e investigadora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

especulativa da arte, em geral, e da literatura, em particular, que representa a matriz do pensamento poetológico da modernidade ocidental” (Aguiar e Silva 1997: 543). A importância da reflexão teórica para o desenvolvimento do primeiro romantismo europeu é inegável (Aguiar e Silva 2002: 551), a tal ponto que Lacoue-Labarthe e Nancy utilizam a denominação de “romantismo teórico” para se referirem ao grupo do Romantismo de Iena. Segundo estes investigadores, o primeiro romantismo instauraria uma nova forma de conceber a literatura e, combinando teoria e prática, marcaria o início de uma das mais singulares características do sistema literário moderno: a insistência da obra em reflectir sobre si própria, as suas formas, condições e funções. Deste modo o romantismo não seria unicamente literatura ou teoria sobre a literatura, mas uma mistura graduada de literatura e teoria, que nos deixa perante um leque relativamente amplo de resultados textuais (Lacoue-Labarthe/Nancy 1978: 9, 11, 372).

Em geral, podemos falar de que o romantismo propõe por um lado o tratamento literário do sujeito e da construção da sua identidade mediante a sua presentificação na escrita; por outro lado, este carácter marginal e ao mesmo tempo fragmentário, permite dar resposta à agudíssima consciência com que é vivida a mudança de modelo estético – incluídas as transformações a nível genológico, temático e formal –, e às ânsias do novo homem romântico, que entende a literatura dentro de um projecto total, o chamado “*absolu littéraire*” (Lacoue-Labarthe/Nancy 1978: 21; Soares 2003: 33, 64). Em consequência, as poéticas românticas e pós-românticas são de tipo condicional, não essencialista e, com frequência, de carácter fragmentário e inacabado, centrando-se na obra sobre a qual falam sem seguirem as antigas, ou anteriores, normativas. Em conclusão, Lacoue-Labarthe e Nancy consideram que é impossível entender o pensamento literário dos românticos se não se enquadrar no marco de um projecto de reformulação total da obra literária que atinge, claramente, todas as produzidas de maneira fragmentária; e que, concernindo os textos, propõe outro tipo de intervenções externas à literatura (1978: 57-58). Por último, esta tendência a expor as suas

ideias literárias em textos fragmentários, permite-lhes conotar a ideia de um projecto em processo, conservando, por sua vez, uma unidade tão paradoxal quanto visível; unidade que atinge mesmo aos textos que, neste período de transformação genológica, misturam discursos pertencentes a diversos géneros⁴.

As novas possibilidades textuais levam a que, durante este período, os paratextos associados à publicação da obra literária se tornem em *segundos* textos centrais dentro do volume e, portanto, num grupo textual muito relevante no conjunto da obra do autor. Desta maneira, alguns desses paratextos podem alcançar interesse por si próprios, como acontece com o prefácio das *Lyrics Ballads* de Wordsworth, os prefácios aos romances históricos de Walter Scott, o comentadíssimo *Préface a Cromwell* de Victor Hugo ou a “Introdução” a *UAGV* de Almeida Garrett. Estes paratextos podem ultrapassar largamente a fama do texto central a que aparecem associados, como acontece com o texto de Victor Hugo, que sem dúvida tem suscitado muito mais comentários e tem resultado mais significativo para o desenvolvimento literário da época e para os estudos posteriores do que a própria obra.

Considerando as características do período de produção teatral e paratextual de Almeida Garrett, queremos no presente trabalho combinar as considerações taxonómicas de Genette com a ideia de carácter avulso da produção teórica romântica ressaltada por Lacoue-Labarthe e Nancy, ou, precisamente para o caso garrettiano, Olga Moreira Soares; e ainda, as apreciações sobre os prólogos de autores como Porqueras Mayo⁵, ou Sanmartín Rei. Pretendemos combinar uma série de textos garrettianos mais ou menos *fragmentários*, mas sempre breves e situados nas margens, para tentarmos ver a evolução que experimenta o pensamento de

⁴ Labarthe e Nancy falam, por um lado, da teoria romântica como de uma teoria que une contrários, o antigo e o moderno, o apolíneo e o dionisíaco – o que A. W. Schlegel considera “amalgamas indissolúveis” (*apud* Soares 2003: 30-31); e, por outro, estes mesmos autores falam do Romantismo centrado, teoricamente, na questão do género literário (1978: 372 e ss.).

⁵ Perspectiva teórica muito pertinente se consideramos que uma parte do *corpus* analisado é constituído por textos prologais.

Garrett no decurso das suas publicações teatrais. Afinal, trata-se de aplicar a mesma concepção histórico-progressiva das criações humanas que ele próprio começa a aplicar para a literatura e o teatro portugueses já desde a sua fase de juventude. Deste modo, parecem-nos que a história da literatura como perspectiva tornar-se-á numa das possíveis vias para ultrapassar a fragmentaridade deste tipo de produções, ao conferir-lhe uma linha estrutural que a transforma em evolução e amadurecimento do pensamento literário do autor portuense.

Esta unidade ver-se-á claramente reforçada se pensarmos em todo o conjunto de reflexão teórica sobre o teatro na obra de Almeida Garrett que, para além dos paratextos, incluiria a produção jornalística – de carácter teatral como a do *Entre-acto* ou *O Jornal dos Teatros*; ou de tipo mais geral e contendo textos dedicados ao teatro, como *O Toucador* ou *O Cronista* –; incluiria textos de carácter teórico-literário como *O Bosquejo de história da poesia e língua portuguesa*, o *Lyceu das Damas*⁶ ou a *História Filosófica do Teatro Português*; incluiria com certeza alusões ao teatro por outros paratextos ou textos literários – o prefácio da *Adozinda*, alguns comentários das *Viagens...* –; e deveria ainda incluir a correspondência ou as referências noutra tipo de escritos, como a essencial *Portaria* de 17 de Novembro de 1836, em que se promulga a lei de reforma do teatro elaborada por Garrett e que será base da actividade dramática portuguesa nas décadas seguintes⁷. Sem entrarmos na consideração da dificuldade editorial, isto chega para entendermos a vastidão de olhares, citações, declarações e referências de um corpus tão extenso como variado, que precisa de várias mãos e um outro plano de publicação.

⁶ Interessante manuscrito estudado por Paiva Monteiro (1971a, cap. VII) e ainda por editar, como de resto se encontra uma parte do espólio garrettiano (Paiva Monteiro 2006: 25). Sobre a importância destas obras para o desenvolvimento da historiografia literária lusófona consulte-se o artigo de Campos Fernandes (2005).

⁷ Também não consideramos as didascálias teatrais já que, apesar de serem consideradas parte do corpo paratextual específico do teatro (Pavis 1996: 241), não partilham as características de autonomia, ulteriores e quase-independência que apresentam os restantes paratextos.

2.B. O PENSAMENTO NAS MARGENS: RAZÕES PARA UMA ESCOLHA

Diz Genette (1987: 7) que as obras literárias raramente nos chegam “à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non”. Esses limiares, os *seuils*, não só prolongam os textos, também os tornam presentes, ao permitirem a recepção do texto no mundo mediante a forma de livro. Os *paratextos* são redigidos normalmente com posterioridade ao texto literário, constituem-se como uma estratégia em que se tornam presentes muitas das instâncias do polissistema literário – autor, leitor, texto, editor e até tradutor –, e resultam de especial interesse no período romântico. Assim, apesar de secundários para o leitor, são fundamentais para a literatura, já que se ainda não são o texto (literário), já são textos (Genette 1987: 12; Soares 2003: 15), e como tais, objectos preciosos para entendermos o próprio texto central.

Genette (1987: 8) fala assim em dois objectivos essenciais nos paratextos devidos 1) à função *presentificadora* da obra literária e 2) à sua função *contratual*, permitindo que o autor *pactue* os compromissos de leitura com o receptor. Parece-nos que apenas com estas, teríamos já duas razões suficientes para justificar uma demorada atenção sobre a produção paratextual de Almeida Garrett. Com efeito, verificaremos que os paratextos analisados, sendo as zonas privilegiadas para este autor *agir* sobre a recepção, oferecem-nos a hipótese de analisar, em primeiro lugar, a consciência autoral e intelectual deste romântico e, em segundo, a sua particular forma de se querer inscrever como intelectual na esfera pública. Como afirma Soares (2003: 64) esse “esforço de auto-legitimação assume (...) feições diversas que vão da simulação à encenação/teatralização, passando pela auto-defesa e pela autojustificação, com incursões pela auto-glorificação, de forma mais ou menos assumida ou velada”. Pode afirmar-se pois, sem rodeios, o carácter absolutamente voluntarista e projectivo da actividade paratextual garrettiana, espaço onde o autor *mais visivelmente* se apresenta e torna presente, dando

conta de uma verdadeira “poética explícita” (Buescu 1999: 10) que se une, como veremos, a uma terceira função, a didáctica, essencial durante o período romântico (Lawton 1974: 99; Paiva Monteiro 1971a: 471-473; Soares 2003: 68; e nomeadamente, os trabalhos de Machado – 1993 e 1999).

Seguindo a categorização *genettiana* dos diferentes tipos de paratextos⁸, pretendemos fazer uma apresentação das principais características editoriais dos volumes de teatro de Almeida Garrett para, finalmente, nos centrarmos na descrição das que podemos considerar como as suas formas paratextuais básicas: os prefácios originais e as notas de rodapé. É claro que não somos os primeiros em destacar a necessidade de focar os paratextos garrettianos para conhecermos as suas teorias literárias (Mendes 1980: 63; Abreu 1999: 254; Soares 2003: 11) – nem, obviamente, estamos a inovar quando focamos alguns textos tão relevantes como a “Introdução” a *UAGV* ou a *MCR*, que muito têm revelado sobre a concepção estético-teatral garrettiana. Porém, como já explicámos, não existem trabalhos no conjunto da produção dramática do autor que se centrem especificamente neste tipo de escritos, analisando não apenas as variações na edição dos prefácios do *Catão*, mas também a preocupação em incluir críticas teatrais ou outro tipo de produções textuais nestes volumes.

2.C. OS PARATEXTOS GARRETTIANOS – TENTATIVA DE APRESENTAÇÃO

Não nos parece tarefa simples esta de dar conta das categorias paratextuais na obra de um autor que, como Garrett, teve uma intensa actividade ao longo da vida e, ainda mais, um rápido reconhecimento que lhe permitiu publicar uma grande quantidade de textos, muitas vezes em sucessivas edições. Além disso, muitos des-

⁸ Trata-se das seguintes categorias: o perítexito editorial, o nome do autor, os títulos, *la prière d’insérer*, as dedicatórias, as epígrafes, a instância prefacial, os intertítulos/entretítulos, notas, epitextos públicos e epitextos privados (Genette 1987).

tas publicações apresentam uma clara consciência de seriação, como poderemos ver mediante o exame dos seus títulos. Em virtude disso, por ora realizaremos apenas a análise dos paratextos teatrais, facto que facilita enormemente o nosso trabalho, seja porque limita a selecção a um menor número de volumes, seja porque, à excepção de *CTI*, Garrett teve um singular cuidado na edição das suas criações dramáticas, pelo que resulta relativamente simples encontrar algumas linhas de força e critérios de publicação⁹. Esta preocupação com a apresentação é bem visível se atentarmos na lista dos mais significativos paratextos dos volumes:

QUADRO 1.

PARATEXTOS TEATRAIS DE ALMEIDA GARRETT¹⁰

1822	<i>Theatro de J. B. S. L. A. Garrett. Tomo I</i> <i>Anno II (1822). Na Impr. Liberal / Rua Formosa nº 42</i> <i>Catão, tragédia – O Corcunda por Amor, farsa</i> A quem ler Carta / Ao meu Amigo, o Sr. *** sobre a Tragédia <i>Catão</i> Dedicatória Prólogo [dramático]
<hr/>	
1830	<i>Catão, tragédia.</i> Pelo auctor de Camões, Adozinda, D. Branca etc. / Segunda edição Londres / S. W. Sustenance / 162, Picadilly MDCCCXXX Ao leitor Dedicatória Prólogo [dramático] Sinopse Obras do autor
<hr/>	
1840	<i>Obras de J. B. de A. Garrett / II / (Primeiro do theatro)</i> <i>Catão.</i>

⁹ Apesar disto, convém não esquecer que ainda está por fazer uma boa edição crítica da obra completa de Almeida Garrett, como assinala Paiva Monteiro (2006). Veja-se especialmente o plano desenhado por esta autora para a publicação do teatro garrettiano (2006: 26-27).

¹⁰ Reproduzimos, unicamente nos dois primeiros quadros e nos títulos do corpus textual, a grafia exacta pelo autor, para oferecermos uma maior proximidade ao trabalho editorial e peritextual das publicações originais.

Lisboa, Typ. de José Baptista Morando, 1840

Prefácio do autor na presente edição

Prefácio do autor na 2ª edição

Prefácio do autor na 1ª edição

Nota Bene

Carta / A um amigo de Coimbra

Dedicatória

Prólogo [dramático]

Notas finais ao *Catão*

Variantes

- 1841 *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. II. *Mélope – Gil Vicente*. Lisboa, Typographia de José Baptista Morando.

Dedicatória de *Mélope*

Mélope, tragédia – MDCCCXX

Advertência

Um Auto de Gil-Vicente

Introdução

Prefácio dos Editores – inclui dois artigos, um sem assinar publicado no *Diário do Governo* nº 214, de 10 de Setembro de 1838; e outro assinado por Anselmo Braancamp no número 2 da *Chronica Litteraria* de Coimbra em 1840.

Um Auto de Gil-Vicente. Drama.

Notas

- 1841 *O Alfageme de Santarém*.

O Alfageme.

O Alfageme de Santarém ou A Espada do Condestável. Pelo auctor de *Catão* e *Auto de Gil-Vicente*.

Lisboa, na Imprensa Nacional

Nota de apresentação

- 1844 *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luiz de Sousa*. Lisboa, na Imprensa Nacional

Apresentação do volume

Frei Luiz de Sousa

Memória

Frei Luiz de Sousa. Drama.

Notas à memória

Notas à peça

Apêndice – “Juízo crítico”: Advertência dos editores – Texto de L. A. Rebelo da Silva

Lista de galhas na publicação

Índice

-
- 1845 *Obras de J. B. de A. Garrett*. II. (Primeiro do Theatro). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett – *Catão*. Quarta edição. Lisboa, na Imprensa Nacional.
Prefácio
Prefácio da terceira edição
Prefácio da segunda edição
Prefácio da primeira edição
Nota-bene
Carta a um amigo
Dedicatória
Prólogo [dramático]
Notas
Variantes
-
- 1846 *Obras de J. B. de A. Garrett*. VII. (Quarto do Theatro). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. IV. *Philippa de Vilhena etc.* Lisboa, na Imprensa Nacional.
Advertência
Prólogo
Philippa de Vilhena. Comedia
Prólogo do *Tio Simplicio*
Prólogo de *Falar Verdade a Mentir*
-
- 1848 11 *Theatro* de J.B. de Almeida-Garrett. V. *A sobrinha do marquez etc.* Lisboa: na Imprensa Nacional.
Prefácio
A Sobrinha do Marquez. Comedia
-
- 1857 *O Noivado no Dafundo, ou Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso. Provérbio num acto.* Pelo Visconde d'Almeida-Garrett. (Inédita).
Lisboa: Livraria de Viuva Marques & Filha. rua Augusta n.º 2 e 3. 1857.
Epístola romântica
-
- 1914 *Obras Completas de A. Garrett. Obras posthumas. Vol. I. Lucrecia – Átala – Affonso d'Albuquerque – Sophonisba – O amor da pátria – La lezioni agli amanti.* Lisboa: Livraria Moderna – Editora.
Sophonisba. Tragedia.
Advertência¹¹ a *Sophonisba*
Prólogo da Tragédia *Lucrecia*
Lucrecia, Tragedia
Prefácio a *Afonso de Albuquerque*
Prefação a *Átala*
Átala. Drama
-

¹¹ Como indica Amorim (Garrett 1914: 131-132) no manuscrito aparece primeiramente escrita a palavra “Prefação”, seguida de oito linhas, que depois riscou, mas que se podem ler ainda, também graças à transcrição feita na margem e assinada por “F. G. Amorim”.

Da leitura deste quadro, parece-nos que se pode concluir em primeiro lugar que contamos com uma importante actividade paratextual nos volumes de literatura dramática de Almeida Garrett: encontramos prefácios originais e alheios, dedicatórias, notas de rodapé e até uma sinopse. No entanto, destacam-se especialmente três tipos de paratextos básicos: 1/ os peritextos editoriais – títulos, subtítulos, classificações genéricas dentro do modo teatral... –; 2/ as notas finais – que se não sempre ligadas ao texto dramático estão muito presentes no conjunto, como veremos; e nomeadamente, 3/ os prefácios de carácter original¹² – sempre preliminares, únicos ou acompanhados de outras instâncias prefaciais, e com denominações várias de advertências, introduções, prólogos, prefações, etc. Outras formas paratextuais – epígrafes, dedicatórias, posfácios, prefácios e posfácios alógrafos..., são muitíssimo menos frequentes – mas não menos relevantes – no seu teatro.

2.D. O PERITEXTO EDITORIAL

À vista do quadro 1, parece-nos que fica também claro que os peritextos editoriais¹³ têm uma presença marcada e uma configuração muito significativa, principalmente no que se refere a títulos e subtítulos ou indicação de colecções¹⁴. Neste sentido, títulos e subtítulos resultam extremamente interessantes no nosso estudo para dilucidar a concepção do sistema editorial e da figura do autor.

¹² Mais concretamente, falamos de prefácios autorais autênticos e reconhecidos, quer dizer, trata-se de paratextos prefaciais cuja autoria é total e explicitamente reconhecida, seja porque aparecem assinados, seja porque aparecem sem estar assinados, também não têm outra referência à responsabilidade e ficam, portanto, ligados ao nome do autor e dos editores do texto (Genette 1987: 171). No caso de Garrett, como veremos, esta distinção entre autor e editor resulta muito subtil e complexa.

¹³ “J’appelle *péritexte éditorial* toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (...) de l’édition, c’est-à-dire du fait qu’un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses. Le mot *zone* indique que le trait caractéristique de cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel; il s’agit du péritexte le plus extérieur: la couverture, la page de titre et leurs annexes”... (Genette 1987: 20).

¹⁴ No entanto, não encontramos referências a tiragens, composição, ou outros dados sobre o processo editorial, habituais em edições literárias mais modernas.

QUADRO 2

APARATO TITULAR, INSCRIÇÃO AUTORAL E GENÉRICA DAS PEÇAS DE GARRETT¹⁵

-
- 1822 *Theatro de J. B. S. L. A. Garrett. Tomo I Anno II (1822). Na Impr. Liberal / Rua Formosa nº 42*
Catão, tragedia – O Corcunda por Amor, farça.
Catão, tragedia. Representada pela primeira vez em Lisboa, no Theatro do Bairro-Alto em 29 de Setembro, Ano I. (1821)
O Corcunda por amor, farça. Representada pela primeira vez em Lisboa no teatro do Bairro-alto em 29 de setembro, ano I (1821)
-
- 1830 *Catão, tragedia*. Pelo auctor de Camões, Adozinda, D. Branca etc. / Segunda edição Londres / S. W. Sustainance / 162, Picadilly
MDCCCXXX
Catão, tragedia. Representada, a primeira vez, em Lisboa, no teatro do Bairro-alto, por uma sociedade de curiosos, em vintenove de Setembro de MDCCCXXI
DEDICATÓRIA
Á. Muito. Nobre / Sempre. Leal. E. Invicta. Cidade / do / Porto / Propugnadora. Fortissima / Da. Liberdade / Constitucional / Illustre / Pelo. Sangue. De. Seus. Martyres / O. D. C. / Testimunho. De. Amor. E. Devoção / Á. Sua. Pátria / J-B. de. Almeida. Garrett / MDCCCXXX
-
- 1840 *Obras de J. B. de A. Garrett / II / (Primeiro do theatro)*
Lisboa, Typ. de José Baptista Morando, 1840
Catão. Tragedia. Representada, a primeira vez, em Lisboa, no teatro do Bairro-alto, por uma sociedade de curiosos, em vintenove de Setembro de MDCCCXXI
-
- 1841 *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett. II. Mérope – Gil Vicente*. Typographia de José Baptista Morando.
Mérope, tragédia
DEDICATÓRIA DE MÉROPE
A minha mãe, / D. Anna Augusta de Almeida Leitão / DEDICO / esta tragedia, que foi o meu primeiro pensamento dramático.
Um Auto de Gil-Vicente. Drama. Representado pela primeira vez em Lisboa, no theatro da Rua-dos-Condes, em 15 de agosto de MDCCCXXXVIII.
-

¹⁵ Incluímos neste quadro todos os dados que aparecem na capa e primeiras páginas do que Genette denomina “couverture”, zona de apresentação que abrange as primeiras páginas do volume, e que costuma conter indicações sobre o nome ou pseudónimo do autor, títulos do autor, título ou títulos da obra, ilustrações, o nome da colecção, a editorial e o endereço, data, preço de venda, etc. (Genette 1987: 27-28). Como se pode ver, neste caso mantemos a grafia original também nas referências peritextuais mais longas.

-
- 1841 *O Alfageme de Santarém.*
O Alfageme de Santarém ou A Espada do Condestável. Pelo auctor de *Catão e Auto de Gil-Vicente.*
 Lisboa, na Imprensa Nacional
-
- 1844 *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luiz de Sousa.* Lisboa, na Imprensa Nacional
Frei Luiz de Sousa. Drama. Representado, a primeira vez, em Lisboa, por uma sociedade particular, no theatro da quinta do Pinheiro em quatro de Julho de MDCCCXLIII
-
- 1845 *Obras de J. B. de A. Garrett.* II. (Primeiro do Theatro). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett – *Catão.* Quarta edição. Lisboa, na Imprensa Nacional.
Catão. Tragédia. Representada, a primeira vez, em Lisboa, no theatro do Bairro-alto, por uma sociedade de curiosos, em vintenove de setembro de MDCCCXXI
-
- 1846 *Obras de J. B. de A. Garrett.* VII. (Quarto do *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. IV. *Philippa de Vilhena etc.* Lisboa, na Imprensa Nacional.
Philippa de Vilhena. Comedia. Representada, a primeira vez, no theatro do Salitre, pelos alumnos do Conservatorio Real de Lisboa, em trinta de Maio de MDCCCXL
Tio Simplicio. Comedia. Representada, a primeira vez, em Lisboa, no theatro de Thalia, pela sociedade particular do mesmo nome, em onze de Abril de MDCCCXLIV
Falar Verdade a Mentir. Comedia. Representada, a primeira vez, em Lisboa, no theatro de Thalia, pela sociedade particular do mesmo nome, em sette d’Abril de MDCCCXLV
-
- 1848 *Obras de J. B. de A. Garrett.* X. (Quinto do Theatro)
Theatro de J.B. de Almeida-Garrett. V. *A sobrinha do Marquez etc.*
A Sobrinha do Marquez. Comedia. Representada, a primeira vez, em Lisboa, no theatro de Dona Maria Segunda, em 4 de Abril de MDCCCXLVIII

2.D.1. SOBRE O APARATO TITULAR

No que diz respeito aos títulos dos volumes e das peças, pode ver-se que, como com frequência acontece nas literaturas europeias desde o Renascimento (Genette 1987: 54), também no caso de Almeida Garrett os títulos se devem entender como um conjunto complexo de formas. Falamos agora de um conjunto de títulos de volumes ántumos¹⁶, pelo que devemos considerar que foram verifi-

¹⁶ “Si ces éléments apparaissent après la mort de l’auteur, je les qualifierai, (...) de *posthumes*; s’ils son produits de son vivant, (...) *anthume*” (Genette 1987: 11).

cados e aprovados pelo autor, e assim tratá-los como originais. Originais são também os títulos das peças póstumas, mas ao não contarmos propriamente com peritexto editorial, deixá-los-emos apenas como termo ocasional de comparação.

Se observarmos o conjunto dos volumes publicados em vida do autor, verificamos, por um lado, que o teatro de Garrett aparece editado com os textos e típicos títulos de apresentação dos livros impressos; e, pelo outro, que o aparato titular garrettiano apresenta um lógico contraste entre os títulos dos textos literários e os dos textos dos volumes em que se publicam.

As indicações externas do livro mostram, em primeiro lugar, uma divisão entre os títulos que coincidem com o título da peça – *Catão* (1830) ou *O Alfageme* (1842) – e títulos que seriam o volume dentro de um conjunto maior: o do *Theatro* e o das *Obras*. Neste sentido, revela-se muito significativo que quase todas as suas publicações dramáticas se editem sob a categoria “teatro”, classificação que não resulta nem tão clara nem tão homogénea para os romances ou a poesia¹⁷. No caso do teatro, a inclusão sob a etiqueta “Teatro” é a principal seriação desde 1822 até 1845, ano em que os volumes dramáticos começam a ser publicados sob a descrição mais geral de *Obras de J. B. de Almeida-Garrett*, deixando a adscrição teatral para uma segunda categorização dos volumes (“Primeiro”, “Quarto”, “Quinto do Theatro”). Seja como for, é inegável a claríssima consciência de seriação que encontramos desde a publicação da sua primeira peça em 1822 – apenas com 23 anos! –; e o facto resulta ainda mais chamativo por se tratar do género teatral, sempre muito ligado ao factor cénico, primeira instância de recepção dos seus textos dramáticos. Neste sentido, Garrett teve em conta sempre a vida dupla que admitia a linguagem teatral e, deste

¹⁷ No caso das prosa, as *Viagens* aparecem em 1846 categorizadas apenas como *Obras* e os volumes como I e II “das *Viagens*”. O *Camões*, aparecido de maneira anónima, *D. Branca* ou *O Arco de Sant’Ana*, onde Garrett se declara apenas editor, não aparecem seriados, já que não contam com uma responsabilidade autoral assumida. A poesia de carácter lírico pode aparecer com o título do texto central – *Adozinda* –, sob o genérico “Versos”, como acontece na edição das *Folhas Caídas*, ou, ainda, a *Lírica de João Mínimo*, obra que em 1829 tinha aparecido apenas sob a responsabilidade editorial de Garrett, enquanto na edição de 1853 é totalmente assumido como próprio.

modo, a sua dupla possibilidade de acção e intervenção, a nível espectacular e a nível literário, na sociedade e na nação.

Aspecto singular na sequência dos volumes seriados parecidos o tratamento *relativamente descuidado* dado ao título das peças em volumes como o de 1841, em que se anuncia a publicação de *UAGV* com um simples “*Gil-Vicente*”; ou o de 1846, em que se anuncia a publicação de *FV*, *TS* e *FVM* com um simples “*Filipa de Vilhena*”¹⁸, *etc.*”; e o de *SM* que aparece também com um “*etc.*” que, no entanto, fica em nada, com um volume sem mais peças nem mais paratextos finais...

No âmbito mais externo do aparato titular, faltar-nos-ia, por último, assinalar que as sucessivas edições do *Catão* – única das peças teatrais de Garrett editada várias vezes em vida do autor –, provocam que seja habitual a alusão ao número de edição de que se trata ao lado do título.

No caso dos títulos literários, quer dizer, os títulos que aparecem no início do texto literário central, podemos observar que as peças dramáticas são intituladas utilizando, com frequência, o nome próprio *do* ou *de um dos* protagonistas dramáticos – *Catão*, *Mélope*, *Frei Luís de Sousa*, *Filipa de Vilhena*..., traço que corresponde ao “paradigma clássico de dar o título com base no nome de uma das personagens intervenientes na mesma, que algumas vezes não é a personagem principal, mas aquela que foi determinante no seu pensamento dramático” (Xavier 2005: 77). Mesmo quando as referências são nomes comuns, a alusão é muito clara, sobretudo por apresentarem complementos qualificadores com alusões a figuras históricas: *Um Auto de Gil Vicente*, *O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável*, *A Sobrinha do Marquês*. No caso das comédias que não são de carácter histórico – *O Corcunda por Amor*, *Tio Simplicio* ou *Falar Verdade a Mentir* – o título reflecte

¹⁸ *Filipa de Vilhena* tinha sido estreada como espectáculo com o título de *Amor e Pátria* (Braga 1905b: 232-233) e só na edição escrita será fixado o título com que hoje o conhecemos. Por outro lado, note-se que o título original para a representação se aproxima muito de um dos bosquejos dramáticos inacabados, o elogio *Amor de Pátria* (1819) (Novais 2006: 77, 82).

um carácter muito mais comum ou popular, facto que condiz ainda com outros textos não publicados em vida, como *O Noivado do Dafundo, ou Cada Roca com seu Fuso*. De qualquer modo, nesta linha o caso mais singular é novamente o de *AS*, que apresenta um título duplo e disjuntivo com um maior carácter simbólico (Ogando 2007: 153-154), constituindo o único caso ântumo próximo do subtítulo, ao poder funcionar apenas com a primeira parte, como de facto demonstra a capa do volume, e ficar a segunda (“*Ou a espada do Condestável*”) como uma segunda referência.

Também no *ensemble* titular garrettiano funcionam de maneira particular as indicações genéricas – tragédia, comédia, drama, etc. –, e merecem comentário à parte (Genette 1987: 56-57). Verifica-se por exemplo, que este tipo de adscrições genéricas aparece quase sempre ao lado dos títulos literários e com muito menor frequência no peritexto editorial. De resto, pode observar-se que Garrett categoriza como *tragédia* apenas obras da sua fase de juventude, ainda muito ligadas ao modelo literário clássico – *Catão* e *Méropé*¹⁹. Esta denominação desaparece na segunda fase, mesmo quando, como é sobejamente conhecido, dedica parte da *MCR* (1843) a reflectir no contraste que se estabelece no *FLS* entre o carácter trágico do assunto e a sua necessária inclusão formal na categoria do drama²⁰. Deste modo, todas as obras são qualificadas como *comédias* – *TS*, *FVM*, *SM* –, ou *dramas* – *UAGV*... Os únicos casos relativamente *singulares* são constituídos, na primeira fase,

¹⁹ No grupo das peças de juventude póstumas *Átala* e *Os Namorados Extravagantes* são qualificadas já nesta primeira fase da obra teatral como *dramas*. *La Lezioni agli amanti* como “ópera bufa” e *O Amor da Pátria* como *elogio dramático*. Recebem o qualificativo “tragédia” *Sofonisba*, *Lucrecia* e *Afonso de Albuquerque*, assim como algum outro bosquejo ou ideia dramática. No entanto, na edição que da *Adozinda* aparece em território britânico em 1828, inclui-se uma lista de obras de próxima aparição do autor onde se fala do *Afonso de Albuquerque* como de “drama heróico” (Garrett 1828: 123).

²⁰ É óbvio que não deve ser objecto deste trabalho examinar o carácter trágico do *Frei Luís de Sousa*, assunto sobre o que, aliás, muito se tem escrito. O leitor interessado poderá encontrar nos trabalhos de A. J. Saraiva, Paiva Monteiro, Lawton, Crabbé Rocha, Marques Mendes e, especialmente Costa Pimpão, uma série de análises sobre a presença do trágico na obra garrettiana. Do mesmo modo, não pretendemos rever a pertinência da categorização garrettiana, já que isto nos levaria a trabalhar com todos e cada um dos textos dramáticos, tarefa não apenas monumental, mas completamente fora de lugar. No entanto, merece apenas lembrar, por menos conhecido, que também o qualificativo de *comédia* para *Filipa de Vilhena* tem produzido algum comentário, já que a peça se encontra não no âmbito do drama histórico e apresenta maior proximidade d’*O Alfageme* do que de textos como *As profecias do Bandarra* (Xavier 2005: 77).

pelo qualificativo de *farsa* para *O Corcunda por Amor* (1822); e na segunda – mais uma vez – encontramos o AS, cuja adscrição genérica aparece só ao serem apresentadas as “Pessoas do Drama”.

Podemos concluir assim que a obra teatral de Garrett se apresenta com um aparato titular só relativamente complexo a nível editorial, onde se reflecte a consciência genérica e seriada da obra desde a sua juventude – com a publicação do *Catão* já como “Tomo I” do *Theatro* – e a persistência desta denominação, com poucas variações, até aos volumes publicados na década de 1840, demonstrando uma vontade clara e contínua de que o leitor não tenha dúvidas sobre a classificação do autor (Genette 1987: 90). Esta homogeneidade mantém-se também na utilização quase exclusiva de títulos – que resultam indispensáveis (*ib.* 1987: 56), enquanto estão praticamente ausentes os subtítulos, quer a nível editorial quer a nível mais literário. Por último, no conjunto dos títulos literários, destaca-se a sua constante simplicidade e escolha de nomes ligados aos protagonistas ou objectos mais nitidamente simbólicos da peça.

2.D.2. O NOME DO AUTOR: ESPELHO DE UM OUTRO PERCURSO BIOGRÁFICO

Apesar de nem sempre ter sido necessária, a explicitação do nome ou pseudónimo do autor resulta hoje em dia imprescindível (Genette 1987: 38), especialmente a partir da transformação do campo literário na idade moderna. Neste sentido, é obrigatório observarmos pormenorizadamente não apenas a responsabilidade autoral manifestada nos volumes do teatro garrettiano, mas também a forma em que essa responsabilidade é *assinada*, dando conta de uma outra forma de relação com o nome, que apresenta aliás em Garrett características próprias.

Um dos traços mais salientes parece-nos ser a total ausência de ficcionalização a nível de autoria do texto dramático central, inversamente ao que ocorre com os outros géneros. Como é sabido, no caso da *Dona Branca*, *A Lírica de João Mínimo* e *O Arco de*

Sant'Ana, Garrett apresenta-se a si próprio como editor de um texto central cuja autoria não assume – pelo menos, em primeira instância. Todavia, esta circunstância não se repete em nenhuma das peças dramáticas; e mesmo no caso dos volumes em que se utiliza a fórmula “pelo autor de *Catão* e *Gil-Vicente*”, se não se declara explicitamente o nome do autor, também não se deixa a peça no anonimato, ao indicar-se que o autor é o mesmo de obras tão reconhecidas como aquelas²¹. Esta fórmula, muito frequente entre os autores românticos (Genette 1987: 45), só tinha aparecido na 2ª edição do *Catão*, precisamente uma época convulsa a nível político e pessoal para o autor; mas também aqui a alusão a peças como o *Camões* ou *Adozinda* não deixava lugar a dúvidas²². Além disso, é o próprio Garrett que explica as razões para não deixar no anonimato as suas peças:

O ano passado, quando publiquei o *Alfageme*, aqui vos disse, Senhores, a tenção com que o fizera, o desejo que tinha de o submeter à nossa censura e os motivos de delicadeza que tive para não o fazer entrar a ela na feira marcada nas nossas leis académicas. Os mesmos motivos me impedem agora de apresentar *Frei Luís de Sousa* sob a tutela do incógnito e protegido pelas fórmulas que haveis estabelecido para o processamento imparcial e meditada sentença de vossas decisões (MCR)

Note-se que novamente *AS* nos aparece como um caso singular, esta vez comentado pelo autor como passível de aparecer de maneira anónima. Esta obra, cuja encenação e estreia se anuncia com meses de adiantamento, colocou o autor – nesse momento situado na oposição política ao governo de Costa Cabral – no centro de uma acerba polémica, ao ser entendida como uma peça histórica que visava realmente uma crítica ao poder estabelecido (Ogando 2007a: 150-151). Mas não é o único caso em que a questão do anonimato paira sobre alguma das suas peças:

²¹ Podemos ver aqui, aliás, a responsabilidade colocada no lado do destinatário do título, a quem se considera suficientemente informado para poder identificar o nome do dramaturgo (Genette 1987: 71-72), aspecto sobre o que agora voltaremos.

²² Além disso, a autoria anunciou-se nos jornais com o nome de Garrett (Braga 1905b: 281-285).

Obrigado a trabalhar numa ideia não sua nem fácil, para um estrangeiro especialmente, o director da escola mereceu muito louvor pela dedicação e zelo com que se sujeitou a fazer tal. Mas o autor teve de refazer todo o trabalho que lhe trouxeram, deixando apenas alguma coisa dele no segundo acto por ser o mais aproveitável.

Assim se representou e anonimamente a comédia; mas agora que se resolve a deixá-la imprimir com seu nome, tudo foi refundido de novo, e não ficou nada de mão alheia. (FV)

Com efeito, tal como se indica no prefácio a primeira vez que FV²³ é representada, será de maneira anónima, com o título *Amor e pátria* (Amorim 1884b: 590; Braga 1905b: 233; Xavier 2005: 76); porém, no momento da sua publicação a peça não oferece dúvidas de tipo autoral.

Como já se anunciou, também abeirando-se do anonimato se encontra a expressão “pelo autor de”, fórmula relativamente corrente desde o romantismo e que supõe, segundo Genette (1987: 45), uma modalidade *retorcida* de declarar a identidade, já que a condiciona ao conhecimento das anteriores obras do escritor. No caso garrettiano pode ver-se que o autor utiliza esta fórmula só em duas ocasiões mas são ambas muito interessantes.

O primeiro caso, o da edição inglesa de *Catão* (1830), só pode explicar-se se se estudar dentro do conjunto editorial garrettiano no período do exílio, durante o qual obviamente publica a sua obra fora de Portugal. Com efeito, verifica-se que enquanto os primeiros livros de Garrett incluem sempre a declaração do autor, a tendência muda a partir da aparição do *Camões* de maneira anónima, iniciando um ciclo de volumes publicados em França que também não declaram a identidade autoral. Na verdade, a anonimia do volume *Camões* é só relativa, já que Garrett mantém vários amigos informados durante a redacção do poema (Paiva Monteiro 1971a: 23-25). Mas, em qualquer caso, o nome desaparece da capa da obra, como também não aparece o nome do “editor” de *D. Branca* obra “póstuma” de F. E; nem a do editor do *Parnaso*

²³ Em 1840, com o objecto de celebrar o 2º centenário da Restauração da Independência de Portugal.

Lusitano e autor da introdução intitulada *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, ambas de 1826. A partir de 1828 produz-se um novo câmbio na forma de declarar a responsabilidade autoral: encontramos agora o autor instalado em Inglaterra no transcurso do seu segundo exílio, lugar onde publica o poema *Adozinda* com a seguinte referência:

Pelo Auctor da Historia da Lingua e Litteratura Portuguesa na
Collecção intitulada *Parnaso Lusitano*, do Poema
Camões, Editor de *D. Branca*, &a. &a. &a.

Da *Lírica de João Mínimo* diz-se que é

Publicada pelo auctor do resummo da historia
da lingua e poesia portugueza, do poema
Camões, *D. Branca*, *Adozinda*, &c.

e, finalmente, na 2ª edição do *Catão* atribui-se a obra novamente utilizando a fórmula:

Pelo auctor de *Camões*, *Adozinda*, *D. Branca* etc.

Insistimos em que o anonimato é apenas relativo, tanto porque o autor informa amigos e conhecidos da evolução das suas criações, como porque os volumes publicados em casas inglesas incorporavam uma lista de “obras do mesmo autor que se acham à venda”, onde apareciam obras já reconhecidas, como o próprio *Catão* na sua primeira edição²⁴. Deste modo, poucas dúvidas podiam existir sobre a figura autoral dos volumes. No entanto, mais

²⁴ Noutra ordem de coisas, note-se que não se produz nestes volumes uma adscrição de género ao remeterem para obras anteriores do autor, tal como acontece na muito posterior edição de *AS*. Todavia, as referências utilizadas na publicação desta última obra – “Pelo autor de *Catão* e *Gil-Vicente*” – são exclusivamente teatrais, pelo que se ajuda a determinar indirectamente a classificação do texto central. Genette indica que este tipo de relações genéricas se produzem principalmente dentro das “listas de obras do mesmo autor” que se incluem no fim dos volumes (1987: 94), mas entre os livros ántimos de Almeida Garrett, este tipo de paratexto só se encontra na edição inglesa de *Catão* (1830). Lembremos que é precisamente na edição inglesa da *Adozinda* que aparece a denominação de *Afonso de Albuquerque* como “drama heróico”.

dificuldades encontraremos para definir e/ou aceitar a autoria de alguns textos atribuídos aos editores, mas a este problema voltaremos na secção dedicada ao estudo dos prefácios.

Por último, também na forma de apresentar literalmente o nome de Almeida Garrett nos restantes volumes dramáticos encontramos algum dado interessante: da complexa sucessão de iniciais da primeira edição do *Catão*, “J. B. S. L. A. Garrett” – onde ainda estão presentes os apelidos Silva e Leitão ao lado, naturalmente, do já *adoptado* Garrett –, passaremos, logicamente, à utilização na 3ª edição do *Catão* da forma simplificada e maioritária “J. B. de Almeida-Garrett”, que se mantém inalterado até as últimas publicações teatrais. Por razões cronológicas óbvias, neste conjunto não poderá aparecer a denominação com que se irão editar os seus últimos volumes, “Visconde de Almeida Garrett”, título que recebe só em 1851 (Costa Dias 1999: 28).

2.D.3. AS DATAS E OS LUGARES: EDIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Como se pode verificar, a informação editorial dos volumes está completa apesar de se manter num nível muito básico, indicando apenas o lugar e ano de publicação e a empresa editora. Neste sentido, cabe assinalar a constante preocupação por fixar o lugar e data de edição, paralelo à preocupação constante por datar e localizar a escrita dos seus mais importantes paratextos, os prefácios, aspecto que trataremos no seu correspondente secção. No caso da situação espaço-temporal dos volumes, parece-nos que devem sublinhar-se alguns aspectos significativos como, primeiramente, o de ser Lisboa a cidade onde saem à luz a maioria das suas obras – fora do caso explicável da segunda edição de *Catão*, publicada durante o seu exílio na Grã-Bretanha. Em segundo lugar, ressalta que muitos deles apareçam na Imprensa Nacional, a mais importante editora de carácter institucional da época²⁵, onde se

²⁵ Pode consultar-se a história e evolução da Imprensa Nacional no site da IN-CM: <http://www.incm.pt/site/historia.html>

editam um número significativo de volumes teatrais de Garrett, mostrando-nos não apenas o sucesso da sua empresa teatral, mas também a notoriedade e crédito públicos que tinha alcançado.

Em terceiro lugar, confirma-se que, apesar de o teatro ser uma actividade que acompanha a Garrett desde a sua primeira juventude, a maioria da sua literatura dramática publicada pertence à fase de maturidade. Do período de juventude, só *Catão*, *O Corcunda por Amor* e de maneira tardia, *MRP* viram a luz em vida do autor. Caso singular é sem dúvida o de *Catão*, única peça reeditada de forma ântuma não uma, mas quatro vezes (1822, 1830, 1840, 1845). Por sua vez, nenhuma das peças de maturidade haveria de ter esta fortuna editorial, mas quase todas foram publicadas em vida do autor. Por último, pode ver-se que o grosso da actividade editorial ligada ao teatro se produz entre 1840 e 1848²⁶.

Por último, verifica-se que outras das epígrafes mais comuns incluídos nos volumes garretianos são evidentemente explicados pelo carácter genérico dos textos: ao tratar-se de peças teatrais, Garrett indica a data de estreia – utilizando a fórmula geral de “representada, a primeira vez, em...”²⁷, com a única excepção de *MRP* – peça não representada antes da sua publicação. Observamos deste modo a distância entre a representação e a aparição pública, demonstrando assim que alguns dos prefácios são na verdade paratextos tardios em relação ao texto central, como veremos no caso da *MRP* ou de *FV*. Apesar de esta distância cronológica marcar um salto muito longo, deve lembrar-se que este lapso é relativamente paralelo ao que sofre toda a sua actividade dramática no período que decorre entre 1823-1836, os anos do(s) exílio(s), pausa aliás explicável no desenvolvimento de uma linguagem artística de carácter colectivo e público. Aliás, a partir de 1836 Almeida Garrett dedica uma grande parte das suas actividades à reforma e melhoramento do teatro

²⁶ Tomamos como início a data de publicação da 3ª edição do *Catão* que supõe já uma mudança muito importante, ao incluir todos os paratextos das edições anteriores, as notas ao final de *Catão* e as variantes entre edições. Ainda que sendo um texto de juventude, observa-se uma atenciosa dedicação à edição do texto por parte do autor.

²⁷ Também no manuscrito de *Lucrecia*, peça póstuma se indica que foi “Representada pela primeira vez em Coimbra em ___ [sic] de Fevereiro de 1819”.

português, e se a sua literatura dramática não sempre se publica, ela é, no entanto, representada. Assim, podemos concluir que Garrett teve dois percursos paralelos na sua actividade dramática, caminhos complementares mas relativamente divergentes em função da proximidade do autor não apenas do campo da cena, mas também do campo político, como veremos ao analisar as funções dos seus paratextos.

2.E. DEDICATÓRIAS, EPÍGRAFES E OUTROS: A ESTÉTICA DA CONTENÇÃO

Para além destas indicações cénicas, nos volumes teatrais de Garrett não se incluem muitos outros paratextos menores, o que supomos devido também ao destino espectacular do texto, que leva à secundarização, no momento da sua edição impressa, de elementos recorrentes na publicação dos outros géneros literários. Mas mesmo assim, conformam uma interessante gama de paratextos que interessa descrever, tanto para marcar a sua presença como a sua geral ausência.

É este o caso das dedicatórias, presentes apenas nas obras de juventude publicadas em vida: *Catão* e *Mérove*. Trata-se nos dois casos de dedicatórias muito posteriores à escrita da peça: a dedicatória de *CT2* – qualificada por Lola Geraldês Xavier como “política”²⁸ – está assinada em 1830; e a de *MRP* corresponde à época de publicação do volume, já na década de 1840. Pode ver-se que ambas reflectem as suas circunstâncias de publicação: o exílio na 2ª edição do *Catão*, que destaca a dedicatória política feita à cidade do Porto – que tão rapidamente se haveria de converter novamente em pólo de movimentação histórico-política –; e a publicação muito tardia da *Mérove*, que explica a dedicatória de tipo íntimo e familiar feita à memória da mãe, que tinha falecido nesse tempo (Amorim 1884b: 652), e à que dedica estas linhas no prólogo da peça:

²⁸ Geraldês Xavier afirma que o carácter empenhado, revolucionário, liberal e, em última análise, simbólico desta tragédia de Garrett é particularmente visível na dedicatória política da edição de 1830 (Xavier 2005: 50).

Dedico esta obra de criança a minha mãe. A pobre entrevadinha no seu leito de dores está agora rezando por mim de certo. Muita lágrima e muita oração lhe tem custado este filho tão estremeado e tão mal aproveitado! Chegará ela a saber que santifiquei com o seu nome estas ociosidades? Minha mãe ainda foi daquelas senhoras portuguesas-velhas que já não há. Lia, sabia, prezava as coisas de arte; mas não falava em livros senão conosco; não brilhou nunca no mundo: *domum mansit, lanam fecit*. Governava a sua casa, cozia os filhos, ensinava-os de palavra e de exemplo: austera consigo, indulgente com os outros, a sua virtude não dava nos olhos, mas entrava pelo coração. (MRP)

Também não costumam aparecer epígrafes e citações literais²⁹ a iniciar as peças dramáticas³⁰, ficando muito mais presentes como citações intertextuais dentro dos textos dramáticos como *UAGV* ou *FLS*. A 3ª edição do *Catão* incorpora uma “Nota Bene” em que, quase novamente de forma prefacial, ainda se opina sobre as ideias aparecidas nos prefácios e, nomeadamente, na “Carta”:

O cru e mal digerido destas reflexões precedentes, e das que vão na seguinte carta, denunciam facilmente a idade em que se escreviam. Apenas algum erro de estilo corrigi (NB)

Só em *CT2* aparece algo semelhante a uma sinopse, que reproduz quase literalmente uns trechos do prefácio. Encontramos “Variantes” apenas nas duas últimas edições da mesma peça e, por último, só a publicação do *Frei Luís de Sousa* acrescenta uma “lista de gralhas”. Neste mesmo sentido, parece-nos significativa a ausência das tradicionais biografias ou *prière d’insérer*, nomeadamente vindo de um autor que não teve muitos inconvenientes em nos deixar retratos, biografias e auto-biografias, como a aparecida em 1843 no *Universo Pitoresco* ou a do prefácio da edição em volume das *Viagens*.

²⁹ Em sentido mais ou menos restrito (Genette 1987: 134).

³⁰ No manuscrito o *Afonso de Albuquerque* apresenta a modo de epígrafe uma relativamente longa citação do *Pro Archias* de Cícero, referência fulcral no desenvolvimento do próprio prefácio: “Quare si res hae, quas gefsimus?, orbis terrae regionibus definiuntur: cupere debemus, quo minus manuum? nostrarum tela pervernevit, eodem gloriam, formamque penetrare: quod cum ipsis populis, degnorum ? rebus scribitur, haecam-pla sunt; tum iis certe, qui de vita, gloriae caufa, dimicant, hoc maximum, et periculatorum incitamentum est, et laborum – Cic. pro Arch. § X”.

Podemos portanto concluir que, frente ao extremo cuidado de adscrição genérica e à preocupação constante por deixar testemunho impresso da sua actividade literária dramática, Garrett manteve a publicação dos textos numa relativa simplicidade que contrasta com a edição de obras literárias como o *Camões* ou as *Viagens na minha terra*, ou até obras críticas – como o discurso *O Dia 24 de Agosto*, o *Bosquejo*, a compilação do *Parnaso Lusitano...* – para darmos apenas alguns dos mais significativos exemplos. Ao mesmo tempo, esta ausência de instâncias paratextuais menores, contrasta com a presença regular de instâncias prefaciais e das notas, corpus sobre que a seguir nos centraremos.

2.F. NOTAS

Passamos a tratar agora um tipo de paratexto muito presente na obra de Almeida Garrett: as notas de rodapé e as notas finais. São várias as razões para tratarmos o corpus de notas numa secção própria.

Em primeiro lugar, Genette (1987: 301) considera que as notas apresentam características diferenciadas dos restantes elementos paratextuais, já que não só comentam a obra central, também a alargam e complementam, situando-se por isso numa zona de ambiguidade onde não resulta fácil estabelecer os limites entre texto e paratexto³¹. Neste sentido, na obra de Almeida Garrett as notas cumprem uma função relativamente diversa da das instâncias prefaciais, nomeadamente nos volumes narrativos e poéticos. Assim por exemplo, Olga Manuela Soares realiza uma interessante leitura das notas ao poema *Camões*, incidindo no carácter prolongador das notas autorais garrettianas (2003: 68-71). Esta função percebe-se igualmente nas notas a rodapé e nas notas finais dos textos dramáticos garrettianos mas, parece-nos que o

³¹ “Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note, me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte, qui l'oppose entre autres à la préface” (Genette 1987: 293).

carácter teatral do texto central lhes confere um estatuto singular. Com efeito, sendo a obra literária destinada a uma recepção espectacular, oral e colectiva, as notas só cumprem o seu objectivo ilocutório no momento de publicação do volume³². Como já vimos, no caso concreto da obra garrettiana a publicação é posterior à estreia da peça em todos os casos, com excepção de *MRP*, de modo que tanto as notas de rodapé quanto as notas finais são posteriores à primeira recepção do texto central; utilizando a terminologia genettiana, diríamos que são sempre posteriores, e, no caso do *Catão*, claramente tardias (Genette 1987: 302-303). Em consequência as notas perdem parte do seu carácter transicional, ao verificar-se este apenas em relação à existência puramente literária da peça.

Observa-se por outro lado que, apesar do convívio de dois tipos de notação desde muito cedo em volumes como o *Retrato de Vénus* (1821) ou o *Camões* (1825), as notas a rodapé têm um peso absolutamente inferior. No caso específico do teatro, estão presentes nos textos mas, sobretudo, nos paratextos: encontramos-las nos prefácios manuscritos de *LC* e do *AA*, em todos os prefácios e na “Carta” das edições do *Catão*, na “Introdução” a *UAGV* e na *MCR*. O *Catão* constitui o único caso a sublinhar, já que ao contar com quatro edições, apresenta pequenas mudanças nas notas³³. A mais interessante é a que diz respeito ao seu parecer sobre *O Corcunda por Amor* no prefácio da 1ª edição. Com efeito, ao não aparecer publicada esta farsa nas edições posteriores, a referência que aparecia no prefácio da primeira obrigava o autor a explicar essa ausência. O curioso é que, enquanto na edição de 1840 afirma que a “farsa é tão inepta e sensabor que a expungi da colecção”, cinco anos depois, na 4ª edição declara que “há-de incorporar-se em um dos tomos seguintes da colecção”.

No que diz respeito às suas funções, as notas a rodapé destinam-se a 1) dar pequenas indicações sobre algum aspecto da

³² Na já comentada entrada sobre o paratexto do dicionário de Patrice Pavis (1996: 241) não se conta entre as mais habituais.

³³ Vejam-se as notas aos prefácios da 1ª, 2ª e 3ª edições.

representação, como a do prólogo dramático de *Catão*, cuja nota de rodapé informa de que foi

Recitado pelo autor na primeira representação, a que somente assistiram amigos e famílias conhecidas.

2) Indicar a autoria ou data de aparição pública, oral ou escrita, do texto – como na “Introdução”, na *MCR* ou nos textos críticos incluídos no volume de *UAGV*; 3) esclarecer a identidade de alguns nomes ou referências – como nos prólogos de *LC* e *AA*, ou nos textos críticos de *UAGV* e *FLS*; e, 4) só no volume de *UAGV*, remeter para as notas finais. Pode dizer-se que as notas de rodapé tendem a ser muito breves e pouco incómodas visualmente para o leitor, que raramente é chamado a deter-se enquanto segue o texto dramático, ou a escolher perante a bifurcação na leitura que normalmente pressupõe uma nota (Genette 1987: 301).

Nesta linha parece situar-se o facto de Almeida Garrett dar clara preferência às notas finais frente as notas de rodapé, já que lhe permitem realizar a sua função comentadora e alargadora depois de o leitor conhecer o texto completo. Estas notas apresentam uma extensão muito diversa, mas podemos encontrar textos verdadeiramente longos que de certeza resultavam inviáveis na apresentação de um texto dramático.

Curiosamente, apesar de serem utilizadas já de maneira tão proeminente no *Retrato de Vénus* ou no *Camões*, as notas finais não aparecem no teatro de Garrett até à terceira edição de *Catão* em 1840. A partir desse momento, convertem-se na sua forma de notação preferente tanto para o texto dramático quanto para os paratextos introdutórios..., e todavia, só nos volumes das suas peças teatrais de maior vulto. Com efeito, a profusão de notas finais nos textos e paratextos dos volumes de *Catão*, *UAGV* e *FLS*³⁴ – contrasta com uma ausência quase total de notação – de rodapé

³⁴ 51 notas na 3ª edição de *Catão* e 50 na 4ª; 11 notas para a “Introdução” e *Um Auto de Gil Vicente*; 61 notas à *Memória ao Conservatório e Frei Luís de Sousa*.

ou final – nos volumes de *AS*, *FV* e *SM*. Sem dúvida, esta diferença é paralela ao contraste entre a acumulação de paratextos pré e posfaciais ao redor destes três textos centrais e a simplicidade com que aparecem as outras peças. E tudo aponta a que este contraste corresponda não apenas ao maior sucesso crítico dos mesmos, mas também ao processo de auto-canonização presente na reflexão teatral de Garrett. Trataremos mais demoradamente este aspecto quando analisarmos as instâncias prefaciais, mas podemos desde já afirmar que o autor – consciente de ser um produto literário e de que deve “criar tudo quanto o cria a ele: os leitores, os públicos, a nova ideia de literatura, as instituições que lhes correspondam” (Pimentel 2001: 106) – preocupa-se em documentar todas as suas obras, com especial atenção para aqueles textos que mais interessariam o público e a crítica na época e na posteridade.

A despeito desta marcada ausência nalguns volumes teatrais, as notas finais continuam a apresentar uma enorme relevância para conhecermos muitas das ideias do autor sobre o texto dramático: indicar as fontes e documentos utilizados para a criação de uma peça de carácter histórico, explicar o sentido que quer dar a uma determinada réplica na obra, ou simplesmente realizar digressões a propósito de algum aspecto do teatro ou da história de Portugal. De todas as maneiras, o nível de dependência do texto literário que as obras mantêm, exige o conhecimento do mesmo ou, no mínimo, a possibilidade da sua consulta imediata para poder contextualizar, contrastar e analisar as afirmações, e até para compreender a estrutura e disposição das mesmas. Por essa razão, para além das notas finais aos prefácios, que se reproduzem na sua totalidade, no presente trabalho incluímos apenas uma selecção de 23 notas das 101 notas finais aos textos dramáticos que encontramos nos seus volumes. Como se poderá ver pela descrição do assunto geral da nota, o critério de escolha guiou-se pela presença de reflexão em âmbitos diversos relacionados com o texto e a sua elaboração, aspectos da representação, o seu carácter histórico e a reflexão sobre a história e a literatura portuguesas.

QUADRO 3. SELECÇÃO DE NOTAS FINAIS EM RELAÇÃO AOS TEXTOS LITERÁRIOS E ASSUNTO TRATADO

Ano	Título da peça	Nota	Acto	Assunto principal	
1840	<i>Catão</i>	E	I	A figura de Cícero nos tratados históricos	
		H		Sobre os cavaleiros romanos e a sua equivalência com a classe média	
		A	III	Reflexão sobre a situação sócio-política na época de Catão	
		B ^a	V	Nota excluída da edição de 1845. Explicação sobre os estóicos	
		D		Afirmção sobre a historicidade da acção dramática	
		H		Sobre mostras de patriotismo hispânico	
1841	<i>Um Auto de Gil Vicente</i>	As notas finais deste volume aparecem consecutivamente, mas sem indicar a qual das partes do volume se refere. As oito primeiras são notas à “Introdução” e aos textos críticos inseridos no prefácio dos editores; só as três últimas se referem ao próprio drama. Apesar de reproduzirmos todas as notas na antologia, referimos aqui apenas as que se explicam directamente com o texto dramático:			
		I	Citação dos versos d’ <i>As Cortes de Júpiter</i> de Gil Vicente		
		J	Referências ao possível anacronismo do <i>Livro das Saudades</i>		
		K	Referências ao seu interesse por Bernardim Ribeiro		
1844	<i>Frei Luís de Sousa</i>	Também aqui incluí notas à <i>Memória ao Conservatório</i> com que prologa o drama, mas diferencia claramente entre estas e as notas finais do texto literário. Reproduzimos todas as notas à MCR, enquanto das notas ao texto incluímos:			
		A	I	Fontes do drama	
		B		Sobre Inês de Castro e o episódio d’ <i>Os Lusíadas</i>	
		F		A figura do escudeiro	
		L		Fontes	
		M		Sobre D. Sebastião	
		O		<i>Ib.</i>	
		P		Fontes do drama	
		B		II	Bernardim Ribeiro e o <i>Livro das Saudades</i>
		C			Questões de verosimilhança da língua
		F			Camões
		I			Oferta e invocação a D. Sebastião n’ <i>Os Lusíadas</i>
		J			Sobre a obra poética de Frei Luís de Sousa
		D			III
		G		Sobre a diferença entre texto e representação	

No que diz respeito aos assuntos tratados nas notas finais, parecem-nos salientáveis vários aspectos: primeiramente, o domínio geral das notações de carácter histórico e/ou literário que acompanham os textos. O *Catão*, tragédia de tema histórico-clássico, está carregada de notas sobre as fontes e as relações entre a acção e a história. As notas permitem a Garrett ultrapassar a forçada condensação histórica do texto dramático descrita por Lukács (1971: 108)³⁵, alargando a informação oferecida sobre uma determinada personagem ou um acontecimento histórico. O dramaturgo garante assim o conhecimento mínimo por parte do leitor do texto dos dados necessários para reconhecer e melhor compreender a elaboração dramática do passado histórico. Por isso, e apesar de afirmar repetidamente nos seus prefácios que não escreve um tratado de história, sente a necessidade de esclarecer nessas notas finais estes aspectos sobre a contextualização ou as soluções dramáticas dadas à matéria do passado. Chega assim a afirmar na nota D ao acto V do *Catão* que “as circunstâncias (...) descritas são absolutamente históricas”, e na maioria das notas da tragédia remete para várias fontes clássicas; na nota D ao acto III do *FLS* reflecte-se a consciência das possibilidades oferecidas pela solução dramática do arrependimento do Romeiro, que abria uma saída ao “estranho sucesso” que tinha ficado sem explicação plausível na obra do “padre Encarnação, nem [em] nenhum dos outros que referem a história do peregrino”.

Com este mesmo intuito documental e contextualizador (Vasconcelos 2008: 84), aparecem nas notas várias referências literárias: se no *Catão* se referem a textos clássicos, nos dramas históricos centram-se, entre outros autores, em Gil Vicente, Bernardim e Camões, as três figuras literárias mais relevantes dos seus dramas históricos. As românticas figuras dos autores da *Menina e Moça* e d’*Os Lusíadas* são, com as suas principais obras, objecto de reflexão preferente. Especialmente significativas neste

³⁵ Seguindo as considerações hegelianas, Lukács afirma que o drama histórico tem como característica essencial a concentração da acção e adere à ideia de que deve representar a *totalidade do movimento*, face à *totalidade dos objectos*, possível apenas no romance.

sentido */ a nota I a *UAGV*, onde Garrett explica que no “rigor histórico é certamente um anacronismo supor já na mão da infante o livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro”; */ a nota B ao acto II do *FLS*, em que retoma o assunto da misteriosa biografia bernardimiana e as palavras iniciais do texto; ou */ as notas B ao acto I e F do acto II deste mesmo drama, centrados à volta d’*Os Lusíadas* e a figura de Camões.

Destacam-se também as alusões à proximidade entre algum aspecto do *FLS* e a literatura popular: */ na nota L ao acto I, em que a partir do personagem de Telmo Pais lembra a sua velha aia Rosa de Lima, mostra que a “literatura é filha da terra (...) e à sua terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta”; ou */ na nota M ao mesmo acto, em que reflectindo sobre o mito sebastianista afirma que

O sebastianista é outro carácter popular que ainda não foi tratado e que, em hábeis mãos, deve dar riquíssimos quadros de costumes nacionais. O romancista e o poeta, o filólogo e o filósofo acharão muito que lavrar neste fertilíssimo veio da grande mina das nossas crenças e superstições antigas.

As notas com referências literárias costumam em boa medida complementar as considerações feitas nos prefácios, relação que se repete naquelas dedicadas a realizar uma digressão sobre algum aspecto histórico, político ou social da realidade portuguesa. Neste terreno destaca-se sem dúvida a alusão à figura de D. Sebastião, um dos personagens que mais interessaram o autor, como se evidencia tanto nos argumentos do *FLS* como n’*As Profecias do Bandarra*. Dentro das digressões de carácter histórico, encontramos uma tendência específica a destacar alguns episódios relacionados com a defesa da nação portuguesa, como na nota H ao acto V de *Catão* em que se afirma que

as Espanhas, e a nossa Lusitânia especialmente, deram com efeito muitas lições de patriotismo, e amor de liberdade, de firmeza e de lealdade de carácter, aos próprios Romanos (...)

Viriato de simples pastor chegou a ser o general e defensor, não só da Lusitânia, mas das Espanhas livres todas: venceu muitos generais romanos, entre os quais o mesmo Pompeu. Caepio não pôde livrar-se dele senão comprando a traição de seus domésticos.

Uma outra linha é a de opinar sobre aspectos claramente paralelos aos da sua época, como acontece na nota H ao acto I e a nota A ao acto III do *Catão*, em que reflecte sobre a organização social com o olhar posto, de maneira evidente, na situação política em que vive. Deste modo se entende a afirmação na primeira de que o “*ciúme*” social “será tanto maior quanto menos equilibrada for a constituição por excesso democrático, ou aristocrático – ou monárquico”; ou ainda as reflexões a propósito da figura social desaparecida do “escudeiro” na nota F do acto I do *FLS*.

Por raras, surpreendem a nota C ao segundo acto deste drama, em que se explica a opção linguística “faredes” por “fareis”, explicando que não é um anacronismo, mas uma escolha afectada a forma antiga do verbo; e a nota G ao acto terceiro, em que Garrett explica a sua opção pelo latim no salmo dos frades.

No corpus apresentado no presente livro, às 23 notas das obras literárias, devemos acrescentar as 21 notas finais dos próprios paratextos coleccionados: as notas da “Introdução” e o texto anónimo do *DG* no volume de *UAGV*; e as da *MCR* no volume do *FLS*. Neste sentido, verifica-se que as notas finais partilham a característica de serem em todos os casos comentários posteriores a textos que já foram “publicados”: a parte inicial da “Introdução” a *UAGV* aparecera como introdução à *Portaria* de 12 de Novembro de 1836; o texto crítico tinha aparecido em 1838 e, por último, a *Memória* fora lida perante o público do Conservatório em Maio de 1843. Coincidem também com as notas aos textos dramáticos no seu carácter quase posfacial – situadas sempre na parte final do volume – e complementar dos prefácios, apresentando uma estrutura formal semelhante: reproduzem-se em itálico várias palavras ou frases do texto anotado e a página do volume em que aparece para, a seguir, realizar o comentário.

Como veremos, a presença das notas finais também ligadas aos paratextos – concretamente a “Introdução” a *UAGVe* e a *MCR* – afirma o valor que o autor dava a estes dois textos concretos, e sublinha a necessidade de os conhecermos para uma boa compreensão da doutrina teatral garrettiana. Mas chama a atenção a relevância que indirectamente se outorga também ao texto do *DG*, já que é o único dos três textos alheios incluídos nas suas edições que contém notas. Neste caso, as notas servem a Garrett para estabelecer um diálogo com o autor anónimo que, porém, descreve como “elegante e urbano censor”; e, desta maneira, para se afirmar nas suas opções frente a algumas das (leves) críticas aparecidas no texto. Precisamente, ao declarar na primeira destas notas – a nota F do volume – que

A razão porque se não desenvolveu mais amplamente o carácter de Gil Vicente já se deu no prólogo.

O autor parece indicar que também a parte da “Introdução” escrita em 1841 – quer dizer, a não publicada na *Portaria* de 1836 – apresenta este carácter de resposta a algumas das opiniões aparecidas na imprensa da época. E, como se verifica ao analisarmos o texto anónimo, o facto de ser este o único dos textos alheios que merecem resposta directa, leva-nos a pôr em causa a relação do autor com o (autor do) texto prefacial, aspecto sempre tão ambíguo e complexo em Almeida Garrett.

Por último, o conteúdo destas notas é, como dizíamos, muito semelhante ao das notas das obras literárias, e ao estarem directamente ligados às considerações vertidas nos prefácios, pensamos que será melhor tratá-los de maneira colectiva, oferecendo uma visão mais completa sobre o conjunto prefacial, que a seguir analisamos.

2.G. INSTÂNCIAS PREFACIAIS DOS VOLUMES TEATRAIS GARRETTIANOS

Atendendo à definição de Gérard Genette, tratamos nesta categoria todos aqueles textos marginais que comentam a obra central (1987: 315) – preliminares e pós-liminares, autorais ou alógrafos – nas edições das obras dramáticas de Almeida Garrett. Como se verifica no pormenorizado estudo de Genette, a instância prefacial – e mais especificamente o prefácio – tem sido o elemento paratextual mais significativo e fecundo em termos de alargamento e complementação do texto literário, ainda que nem sempre tenha tido uma rápida definição ou classificação genológica (Ouvry-Vial 2004: 17), e tenha sido, com frequência, ignorado nos estudos individuais das obras. Todavia, é possível afirmar que o conjunto prefacial, e mais especificamente o prólogo, é o paratexto que mais estudos tem suscitado por parte dos estudiosos das diversas literaturas europeias, aqui incluída a portuguesa e, também, a literatura de Garrett.

Segundo Porqueras Mayo (1957: 26-27) o conceito de “prólogo” aparece ligado ao género dramático, pertencendo os seus exemplos mais antigos à tragédia grega, apesar de não terem sido conceptualizados como tal até Aristóteles, que agrupou este tipo de práticas com o termo *προλογο*. Posteriormente ir-se-ia desenvolvendo toda uma preceptiva ao redor do exórdio retórico, cujas características continuam presentes no prólogo moderno, mas ligados agora às funções do prólogo dramático, com o qual continuara convivendo ao longo dos séculos XVI e XVII (Porqueras Mayo 1957: 42-43). Assim pois, o desenvolvimento dos prefácios e prólogos durante o período romântico é herdeiro de uma longa tradição de edição e leitura (Porqueras Mayo 1957: 94; Ouvry-Vial 2004: 14) formada durante o que Genette (1987: 152) denomina como *pré-história*, período em que a instância prefacial existe, mas com muito menor dimensão e normalmente inserida com apenas umas linhas ou páginas iniciais, ou finais, do texto central. Será a partir de meados do século XVIII que se produz uma mudança no

estatuto da instância prefacial, que adquire um lugar privilegiado de comunicação na obra publicada, sempre que mantenha uma “obrigatória ligação, ainda que totalmente artificial, com uma qualquer das componentes do texto central” (Mendes 1980: 64). Já falámos da importância para o desenvolvimento da criação e da teoria literária modernas de textos prefaciais como o das *Lyrics Ballads* de Wordsworth, os prefácios aos romances históricos de Walter Scott, o *Préface a Cromwell* de Victor Hugo. Garrett segue assim uma corrente estendida por toda a Europa e também pelo campo literário português, onde se pode falar já de um *discurso prefacial*, como assinala Ana I. de Vasconcelos para o caso específico dos dramas históricos:

São, de facto, hoje de maior utilidade estes textos teóricos, de onde podemos extrair pontos de vista, juízos de valor, referências e muita outra informação que nos ajuda a enquadrar e compreender a produção ficcional de então.

(...) Como muitas das obras chegam ao momento da impressão após a sua subida ao palco, é também por vezes aproveitada, pelo autor, a oportunidade para tecer considerações sobre a boa aceitação por parte do público, ou para ripostar e pôr em causa críticas menos favoráveis, publicadas nos periódicos da época.

Contudo, nem todos os prólogos possuem informação igualmente pertinente. Uns houve que ficaram na História da Literatura como verdadeiros manifestos, defendendo princípios de uma nova estética, consubstanciada nas peças teatrais que se lhe seguiam (2003a: 92-93).

A nível geral, a produção prefacial garrettiana tem recebido uma atenção muito significativa se comparada com a de muitos outros autores literários portugueses. Além das múltiplas referências e comentários que suscita em trabalhos dedicados à sua figura e obra, existem algumas tentativas de estudo em trabalhos especificamente consagrados aos paratextos prefaciais: a antologia de Agostinho da Silva intitulada *Doutrinas de estética literária*³⁶ de

³⁶ Inclui: “Estâncias I e II do Canto primeiro da ‘Dona Branca’, Do prefácio da primeira edição do ‘Camões’ (1825), Do prefácio de ‘Adozinda’ e do ‘Bernal-Francês’ (1828), Introdução a ‘Um auto de Gil Vicente’, Ao Conservatório Real, Notas de Garrett à memória do Conservatório, Introdução ao Romanceiro” (Índice – citamos pela 2ª edição – 1961: 95).

1938, a tese de mestrado de Olga M. Soares intitulada *Um olhar em construção. Leitura de alguns paratextos de Almeida Garrett* (2003)³⁷, e alguns outros artigos de investigação específicos, revelando todos eles que é este um tema de bastante interesse para os estudos garretianos.

Apesar de mostrar por vezes posições e ideias diferentes sobre os prefácios e a relação com o escritor (Buescu 1999: 10-11), a verdade é que Garrett se preocupou longamente em documentar e completar as suas obras literárias com textos adjacentes. Esta produção prefacial é extremamente interessante pelo que demonstra da sua marcada consciência autoral e da vontade de representação perante os olhos do leitor do seu processo de escrita, “dado que o seu talento o não deixava passar despercebido – nem por fora, nem por dentro. Por isso, (se) pôs a nu e mostrou, escondendo, como tudo se passava por dentro da (sua) escrita” (Soares 2003: 65). O interesse de Garrett pelos paratextos prefaciais é evidente, até ao ponto de nalguns dos volumes acumular um número considerável (Ferreira 1979: 51). Neste sentido, concordamos com Maria Fernanda de Abreu quando afirma que esta profusão prefacial contradizia a sua conhecida afirmação de que não era “muito amigo de dar satisfações” e lhe permitia “proclamar bem alto, e sem os entraves da falsa modéstia, os seus méritos e o seu lugar na vida política, cultural e literária da pátria pela qual, de facto, tanto tinha feito” (1999: 250, 257)³⁸.

Por outro lado, Lola Geraldine Xavier (2005: 105) assinala que na obra paratextual, e especificamente prefacial, de Almeida Garrett, resulta muito clara a presença combinada de duas linhas básicas de reflexão: por um lado, a preocupação estética e, por outro, um forte

³⁷ Este estudo centra-se nos “prefácios das quatro edições do poema *Camões*, a “Protestação” da primeira edição do poema *Dona Branca*, o prólogo da segunda edição e a “Nota à Prefacção” desse mesmo poema; e, por último, a “Nota do Autor Desta Obra” que precede a *Lírica de João Mínimo*.

³⁸ Veja-se também o interessante capítulo de Helena Carvalhão Buescu em que põe em relevo a prática prefacial e de construção de imagem de Almeida Garrett, entre outros (2001: 73-74).

compromisso cívico. Deste modo, é possível percorrer através dos seus paratextos duas das linhas de continuidade mais significativas da figura garrettiana desde as suas obras de juventude até às obras de maturidade. Pode-se afirmar assim que nos prefácios se estabelecem redes de ligação e diálogo muito interessantes³⁹ em volta dessas linhas de força do pensamento garrettiano, que aparecem de diversos modos: a continuidade do historicismo e do nacionalismo, a consideração do carácter específico da beleza, a vontade moralizadora da obra artística... (Paiva Monteiro 1971b: 148; Xavier 2005: 34, 91-94, 135).

A relevância do corpus paratextual – mais significativamente o prefacial – é destacada por uma importante estudiosa da figura garrettiana, Helena Carvalhão Buescu, que afirma que

...introduções, prefácios, notas e advertências aparecem em Garrett, em meu entender, como lugar privilegiado do estabelecimento daquilo a que Robert Scholes chamou “protocolos de leitura”, neste sentido em que explicitamente convidam ao reconhecimento e sedimentação de um conjunto de estratégias culturais, ideológicas e literárias capazes de promover uma leitura hermenêutica preferencial do texto que se segue a esse paratexto. Tal projecto é claríssimo em Garrett e insere-se na manifestação do fenómeno literário no interior de um paradigma comunicacional (1997a: 83).

Resulta pois obrigatório determo-nos na análise dos textos prefaciais para “uma avaliação mais correcta e matizada do entendimento da obra do escritor no seu contexto histórico-literário” (Abreu 1999: 254), ainda que nem sempre ele próprio vá seguir na prática as indicações ali expostas (Xavier 2005: 26). Parece-nos que pode resultar muito útil uma apresentação sintética em quadro deste conjunto paratextual específico:

³⁹ Sobre a evolução estética do autor convém ler os capítulos que Ofélia Paiva Monteiro dedica nos dois volumes d’*A formação de Almeida Garrett* (1971) à análise do seu pensamento literário, especialmente o intitulado “A transubstanciação do cânone crítico” (cap. XI, vol. II). Para a evolução da sua estética teatral interessa especialmente a leitura do livro de Gerald Xavier *Deleitar e instruir. A dramaturgia de Almeida Garrett* (2005).

QUADRO 4. TEXTOS PREFACIAIS DO TEATRO DE
ALMEIDA GARRETT E INSTÂNCIA EMISSORA

Volume Ano pub.	Título	Data
Catão 1822	Carta	
	Ao meu Amigo, o Sr. *** sobre a Tragédia <i>Catão</i>	Lisboa, 13 de Março de 1822
	A quem ler	Lisboa, 13 de Março de 1822
	Prólogo [dramático]	1821
1ª pessoa do singular		
Catão 1830	Ao leitor	Londres, 15 de Abril de 1830
	Prólogo [dramático]	1821
	3ª pessoa do singular	
Catão 1840	Prefácio do autor na presente edição	Lisboa, 19 de Novembro de 1839
	1ª pessoa do singular	
	Prefácio do autor na 2ª edição	
	Prefácio do autor na 1ª edição	Lisboa, 18 [sic] de Março de 1822
	Nota Bene	Lisboa, 12 de Dezembro de 1839
	1ª pessoa do singular	
	Carta / A um amigo de Coimbra	
	Prólogo [dramático]	1821
MRP/ UAGV 1841	Advertência a <i>Mélope</i>	Lisboa, 12 de Agosto de 1841
	1ª pessoa do singular	
	Introdução a <i>Um Auto de Gil Vicente</i>	Benfica, 24 de Agosto de 1841
	1ª pessoa do singular	
	Prefácio dos Editores (texto inicial)	s/d
	1ª pessoa do plural	
	Texto anónimo publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 214	10 de Setembro de 1838
	Texto assinado por Anselmo Braancamp no número 2 da <i>Chronica Litteraria</i> de Coimbra.	1840
Alfageme 1841	Nota de apresentação	Benfica, 1º de Outubro de 1841
	3ª pessoa do singular	
FLS 1844	Apresentação do volume	Lisboa, 31 de Dezembro de 1843
	3ª pessoa do singular	
	Memória ao Conservatório Real	Lida em Lisboa, 6 de Maio de 1843
1ª pessoa do singular		

Volume Ano pub.	Título	Data
	Apêndice – “Juízo crítico” / Advertência dos editores	s/d
	1ª pessoa do plural	
	Texto de L. A. Rebelo da Silva	Publicado na <i>Revista Universal Lisbonense</i> em 1843
Catão 1845	Prefácio	Lisboa, 15 de Julho de 1845
	3ª pessoa de singular, com uma pequena presença da 1ª pessoa de plural só no final	
	Prefácio da terceira edição	
	Prefácio da segunda edição	
	Prefácio da primeira edição	
	Nota-bene	
	Carta a um amigo	
Prólogo [dramático]		
FV 1846	Advertência	s/d
	1ª pessoa de plural	
	Prólogo a <i>Filipa de Vilhena</i>	s/d [fins de 1845-1846]
	3ª pessoa de singular	
	Prólogo do <i>Tio Simplicio</i>	s/d
	1ª pessoa de plural	
SM 1848	Prólogo de <i>Falar Verdade a Mentir</i>	s/d
	1ª pessoa de plural	
	Prefácio	Abril de 1848
Apêndice 1 – Prólogos póstumos		
ND 1857	Epístola romântica	Caxias 9 de Setembro de 1847
	1ª pessoa de singular	
OP 1914	Prólogo [dramático] da Tragédia <i>Lucrecia</i>	Coimbra, Fevereiro de 1819
	Prefação a <i>Átala</i>	Porto, 16 de Outubro de 1820
	[Prefácio] a <i>Afonso de Albuquerque</i>	1819
	Advertência ⁴⁰ a <i>Sofonisba</i>	1819
1ª pessoa de singular		

⁴⁰ Como indica Amorim (Garrett 1914: 131-132) no manuscrito aparece primeiramente escrita a palavra “Prefação”, seguida de oito linhas que depois riscou, mas que se podem ler ainda, em parte graças à transcrição feita na margem e assinada por “F. G. Amorim”.

Como se pode ver, este corpus contém elementos não intitulados ao lado de outros tipificados⁴¹ como advertências⁴², prólogos⁴³, prefácios, prefações⁴⁴, uma introdução⁴⁵, advertências dos editores, uma carta que prologa o *Catão*, uma epístola⁴⁶ antes do *Noivado do Dafundo*, ou um “Juízo crítico” posterior ao *Frei Luís de Sousa*. Esta variação lexical na denominação dos paratextos prefaciais não impede o domínio dos termos “prólogo” e “prefácio”⁴⁷. De todos os modos, observa-se igualmente uma certa despreocupação quando se trata de intitular alguns deles, que podem ser designados apenas no índice, como acontece com os “prólogos” do volume de *Filipa de Vilhena*, ou mesmo sem qualquer indicação. Neste sentido, parece-nos destacável que, fora dos prefácios da 1ª e 2ª edições – intitulados respectivamente “A quem ler” e “Ao leitor”⁴⁸ – e da “Carta” de *Catão*, não encontremos nos títulos dos prefácios referências directas a um leitor ou leitores.

⁴¹ No capítulo II do seu livro *El prólogo como género literario*, Porqueras Mayo apresenta as diversas denominações que estabelecem uma relação de sinonímia com o termo “prólogo”: “advertencia”, “advertimiento”, “argumento”, “discurso”, “epístola”, “exordio”, “introducción”, “al lector”, “loa”, “preámbulo”, “prefacio o prefación”, “proemio”, “prólogo” e, em menor medida, “elogio”, “epílogo”, “protestación”, entre outros. Por sua vez, Genette fala de termos como “introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème; (...) après-propos, après-dire...” (1987: 150).

Apesar de estar centrado na língua castelhana e francesa, a proximidade linguística permite-nos verificar que Garrett utiliza as denominações mais frequentes na literatura europeia.

⁴² “Advertencia empleada como *prólogo* equivale a la plasmación de una característica intuída por los prologuistas. El prologuista advierte, avisa, es decir, presenta su libro. Es un aviso al lector. Es un intento de diálogo amistoso y defensivo con la persona que leerá la obra.” (Porqueras Mayo 1957: 48).

⁴³ “Ya hemos visto su ascendencia teatral, que se remonta a la literatura griega, y su paso a España a través de la literatura latina, que se intensificará gracias a tendencias humanísticas heredadas de Italia. (...) con *Al lector* (...) es el vocablo más empleado para cumplir los fines introductoriales en los libros.” (Porqueras Mayo 1957: 69).

⁴⁴ O termo prefação aparece desde o século XV como sinónimo de “prólogo” (Porqueras Mayo 1957: 66).

⁴⁵ “Con la palabra introducción se señala una de las más importantes características del prólogo. Por ello aparece a menudo una clara sinonimia entre *introducción* y *prólogo*” (Porqueras Mayo 1957: 58).

⁴⁶ “Epístola, más empleado que carta como sinónimo de prólogo, es de uso frequentísimo en nuestro Siglo de Oro y existen ya algunos antecedentes en el siglo XVI. Es tan abundante, y con una estructura (...) delimitada...” (Porqueras Mayo 1957: 56).

⁴⁷ Goretti Sanmartín Rei (2002: 48) assinala que nos estudos sobre prólogos é habitual perguntarmos-nos sobre as hipóteses de estabelecer uma tipologia textual em torno de um género tão complexo e variado.

⁴⁸ “Con *al lector*, con *lector* a secas, con la palabra *lector* precedida o seguida de un adjetivo, o precedida de uno de los sinónimos que aquí estudiamos, se designan multitud de prólogos. En el siglo XVII, sobre todo, es muchísimo más frecuente esta designación que la de *prólogo*” (1957: 61).

A única excepção parece ser a da *Memória ao Conservatório Real* cujo destinatário directo continua presente através do título do discurso que na edição se converte em texto prefacial.

No que diz respeito à sua posição dentro dos volumes, observa-se que no conjunto prefacial garrettiano dominam claramente os textos prefaciais, sendo apenas posfacial o “Apêndice” do volume de *FLS*, incluindo a “Advertência dos Editores” e o “Juízo crítico” de Luís Rebelo da Silva. Nos volumes em que se publicam várias peças os prefácios situam-se, é claro, antecedendo o texto dramático, pelo que ficam numa posição intermédia do volume, mas têm um carácter igualmente prefacial.

Concluimos portanto que, entre todas as categorias, é claramente a principal a dos prefácios autorais originais⁴⁹ e ântumos: a regularidade com que se incluem prefácios nas obras não se verifica em nenhum dos outros elementos paratextuais, estando presentes mesmo nos manuscritos de peças inacabadas como *Átala* ou *Afonso de Albuquerque*. Deste modo, pareceu-nos obrigatório num corpus como o aqui apresentado acrescentar os prefácios póstumos e inacabados, que ajudam a melhor observar o intuito didáctico e teorizador da paratextualidade garrettiana.

2.G.1. PRÓLOGOS E PRÓLOGOS DRAMÁTICOS. RAZÕES DE UMA PRESENÇA

Afigura-se-nos como obrigatório explicar a inclusão dos prólogos de carácter dramático de *Catão* e *Lucrecia*, textos introdutórios em verso destinados a ser declamados⁵⁰ no início da obra, seguindo o modelo trágico antigo⁵¹. São escritos portanto,

⁴⁹ No ponto 2.g.2. tratamos especificamente da questão da autoria.

⁵⁰ Em todas as edições do *Catão* aparece uma nota de rodapé indicando que o prólogo foi “recitado pelo autor” na data da estreia, antes do início da representação.

⁵¹ Pode-se verificar a proximidade entre os prólogos das suas duas tragédias de juventude, que chegam a repetir versos inteiros. Crabbé Rocha (1954: 59) afirma por isso – talvez exageradamente – que “o prólogo de *Catão* é simplesmente o de *Lucrecia*, refundido e acrescentado.”

com características e intenções comunicativas parcialmente diferentes das dos prefácios puramente editoriais. Com efeito, Gérard Genette considera que os prólogos dramáticos têm um carácter claramente singular e só na comédia apresentam uma certa função de advertência.

Le statut éventuel de la préface au théâtre est constitutivement très différent, puisque nous considérons aujourd'hui comme tel un texte non destiné à la représentation, et qui ne se trouve qu'en tête d'une édition, le plus souvent (au moins à l'âge classique) postérieure à la création sur scène. Le terme de *prologue*, qui désigne dans le théâtre antique tout ce qui, dans la pièce même, précède l'entrée du chœur, ne doit pas induire en erreur : sa fonction, plutôt que de présentation et encore moins de commentaire, est d'exposition, au sens dramatique du mot, le plus souvent (ainsi chez Eschyle et Sophocle) sous forme de scène dialoguée, parfois (chez Eurypide) de monologue de personnage (1987: 154).

É claro que também no teatro de Almeida Garrett existem vários aspectos que diferenciam estes prólogos dramáticos dos restantes paratextos: 1/ pertencem apenas à sua fase de juventude e a textos trágicos; 2/ são produzidos no tempo em que se redigem as peças e, o que é mais importante, em que se estreiam, pelo que as datas em que são recebidas não são bem as da publicação, mas as da sua recitação; 3/ estão destinados a uma recepção oral e, parece-nos, 4/ de tal maneira imbricados com o texto dramático, que são redigidos em verso⁵².

Ora, esta imbricação fica em parte diluída com a afirmação de Garrett nas “Variantes” – 3ª e 4ª edições do *Catão* – de que se pode prescindir destes prólogos para a representação: a possibilidade de os eliminar deve-se a que, na realidade, ambos se construíram com a finalidade esclarecedora e orientadora para a recepção do texto que caracteriza essencialmente os prefácios mais tipicamente editoriais.

⁵² Os prólogos dramáticos constituem, com a singular “Epístola romântica” d’*O Noivado do Dafundo*, os únicos casos de textos introdutórios em verso, mas a epístola tem claramente um destino escrito, enquanto os prólogos dramáticos são dirigidos à cena.

Além disso, apresentam uma identificação inequívoca da voz com o autor do texto mediante a utilização de instâncias pragmáticas muito fortes: a 1ª pessoa do singular, claramente identificável com o autor, e a 2ª pessoa do plural, com que convoca uma assembleia amiga, que lá está para contemplar a encenação do seu teatro. A eles se dirige no início do prólogo da *Lucrecia* na representação de 1819

Hoje, que a voz da cândida amizade
 Aqui vos ajuntou, congresso ilustre,
 Hoje que o brado meu ténue, humilde
 Dirigir-vos me é dado; oh! que mais pode,
 Que outros sons a formar se atreve o vate,
 Senão de eterna gratidão sincera?

e no final do prólogo de *Catão*, recitado pelo mesmo autor, segundo se indica em nota de rodapé, na primeira representação:

E vós, vós todos, assembleia ilustre,
 Os erros desculpai do ingénuo vate.
 Foi só meu coração que fez meus versos:
 Por ele julgai só.

De certeza é este o caso mais próximo no teatro de Garrett do que Genette denomina “prefácio actorial” já que, ainda que Garrett não seja propriamente uma personagem destas peças, a sua figura está absolutamente ligada às primeiras representações das mesmas⁵³, de modo a construir mais um nível dentro da gradação da sua ficção teatral. Deste jogo tipicamente romântico fariam ainda parte outras obras literárias de Garrett, desde os prefácios de *D. Branca*, *A Lírica de João Mínimo* ou *O Arco de Sant’Ana* até às *Viagens na minha terra*, romance em que o autor se ficciona como narrador do romance. Mas no que ao nosso trabalho diz respeito, interessa especialmente o jogo proposto n’*O Impromptu de Sintra* – peça estreada em 8 de

⁵³ Amorim (1884a: 224) indica que na primeira representação da peça Garrett “desempenhou o papel do jovem Junio Bruto”.

Abril de 1822 na Quinta da Cabeça, em Sintra – onde encontramos directamente um personagem dramático com o nome de “J. B. da S. Leitão d’A. Garrett”. Note-se que Geraldes Xavier considera esta peça uma espécie de prólogo cénico na representação de *O Corcunda por Amor* (2005: 110), de modo que viria a reproduzir algumas das características dos prólogos dramáticos agora estudados.

Por outro lado, também os temas e funções visadas com estes prólogos incidem no carácter paratextual dos prólogos dramáticos, que se destinam, por exemplo, a deixar claro o significado da peça, ou a configurar e afirmar a sua imagem de autor e intelectual. Declara no prólogo de *Lucrecia*:

A triunfante morte de Lucrecia,
Lucrecia!... Este só nome é já sobejo
A espectadores tais: sabeis seus fados

ou

Ah! Mesmo agora o coração no peito
Receio, e timidez sinto oprimir-me;
Desajudados, franqueando os ombros,
Ao peso acurvam da atrevida empresa.
Temo, sim... Mas ah! não: nada já temo,
Nada receio já: com Lusos falo.
Portugueses sois vós: tal nome encerra
Timbre primeiro, e augusto, o amor da glória.
A glória! ah que ela só me excita o peito!
A minha não: tão sórdido egoísmo
(Bem o sabeis) não cabe em peito Luso.
A gloria, mas da pátria augusta, e cara.
Ah! pequeno a aumentar-lha é meu trabalho.

Os mesmos eixos de significado orientam a criação do prólogo de *Catão* em 1821, de modo que também aqui se esclarece o significado (político) da peça:

Honra, valor, virtude, esforço e glória,
 Tudo acaba com ela nesse instante.
 Algozes ferros, ásperas cadeias
 Da miseranda Roma algemam pulsos...
 Mas da pátria infeliz o negro opróbrio,
 Catão não o há-de ver, – morre primeiro.

e se afirma o carácter português do argumento, ainda que baseado numa história da antiguidade latina:

Meigos afectos de paixões mais brandas
 Não espereis ouvir: – só fala a pátria
 Em corações que a pátria só conhecem.
 Romanos estes são, – mas vós sois Lusos:
 E de Romano a Português que dista?
 Foram livres aqueles, – vós sois livres;
 Cidadãos, – vós o sois; homens, – sois homens
 Pelos campos da glória e liberdade
 Onde o Tibre correu, corre hoje o Tejo.

Por tudo isto, pensamos que estes dois prólogos se situam numa zona ambígua e intermédia entre o prólogo dramático clássico descrito por Porqueras Mayo (1957: 21-27) ou Wiley (1970: xxiii), e o paratexto próprio dos volumes publicados descrito por Genette. Reiteramos a ideia de que nos encontramos com um paratexto mais, esta vez absolutamente *contaminado* pelo carácter genérico do texto central, ao ponto de adquirir não apenas a sua construção em verso, mas também o seu carácter oral e colectivo; mas de qualquer modo, como afirma Geraldine Xavier, serve-lhe para criar “um condicionar das expectativas do leitor/espectador (...) evidenciando o indiscutível carácter revolucionário da peça” (2005: 53). Assim pois, insistimos na pertinência de incorporar estes dois prólogos que, sendo os *paratextos* mais próximos da estreia das suas peças de juventude, complementam sem qualquer tipo de dúvida as considerações presentes nos seus escritos de carácter paratextual mais estrito.

2.G.2. QUESTÕES DE AUTORIA. PRECISÕES NECESSÁRIAS

Já comentámos na secção referida ao nome e a autoria, que os volumes teatrais garrettianos aparecem sempre assinados por Almeida Garrett, sem que se produza nenhum caso semelhante ao da 1ª edição de *D. Branca*, *Lírica de João Mínimo* ou *O Arco de Sant'Ana*, em que subscreve apenas como editor⁵⁴. Todavia, não se repete esta uniformidade quando trata as questões de autoria no conjunto prefacial, razão pela qual entramos agora em terreno muito mais ambíguo e perigoso, e sobre o qual não resulta fácil fazer afirmações inequívocas. No entanto, desde já podemos afirmar que a análise das características deste corpus levar-nos-á, norma geral, a subscrever as impressões de Gomes de Amorim que, como veremos, costuma considerar todos os paratextos teatrais não assinados como da autoria de Garrett.

Como se sabe, aquele que foi o seu biógrafo *oficial*, foi também quem mais contribuiu para pôr em causa a *não-autoria* dalguns dos paratextos garrettianos – em forma *peri* ou *epitextual* –, sendo algumas vezes muito claro a este respeito. No início das suas *Memórias Biográficas* refere algumas recordações e experiências com este tipo de documentos, assim como a actividade biográfica que já tinha desempenhado em vida de Garrett. Comenta por exemplo que, precisando a casa Bertrand de alguém para redigir uma biografia de Garrett para uns editores alemães, este não só teria proposto Amorim como autor, também lhe teria facilitado grande parte do texto e das ideias para a mesma. Amorim conta, aliás, que entre esses documentos coligidos com a ajuda de Garrett, encontrava-se também o manuscrito da “Biografia” publicada no *Universo Pitoresco* (1843), podendo ver-se que “[é] se não todo, pela maior parte trabalho seu. Está annotado, quasi pagina a pagina, pela sua letra.” (Amorim 1884a: 19). De facto, desde muito cedo seria intitulada pela crítica como “Autobiografia” (Braga 1905a: 8, 111; Abreu 1999: 254). Noutro dos casos mais conhecidos, o prefácio da

⁵⁴ Nestes casos falamos do que Genette (1987: 172) denomina como prefácios *denegativos*, já que servem ao autor para negar a sua responsabilidade autoral.

2ª edição das *Viagens na minha terra*, Amorim afirmará que “foi escripto por elle” e que, deixando de lado uma certa vaidade, a apresentação é muito válida e só fica diminuída por “não ter sido de outra penna aquelle elogio merecidíssimo” (Amorim 1884c: 75; Abreu 1999: 253-254; Soares 2003: 79). Assim pois, em 1884 o biógrafo não deixa dúvidas de que, nalgumas ocasiões “alguém se tinha já prestado a publicar como seus, artigos que ele tivera a fraqueza de escrever de si próprio; e não ignorava que lhe pertenciam as admiráveis advertências, que nas suas obras figuravam como sendo dos editores” (1884a: 18), *fraqueza* que já tinha causado aliás o escárnio de alguns rivais sócio-políticos.

Deste modo, os estudiosos de Garrett devem pôr especial cuidado em analisar e ter em conta este traço da obra garrettiana, mais uma faceta da gradação ficcional a que submete a sua figura literária. No caso específico do teatro contamos com alguns prefácios cuja autoria está plenamente assumida e, portanto, não apresentam problemas de atribuição; são todos aqueles que apresentam 1ª pessoa do singular: a Nota Bene, a “Carta” e os prefácios da 1ª e da 3ª edições de *Catão*, o prólogo a *MRP* e a “Introdução” a *UAGV*, a *Memória* ou o prefácio de *SM*. Todos eles coincidem igualmente em apresentar lugar e data de assinatura, afirmando a assunção autoral mesmo que não seja explícita a assinatura no final do paratexto. No outro extremo, contamos apenas com duas “advertências” explicitamente assumidas pelos editores; falamos dos textos introdutórios aos textos críticos que se incorporam nos volumes de *UAGV* e *FLS*. Ambos são intitulados directamente como “dos editores”, redigidos em 1ª pessoa do plural e muito breves.

Num terreno intermédio encontramos uma série de textos não atribuídos de maneira tão clara mas que, de início, deveriam ser entendidos como próprios dos responsáveis editoriais pela forma de se referirem ao autor: falamos de alguns textos na 1ª pessoa do plural mas sem título ou atribuição explícita, como a “apresentação” do volume de *FV*, e os prefácios do *TS* ou de *FVM*; e de outros, ainda

de maior ambiguidade, também sem título, construídos mediante a 3ª pessoa do singular: é o caso do prefácio das 2ª e 4ª edições de *Catão*, dos textos de apresentação de *AS* e *FLS*, e do prefácio a *FV*. Como já dizíamos, a tendência geral desde a obra de Gomes de Amorim é a de pôr em causa a *não-autoria* dos textos de Almeida Garrett, sendo nalguns casos contundente nas suas afirmações, como acontece em relação ao texto de apresentação do volume de *FLS*:

A ‘advertencia’, datada de 31 de dezembro de 1843, de Lisboa, precede a memória lida ao conservatório. É mais uma d’essas pequeninas peças, *que elle por vezes dava sob a responsabilidade dos seus editores*, algumas das quaes são admiraveis e denunciam sempre o *verdadeiro auctor* (1884c: 69)⁵⁵.

Mais adiante, fala da quarta edição do *Catão* sobre a qual afirma que nela “*disse o auctor, em nome dos editores*, que essa tragédia lançára os fundamentos em Portugal do theatro contemporaneo” (Amorim 1884c: 124; Abreu 1999: 254). Igualmente, quando se refere ao processo de preparação do volume da *FV*, Amorim afirma que Garrett “no prefaciosinho [a *FVM*] *explica* que o pensamento é, como o da outra, do repertorio francez...”⁵⁶. Por outras palavras, Amorim parece considerar garrettianos todos os paratextos das obras dramáticas, mesmo os mais breves, de menor importância e na 1ª pessoa do plural, como o *prefaciozinho* de 1846. Esta mesma tendência encontramos em Teófilo Braga quando fala da criação de *AS*, *TS* ou *FVM* (1905b: 269 351, 352), chegando mesmo a dizer que Garrett “confessa” no prólogo não assinado de *FV* (1905b: 234) uma série de ideias e impressões sobre a sua peça.

Obviamente existem muitas razões para apoiar estas impressões. Em primeiro lugar, alguns dos textos não escritos na 1ª pessoa do singular apresentam uma característica formal que nos parece essencial, já que não só permite estabelecer uma certa relação do autor com o texto e a sua redacção, também aproxima estes

⁵⁵ Destaques nossos.

⁵⁶ Destaques nossos.

paratextos dos plenamente assumidos: trata-se da presença do local e data de assinatura, que de alguma maneira garantem uma revisão e uma assunção de autoria. Neste sentido, os textos na 3ª pessoa do singular – os dois prefácios do *Catão*, a nota de apresentação a *AS* ou o texto de apresentação de *FLS* – parecem ficar também fora de dúvida (Soares 2003: 77). Além do mais, nestes mesmos prefácios a ambiguidade fica diluída com afirmações de carácter muito pessoal, como as que encontramos no prefácio da 2ª edição de *Catão*:

A extrema indulgência com que este drama foi recebido do público impunha, há muito, ao autor a obrigação de o emendar, e tornar mais digno de tão lisonjeiro favor, do que ele saíra na primeira edição. São todavia passados mais de quatro anos desde que ela se extinguiu, e só agora, na preguiçosa convalescença de longa enfermidade, apareceu breve remanso de mais sérios trabalhos que se lhe pudesse dar.

(...)

Estes exemplares o *dirigiram e alumiararam* em toda quanta emenda, correcção e aumento aparecer agora; *a eles se reporta* de toda a dúvida que na inteligência de uma outra alusão houver, *para eles apela* de toda a construção equívoca, *a eles se agrava* de toda a interpretação malevolente que lhe derem⁵⁷.

Ou no texto de apresentação de *FLS*

Lida a memória em conferência, segundo o costume académico, e deposta na mesa com o drama, foram gerais as instâncias para que este se lesse também. O *autor não se fez muito rogar*, porque *bem desejava* observar o efeito que produziria em auditório tão escolhido a sua nova tentativa.

Se o não iludiu a cegueira de poeta, nem o quis enganar a benevolência dos muitos amigos que ali estavam, o efeito foi maior do que nunca se atreveriam a prevê-lo as mais sanguíneas esperanças do escritor mais seguro de si e do seu público.

(...)

Foi isso causa de lhe pedirem, e o autor fazer com muito gosto, outra leitura...

⁵⁷ Todos os destaques das seguintes citações são nossos.

Ainda que o texto não tivesse sido redigido por ele, estaria sem dúvida sob o seu controlo, já que só gente *muito informada e autorizada* poderia realizar afirmações deste tipo. Estas considerações aparecem ao longo do texto não assinado na 3ª pessoa que antecede o texto da *FV*:

Não se quis pintar a acção exterior de uma revolução, como em tantas composições modernas, nem todo o seu movimento interno, como no citado Pinto e em muitas outras. (...)

Foi um improviso esta comédia, e a sua história é quase como a do Catão: ia-se compondo e ensaiando, acabou-se e representou-se.

Num nível maior de ambiguidade se encontram os prefácios não atribuídos nem assinados e escritos na 1ª pessoa do plural. Note-se neste sentido a particular mistura de 3ª pessoa durante a maior parte do texto para concluir com uma 1ª pessoa editorial de tom claramente laudatório no prefácio da 4ª edição de *Catão* que nos levaria a pensar não dever ser ele o responsável...

Mais feliz do que muitos, o autor de *Catão* vê, ainda no verdor da idade, calar-se a inveja dos émulos, bradar alto pelo mundo a fama de suas obras já conhecidas de nacionais e estrangeiros, e entrar, por seus esforços, a língua e a literatura portuguesa no caminho do progresso, a par das outras nações que tanto atrás a tinham deixado.

para depois encontrarmos imagens semelhantes às dos textos assinados, próximas a uma intimidade de que só o autor – ou alguém que, como indicava Amorim, aceitasse assinar os seus textos – poderia saber

A literatura portuguesa não gastará os seus talentos nestes dois excessos, graças ao nosso autor, que, em meio das sérias e trabalhosas ocupações da sua vida...

Por outro lado, o facto de aparecer justaposto em estrita ordem cronológica e antecedendo em pé de igualdade os prefácios das três primeiras edições, parece conferir-lhe um valor de originalidade que claramente se reconhece nos anteriores.

Os restantes casos não atribuídos e escritos na 1ª pessoa do plural – os três breves textos de apresentação do volume da *FV*, de *TS* e de *FVM* que, como vimos, tanto Amorim como Braga dão por garrettianos – contêm igualmente informações muito pessoais ao lado de frases de elogio. O volume é, com efeito, apresentado como “o quarto do teatro do nosso autor” para afirmar no final:

Os três exemplares que enchem o presente volume *são considerados pelo autor como meras tentativas. Esperamos dar, no tomo imediato do teatro, coisa mais completa: será a Sobrinha do Marques*, comédia histórica do século passado que, não obstante estar composta há muitos anos, ele tem demorado publicar.

e o prefácio a *FVM* parece exprimir a voz do autor quando lemos:

Os originais porém são tipos genéricos bem conhecidos, sem de nenhum modo ser individuados; *são as feições de uma parte da sociedade, mas não as de nenhuma pessoa dela.*

Neste sentido, ainda caberia passar em revista a autoria das advertências “dos editores”. Com efeito, no prefácio de *UAGV* afirma-se que

Dois escritos, entre tantos que este drama fez aparecer, sobressaíram vantajadamente pela superioridade do estilo e dos pensamentos, e forma, para assim dizer, o relatório do seu processo, são documentos que devem conservar-se, e que julgamos indispensável colocar aqui ao pé do drama.

Ora, sabemos por Gomes de Amorim (1884b: 385) que fora Garrett quem tomara a decisão de os incluir... Podia pensar-se pois num processo de férreo controlo igualmente por parte do autor, e mesmo de colaboração, mas tanto a brevidade como a sua finalidade de apresentador de textos alheios, deixa-nos pouca margem de análise para estabelecermos hipóteses válidas.

Um outro aspecto interessante a tratar à volta das questões de autoria tem a ver precisamente com a inclusão de textos de terceiros,

aparecidos em todos os casos na imprensa antes da publicação do volume. Como já se indicou, trata-se de dois textos assinados, o de Anselmo Braancamp sobre *UAGV* e o de Luís Rebelo da Silva sobre *FLS*; e de outros dois textos anónimos, o primeiro deles também publicado no volume de *UAGV* e o segundo quase despercebido formalmente, no prefácio de *FV*. São estes dois últimos os que maiores problemas nos colocam em relação à responsabilidade autoral, não apenas por aparecerem sem nome, mas também por guardarem uma relação estranhamente próxima da voz autoral.

O primeiro deles, a crítica aparecida no *DG* em 1838 e incluído como primeiro texto crítico no “Prefácio dos editores” de *UAGV* publica-se sem alguns parágrafos – vejam-se as notas correspondentes no corpus textual aqui apresentado – e adquire a categoria suficiente para contar com três notas finais que respondem às ideias da crítica, sendo deste modo, como já vimos, o único dos textos críticos com que estabelece um diálogo semelhante. Porém, não encontrámos qualquer comentário sobre quem possa ser esta figura nem em Amorim nem em Braga. Amorim comenta apenas em nota que o texto publicado no *DG* era um “artigo muito bem feito, que Garrett juntou ao drama, quando o imprimiu” (Amorim 1884b: 385), sem indicar claramente se conhece o autor do texto, aquele “elegante e urbano censor” mencionado nas notas finais. A relação com a voz autoral é portanto estranha e, de facto, Jacinto do Prado Coelho considera que o texto crítico era quase com toda certeza dele próprio (1961: 153).

Esta hipótese aparece-nos reforçada pelo segundo dos textos críticos anónimos que se publica de maneira mais *sub-reptícia*: a crítica inserida com parte do corpo do prefácio de *FV*, incluído “por ser o que mais visivelmente foi escrito sob as primeiras impressões do momento”, mas sem mais indicações sobre a autoria ou data de publicação, nem em Garrett nem em Amorim. No entanto, este último (1884b: 589) afirma que no prefácio do drama aquele “referiu depois como o fizera [o drama], e transcreveu o artigo de um jornal do tempo, tão digno de ler-se como o prefácio”. Note-se

que este tipo de considerações sobre a qualidade escrita do texto anónimo coincide com a tendência geral do biógrafo garrettiano quando se trata de caracterizar os prefácios que atribui explicitamente a Garrett, sempre *dignos de leitura*... Será apenas uma casualidade? Não nos parece.

Além do mais, em ambos os textos críticos e anónimos encontramos algumas características comuns que bem parecem corroborar a hipótese de Prado Coelho: são críticas muito próximas no tempo e muito próximas do momento da estreia, destinadas a apresentar um resumo do argumento ou algumas alusões à representação, e deixam transparecer alguma leve juízo negativo que, no entanto, não invalida o seu elogio geral da peça. Destaca-se aliás a presença em ambos os textos da epígrafe inicial do drama filosófico *Smarh* de Gustave Flaubert, “La mère en permettra la lecture à sa fille”, fazendo precisamente referência à contenção estética e moral presente nas obras garrettianas frente aos excessos já perceptíveis nos dramas que uns anos depois o próprio Garrett denominará como *plusquam românticos* e que, nesta época, são qualificados com o também significativo título de “teatro Porte-S.-Martin”.

Deste modo, será que nos encontramos perante dois casos de epitextos oficiosos da obra teatral garrettiana? Tudo parece indicar que sim, que nos encontramos perante um singular caso de conversão de epitextos públicos *oficiosos* – ao estilo da “Autobiografia” – em paratextos prefaciais *oficiosos*⁵⁸, reforçando a ideia de Prado Coelho supra-citada.

Por isto tudo, consideramos prefácios autorais originais todos aqueles atribuídos e em 1ª pessoa, mas também os outros que, na 3ª pessoa do singular ou 1ª pessoa do plural aparecem sem ser

⁵⁸ Genette (1987: 14) considera que, em boa medida, é texto oficioso tudo aquilo que o autor faz saber “sans (être censé) les avoir dites soi-même”. Deste ponto de vista, são muito interessantes todas as apreciações de Gomes de Amorim que, como biógrafo e figura muito próxima de Garrett, seria também influenciado por este na criação de uma determinada imagem garrettiana para a posteridade.

Por outra parte, não nos parece que possamos falar de prefácios ficcionais, no sentido utilizado para a sexta categoria descrita por Genette (1987: 182), já que os prefácios não chegam a ser atribuídos a instâncias não existentes ou relacionadas com a edição.

atribuídos, adquirindo, mais do que nunca, a categoria de paratextos prefaciais *quase-oficiosos*. E se não podemos afirmar categoricamente a autoria das críticas anónimas, parece-nos que podem ser considerados também *oficiosos* estes dois paratextos. Ao lado deles, o corpus alheio ficaria constituído pelos textos jornalísticos de Anselmo Braancamp e Luís Rebelo da Silva e, talvez, pelas breves apresentações atribuídas explicitamente aos editores.

2.G.3. PREFÁCIOS, PRÓLOGOS, ADVERTÊNCIAS, PREFEÇÕES... EIXOS DE CONFIGURAÇÃO

Tratámos até agora uma das mais relevantes categorias das propostas por Gérard Genette para analisar as características dos prefácios: o *DE QUEM* procede este texto, a questão da autoria. Faltanos pois completar os traços formais dos prefácios garrettianos respondendo ao resto de perguntas genettianas que, como se pode ver, muito se aproximam das perguntas necessárias para a redacção de uma notícia: *onde, quando, como, de quem, para quem* e, por último *para quê* se escreve um prólogo?

No que diz respeito ao *ONDE*, os prefácios de Garrett apareceram, como se sabe, ligados à publicação das suas peças dramáticas, sempre antecedendo o texto e, deste modo, oferecendo algumas chaves de leitura antes da chegada ao mesmo – que só em *Catão*, *UAGV* e *FLS* se complementam com outras considerações posfaciais em notas ou textos alheios. Um dos casos singulares seria o dos prefácios situados a meio dos volumes: a “Introdução” a *UAGV*, os prefácios a *TS* e *FVM* – mas, como já explicámos, a sua situação justifica-se pelo facto de serem livros contendo mais de uma peça, e portanto não perdem de modo nenhum o seu carácter prefacial em relação à peça comentada.

Um outro caso singular, parece-nos, é o da “Introdução” a *UAGV*, que não tem apenas a ver com o espaço, mas também com o tempo: com efeito, como já explicámos, a primeira parte deste texto utilizado como prefácio da peça estreada em 1838 tinha sido

já publicado como introdução na *Portaria* aparecida no *Diário do Governo* de 1836: encontramos-nos portanto com um prefácio com carácter anterior e destinado a uma publicação não livresca nem literária.

O último dos casos a destacar a nível da situação dos prefácios, parece-nos o de *Catão* já que, ao contar com quatro edições oferece-nos um jogo muito interessante de inclusão, exclusão e alterações dos paratextos. Com efeito, apesar de terem desaparecido da 2ª edição, os paratextos da 1ª serão novamente incluídos, assim como o prefácio da 2ª, ao lado do prefácio à 3ª edição da peça. A partir desta edição interessa sublinhar a disposição dos mesmos (Genette 1987: 160), sempre cronologicamente organizada do mais recente ao mais antigo para ser continuado com a “Carta”, que se situa imediatamente antes da dedicatória e do prólogo dramático. Neste sentido, observa-se uma clara vontade de Garrett não só de preparar a leitura contando com a recepção mais actual, também de documentar a sua evolução entre os mais de vinte anos que separam a primeira da última edição.

No que tem a ver com *QUANDO* convém lembrar em primeiro lugar o já lugar comum de que o prefácio é, paradoxalmente, um escrito posterior ao texto (Porqueras Mayo 1957: 96); no entanto, o momento mais relevante para a sua categorização cronológica é o da publicação, ao ser aquele em que é recebido pelo leitor (Genette 1987: 161-162)⁵⁹. Isto facilita-nos enormemente o trabalho como editores, já que não nos obriga a rever o que possivelmente é um dos mais numerosos espólios literários portugueses em “manuscritos originais e em documentos para o estudo da sua biografia e da sua obra literária.” (Ferreira Lima 1948: X); e portanto não nos leva à complexa datação das suas obras de juventude, dificuldade acrescentada entre muitos factores, pelo facto de Garrett volver em diversos momentos às suas peças (Crabbé Rocha 1954: 74). No entanto, é necessário lembrar que numa grande parte dos prefácios teatrais contamos com uma datação concreta, aspecto que nos

⁵⁹ Sobre as questões da temporalidade da estreia e a temporalidade da publicação veja-se o ponto 2.d.3.

facilita a contextualização do escrito, assim como a verificação da sua proximidade em relação à data de publicação.

Segundo os critérios utilizados por Genette para classificar cronologicamente os textos prefaciais, encontramos na obra de Almeida Garrett uma maioria de prefácios ântumos e quase sempre posteriores: a peça já tinha sido estreada antes da edição. A excepção seria *MRP* que, como ele mesmo afirma, “não chegou a representar-se nunca” pelo que nos encontramos com um prefácio tardio, como veremos, mas recebido pelo leitor na mesma data que a peça dramática.

Contamos também com 5 prefácios póstumos; a “Epístola romântica” d’*O Noivado do Dafundo*, publicada em 1857, – e os quatro textos publicados em 1914 com edição, também póstuma, de Gomes de Amorim, ao cuidado de Teófilo Braga. Já explicámos que precisamente o fundamental critério da sua recepção nos levou a inclui-los em forma de apêndice, dispondo a sua ordem segundo a proposta de Amorim e Braga. Contudo, para a melhor compreensão do pensamento garrettiano convém lembrar as suas datas de redacção: segundo indica o autor no manuscrito, a *Lucrecia* foi “representada pela primeira vez em Coimbra em __ de Fevereiro de 1819”, pelo que o prólogo dramático foi feito público também nessa data, e obviamente redigido em dias próximos⁶⁰. Do mesmo ano são também o prefácio a *AA* e a “Advertência” a *Sofonisba* e, por último, o prefácio de *Átala* está assinado no Porto a 16 de Outubro de 1820. Deste modo, se observados segundo o tempo de criação, os prefácios póstumos ajudam-nos a melhor compreender a sua produção publicada – o *Catão*, a tardia *Méropé* – na medida em que “a trajectória do teatro inédito acompanha com singular fidelidade a do teatro publicado” (Crabbé Rocha 1949: 19).

Os prefácios ântumos apresentam uma relativa uniformidade: encontramos por um lado um conjunto de textos escritos em datas

⁶⁰ Paiva Monteiro (1971a: 177) situa a redacção da peça entre 1818 e 1819, e contradiz a ideia de Amorim de ter sido redigida cerca de 1815-1816.

muito próximas da publicação da obra e portanto posteriores ao momento de escrita e representação da peça mas relativamente próximos do mesmo: o prefácio da 1ª edição de *Catão*, a nota de apresentação de *FLS*, o prefácio de *SM*, os prólogos de *TS* e *FVM*. No entanto, outros casos têm um carácter mais complexo que obriga a um tratamento mais demorado.

O primeiro e mais relevante é, como já dissemos a propósito do lugar, o da “Introdução” a *UAGV* cuja parte inicial tinha sido publicada como texto de apresentação na *Portaria* para a reforma do teatro no *Diário do Governo* de 15 de Novembro de 1836. Publicação anterior – desta vez oral e colectiva – é também a da *MCR*. Precisamente estes dois textos *publicados* com anterioridade são os alargados mediante a inclusão de notas finais nos seus correspondentes volumes, notas que servem ao autor para reflectir com posterioridade sobre a obra e para responder às reacções que se produziram por exemplo, após a aparição do seu plano de reforma (Vasconcelos 2003b: 62-63).

No que diz respeito ao aproveitamento de materiais de um para outro texto verifica-se com a *Portaria* e com a “Introdução” de *UAGV* mais um exemplo na linha, já analisada, dos prólogos dramáticos de *Lucrecia* e *Catão*. Este hábito aparece-nos ainda com a repetição de uma significativa parte do prefácio de *AA* no prólogo do volume *Poesias* de 1821, aquela em que lamenta a pobre actividade dramática num povo por demais notável nas artes e nas ciências, e reclama a criação de um teatro nacional (Paiva Monteiro 1971a: 327, 368).

Um outro caso destacável na sua construção temporal é, mais uma vez, o conjunto prefacial de *Catão* já que, para além de ser um corpus que se vai acrescentando à medida que avançam as edições, constitui-se com três prefácios inevitavelmente tardios em relação à peça dramática, com uma distância de 9, 19 e 24 anos com a data de estreia. Neste sentido, interessa muito lembrar as considerações de Gérard Genette a propósito dos prefácios inseridos nas sucessivas edições de uma obra literária:

En toute logique, la deuxième édition d'une œuvre, et aussi bien chacune des suivantes, s'adressant à des nouveaux lecteurs, rien n'empêche l'auteur d'y porter une préface « ultérieure » par sa date mais « originale » pour ces nouveaux lecteurs (...) En ce sens précis, il n'est jamais trop tard pour prévenir un nouveau public, et la préface ultérieure peut être le lieu d'expression de l'esprit d'escalier, ou de ce qu'on nomme en anglais *l'afterthought*. (...)

Mais ces attitudes de rattrapage sont apparemment assez rares (...) l'auteur n'aborde jamais un nouveau public sans avoir plus ou moins fortement éprouvé la réaction du premier – et en particulier de cette sorte de lecteurs qui n'a guère de chances de se renouveler et de se reprendre à l'occasion d'une nouvelle édition : la critique. Le plus souvent, donc, le rattrapage ultérieur d'une absence ou d'une carence de la préface originale prend inévitablement la forme d'une réponse aux premières réactions du premier public, et de la critique. C'est là, sans aucun doute, la fonction cardinale de la préface, ou postface (...) ultérieure, et j'y viens à l'instant – le temps d'en signaler deux autres non moins typiques, mais relativement mineures (Genette 1987: 222).

Apesar de longa, parece-nos muito esclarecedora esta citação do estudioso francês porque não só iremos verificando a passagem do tempo e o olhar distanciado que pouco a pouco se irá introduzindo nos prefácios tardios de *Catão* – linha evolutiva que muito bem reconheceu no seu trabalho Lola Geraldes Xavier quando fala de uma *poética dramatúrgica explícita* delineada ao longo dos anos no conjunto prefaciais da tragédia (2005: 29, 42) –; também poderemos descobrir as impressões tiradas pelo autor da recepção da sua peça ao longo desses anos.

Observe-se por exemplo o prefácio da 3ª edição, onde o autor afirma, partindo de uma perspectiva de maturidade, que não mudou substancialmente as suas considerações de juventude – introduzindo assim o tema denominado por Genette (1987: 236) como o “je n'ai pas changé”, um dos mais frequentes nos prefácios tardios

...todos me julgaram mal em um ponto: as minhas opiniões, os meus sentimentos, as minhas simpatias como homem, como cidadão, como filósofo tal qual, como cristão verdadeiro e sincero, não variaram desde que me conheço – espero amortilhar-me nelas.

E note-se igualmente a função de resposta às críticas ou ideias alheias aparecidas sobre o texto ao longo dos anos, diálogo aberto no tempo que se irá reflectindo nos diversos prefácios *catonianos*, quer seja nas considerações do prefácio *novo*, quer seja nas notas de rodapé que se vão acrescentado aos prefácios *velhos*:

E contudo, apesar de tanta disparidade, tem ele expressões, versos inteiros imitados de Addison. É porque não, se elas são boas e eles belos? Contar-se-ão porém raros os lugares imitados⁶¹; e a semelhança decerto mais a produziu a comum leitura de Plutarco⁶² do que nenhuma outra coisa⁶³. E não lembra mais do que acusar neste ponto. Se outras imitações descobrir o leitor, saiba que se lhe não quiseram ocultar, e que em se não declararem, só há culpa da memória. (CT2).

Imaginaram algumas pessoas menos reflectidas que as sucessivas correcções que tenho feito a este drama lhe haviam alterado a textura e carácter primitivo. Uns o julgam, sim melhorado na frase e mais perfeito como a obra literária, mas agorentado no sentimento, afrouxado no terso e duro do pensar forte que o caracterizava; outros supuseram que a primeira concepção de mancebo entusiasmada vira a grande questão política que aqui se agita, com diferentes olhos do que a vê hoje o homem maduro, experimentado – fatigado talvez, – desapontado, quem sabe? (CT3)

O presente volume, fenómeno raro em Portugal, é uma quarta edição feita em vida do autor, e para as nossas proporções, dentro de muito breve tempo. A primeira edição do *Catão*, feito em Lisboa, extinguiu-se em poucos meses; a segunda, de Londres, em dois anos; e a terceira – que foi a nossa primeira – em menos de três anos também estava exausta, apesar das contrafeições brasileiras (CT4).

⁶¹ [Nota da 3ª ed.]: Aqui vão denunciados, todos os que lembram. – acto I, pág. 14, verso 77-85 (do acto); pág. 28, v. 323-330; pág. 30, vers. 356 e seguintes; – acto II, pág. 39, vers. 27 e seg.; pág. 41, vers. 67 e seg.; pág. 43, vers. 104 e seg.; pág. 45, vers. 450 e seg. – Além destes, há na cena 2 do acto V, seus longes de imitação da c. 1 do acto V. de Addison. – Esta numeração de pág. e vers. toda se refere à presente terceira edição autêntica.

⁶² [Nota da 2ª e 3ª ed.]: Plutarch. Cat. minor, seu Uticensis.

⁶³ [Na 2ª ed.: “E contudo, apesar de tanta disparidade, tem ele expressões, versos inteiros imitados de Addison. E porque não, se elas são boas e eles belos? Contar-se-ão porém raros os lugares imitados. Ai vão denunciados, todos os que lembram. – No act. I, pág. 8, verso 10-14; pág. 17, v. 21-26; pág. 19, v. 5 e seguintes; act. II, pág. 25, v. 12 e seg.; pág. 26, v. 16 e seg.; pág. 28, v. 19-21; pág. 43, v. 5-18. Além destas passagens, só no princípio da c. 2 do V acto há uns longes de imitação da c. 1 do acto V. de Addison: a qual semelhança todavia, mais a produziu a comum leitura de Plutarco do que nenhuma outra coisa.”]

Veja-se neste último caso a alusão a outro importante facto acontecido durante os anos que decorrem entre as edições de *Catão*: a aparição de edições brasileiras não autorizadas por Almeida Garrett, que já o tinham levado a falar no prefácio da 3ª edição da segunda edição “autêntica” e que, novamente aqui, são referidas para afirmar o seu carácter espúrio. Precisamente, uma das diferenças entre a edição brasileira de *Catão* de 1833 e as edições garrettianas é a total ausência de paratextos de tipo prefacial, facto que nunca se produz no caso das edições revistas por Almeida Garrett⁶⁴.

Finalmente, no corpus prefacial *catoniano*, é possível observar a sua evolução criativa. Ofélia Paiva Monteiro destaca por exemplo as mudanças nas indicações cénicas que se encontram já na 2ª edição de *Catão* (1971b: 161), assim como a cada vez mais explícita presença da temática nacional, principalmente a partir do prefácio à 3ª edição (1971b: 171).

No *Catão* senti outra coisa, *fui* a Roma; fui e fiz-me Romano quanto pude, segundo o ditado manda; mas *voltei* para Portugal, e pensei de Português para Portugueses; e a isso atribuo a indulgência e boa vontade do público que me ouviu e me leu (*CT3*).

Por sua vez, Pinto de Castro assinala o compromisso “lapidar” que o autor assume no prefácio da 2ª edição para combinar o mundo clássico e o mundo antigo, mistura igualmente reforçada no prefácio da 3ª edição mas já combinada, como acabámos de ver, com a perspectiva portuguesa (1999: 42).

Com menor indulgência julgaria em 1841 o seu outro prefácio tardio, o de *Mélope* – peça excepcional no seu teatro ao ser publicada sem antes ter sido estreada, como explica o autor no prólogo, e mais de vinte anos depois da sua redacção⁶⁵. Com efeito,

⁶⁴ Utiliza esta mesma expressão no prefácio da 2ª edição do *Camões* para se referir às cópias não autorizadas também realizadas a partir do seu poema narrativo.

⁶⁵ Sobre a datação da *Mélope* se detém Gomes de Amorim que não aceita a declaração de Garrett de ser “dos últimos tempos de Coimbra” e a situa claramente entre 1819-1820 (Amorim 1884a: 146). Se Crabbé Rocha (1954: 49-50) a dá por escrita na ilha Terceira em 1816, Ofélia Paiva Monteiro confirma a datação de 1819 – data do que deve ser o seu primeiro manuscrito – e 1820 – data do manuscrito mais completo ao que, ainda assim, falta o acto V (1971a: 428-429).

Garrett considera a tragédia um “primeiro pensamento dramático”, própria das suas experimentações de juventude, afirmando que:

Não sei se é por isso que ainda tenho tanto amor a tão imperfeito ensaio e me não atrevo a queimá-lo, como fiz a tantos versos e a tantas prosas da minha criancice. Mas parece-me que não, e que só o conservo pela sincera vontade de mostrar como comecei a engatinhar na carreira dramática com as andadeiras clássicas e aristotélicas que a ninguém se tiravam ainda então em Portugal.

Por outras palavras, o prefácio serve-lhe para deixar claro que a peça deve ser julgada com olhos de outro tempo e de outra idade e justifica a sua publicação em virtude do seu valor documental:

De propósito a corrijo pouco, já que a dou ao público, não como obra literária, senão como documento de historia literária.

Leiam-na com indulgencia. (MRP)

No entanto, não deixa de ser irónico que esta humildade em reconhecer na obra apenas um documento afirme o seu reconhecimento como grande figura, digna de deixar e conservar documentos literários, atitude que, como se sabe, mantém desde muito novo.

O seguinte caso que se destaca em relação ao tempo da sua publicação é o prefácio do drama *Filipa de Vilhena*, peça que se publica seis anos após a sua estreia. No entanto, a cronologia do texto não é tão simples como poderia parecer já que, como vimos, inclui um texto alegadamente alheio que não nos aparece datado, pelo que não podemos saber da sua distância da estreia. No entanto, nos dois casos falamos de uma inclusão relativamente tardia já que a distância é claramente menor do que a existente entre as peças e prefácios das tragédias de juventude, pelo que o texto não inclui uma visão retrospectiva e distanciada como a encontrada na *Mélope* e *Catóo*. Por esta razão, o prefácio, como já vimos, destina-se a fazer uma crítica do espectáculo rememorando aspectos muito próximos da estreia e, afinal, inserindo comentários muito próximos ao processo de produção:

Tratava-se de fazer aparecer em público os pobres alunos do Conservatório, e fora escolhido o dia do nome de S. M., seu presidente e protector, que se queria festejar. Todas as escolas organizaram os seus exercícios com composições originais e feitas expressamente para a ocasião por sócios ou professores do estabelecimento. Faltava a escola de declamação, e *quis-se-lhe acudir* para que não ficasse atrás das outras. *Tomou o autor este assunto pela sua beleza e conveniência, riscou o traçado geral, colocou as figuras, esboçou as primeiras cenas e deu-o aos professores da escola para arranjam o resto.*

o que novamente nos leva a pensar no próprio Garrett, tese apontada na secção sobre as “questões de autoria”

Por último, parece-nos muito interessante neste apartado dedicar um pequeno espaço para aplicar sobre o conjunto prefacial garrettiano o esquema proposto por Geraldine Xavier (2005: 15) sobre as fases na obra dramática do autor. Com efeito, se atendermos aos períodos marcados pela autora – fase de juventude (1817-1821); fase de maturidade / hombridade (1838-1843); fase do deleite (1844-1854) – parecem corresponder, em linhas gerais, a determinadas tendências na construção dos paratextos prefaciais garrettianos. Verifica-se portanto que para as obras teatrais de juventude contamos com um menor número de paratextos que, na maioria dos casos, não chegaram a ser publicados em vida do autor. Tirando o caso do prefácio à 2ª edição de *Catão*, cuja existência é realmente singular pela paragem criadora no âmbito dramático de Garrett durante o “interregno” do exílio (Xavier 2005: 38), o teatro só será publicado a partir de 1840; e será nos volumes ligados à sua produção de maturidade⁶⁶ (1838-1843/44) que encontramos uma maior preocupação com a inclusão de paratextos, enquanto na de deleite (1844-1854) observamos um maior desleixo ou despreocupação.

Temos agora que nos referir ao *COMO*, por outras palavras, as formas básicas que adoptam os prefácios de Almeida Garrett. Como

⁶⁶ Lembre-se que apesar de ser publicado em 1844, a peça *Frei Luis de Sousa* tinha sido estreada em 1843. A única excepção seria a *Filipa de Vilhena*, estreada em 1840 e só aparecida em 1846, mas entre as obras publicadas neste período, será a que conta com um prefácio mais significativo.

se sabe, a partir de meados do século XVIII, os prefácios irão não apenas acrescentar a sua relevância, mas também reestruturar as suas formas. Generaliza-se assim o prefácio em prosa que pode, através dos seus específicos traços discursivos, diferenciar-se dos textos narrativos, líricos ou dramáticos que o acompanham. No entanto, lembremos que alguns deles podem adoptar excepcionalmente outras formas próximas do género literário da obra central, como acontece nos prólogos dialogados às peças dramáticas (Genette 1987: 153), permeabilidade de que também fala Porqueras Mayo:

El prólogo recibe, por su proximidad al libro que acompaña, unas marcadas influencias que lo atraviesan, modelan y transforman. Su carácter introductorio a *algo* hace que este *algo* se prolongue hasta él y le revista de sus características. De aquí que el género se torne algunas veces subgénero dependiente de un género más potente al cual presta un “servicio” o “funcionalidad” precisos. Por eso es distinto un prólogo según acompañe a una novela, poesía o drama, y se ve en peligro, si la penetración del libro es considerable, de parecer anulado (1957: 100).

Este estudioso assinala como máximo expoente precisamente os prólogos com técnica dialogística do teatro do Siglo de Oro espanhol (Porqueras Mayo 1957: 102).

No conjunto prefacial garrettiano encontramos com efeito, um grande domínio da prosa, discordando apenas a temporã criação de um prefácio em forma dialogada para acompanhar a *Sofonisba*. Os restantes prólogos partilham esta forma em prosa claramente diferenciada do texto dramático, mas apresentam características variadas que, pensamos, se devem à relevância que o autor deu à peça literária e, sobretudo, ao volume editorial. Deste modo, contrasta a extensão dos três primeiros prefácios de *Catão*, da “Introdução” a *UAGV*, a *MCR* ou *FV* com as brevidade das notas de apresentação de peças como *AS*, *TS*, *FVM* ou *CT4*.

Do conjunto de perguntas propostas por Genette para a análise dos prefácios, resta-nos ainda analisar a que interroga sobre os destinatários, o *PARA QUEM* que muito terá a ver ainda com as

formas paratextuais. Com efeito, o estatuto pragmático condiciona boa parte das características de construção estrutural e formal destes textos, pelo que muito importa tratar esta questão quando se trata de os descrever.

Em primeiro lugar, devemos destacar a variação que se produz no conjunto prefacial garrettiano em relação à instância emissora, que aparece através da 1ª e 3ª pessoa do singular – normalmente muito claramente associadas à figura autoral, como já vimos –, e ainda da 1ª pessoa do plural que, remetendo para os editores, não ocultam no entanto a voz de Almeida Garrett.

Em segundo lugar, chama a atenção a quase total ausência de referências titulares ao leitor, apenas presentes nos títulos “A quem ler” e “Ao leitor” que recebem na sua primeira publicação os prefácios da 1ª e 2ª edições de *Catão*, para logo serem mudados para simples “prefácios”. Resulta óbvio que todos os prefácios são dirigidos aos leitores mas, no entanto, o autor mostra-se muito parco no uso das referências aos mesmos, sendo normalmente muito escassas e frequentemente muito gerais: “ninguém ignora...”, (*CT1*), o “público” (*CT1*, *MRP*, *AA*), “os meus espectadores” (*AA*), “o leitor sincero” (*CT3*), “alguém” (*SM*)... Pode também utilizar uma 1ª pessoa do plural inclusiva na maioria dos prefácios que, no entanto, não costuma explicitar o tipo de destinatário visado – chegando mesmo a encontrar-se textos com uma total ausência de referências ao mesmo (*CT2*, *AS*, *TS*, *FVM*). Note-se, por outro lado, que a presença do destinatário pode ser complementada nas notas finais, como na nota B a *UAGV*, em que utiliza o vocativo “amigos”, cumprindo assim a função de alargamento e aprofundamento nos textos, também dos prefaciais.

Para além de uma primeira caracterização geral, pode-se observar a existência de dois textos de carácter epistolar: um deles de carácter póstumo, a “Epístola romântica” que precede *O Noivado no Dafundo* (1847); um outro é a conhecida “Carta” aparecida de maneira “ântuma” no *Catão* (1822). Ambos apresentam, como era de esperar, instâncias pragmáticas muito definidas: um emissor na

1ª pessoa do singular e um destinatário em 2ª pessoa do singular, muito concretizado na figura de “amigo de Coimbra” mas paradoxalmente anónimo. Veja-se neste sentido a mudança de título da “Carta” do *Catão*: em todos os casos se faz alusão a que a carta é escrita para um amigo, mas as referências ao mesmo variam nas sucessivas edições. Assim, se na 1ª este paratexto prefacial de carácter epistolar era intitulado como “Carta / Ao meu Amigo, o Sr. *** sobre a Tragédia Catão”, na 3ª edição passa a ser intitulado “Carta do autor / a um amigo em Coimbra”, para acabar por ser a simples “Carta / a um Amigo” que aparece na 4ª edição.

Ora, apesar de manter esta estrutura epistolar o objectivo central da carta é puramente prefacial: trata-se de mostrar que, ainda que imitando alguns versos da, naquele tempo muito conhecida, tragédia *Cato* de Joseph Addison, a tragédia garrettiana era muito diferente e, portanto, completamente original. Explica-se deste modo que a carta seja composta em grande parte com a reprodução dos versos *imitados* da tragédia de Addison, a sua tradução do inglês e, com algumas variações segundo a edição – como se pode verificar nas notas editoriais da nossa antologia –, os lugares da tragédia garrettiana onde se reconhece a sua maior influência. Cabe destacar por outro lado que o carácter alegadamente epistolar e casual legitimava a sua ausência na 2ª edição, como explica o autor no correspondente prefácio:

Vinha naquela primeira edição uma carta do autor sobre a imitação que neste drama há, ou havia, do celebrado *Catão* de Addison. Julgou-se escusado reimprimi-la aqui, por longa e de pouca monta.

No entanto, passará a ser incluída novamente, desta vez “por satisfazer a muitas pessoas que manifestam desejo de comparar em tudo as duas primeiras edições do *Catão*”, segundo afirma Garrett em nota de rodapé ao mesmo prefácio da 2ª edição quando reproduzido na 3ª e 4ª edições.

Devemos assinalar por último a diferença perceptível nos textos originais garrettianos *publicados* com anterioridade ou

simultaneamente à estreia da peça: os prólogos dramáticos de *Catão* e *Lucrecia*, a “Introdução” a *UAGVe* e a *MCR*. Com efeito, ambos os textos apresentam características pragmáticas muito singulares devidas às suas particulares circunstâncias de transmissão inicial, maioritariamente oral e colectiva. No caso dos prólogos dramáticos é óbvia a presença dos espectadores nesse “vós” implícito e que, como sabemos pela nota de rodapé incluída na 4ª edição do *Catão*, era realmente destinada a um público composto de “amigos e famílias conhecidas”. Por sua vez, a “Introdução” destaca-se antes pelo desaparecimento da sua primeira “receptora oficial”, a rainha D. Maria II, a quem se dirige a *Portaria* de 1836 para a reforma do teatro português. Por último, a *MCR* – lembremos que com uma finalidade oral e colectiva em primeira instância – dirige-se a uns “senhores” igualmente bem definidos: os membros do Conservatório Real perante os quais apresenta o seu novo drama *FLS* e que, como já vimos, ficam como destinatários explícitos no título que o texto terá no volume publicado.

3. O “PARA QUÊ”: OBJECTIVOS E FUNÇÕES DOS PARATEXTOS GARRETTIANOS

Não existe dúvida alguma sobre a especial relevância que tem a caracterização funcional dos paratextos editoriais românticos, os quais, ganhando liberdade genérica, se vão reforçando como corpus individual na medida em que ocupam um lugar de privilégio para a comunicação do autor com o leitor. Deste modo, os paratextos constituem-se na literatura moderna e contemporânea como ferramentas incontornáveis para conhecermos a doutrina estética e os objectivos – ideológicos, políticos, literários, sociais, didácticos... – de um determinado autor.

No entanto, e como assinala Genette (1987: 183), resulta muito difícil determinar as funções dos textos prefaciais a nível geral, já que estes irão depender do contexto editorial, da classe de prefácio e mesmo do facto de haver ou não vários prefácios consecutivos. Além do mais, os prefácios apresentam várias funções justapostas, que podem abranger aspectos muito diversos em relação ao texto literário (Ouvry-Vial 2004: 14, 19-20): definir o seu significado, datar ou mostrar o seu processo de construção, explicar as suas relações intertextuais, definir os objectivos visados com a criação de uma tal obra...

La préface joue un rôle de précis, de rassemblement des principes et préceptes nécessaires à la lecture, comme ces corpus de préceptes grammaticaux qui accompagnaient parfois les codex écrits en scripta *continua* (...) Sans les préceptes, les bases linguistiques et grammaticales, la lecture restait hésitante et le sens obscur (Ouvry-Vial 2004: 15).

Genette condensa estas funções em torno dos prefácios autorais originais numa básica: assegurar uma boa leitura do texto. Este objectivo, como rapidamente se comprova, pretende “1. *obtenir une*

lecture, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*”; por outras palavras, o paratexto prefacial destina-se fundamentalmente a explicar o *por que* e o *como* deve ler-se a obra. Deste modo, os prefácios corresponderiam em boa medida aos dois fecundos eixos orientadores que Ofélia Paiva Monteiro reconhece na teoria literária garrettiana (1971a: 351) da necessidade de *compreender e apreciar* a obra literária.

Avaliar, fazer compreender e esclarecer os próprios juízos de maneira a reformular as duas funções básicas assinaladas por Genette – *por que* e *como* se deve ler – em três grandes objectivos que se constituem em volta dos seguintes três eixos, já assinalados pela professora Helena Carvalhão Buescu (1997a: 84):

1. a criação de uma teoria estética a partir das suas obras dramáticas;
2. a construção de uma imagem pública própria;
3. a participação na configuração nacional portuguesa.

Resulta claro que estas três finalidades não são mais do que facetas complementares de um projecto total que, na nossa opinião, tem dois grandes centros de interesse: o sujeito e a nação (Paiva Monteiro 1999: 27) – quer dizer Garrett e Portugal –, configurando assim, como bom romântico e moderno, um “destino individual indissolúvelmente ligado ao destino da Nação” (Almeida 1999: 79-80).

3.1. RETRATO PARATEXTUAL DE OBRA COM AUTOR AO FUNDO – INDÍCIOS PARA UMA BIOGRAFIA TEÓRICO-LITERÁRIA

Na nossa opinião, podem incluir-se nesta secção todas aquelas funções que Genette relaciona com o efeito de persuasão subjacente às instâncias prefaciais, destinadas a conseguir e assegurar não apenas uma leitura, mas uma *boa* leitura da obra apresentada. Trata-se de interessar o leitor e predispor-lo para acolher a obra

literária (Genette 1987: 184), e constrói-se mediante o que Curtius denomina como tópicos do exórdio (1956: 158-162). O recurso mais conhecido neste sentido é o da *captatio benevolentiae*, presente em todos os prefácios de Almeida Garrett.

Com efeito, o recurso à *CAPTATIO BENEVOLENTIAE* pode aparecer através de várias atitudes de humildade adoptadas perante ao texto central comentado:

1/ tirando valor e qualidades ao texto, inferioridade que normalmente se liga à escassa capacidade criativa do autor, como na “Advertência” a *SFB*, em que fala de “fracos versos”; ou no prefácio de *AA* em que fala de “mesquinho trabalho”;

2/ lembrando que o texto literário se deve apenas a uma experiência de juventude – atitude que resulta completamente normal nos prefácios ulteriores e na “Nota Bene” de *Catão*, ou no prefácio tardio de *MRP*; mas que surpreende pela sua presença temporã no prólogo a *Átala*, redigido em 1820, onde fala do texto inacabado como pertencente à sua “infância trágica, e poética”;

3/ explicando que o texto se publica apenas pelo sucesso cénico e a indulgência dos amigos e espectadores. Acontece isto na publicação do primeira edição de *Catão*, em cujo prefácio reflecte que se calhar irá

desenganar esse mesmo público e, apresentando-lhe estes fracos ensaios sem o prestígio da cena, e desajudados da poderosa magia dos actores excelentes, mostrar-lhes toda a pouca realidade de seu merecimento, e fazê-los envergonhar de seus aplausos!

Também se observa esta ideia no segundo prefácio, onde se refere à “extrema indulgência com que este drama foi recebido”; e no terceiro fala novamente da “indulgência e boa vontade do público que me ouviu e me leu”.

Por sua vez, no texto de apresentação do volume de *FLS* declarará que:

Não havia a mínima tenção de entregar nunca à cena *Frei Luis de Sousa*, nem tão cedo à imprensa, quando se acabou de compor nos fins do Inverno passado.

Mas tanto a benevolência como a insistência dos “muitos amigos que ali estavam” levaram-no a fazer públicas as suas criações – e note-se aqui a alusão ao público feminino como categoria legitimadora:

Em tudo e sempre – excepto numa coisa que não vem para aqui –se pode e deve ter mais fé nas mulheres que nos homens; em coisas de arte o seu voto é decisivo. Desde aquela leitura o autor começou a acreditar na sua obra como composição dramática, pois até então ingenuamente a reputava mais um *estudo* para se examinar no gabinete, do que próprio quadro para se desenrolar na exposição pública da cena. (*FLS*)

Retoma neste caso o autor um velho tópico presente desde a Antiguidade, especialmente desde Horácio (Curtius 1956: 157), mediante o qual a publicação da obra se justifica porque “un protecteur ou un supérieur l’en a prié, en a exprimé le désir ou donné l’ordre”, mas o carácter teatral da obra permite a Almeida Garrett transferir a autoridade para o domínio do conjunto do público, entendido assim como ente colectivo e democrático, e portanto mais acorde com a sua concepção sócio-literária.

Este recurso para a obtenção da predisposição do leitor perante a obra constrói-se igualmente

4/ utilizando a dedicatória, especialmente no caso da *MCR*:

...porque honro e venero os eminentes literatos, e os nobres caracteres cívicos que ele reúne em seu seio, e para testemunho sincero também da muita confiança que tenho numa instituição que tão útil tem sido e há-de ser à nossa literatura renascente, que tem estimulado com prémios, animado com exemplos, dirigido com sábios conselhos...

5/ esclarecendo as muitas dificuldades que tinha a empresa, como declara em *AT* ou na *MCR*; ou

6/ justificando as soluções dramáticas e estéticas adoptadas, como no famoso caso da prosa numa peça de carácter trágico como o *FLS*, comunicando esta última via com o desenvolvimento de uma teoria estética, como já vimos.

Esta humildade pretendida e tantas vezes repetida, convive e contrasta com uma prática auto-laudatória muito interessante e que, pensamos, entra dentro da segunda linha de persuasão perante o futuro leitor que assinala Genette (1987: 185): dar IMPORTÂNCIA ao texto apresentado. Como já vimos, a peculiar relação de Almeida Garrett com a autoria dos paratextos introdutórios situa-nos perante uma série de afirmações curiosas nos textos redigidos na 3ª pessoa do singular ou 1ª pessoa do plural, textos que utiliza, por um lado, para justificar e solicitar benevolência – como vimos no caso do texto de apresentação do volume *FLS* – e, por outro, para sublinhar a importância dos seus esforços como autor literário e promotor do teatro nacional português:

Sempre mais correcto e progressivamente melhorado por seu escrupuloso e infatigável autor, o *Catão* sai, nesta quarta edição autêntica, tão perfeito quanto a uma obra humana é dado sê-lo

(...)

O *Catão* lançou os fundamentos do teatro contemporâneo

(...)

Mais feliz do que muitos, o autor de *Catão* vê, ainda no verdor da idade, calar-se a inveja dos émulos, bradar alto pelo mundo a fama de suas obras já conhecidas de nacionais e estrangeiros, e entrar, por seus esforços, a língua e a literatura portuguesa no caminho do progresso, a par das outras nações que tanto atrás a tinham deixado. (CT4)

ou

O *Catão* como obra completa, a *Mélope* apesar de ensaio, fixaram o estilo da tragédia clássica portuguesa, precedendo em muita parte a reforma que este género ultimamente obteve em França dos autores de *Virgínia* e de *Lucrecia*.

O *Auto de Gil Vicente e o Alfageme* não menos se pode dizer que deram norma ao desmandado drama romântico. *Frei Luis de Sousa* está reconhecido como tipo de tragédia nova. (IFV)

Uma outra linha descrita por Genette (1987: 195), e realmente muito presente nos conjunto prefacial garrettiano, é a da GÉNESE. Com efeito, o carácter teatral das publicações leva o autor a introduzir indicações não apenas sobre a sua forma de composição, mas também sobre os ensaios e estreia das suas obras, incluindo normalmente referências ao seu êxito – uma das razões que, como vimos, aduz o autor para decidir-se a publicá-las:

A sociedade de curiosos que as levaram à cena, e que tanto aplauso lhes granjearam do mais escolhido público de Portugal, receberam pouco e pouco as porções da peça que se iam fazendo para os ensaios; e todos os membros dessa sociedade sabem quantas vezes se compunha na véspera o que no outro dia se tinha de ensaiar (CT1).

Representou-se esta tragédia, a primeira vez, em Lisboa, por uma sociedade de curiosos, em Setembro de 1821. Outra sociedade de igual natureza lhe fez a mesma honra no ano seguinte, em Leiria, com permissão do autor. Entregue, de certo modo, pela impressão, ao público, foi primeiro representada em público teatro, em Santarém, no ano de 1826. Também exilada na geral proscricção de 1828, veio aparecer em Plymouth, onde, se houvermos de crer os jornais ingleses desse tempo, tão perfeitamente desempenhada foi por vários oficiais e outros distintos emigrados portugueses, – que até dos ‘espectadores britânicos [britannos]’ se não poderá o autor queixar (CT2)

Resolveu-se ali logo, e na excitação do momento, representar o drama em um teatro particular. Distribuíram-se as partes, começaram os ensaios, e em poucas semanas, apesar de todas as dificuldades, subiu à cena na quinta do Pinheiro, a cujos amáveis donos não há obséquio nem fineza que não deva o autor e a peça.

O teatro é pequeno, mas acomoda muita gente; e encheu-se do que há mais luzido e brilhante na ‘sociedade’.

(...)

O autor supriu, no papel de Telmo, a falta de um amigo impossibilitado. Ponto, coros, e os mesmos comparsas, tudo eram parentes ou amigos íntimos.

Faz gosto recordar todas estas circunstâncias: é roubar uma página à monótona história da sensaboria do tempo (*MCR*)

Especialmente significativas são as considerações sobre o processo de criação de *FV – Amor e pátria*, na sua primeira representação –, em que Garrett explica o difícil processo de composição, que o levou a estrear a peça de maneira anónima e a corrigir o texto para a sua edição:

Obrigado a trabalhar numa ideia não sua nem fácil, para um estrangeiro especialmente, o director da escola mereceu muito louvor pela dedicação e zelo com que se sujeitou a fazer tal. Mas o autor teve de refazer todo o trabalho que lhe trouxeram, deixando apenas alguma coisa dele no segundo acto por ser o mais aproveitável.

Assim se representou e anonimamente a comédia; mas agora que se resolve a deixá-la imprimir com seu nome, tudo foi refundido de novo, e não ficou nada de mão alheia

Interessa também a descrição da história editorial da tragédia *Catão*, “fenómeno raro em Portugal” como se afirma no *CT4* por chegar a uma quarta edição de um texto dramático apesar, afirma, das “contrafeições brasileiras”, quer dizer, das edições não autorizadas que se opõem às *autênticas* (*CT2*, *CT4*). O autor aproveita igualmente os prefácios para explicar as correcções e as alterações introduzidas no texto dramático, processo de melhoramento que estende aos paratextos, corrigidos e anotados, como vimos, nas sucessivas edições.

A meio caminho entre a declaração das fontes e a lembrança do processo de criação está o prefácio da *MRP* que, condicionado pelo seu carácter tardio, trata com olhos benevolentes e nostálgicos as circunstâncias da sua inspiração⁶⁷, que se deve a duas pessoas muito próximas durante a sua infância e primeira juventude:

⁶⁷ Mantendo no entanto uma atitude de humildade no juízo sobre o resultado final, a sua peça, que publica apenas como documento de história literária, como já vimos.

Digo que tinha dezoito anos quando escrevi a *Mélope*. Mas tinha doze quando comecei a pensar nela. Estava eu na ilha Terceira, e cheio de presunções de helenista porque um santo velho que ali havia, o Sr. Joaquim Alves – excelente homem que usava do mais esquisito barrete e da melhor marmelada que ainda se fez – me tinha feito entender quatro versos de Homero.

(...)

Havia ali também naquela minha saudosa ilha Terceira outro velho que me ajudou a criar, e a quem devo quase tudo o que sei: era meu tio D. Alexandre que não gostava de Eurípides, – bárbaro! – nem acreditava na minha ciência helénica, – incrédulo! – e que, de mais a mais, um dia me fez perder as minhas tão caras e doces ilusões, dizendo-me que no teatro inglês e no castelhano havia melhores coisas que nos clássicos de Atenas.

Ainda que se trate de fontes de inspiração muito diversas, parece-nos que esta alusão concreta ao tio Alexandre da Sagrada Família como fonte da sua clássica *Mélope* articula-se com a lembrança da velha criada Rosa de Lima que aparece na nota L ao acto I de *FLS*, figura com que reivindica as fontes populares. Neste sentido, pode destacar-se que a preocupação com a literatura popular, quase tão constante na sua obra como a do teatro, iria transparecendo pelas suas peças e paratextos teatrais:

A poesia verdadeira é esta, é a que sai das suas fontes primeiras e genuínas; não são arrebiques de frases tiradas de gregos ou latinos, de franceses ou de ingleses, segundo é moda; nem *rifacimentos* exagerados – hoje, da sensaboria descorada da escola *passigráfica* que distinguiu a nacionalidade de todas as literaturas no fim do século passado e princípios deste – amanhã de quanto há mais obsoleto e *irrevocável* no estilo enrevesado, nas ideias confusas, nos princípios indeterminados dos críqueteiros velhos. A literatura é filha da terra, como os Titãs da fábula, e à sua terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta. (Nota L – Acto I - *FLS*)

Em relação as fontes, chegamos a uma outra linha de tratamento típica dos prefácios, a questão da NOVIDADE e da ORIGINALIDADE, assunto sobre o qual mantém Garrett em geral uma atitude bastante moderada. No entanto, ao ser um autor

reconhecido desde a própria publicação de *Camões* como o introdutor do modelo romântico em Portugal – como ele próprio se apresenta no prefácio da *MRP* em 1841 –, e consciente de que os modelos utilizados estão a mudar, vê-se obrigado a tratar as questões estéticas em termos de câmbio e justificação das novas opções, sempre para reconhecer que não alinha a cem por cento com nenhuma escola estética (Paiva Monteiro 1971a: 399; Xavier 2005: 133). Deste modo, podemos reconhecer toda uma série de linhas de fundamentação das suas tradições e das suas inovações literárias.

Uma destas vias de afirmação constrói-se mediante o longo tratamento que Almeida Garrett dedica às suas opções estéticas e teatrais. É sem dúvida suficientemente conhecido o exemplo da *MCR* onde justifica a sua eleição da prosa e da estrutura no *FLS*, aceitando por isso a denominação de drama e não de tragédia, como caberia à perspectiva trágica adoptada para tratar esse misterioso episódio da história portuguesa. Mas esta preocupação em descrever o estilo adoptado refere-se nomeadamente, como dizíamos, ao famoso *não-dilema* estético de Garrett, que não se reconhece nem clássico nem romântico e defende, desde muito cedo, um estilo mixto, situando-o acima dos outros já na “Carta” de *Catão* (Xavier 2003: 413 / 416-17 / 420). Esta tomada de posição permite-lhe defender de maneira coerente a sua *estética da contenção* tratando temas modernos e nacionais com maior liberdade criadora, mas mantendo algumas das virtudes do equilíbrio clássico, como se observa na *MCR*, o que lhe permite criar dramas com

... um estilo que nos não deixa cair nas extravagâncias e exagerações desse romantismo efêmero que já vai passando na Europa, e que após si traz a inevitável reacção que também em França se sente (*CT4*).

Podemos concluir com Lola Geraldine Xavier que

A doutrina estética de Garrett orienta-se, pois e fundamentalmente, pelo culto ideológico, ético e estético da simplicidade e do equilíbrio entre os preceitos clássicos e os preceitos românticos, que, desde muito cedo, compreendeu tratar-se de uma falsa antinomia

entre postulados, onde a intenção histórico-pedagógica se alia ao princípio de fingimento, da verosimilhança e da verdade dramática. Neste intuito, vários modelos lhe serviram de ponto de partida no ensejo de alcançar a modernidade, pois ser moderno seria alcançar o paradigma do misto, símbolo da “arte regenerada”, seria conseguir dosear o clássico com o romântico (2005: 133).

Uma outra linha muito interessante é a da referência de modelos e fontes que influíram nas suas criações literárias, esta vez escritas e fundamentalmente teatrais: desde dramaturgos da Antiguidade como Ésquilo, Eurípides, ou Sófocles até ao teatro neoclássico de Voltaire e Racine; desde autores de modelo clássico como Homero, Cícero, Corneille, Maffei ou Alfieri, ou autores medievais como Dante, Petraca e Juan del Encina, até autores de modelo romântico – incluindo aqui todos aqueles que mesmo antes do romantismo fugiram das preceptivas clássicas – como Shakespeare, Cervantes ou Chateaubriand; desde historiadores como Xenofonte até estudiosos como o P. Brumoy ou Schlegel..., vamos encontrando um longo elenco de leituras e relações textuais que nos apresentam um autor muito lido e curioso por conhecer os principais nomes e correntes do pensamento literário europeu. Este leque intertextual permite-nos verificar que, ao lado da sua concepção do Romantismo como movimento histórico concreto, Garrett tem uma consciência a-histórica do mesmo, concebendo-o também como modelo de criação irregular oposta ao modelo clássico (Lawton 1974: 101-102). Já em 1822, no prefácio à 1ª edição de *Catão*, insere num “género romântico” atemporal o teatro de Shakespeare, e nível geral todo o teatro inglês e espanhol, por serem tendentes à mistura e à amálgama. Observa-se isto mesmo no prefácio de *MRP*, em 1841, em que apesar de reconhecer-se como introdutor do romantismo moderno – o de “Goethe e Scott” – afirma igualmente que na verdade:

Romantismo, cá o houve sempre; essa moléstia se tal é, esse andaço de bexigas, como já lhe ouvi chamar, nunca saiu da nossa península.

Os prefácios dramáticos garretianos correspondem à tendência descrita por Genette (1987: 186) na literatura dramática

desde a Antiguidade já que, ao reelaborar com frequência temas e argumentos de peças anteriores, obrigam ao autor a explicar as suas escolhas, as suas novidades ou as suas diferenças em relação aos anteriores tratamentos do assunto:

a intertextualidade está quase sempre presente, o que confirma a faceta de um Garrett estudioso que se baseia em várias fontes para a escrita dos seus textos, que vai identificando nos metatextos que precedem geralmente as suas peças, cuja qualidade estética diverge (Xavier 2005: 131)

No caso de Almeida Garrett resultam especialmente interessantes algumas destas referências intertextuais, como o diálogo da “Advertência” a *SFB* em que nega que seja uma tradução da obra de Voltaire, por mais que tenha título e personagens em comum. Igualmente dedicará uma grande atenção nos prefácios e na “Carta” inseridas na edição de *Catão*, a negar que a sua tragédia seja uma tradução ou uma imitação do *Cato* de Joseph Addison: o espaço dedicado aos versos imitados, a sua tradução e a sua própria adaptação, servem sobretudo para insistir em que o resto da tragédia nada mais tem a ver com a peça inglesa. Com o intuito de reforçar esta ideia, Almeida Garrett preocupa-se em deixar claro que a distância do texto addisoniano se deve a que não gostou da apresentação da história nem da caracterização dos personagens. Utiliza para isso uma longa citação de A. W. Schlegel, onde o autor alemão emite um juízo muito negativo juízo sobre a tragédia inglesa. Deste modo, Garrett pode retomar a exposição schlegeliana para aproveitar a maioria das ideias, como se pode ler na seguinte passagem:

O que Schlegel diz sobre a *regularidade clássica* mal entendida que Addison pretendeu e pensou dar ao seu drama, é exactissimamente certo.

(...)

Em qual destes três géneros escreveu Addison? Em nenhum. A sua tragédia e um arremedo infeliz do gosto francês, tem todos os defeitos do afeminado daquele teatro, sem ter nenhuma de suas belezas. Seis namoros!

Mas note-se que ao mesmo tempo cria, em relação ao autor alemão, uma imagem própria de equilíbrio e objectividade, que melhor lhe permite afirmar as suas ideias

No que em grande parte discordo de Schlegel é no severo conceito que forma do estilo de Addison. Convenho que sobejas vezes é frio e desanimado, porém muitas é sublime e elevado como ao género cumpria. O monólogo do quinto acto é uma obra prima de poesia, tanto nas ideias como no estilo.

Deste modo, consegue reforçar a veracidade das suas seguintes declarações, com que novamente insiste na distância que tomou em relação a Addison.

Significativa nos parece também a alusão a Ferdinand Dinis, com que se inicia nada menos que a *MCR*:

Um estrangeiro fez, há pouco tempo, um romance⁶⁸, da aventureira vida de Frei Luís de Sousa. Há muito enfeite de maravilhoso nesse livro, que não sei se agrada aos estranhos; a mim, que sou natural, pareceu-me empanar a singela beleza de tão interessante história. Exponho um sentimento meu; não tive a mínima ideia de censurar, nem sequer de julgar, a obra a que me refiro, escrita em francês, como todos sabeis, pelo nosso consócio o Sr. Fernando Dinis.

Como se sabe, Ferdinand Dinis era um autor francês muito interessado nas literaturas portuguesa e brasileira e um dos mais importantes recuperadores da figura camoniana na Europa da época. A resposta de Almeida Garrett pode ler-se por isso não apenas como uma tomada de posição para legitimar as opções estéticas frente aos modelos europeus, como também para alicerçar um certo pensamento que se estende entre alguns dos estudiosos e literatos portugueses: a de que as leituras dos estrangeiros não são correctas, na verdade só as poderia sancionar um estudioso português. Esta ideia que Hélio Alves (2004: 16) reconhece nas apreciações sobre a história literária de Bouterwek e Sismondi que

⁶⁸ Refere-se ao romance em dois volumes *Luiz de Sousa* aparecido em Paris em 1835.

Garrett faz no *Bosquejo*, parece-nos semelhante à que se observa nas conclusões sobre as fontes do *FLS* na sua *MCR*:

Quiseram-me depois fazer crer que o drama português era todo tirado, ou principalmente imitado, desse romance francês de que já vos falei e que eu ainda não tinha lido então. Fui lê-lo imediatamente, e achei falsa de todo a acusação; mas achei *mais falsa ainda a preferência de ingenuidade* que a esse romance ouvia dar. Pareceu-me que *o assunto podia e devia ser tratado de outro modo*, e assentei fazer este drama⁶⁹.

E, a nível geral, parece-nos corresponder à pauta de comportamento comum entre a intelectualidade literária portuguesa oitocentista que tenderia a defender as opções próprias frente às leituras estrangeiras, como se observa no processo de canonização d’*Os Lusíadas* e *Camões* (Leal 2003; Alves 2004; Cunha 2002).

Temos visto até agora uma grande parte das funções gerais que Genette descreve para a instância prefacial e que, pensamos, podem ser agrupadas pelo seu interesse em caracterizar a obra e obter uma leitura apropriada. Mas, como afirmávamos, este retrato *positivo* da obra não é mais do que uma parte para a construção geral de uma *imagem pública positiva* – no mínimo apropriada – sobre a figura do artista, linha que a seguir examinaremos.

3.2. RETRATO PARATEXTUAL DE ARTISTA COM NAÇÃO AO FUNDO: INDÍCIOS PARA UMA BIOGRAFIA LITERÁRIA

Sendo talvez secundária em relação à sua produção estética, não nos parece irrelevante a linha de criação de uma imagem própria como intelectual (quase) romântico português plenamente ligado à Modernidade. Neste sentido, já não vale a pena insistir sobre a frequência com que Almeida Garrett cedeu à tentação de intervir de maneira directa e anónima nas considerações públicas

⁶⁹ Destaques nossos.

sobre as suas actividades e que, como vimos, tem entre outros resultados a elaboração de paratextos dramáticos (*a*)*nónimos* e/ou *oficiosos*, onde convivem indicações de leitura ao lado de múltiplos elogios e parabéns editoriais. Esta imagem condiz perfeitamente com a tendência descrita por Soares (2003: 74-75) de que Garrett costuma ignorar as críticas más, dando maior atenção à “censura bem-criada”, como claramente se verifica com a inclusão dos paratextos alheios nos volumes de *UAGV* e *Frei Luís de Sousa*.

Um dos temas estruturadores desta imagem é constituído pelas alusões às suas outras peças dramáticas, condizendo com a tendência geral de Garrett de se referir às suas obras em prefácios líricos ou narrativos, ou ainda através de outro tipo de epítetos. Encontramos assim alusões às suas obras de juventude, não muito positivas, no prefácio da 3ª edição de *Catão* – lembre-se a este respeito, a nota de rodapé em que fala d’*O Corcunda por Amor* –, ou o prefácio de *MRP*

Fiz uma *Lucrecia* – e representou-se! oh que *Lucrecia!* – Fiz um meio *Affonso de Albuquerque*, um *quarto* de *Sophonisba*, uma *Atala* quase toda, e não sei quantas coisas mais; mas foram muitas, as que eu *comecei* pelo menos.

Nesta linha de criação da imagem garrettiana, parece-nos igualmente interessante a afirmação recorrente da sua preferência pelo teatro como linguagem artística em textos de juventude como em *CTI*, ou *AT* onde escreve

Todos nós temos os nossos preconceitos, as nossas manias, e em consequência vemos todas as coisas por elas, e as olhamos, e estimamos pelo lado, porque as lisonjeiam mais. Tudo referimos a um ponto, tudo quiséramos que viesse a ele, que é o foco, o centro da nossa paixão dominante. O meu foi sempre o do teatro: qualquer acção por pouco trágica, qualquer facto, por pouco ridículo que fosse, me suscitaram sempre a ideia de uma tragédia, ou de uma comédia.

Mas também em textos de maturidade, como a *MCR* onde afirma que o teatro tinha sido

folgado da minha infância, o mais suave enleio da minha juventude, e o passatempo mais agradável e refrigerante dos primeiros e mais agitados anos da minha hombridade*

Ainda nesta linha, aparecem as frequentes referências à sua actividade teatral, quer seja como escritor, quer seja como promotor do teatro, imagem que se repete de maneira recorrente em todos os paratextos. É nesta linha que inserimos a aparição das “listas de obras do autor” nas edições inglesas da obra lírica e teatral, assim como a síntese da história editorial traçada no quarto prefácio de *Catão*, que já comentámos.

Para além disso, as alusões ao seu relevante trabalho como grande *factor* do teatro nacional português são frequentes nos paratextos, seja nos escritos em 1ª pessoa, como a “Introdução” a *UAGV* onde, como se sabe, Garrett defende a reforma do teatro iniciada em 1836; seja nos escritos na 1ª pessoa do plural não atribuídos ou, sobretudo, nos textos críticos alheios incluídos voluntariamente pelo autor na publicação. Neste sentido, convém lembrar que também as notas finais completam as considerações garrettianas sobre a reforma do teatro português, como a significativa nota B de *UAGV* em que descreve algumas das acções concretas empreendidas: a criação de uma “associação de seguro mútuo”, a lei de propriedade literária, o prémio do Conservatório... (Amorim 1884b: 390-391).

Note-se aliás que a parte da “Introdução” redigida para a publicação de 1841 e as notas partilham uma função inicialmente própria dos prefácios ulteriores (Genette 1987: 223), a de responder às críticas ou dúvidas sobre o seu trabalho, como bem se aprecia no parágrafo final da nota B, onde se percebe o “tom desenganado” (Barbas 1994: 68; Paiva Monteiro 1997: 91 e ss.), que em certo modo explica o seu progressivo abandono da actividade dramática ao longo da década de 1840.

* Note-se que, paradoxalmente, Garrett afirma que irá abandonar a actividade dramática para dedicar-se a ocupações “mais sérias”; mas, como se sabe, o autor não deterá a publicação do seu teatro até 1848.

Amigos, que eu sei que o são, exigem há muito tempo que eu desse ao público estas explicações. Repugna-me ocupar as colunas dos jornais com coisas minhas tão pessoais e particulares: mas aqui não são tão mal cabidas. Cedo pois e faço-lhes a vontade, por lhes fazer a vontade: não que eu creia em que a mais clara verdade empeça de mentir quem faz gosto ou tem interesse em mentir ou em crer mentiras.

Completa-se assim a imagem de um Garrett que encarna o intelectual moderno na sua dupla vertente da pena e da espada, a face contemplativa e a face prática, tópico que aparece repetidamente na sua obra (Prado Coelho 1961: 155) – pense-se no seu retrato literário da figura camoniana. Está presente por exemplo no prefácio de *LC*, onde situa ao lado de Vasco da Gama ou Duarte Pacheco, a autores como Camões e António Ferreira, já que “deram com a sábia pena à lusa glória”. Almeida Garrett preocupa-se com a dignificação da figura do intelectual porque, em boa medida, lhe serve como forma de se (auto)legitimar como voz autorizada. Neste sentido, os prefácios garrettianos constituem-se como forma de sociabilidade, de demonstração das suas virtudes como moderno *cortesão* (Buescu 1999: 12; Xavier 2003: 414) e uma das vias para afirmar a sua identificação com a nobreza intelectual (Santos 1999: 202).

Traremos à colação um outro aspecto que, à primeira vista tem mais a ver com os recursos de *captatio benevolentiae* mas, na verdade, atinge significações que muito ultrapassam a petição da benevolência do leitor, já que também dizem respeito à imagem do autor e à nação. Referimo-nos àquelas ocasiões em que Almeida Garrett declara que se a obra ganhar o favor do público não será pelas suas muitas qualidades como dramaturgo mas porque escolheu um tema nacional: sejam temas clássicos como os de *Catão* e *LC*, sejam temas da história de Portugal, como em *UAGV*, *FLS...* – serão compreendidos porque “com Lusos falo” como declara em *LC*, e porque ele pensou “de Português para Portugueses”. Veja-se este revelador trecho do prefácio de *AA*, que resulta ainda mais interessante por se tratar da sua mais ambiciosa tentativa de juventude em torno a um tema da história nacional:

Quaisquer que sejam os fados da minha tragédia, sobejar-me-á sempre a consolação de dizer que o amor da pátria a fez nascer, e que o desejo de enriquecer o teatro, a língua nacional, e dar aos portugueses novos incentivos de glória, e o amor das virtudes me fez abalar a tão difícil escabroso, e arriscado trabalho

ou estoutro da *Memória* com que apresenta o que se tornaria no seu grande drama histórico nacional, *Frei Luís de Sousa*:

Eu sempre cri nisto; a minha fé não era tão clara e explícita como hoje é, mas sempre foi tão implícita. Quis pôr a teoria à prova experimental e lancei no teatro o *Auto de Gil Vicente*. Já escrevi algures, e sinceramente vos repito aqui, que não tomei para mim os aplausos e favor com que o recebeu o público; não foi o meu drama que o povo aplaudiu, foi a ideia, o pensamento do drama nacional. (MCR)

Derivamos deste modo para um caminho que alia a declaração da primazia da matéria sobre a forma, e a declaração da sua utilidade e relevância (Genette 1987: 184 e ss). As obras de Garrett resultarão de interesse para os Portugueses pela sua utilidade moral, social ou política e, sobretudo, pela utilidade nacional, a expressão e valor máximo acima de todas as outras considerações. A leitura transversal da obra garrettiana através dos seus prefácios deixa-nos ver assim um autor muito preocupado com o *encaminhar* a leitura e a interpretação do leitor, assegurando a transmissão da sua multifacetada mensagem, que abrange desde a criação de uma imagem de intelectual e cortesão moderno, tanto para a sociedade portuguesa da sua época quanto para a posteridade – até à decidida afirmação e divulgação do ser nacional.

3.3. RETRATO PARATEXTUAL DA NAÇÃO COM ARTISTA AO FUNDO: HISTÓRIA E LITERATURA E A ENCARNAÇÃO DE PORTUGAL

Concebe-se este último ponto a partir da perspectiva, largamente reconhecida e tão taxativamente afirmada por Eduardo Lourenço (2000: 81-82) ou Paiva Monteiro (2003: 69), de que é

sob o prisma da nação que deve ser analisado e interpretado o conjunto das actividades de Garrett – o início do projecto de *autognose* de Portugal –, e portanto também a sua literatura. A importância do nacionalismo no projecto garrettiano é tal que todos os estudiosos se vêem obrigados a mencioná-lo, alguns com objectivos e perspectivas bem diferenciadas, que nem sempre reconhecem o processo de *imaginação* e essencialização da identidade nacional ou o seu carácter configurador de uma série de *portuguesismos*, alicerces daquilo que num sentido vago poderíamos denominar *cultura portuguesa*. No entanto, ao longo dos anos foram aparecendo algumas importantes e interessantes reflexões sobre a intervenção intelectual do autor e a sua relevância como configurador de uma série de aspectos da cultura nacional lusa, como se observa nas considerações iniciais de Geraldine Xavier ao iniciar o seu estudo sobre a dramaturgia garrettiana:

Assim, de Garrett, espírito complexo, homem multifacetado humana e literariamente, figura charneira do Romantismo em Portugal, interessa-nos explorar a sua vertente literária e, dentro desta, a sua intervenção estético-dramática, porque, para Garrett, a arte dramática é não só motivo de reflexão metaliterária, como de intervenção social, política e pedagógica (2005: 14).

É sobejamente conhecida e comentada a imagem de Almeida Garrett como primeiro promotor de uma ‘literatura nacional’ portuguesa, assim como o ‘fundador’ do ‘teatro nacional’, não só a nível literário mas também prático – imagem para a qual muito contribuíram, como acabamos de ver, as considerações deixadas no seu conjunto prefacial. Na realidade, a figura garrettiana pode ser avaliada sob a perspectiva do seu papel conformador da literatura portuguesa e, através dela, de toda a nação, em vários níveis de actividade: a do escritor, o crítico, o historiador, o jornalista, o político, o encenador⁷⁰...

⁷⁰ Podemos dizer que Garrett corresponde, no contexto de desenvolvimento nacional europeu, ao modelo de autor-político descrito por Doris Sommer no contexto americano (1990: 76, 85). Anne-Marie Thiesse menciona especificamente a actividade garrettiana como exemplo de fundação e desenvolvimento de um teatro nacional (2001: 140).

Também a produção paratextual de Garrett corresponde a este projecto multifacetadamente unitário em volta da nação que ocupou a sua vida inteira. Insere-se neste sentido a imagem complementar da sua figura como “poeta-cidadão” (Lawton 1966: 361), marcadamente presente em dois textos tão significativos como o prefácio de *AA*:

O poeta é também cidadão; e os talentos, e ciências, inúteis, ou porventura prejudiciais seriam ao bem do estado, se a seu melhoramento, e cultura não contribuísem.

(...)

O primeiro dever do poeta cidadão é celebrar as virtudes dos seus compatriotas, e fomentá-las por este meio no coração deles.

A função social com que Almeida Garrett entende a actividade literária estará presente na base da sua preocupação com o teatro, já não apenas “folgado” e “passatempo”, mas também poderosa ferramenta didáctica que conjugará perfeitamente a dupla vertente do “deleitar e instruir” que tão acertadamente descreveu Lola Galdes Xavier (2005), sendo afinal mais um reflexo do “carácter marcadamente *pedagógico* da globalidade da vida e da literatura garrettianas” (Machado 1999: 89). Com efeito, já no prefácio de *AA* o autor afirmava que

Os teatros, desde que da civilização e bom gosto foram depurados, e limpos das fezes da barbaridade, começaram a ser não só a escola da boa, e lúdica linguagem, e da moral sã, e pura, mas o incentivo da glória, e o germen das virtudes sociais.

Na “Introdução” a *UAGV*, precisamente a repetida no texto do *DG* de 1836, sublinha a importância da intervenção e cuidado da vida teatral portuguesa porque “o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há”. Sobre a utilidade didáctica do teatro ainda volta a reflectir na *MCR* em que elogia as actividades do Conservatório para a protecção e difusão do teatro,

um género que é, não me canso de o repetir, a mais verdadeira expressão literária e artística da civilização do século, e reciprocamente exerce sobre ela a mais poderosa influência.

Em opinião do autor, é pela sua relevância que resulta mais lamentável a ausência de dramaturgos na literatura portuguesa, que conta no entanto com destacados vultos na sua história, ideia que aparece no prefácio de *AA* – e no de *Adozinda* como já vimos:

Nós portugueses que tantos Homeros temos tido, que de nossos Aquiles imortalizem os feitos, apoucados e pobres na cena, careçamos de Eurípides, e Sófocles que sobre os teatros apresentem à nação, com a glória de seus antigos heróis, seu nobre modelo, e instigador exemplo; que tanto mais vivo, e proveitoso seria quanto ajudado da teatral ilusão torna mais profundas as sensações, e mais arreigado o conselho.

Igualmente se retoma esta consideração no prefácio da 1ª edição de *Catão* – onde utiliza a sua célebre expressão do “não teremos nós *la tête dramatique*”; assim como em *CT3*, na “Introdução” de *UAGV*, na *MCR*... Os seus prefácios servem-lhe para afirmar a boa leitura já não apenas para o sucesso da obra, mas como ferramenta de transmissão dos conteúdos políticos e de sociabilidade nacional, ensino possibilitado pelo seu carácter de “livro dos que não sabem ler” (Paiva Monteiro 1971a: 412; Oliveira Barata 2001: 131). Lembre-se neste sentido a famosa afirmação da *MCR* de que “tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz”.

No entanto, parece-nos a nós que esta afirmação bem podia ser substituída por um “tudo o que se fizer há-de ser *pela nação e com a nação*... ou não se faz” já que, muito para além da reflexão sobre as classes sociais ou o papel do cidadão moderno fica, transcendente, a nação: o corpo *orgânico* para o que afinal se devem dirigir todos os esforços do intelectual, tanto a nível político como a nível cultural (Anderson 1996: 71), e mais concretamente literário (Thiesse 2001: 64, 157; Casanova 2001: 24 e ss.). Neste sentido, e como já adiantávamos no início da presente introdução, parece-nos

especialmente relevante a presença de dois campos de conhecimento e estudo fundamentais para a Modernidade: a história e a literatura.

A presença da história é, com certeza, uma das partes mais estudadas da obra teatral de Garrett. Como se sabe, este discurso serviu-lhe como base de boa parte dos seus argumentos literários, reflectindo finalmente o plano dos românticos europeus de participar como cidadãos mediante a elaboração da história nacional e também da sua divulgação (Paiva Monteiro 1971a: 309-310). Pedagogo da nação é Garrett na selecção dos argumentos históricos das suas obras, mas também, ao mesmo tempo, leitor do presente.

A nível dramático, o sucesso de peças como *FLS* ou *UAGV*, *AS* ou *FV* constitui prova clara da relevância do seu teatro histórico, criador ou recriador de muitos dos que virão a ser os grandes mitos da cultura portuguesa. Como já vimos, até no caso de se tratar das suas peças clássicas Garrett considera a sua pertinência para os interesses “lusos”. Entendem-se assim as longas explicações sobre o significado e a adaptação da história de Catão, Lucrecia ou Afonso de Albuquerque, que mais se inserem no contexto actual de revoluções e mudanças sociais na estrutura política e social portuguesa (Paiva Monteiro 1971a: 138-139). Vejam-se estas observações do 1º prefácio de *Catão*:

O assunto é o mais nobre, mais heróico e mais trágico de toda a história antiga e moderna. Representando as últimas agonias da mais solidamente constituída república da antiguidade, – a *moralidade política* do drama naturalmente reflecte muita luz sobre a grande questão que ora agita e revolve o mundo: e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas, e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica.

As tragédias clássicas garrettianas correspondem a uma tendência iluminista que também em Espanha levou os autores a criarem tragédias históricas como forma de transmissão de um novo pensamento nacional, como bem aponta Onaindía (2002: 160 e ss.), dando prova de que podem ser qualificadas como de um “evoluído

classicismo [que] não representava uma *alienação* estilística, mas, ao invés, a adopção de uma forma que *exprimira* a sua visão do mundo” (Paiva Monteiro 1971a: 350; Xavier 2005: 41). Neste sentido, a história nacional tem como principal função servir como modelo para o presente – a história como *magistra vitae*, uma das imagens fundamentais para a *intelligetsia* portuguesa da época (Matos 1998a: 200 e ss.; Torgal 1998: 40; Catroga 1998a: 76) – pelo que Garrett se interessará em recuperá-la desde muito cedo, como demonstram o prefácio de *LC* em que declara que “Albuquerque, Pachecos, Gamas, Castros / A portugueses ser nos ensinaram” –; a sua peça inacabada *AA* e ainda um projecto de *Inês de Castro*, rascunho de uma peça incompleta que como apêndice só seria publicada por Crabbé Rocha em 1954. Como se pode verificar nas *dramatis personae*⁷¹ estamos perante um trecho temporal que configurou um dos grandes mitos da história – e da cultura – portuguesa (Ogando 2007b: 149). Este elemento histórico, tão marcadamente presente nos seus dramas, provoca que contemos também com muitas referências ao argumento e construção dos seus dramas históricos, combinando a sua função de afirmação da leitura com a função de declaração de verosimilhança e fidelidade históricas. Neste aspecto destaca-se a reivindicação de liberdade quando se trata de criar a obra ficcional (Paiva Monteiro 1971b: 160)

Digo *verdade dramática*, porque a história propriamente, e a cronológica, essa as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro. (UAGV)

Escuso dizer-vos, Senhores, que me não julguei obrigado a ser escravo da cronologia nem a rejeitar por impróprio da cena tudo quanto a severa crítica moderna indigitou como arriscado de se apurar para a história. Eu sacrifico às musas de Homero não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade!

⁷¹ *Inês de Castro – A vingança*

Pessoas: D. Pedro, D. Afonso IV, Coelho, Pacheco, Gonçalves, Um mendigo, O Prior de Santa Cruz, A Abadessa de Santa Clara, O Vereador da Câmara de Coimbra, O Juiz do Povo, O Reitor da Universidade, N. de Castro, irmão de D. Inês, Os Infantes D. João e D. ..., O D. Abade de Alcobaça, O Bispo de Bragança (Rocha 1954: 237).

(...)

Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as datas* na mão. (MCR)

No entanto, esta reivindicação de liberdade contrasta com a preocupação em citar fontes e explicar soluções dramáticas, como já vimos na análise das notas, dos prefácios e das indicações sobre a génese dos textos.

Este recriar histórico combina-se desde muito cedo com o interesse pela literatura⁷², servindo assim o seu teatro histórico não apenas para divulgar e ensinar a história *física* da nação, mas também a sua história intelectual através do discurso literário e das suas vozes mais destacadas, quer dizer, o seu cânone maior. Neste sentido percebe-se a união das duas atitudes básicas descritas por Paiva Monteiro (1971a: 351) na teoria literária garrettiana – a apreciação da obra mas também a sua compreensão através da sua inserção histórica –, assim como o trabalho de canonização e criação de uma literatura nacional, presente nos seus múltiplos escritos (Pimentel 2001: 111; Xavier 2003: 415-417; Leal 2003: 529), também nos seus paratextos teatrais.

A disposição histórica é com efeito a escolhida na maioria dos casos para a exposição dos conteúdos da história literária portuguesa a transmitir, destacando-se a relevância adquirida nos seus dois textos centrais: *UAGV* e *FLS* (Ogando 2007b: 155 e ss; Vasconcelos 2008: 90). Neste sentido, Francisco Vieira Pimentel destaca o papel de extremo relevo dos “livros fundacionais” que aparecem no *FLS*, afirmando que “o que de imediato avulta é a inextricável fusão a que Garrett procede das personagens “em acção” com as respectivas história e literatura nacionais”. Pimentel considera que este é um dos grandes logros do dramaturgo, ao conseguir ligar as personagens mais ou menos ficcionais com figuras históricas que fazem parte do

⁷² Até na figura de Cícero no prefácio e notas de *Catão*, onde a reivindicação da figura de Cícero resulta uma ferramenta para reivindicar a figura da voz autorizada, desinteressada e sábia do escritor literário, figura que rapidamente se relaciona com a do autor da tragédia, quer dizer, o próprio Garrett.

“imaginário pátrio” como D. Sebastião, Bernardim e, sobretudo, Camões. Deste modo, mesmo estando ausentes os mitos da história portuguesa carregam o drama de uma “densa aura mítico-afectiva” metonimicamente trabalhada mediante as citações literárias (Pimentel 2001: 109).

A importância da literatura nos seus dramas históricos perpassa inevitavelmente para os seus paratextos, onde encontramos importantes referências à história da literatura e, nomeadamente do teatro, assim como todas as figuras ficcionadas de Bernardim, Gil Vicente, Camões e Frei Luís de Sousa, que são completadas agora com informações de tipo histórico, e apreciações que reforçam o trabalho canonizador do drama. O processo de exaltação literária, e especificamente dramática, insere-se por outro lado num quadro geral de canonização das figuras centrais, das ciências e das letras, presente desde a sua juventude⁷³. Vejamos as significativas referências aparecidas no prólogo dramático de apresentação da *LC*, onde encontramos navegantes e descobridores, poetas e humanistas, cientistas...*

As santas Quinas triunfais levando,
Albuquerque, Pachecos, Gamas, Castros
A portugueses ser nos ensinaram.
Mas nem com a espada só se a pátria serve:
Lusos foram também Camões, Ferreira,
(...)
Teive era nosso, e Teive ao Sena, aos Galos
(...)
Sá-Miranda cantou, cantou Ferreira;
(...)
Castro, rival de Homero, e glória nossa,
(...)

⁷³ Note-se que a relevância de Almeida Garrett não se fica pela configuração da cultura nacional portuguesa, também atinge a configuração literária nacional do Brasil, para cujo desenvolvimento seriam fundamentais algumas das suas ideias e trabalhos, como o *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* (Pinheiro Chaves 2005: 605; Cruz 2006: 61 e ss., 69).

* Vejam-se também as notas no texto da antologia.

De egrégios filhos, oh que teia ilustre!
 Como fulguram na ciência exímia
 De Euclides, de Tales, e de Arquimedes
 Um Roxa, um Maia! Aos reinos intrincados
 Como da natureza o véu lhe correm
 Serra, Brotero, e... quantos não pudera

O tom de exaltação nacional em volta do cânone proposto no prólogo de 1819 resulta evidente e, se nem sempre de maneira tão explícita, a defesa da excelência da cultura portuguesa manter-se-á em toda a sua obra. As figuras canonizadas ao longo dos dramas históricos e os seus correspondentes paratextos são entendidos e apresentados como modelos de comportamento nacional: “a portugueses ser nos ensinaram”, afirma. Por isso, a galeria de personagens históricas e culturais do teatro garrettiano – Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, O Alfageme, Nuno Álvares Pereira, Frei Luís de Sousa, Filipa de Vilhena, o mesmo Marquês de Pombal... – é desenhada como um conjunto exemplar que todo o português deve conhecer; e no caso concreto dos autores literários, revelam-se modelares por serem mostra da nacionalidade cultural ao criarem obras que reflectiram, a nível linguístico e temático, a verdadeira índole nacional portuguesa (Paiva Monteiro 1971a: 366; Cruz 2005: 131-132). A obra de Almeida Garrett insere-se deste modo no quadro geral de criação do teatro histórico europeu durante o período romântico que, segundo explica Casanova (2001: 24 e ss.), se constitui como uma das mais acabadas ferramentas de difusão e ensino da nação moderna.

Para além desta perspectiva da história de Portugal através das suas mais destacadas figuras históricas e culturais, é possível reconhecer também uma proposta de história do teatro. Assinala Aníbal Pinto de Castro (1999: 41) que é possível encontrar uma espécie de história da literatura dramática clássica e portuguesa nos sucessivos prefácios e na “Carta” de *Catão*; igualmente se encontra na “Introdução” a *UAGV* que, ainda que sintética⁷⁴, não deixa de

⁷⁴ Pense-se que, apesar do seu interesse, Garrett não chegaria a ser um grande historiador, e tendo dedicado os seus esforços a muitas outras disciplinas (Torgal 1998: 41).

realizar um panorama desde o teatro de Gil Vicente até à actualidade, com especial destaque também para António Ferreira, António José da Silva “O Judeu” e Correia Garção. Novamente, podemos inserir esta proposta no plano geral de actividades de um autor que

...formula projectos, reordena a tradição, e portanto, estabelece um cânone, um juízo valorativo e uma história com sentido. (...) procura Garrett estabelecer as linhas mestras da literatura portuguesa anterior e, nessa medida, interrogar o seu próprio lugar-a-vir nela, colocando-se como herdeiro de certos parâmetros e crítico de outros (Buescu 1997: 84).

Como já foi assinalado, percebe-se uma evolução em relação à figura vicentina que, apenas mencionada no CT1 e na *História filosófica do teatro português*, aparece em *UAGV* caracterizado como o pai do teatro português, figura central do cânone literário que *infelizmente* não tinha conhecido sucessores semelhantes. Trata-se precisamente da mudança que Paiva Monteiro longamente descreve a propósito da mudança de cânone na maturação literária de Garrett, permitindo-lhe apreciar a literatura medieval que na juventude não compreendia (1971a: 383).

Todavia, é possível observar que a recuperação do antigo dramaturgo orienta uma determinada leitura da história por parte de Garrett: Gil Vicente cria o teatro português numa época de grande esplendor político, económico e cultural; por outras palavras, a história do teatro é uma história estruturada em crises, crises que têm a ver normalmente não com o génio dramático português, mas com a história sócio-política. Deste ponto de vista, a comentada queixa garrettiana pela decadência do teatro português ganha um novo significado, já que se entende em relação ao processo de decadência vivido a nível sócio-político:

Cette conception de la littérature recouvre parfaitement, on le voit, celle de la politique. Elle explique pourquoi l'histoire littéraire est évoquée en des termes qui conviennent davantage à l'histoire politique qu'à l'histoire littéraire. En outre, l'effet du temps sur la littéra-

ture victorieuse est de la réduire, de la vider progressivement de sa force (Lawton 1966: 346).

Sérgio Campos Matos (1998b: 246) assinala que a imagem de decadência da história nacional estava já presente no Antigo Regime, prolongando-se por todo o século XIX em torno de vários tópicos, muitos dos quais podem ser reconhecidos nas obras e paratextos de Almeida Garrett, como a análise do carácter nacional próprio, do sebastianismo, da função da coroa, a afirmação da língua e do território ou a lembrança de um antigo esplendor que “projectava a consciência do presente e, implícita ou explicitamente, uma perspectiva de futuro, expressão que, de algum modo, garantia a confiança na nação e nas suas virtualidades originais” (Matos 1998b: 247). É precisamente neste sentido que se encaminha a visão do passado para Garrett:

Percepcionando o mundo como um devir progressivo, o tempo que o jovem Garrett considerava não podia evidentemente ser outro senão o tempo *instantâneo* de que fala R. A. Lawton, o tempo do *presente*, saído de um passado que impiedosamente anula, e em boa parte vivido numa esperança prospectiva, dada a consciência da sua responsabilidade na construção do futuro (Paiva Monteiro 1971a: 273).

Neste mesmo sentido aponta o conhecido estudo de Eduardo Lourenço (1974: 108-109), em que analisa a concepção da história e do passado de Almeida Garrett a partir da perspectiva de uma Saudade que poderíamos qualificar como *do passado*. Assim, para Lourenço no *Frei Luís de Sousa* Garrett articula simbolicamente a saudade “concebida não como *o tempo português em si*, mas como o Tempo de um Portugal esvaziado da sua alma ou à busca dela, de um tempo fora do tempo mas buscando integrar-se nele pelo *pré-sentimento* de um Futuro”, respondendo deste modo a algumas das necessárias questões sobre a forma de agir perante a história⁷⁵.

⁷⁵ Lembre-se, neste sentido, o processo de re-significação configurado em volta da cidade de Santarém, lugar simbólico e metafórico – o “livro de pedra” – que ajuda a representar o contraste entre passado e presente de Portugal (Mendes 1999: 113; Serra 2003: 189).

Em conclusão, parece-nos que podemos concordar com a ideia de Helena Barbas (1994: 43) de que os prefácios servem a Garrett para propor novos referentes históricos e literários, e lutar contra o esmorecimento da cultura nacional provocado pelo desprezo dos portugueses pelas suas coisas (Barbas 1994: 35-36). Pode entender-se toda a produção dramática no quadro geral de estabelecimento de um Panteão Nacional português, panteão para que tanto contribuiu (Catroga 1998b: 348, 353-354); e, ao mesmo tempo, o seu teatro será uma forma de reviver a velha glória portuguesa como exemplo para o cidadão moderno (Torgal 1998: 41) – figura que precisamente ele incarna no seu aspecto mais esforçado, desinteressado e nobilitador, segundo se conclui da imagem que deste modo se vai criando através dos paratextos. O não por acaso alcunhado como “Divino” muito teve a ver, portanto, com o inteligente processo de criação da sua própria história literária, esclarecendo desde muito cedo quais seriam os eixos estruturais que garantiriam a sua centralidade no moderno cânone português.

CRITÉRIOS DE EDIÇÃO DOS PARATEXTOS GARRETTIANOS

Para a publicação dos paratextos garrettianos optámos por unificar a grafia com a norma ortográfica actual. No entanto, não aplicámos este critério quando se tratou de reproduzir os nomes de actores, autores ou outras personalidades citadas por Almeida Garrett, já que nos pareceu que nesse caso seria mais interessante manter as referências utilizadas pelo autor nas primeiras edições.

Também actualizámos segundo a ortografia actual os títulos e nomes das peças garrettianas, mantendo apenas a grafia original nos quadros 1 e 2, destinados a analisar a utilização literal de títulos, subtítulos e outras epígrafes.

Em relação ao corpus, devemos assinalar que as notas de rodapé originais de Almeida Garrett são indicadas com um ou mais asteriscos (*), enquanto as nossas apresentam a numeração normal. Se nessas notas é acrescentado algum texto da nossa autoria, este aparece entre colchetes [...]⁷⁶.

ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA SE REFERIR A OBRAS E PARATEXTOS

CT1 – *Catão*. Prefácio da primeira edição > **Texto 1**

Carta – Carta a um amigo > **Texto 2**

CT2 – Prefácio da 2ª edição de *Catão* > **Texto 4**

⁷⁶ Não queremos concluir o nosso trabalho de análise dos paratextos garrettianos sem expressar o nosso enorme agradecimento pelos conselhos e ajuda de muitas pessoas, sem as quais este trabalho não se poderia ter realizado. Referimo-nos aos Drs. Juan Carrasco, Christine Zurbach, Hélio Alves e, muito especialmente, à Dra. Ana Isabel de Vasconcelos, cujas sugestões muito me serviram para completar as leituras bibliográficas realizadas e as perspectivas utilizadas no presente ensaio. Referimo-nos também às dicas e correcções linguísticas das Dra. Odete Brito, e muito especialmente, aos conselhos linguísticos, bibliográficos e científicos da Dra. Luísa Leal. Por último, quero agradecer a paciência, o acompanhamento do trabalho e as indicações teóricas do Dr. Enrique Santos Unamuno.

- CT3 – Prefácio da 3ª edição de *Catão* > **Texto 6**
NB – Nota Bene – 3ª edição de *Catão* > **Texto 7**
MRP – *Mérope* > **Texto 9**
UAGV – *Um Auto de Gil Vicente* > **Textos 10 a 14**
AS – *O Alfageme de Santarém* > **Texto 15**
MCR – *Memória ao Conservatório Real* > **Texto 17**
FLS – *Frei Luís de Sousa* > **Textos 16, 18 a 21**
CT4 – Prefácio da 4ª edição de *Catão* > **Texto 22**
IFV – Nota de apresentação do volume da *Filipa de Vilhena* > **Texto 23**
FV – *Filipa de Vilhena* > **Texto 24**
TS – *Tio Simplicio* > **Texto 25**
FVM – *Falar Verdade a Mentir* > **Texto 26**
SM – *A Sobrinha do Marquês* > **Texto 27**
ND – *O Noivado do Dafundo* > **Texto 28**
LC – *Lucrecia* > **Texto 29**
AT – *Átala* > **Texto 30**
AA – *Afonso de Albuquerque* > **Texto 31**
SFB – *Sofonisba* > **Texto 32**

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

EDIÇÕES TEATRAIS DE ALMEIDA GARRETT ANTOLOGIZADAS

- (1822): *Theatro de J. B. S. L. A. Garrett. Tomo I. Catão, tragédia – O Corcunda por Amor, farsa* ([s/l]: Impr. Liberal).
- (1830): *Catão, tragédia. Pelo auctor de Camões, Adozinda, D. Branca etc* (Londres: S. W. Sustainance).
- (1840): *Obras de J. B. de A. Garrett. II. (Primeiro do teatro). Catão* (Lisboa: Typ. de José Baptista Morando).
- (1841): *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett. II. Mérope – Gil Vicente* (Lisboa: Typographia de José Baptista Morando).
- (1844): *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett. III. Frei Luiz de Sousa* (Lisboa: Imprensa Nacional).
- (1845): *Obras de J. B. de A. Garrett. II. (Primeiro do Theatro). Catão* (Lisboa: Imprensa Nacional).
- (1846): *Obras de J. B. de A. Garrett. VII. (Quarto do Theatro). Filipa de Vilhena etc* (Lisboa: Imprensa Nacional).
- (1848): *Obras de J. B. de A. Garrett. X. (Quinto do Theatro). A sobrinha do marquez etc* (Lisboa: Imprensa Nacional).
- (1857): *O Noivado no Dafundo, ou Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso. Provérbio num acto.* Pelo Visconde d'Almeida-Garrett (Lisboa: Livraria de Viuva Marques & Filha).
- (1914): *Obras Completas de A. Garrett. Obras posthumas. Vol. I. Lucrecia – Átala – Affonso d'Alboquerque – Sophonisba – O amor da pátria – La lezioni agli amanti.* Ed. preparada por Gomes de Amorim e Teófilo Braga (Lisboa: Livraria Moderna – Editora).

OUTRAS OBRAS DE ALMEIDA GARRETT

- (1821): *O Dia Vintequatro d'Agosto, pelo cidadão J. B. S. L. A. Garrett [sic]. Anno I.* (Lisboa: Tipographia Rollandiana).

- (1821): *O Retrato de Venus. Poema, por J. B. da Silva Leitão d'Almeida Garrett* (Coimbra: Imprensa da Universidade).
- (1825): *Camões, poema* (Paris: Livraria Nacional e Estrangeira).
- (1826): *Dona Branca ou A Conquista do Algarve. Obra phostuma de F. E.* (Paris: J. P. Aillaud).
- (1826): *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Auctores Portuguezes Antigos e Modernos Illustradas com notas. Precedido de uma historia abreviada da lingua e poesia portugueza. Tomo I* (Paris: J. P. Aillaud).
- (1826): *Carta de Guia para eleitores. Por J. B. da S. L. de Almeida Garrett* (Lisboa: Typografia de Desiderio Marques Leão).
- (1828): *Adozinda, romance. Pelo auctor da Historia da Lingua e Litteratura Portugueza na Collecção intitulado Parnaso Lusitano, do Poema Camões, Editor de D. Branca, &a. &a. &a* (Londres: Boosey & Son).
- (1829): *Da Educação, por J.-B. da S. L. de Almeida Garrett* (Londres: Sustenance e Stretch).
- (1829): *Lyrica de João Mínimo. Publicada pelo auctor do resummo da historia da lingua e poesia portugueza, do poema Camões, D. Branca, Adozinda, &c.* (Londres: Sustenance e Stretch).
- (1845): *Obras de J. B. de A. Garrett. VI. Flores sem fructo (muito maior tamanho)* (Lisboa: Imprensa Nacional).
- (1845): *O Arco de Sanct'Anna. Chronica portuense. Manuscripto achado no convento dos Grillos do Porto por um soldado do Corpo Academico. I* (Lisboa: Imprensa Nacional).
- (1846): *Obras de J. B. de A. Garrett. VIII (primeiro das Viagens) Viagens na minha terra (em tamanho muito menor), por J. B. de Almeida-Garrett. II* (Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunais).
- (1846): *Obras de J. B. de A. Garrett. IX (segundo das Viagens) Viagens na minha terra (em tamanho muito menor), por J. B. de Almeida-Garrett. II* (Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunais).
- (1850): *O Arco de Sanct'Anna. Chronica portuense. Manuscripto achado no convento dos Grillos do Porto por um soldado do Corpo Academico. II* (Lisboa: Imprensa Nacional).
- (1853): *Obras do V. de A. Garrett. XVI (primeiro dos versos). Versos do V. de Almeida-Garrett. I. Lyrica, nova edição* (Lisboa: Viuva Bertrand e Filhos).
- (1853): *Obras do V. de A. Garrett. XVII (segundo dos versos). Versos do V. de Almeida-Garrett. II. Fábulas – Folhas cabidas* (Lisboa: Imprensa Nacional).

OUTRAS EDIÇÕES DE ALMEIDA GARRETT

- (1963): *Obras completas*. 2 vols. (Porto: Lello).
- (1970): *Frei Luís de Sousa*. Introdução e notas de Mário Fiúza (Porto: Porto Editora).
- (1972): *Obras completas*. Vol. I. *Catão* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira).
- (1973): *Obras completas*. Vol. II. *Méropé* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira).
- (1973b): *Obras completas*. Vol. III. *Um Auto de Gil Vicente* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira).
- (1973c): *Obras completas*. Vol. IV. *Frei Luís de Sousa* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira).
- (1987 [1983]): *Frei Luís de Sousa*. Edição de M^a João Brilhante (Lisboa: Comunicação).
- (1987): *Frei Luís de Sousa*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro (Porto: Civilização).
- (2007): *Ao Conservatório Real*. Fixação do texto de Sérgio Nazar David; em AAVV (orgs.): *Literatura, história e política em Portugal (1820-1856)*: 143-161 (Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- Abreu, M^a F. de (1999): “Garrett: de fingimentos e conclusões (Formas que teve o escritor de fazer o seu próprio elogio)”, *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional* 4, *Almeida Garrett*: 43-54.
- Aguiar e Silva, V. M. de (1997): “Teorias literarias (no romantismo)”, em Carvalhão Buescu, H. (1997), *Dicionário do Romantismo Português*: 543-547 (Lisboa: Caminho).
- Aguiar e Silva, V. M. de (2002 [1967]). *Teoria da Literatura* (Coimbra: Almedina).
- Almeida, T. Sousa de (1986): *Camões de Almeida Garrett* (Lisboa: Comunicação).
- Almeida, T. Sousa de (1999): “O Diálogo entre o Escritor e o Cidadão”, *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 4, *Almeida Garrett*: 79-83.
- Alves, H. J. S. (2004): “«As memórias gloriosas» e o inglório esquecimento: na(rra)ção e canonização nos *Lusíadas* de Camões e no *Sepúlveda* de Corte-Real”, em www.cidehus.uevora.pt/textos/artigos/memorias_gloriosas.pdf [última data de consulta: 27-04-2009].

- Amorim, F. Gomes de (1884a): *Garrett. Memórias biográficas*. Vol I (Lisboa: Imprensa Nacional).
- Amorim, F. Gomes de (1884b): *Garrett. Memórias biográficas*. Vol II (Lisboa: Imprensa Nacional).
- Amorim, F. Gomes de (1884c): *Garrett. Memórias biográficas*. Vol III (Lisboa: Imprensa Nacional).
- Anacleto, R. (1999): “O edifício da Academia Real da Marinha e Comércio do Porto. Nótulas de investigação”, em Barroca, M. J. (coord.) (1999): *Carlos Alberto Ferreira de Almeida, in memoriam*. Vol. I: 71-76 (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto).
- Anderson, B. (1996 [1983]): *Imagined communities* (New York/London: Verso).
- Barata, J. Oliveira (2001): *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre literatura dramática portuguesa I* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor).
- Barbas, H. (1994): *Almeida Garrett. O Trovador Moderno* (Lisboa: Edições Salamandra).
- Braga, T. (1903): *Historia da litteratura portugueza. Garrett e o romantismo* (Porto: Livraria Chardron).
- Braga, T. (1905a): *Garrett e a sua obra* (Lisboa: Empreza da Historia de Portugal).
- Braga, T. (1905b): *História da litteratura portugueza. Garrett e os dramas românticos* (Porto: Livraria Chardron).
- Buescu, H. Carvalhão (1997a): “A «vertical» e a «horizontal» do nacionalismo garrettiano”, em Cristóvão, F. / Ferraz, M. L. / Carvalho, A. (coords.) (1997): *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*: 83-87 (Lisboa: Edições Cosmos).
- Buescu, H. Carvalhão (1997b): “Construções literárias da identidade nacional no Romantismo”, em AAVV: *Actas dos 3^{os} Cursos Internacionais de Verão de Cascais (8 a 13 de Julho de 1996)*, vol. 4: 103-110 (Cascais: Câmara Municipal de Cascais).
- Buescu, H. Carvalhão (1999): “Legitimação do *Retrato de Artista*. Formas de poética explícita no prefácio garrettiano”, *Colóquio/Letras* 153/154. *No Bicentenário do nascimento de Almeida Garrett*: 9-19.
- Buescu, H. Carvalhão (2001): *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- Buescu, H. Carvalhão (dir.) (1997): *Dicionário do Romantismo Português* (Lisboa: Caminho).

- Carrasco González, J. M. (2008): “Introdução”, em Ribeiro, *Menina e Moça ou Saudades*. Edição de J. M. Carrasco González: 11-87 (Coimbra: Angelus Novus).
- Casanova, P. (2001): *La República Mundial de las Letras* (Barcelona: Anagrama).
- Castro, A. Pinto de (1999): “Garrett: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos”, *Leituras* 4: 33-44.
- Catroga, F. (1998a): “Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico”, em Torgal L. R. / Mendes, J. A. / Catroga, F.: *História da História em Portugal*. Vol. I: 76:98 ([s/l]: Temas e Debates).
- Catroga, F. (1998b): “Ritualizações da história”, em Torgal, L. R. / Mendes, J. A. / Catroga, F.: *História da História em Portugal*. Vol. II: 221:361 ([s/l]: Temas e Debates).
- Charle, Ch. (2001 [1996]): *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée* (Paris: Éditions du Seuil).
- Chaves, V. Pinheiro (2005). “Nas origens da historiografia literária brasileira: Ferdinand Denis e Almeida Garrett”, em Campos Fernandes, M. P. (ed.): *História(s) da literatura. Actas do 1^o Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. 601-611 (Coimbra: Universidade do Minho / Almedina).
- Coelho, J. do Prado (1961): *Problemática da história literária* (Lisboa: Ática, 2^a edição, revista e ampliada).
- Crabbé Rocha, A. (1949): *O teatro inédito de Garrett* (Coimbra: Coimbra Editora).
- Crabbé Rocha, A. (1954): *O teatro de Garrett* (Coimbra, s. ed.).
- Cruz, D. I. (2005): *O teatro português. Estrutura e transversalidade* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor).
- Cruz, D. I. (2006): “Garrett e o Brasil”, *Discursos. Série Estudos Portugueses e Comparados* 1, VI Série. *Almeida Garrett. 150 anos depois*: 53-76.
- Cunha, C. M. Ferreira de (2002): *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX* (Braga: Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho).
- Cunha, C. M. Ferreira de (2008): “A história literária e a ‘invenção da tradição’”, *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia* 2. *História na(s) literatura(s) em língua portuguesa*: 97-114.
- Curtius, E. R. (1956): *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*. Vol II (Paris: Presses Universitaires de France).

- Dias, L. A. Costa. “Almeida Garrett: um roteiro bio-bibliográfico”, *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional* 4, Almeida Garrett: 11-30.
- Fernandes, M. P. Campos (2005): “Garrett na aurora da historiografia literária lusófona”, em Fernandes, M. P. C. (ed.): *História(s) da literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*: 635-642 (Coimbra: Universidade do Minho / Almedina).
- Ferreira, A. (1979 [1971]): *Perspectivas do Romantismo português* (Lisboa: Moraes Editores).
- Genette, G. (1987): *Seuils* (Paris: Éditions du Seuil).
- Lacoue-Labarthe, Ph. / Nancy, J.-L. (1978): *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Éditions du Seuil).
- Lawton, R. A. (1966): *Almeida Garrett, l'intime contrainte* (Paris: Didier).
- Lawton, R. A. (1974): “O conceito garrettiano de Romantismo”, em AAVV (1974): *Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio – 1970*: 95-104 (Lisboa: Grémio Literário).
- Leal, M. L. (2003): “O escritor no campo literário: Almeida Garrett, Camões e a questão do cânone no século XIX”, em Monteiro, O. P. / Santana, H. (orgs.) (2003): *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*: 523-533 (Lisboa: IN-CM).
- Lima, H. de Campos Ferreira (1948): *Inventário do Espólio Literário de Garrett* (Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade).
- Lourenço, E. (2000 [1978]): *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* (Lisboa: Gradiva).
- Lourenço, E. (1994 [1988]): *Nós e a Europa ou as duas razões* (Lisboa: IN-CM).
- Lukács, G. (1966 [1937]): *La novela histórica* (México: Ediciones Era).
- Machado, A. M. (1986): *Les romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian).
- Machado, F. A. (1993): *Almeida Garrett e a introdução do pensamento educacional de Rousseau em Portugal* (Lisboa: Edições Asa).
- Machado, F. A. (1999): “Ideário educativo e pedagógico de Almeida Garrett. Modernidade e Tradicionalismo”, *Colóquio/Letras* 153/154. *No Bicentenário do nascimento de Almeida Garrett*: 87-106.
- Matos, S. Campos (1998a): *Historiografia e memória nacional no Portugal do século XIX (1846-1898)* (Lisboa: Edições Colibri).

- Matos, S. Campos (1998b): “Historiografia e mito no Portugal oitocentista – A ideia de carácter nacional”, em *Actas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais*. Vol. 3: 245-258 (Cascais: Câmara Municipal de Cascais).
- Medina, J. (2006): *Portuguesismo(s)* (Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa).
- Mendes, M. Vieira (1980): “O conceito de poesia na 2ª metade do séc. XIX à luz dos prefácios de então. Persistência do Romantismo”, em Lepecki, M. L. / Pires, M. L. G. / Mendes, M. (1980): *Para uma história das ideias literárias em Portugal*: 63-94 (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica).
- Mendes, V. J. (1999): *Almeida Garrett. Crise na representação nas Viagens na minha terra* (Lisboa: Cosmos).
- Monteiro, O. Paiva (1971a): *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, Vol. I (Coimbra: Centro de Estudos Românicos).
- Monteiro, O. Paiva (1971b): *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, Vol. II (Coimbra: Centro de Estudos Românicos).
- Monteiro, O. Paiva (1997): “Almeida Garrett”, em Buescu (dir.) (1997): *Dicionário do Romantismo Português*: 203-210 (Lisboa: Caminho).
- Monteiro, O. Paiva (1999): “Garrett, Romantismo e Modernidade”, *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 4, *Almeida Garrett*: 20-31.
- Monteiro, O. Paiva (2003): “Almeida Garrett”, em Reis, C. (coord.), *História da literatura portuguesa*. Vol. 4. *O Romantismo*: 69-90 (Lisboa: Alfa).
- Monteiro, O. Paiva (2005): “A peça cômica de um acto na produção dramática de Garrett (Teatro, humor e sociedade)”, em Sousa, C. M. / Patrício, R. (orgs.) (2005): *Largo Mundo Alumiado: Estudos de homenagem a Vitor Aguiar e Silva*. Vol. II: 955-978 (Braga: CEHUM).
- Monteiro, O. Paiva (2006): “Das edições críticas e da edição crítica das obras de Almeida Garrett”, *Discursos. Série Estudos Portugueses e Comparados* 1, VI Série. *Almeida Garrett. 150 anos depois*: 19-30.
- Monteiro, O. Paiva / Santana, M. H. (orgs.) (2003): *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno* (Lisboa: IN-CM).
- Novais, Isabel Cadete (2006): “Os primeiros arroubos de exaltação patriótica e liberal do académico Garrett”, *Discursos. Série Estudos Portugueses e Comparados* 1, VI Série. *Almeida Garrett. 150 anos depois*: 77-103.
- Ogando, I. (2007a): “O *Alfageme* de Garrett. A história, o teatro e a nação”, *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia* 1: 137-158.

- Ogando, I. (2007b): “O teatro histórico de Garrett e a pedagogia da Nação. Uma aproximação”, *ElvasCaia* 5: 143-161.
- Oliveira, F. Matos (1999): “O teatro da minha nação”, *Colóquio/Letras* 153/154. *No Bicentenário do nascimento de Almeida Garrett*. 213-222.
- Onaindía, M. (2002): *La construcción de la nación española: republicanismo y nacionalismo en la Ilustración* (Barcelona: Ediciones B).
- Ouvry-Vial, B. (2004): “Enjeux de la préface contre postface”, em AAVV (2004): *Aux marges du texte. Préface et postface* (Paris: Université Paris 7).
- Pavis, P. (1996 [1980]): *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Dunod).
- Pimentel, F. J. Vieira (2001): *Literatura portuguesa e modernidade* (Braga: Angelus Novus).
- Porqueras Mayo, A. (1957): *El prólogo como género literario* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Rebello, L. F. (1980): *O teatro romântico (1838-1869)* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa).
- Reis, C. / Pires, M. N. (1993). *História crítica da literatura portuguesa*. Vol. V. *O Romantismo* (Lisboa: Verbo).
- Sanmartín Rei, G. (2002). *lendo nas marxes. Língua e compromisso nos paratextos (1863-1936)* (A Coruña: Espiral Maior).
- Serra, P. (2003): “Linguagem, memória e história nas *Viagens na minha Terra*”, em Monteiro, O. P. / Santana, H. (orgs.) (2003): *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*. 187-213 (Lisboa: IN-CM).
- Silva, A. da (1961 [1938]): *Doutrinas de estética literária* (Lisboa: Textos Literários).
- Santos, M. L. Lima dos (1988): *Intelectuais portugueses na 1ª metade de Oitocentos* (Lisboa: Presença).
- Santos, M. L. Lima dos (1999): “Estratégias em tempo de mudança: o caso Garrett”, em *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional* 4, *Almeida Garrett*. 201-208.
- Soares, O. M. Gomes Gonçalves Moreira (2003): *Um olhar em construção. leitura de alguns paratextos de Almeida Garrett* (Porto: Tese de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Inédita).
- Sommer, D. (1990): “Irresistible romance: the foundational fictions in Latin America”, em Bhabha (ed.) (1990): *Nation and narration*. 71-98 (New York: Routledge).

- Thiesse, A. M. (2001 [1999]): *La création des identités nationales. Europe XVIII – XX^e siècle* (Paris: Seuil).
- Torgal, L. Reis (1998): “Antes de Herculano...”, em Torgal, L. R. / Mendes, J. A. / Catroga, F.: *História da História em Portugal. Sécs. XIX-XX*. vol. 1: 23-42 (S/L: Temas e Debates).
- Vasconcelos, A. I. P. Teixeira de (2003a): *O drama histórico português do século XIX (1836-56)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- Vasconcelos, A. I. P. Teixeira de (2003b): *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett* (Lisboa: IPM / MNT).
- Vasconcelos, A. I. P. Teixeira de (2007): “Frei Luís de Sousa: entre a História e a Literatura”: 234-243; em http://www.iberystyka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio_ISIil-UW_35_VASCONCELOS-Ana-Isabel-Frei-Luis-de-Sousa.pdf [última data de consulta: 27-04-2009].
- Vasconcelos, A. I. P. Teixeira de (2008): “O tratamento da História no drama romântico português”, *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia 2. História na(s) literatura(s) em língua portuguesa*: 79-95.
- Verdelho, T. dos Santos (1981): *As palavras e as ideias na Revolução Liberal de 1820* (Coimbra: INIC).
- Wiley, Autrey Nell (1970 [1940]): *Rares Prologues and Epilogues. 1642-1700* (Washington: Kennikat Press).
- Xavier, L. Geraldes (2003): “Os prólogos doutrinários de Garrett nos domínios da sua estética teatral”, em Monteiro, O. P. / Santana, H. (orgs.) (2003): *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*: 413-421 (Lisboa: IN-CM).
- Xavier, L. Geraldes (2005): *Deleitar e Instruir. A Dramaturgia de Almeida Garrett* (Mangualde: Edições Pedagogo).

TEXTOS

Texto 1 - *Catão*. Prefácio da primeira edição

Almeida Garrett (1845). *Obras* de J. B. de Almeida-Garrett. Vol. II. *Catão*. (Primeiro do teatro). Lisboa: Na Imprensa Nacional⁷⁷.

Prefácio⁷⁸ da primeira edição*

Conheço perfeitamente a dificuldade de uma composição dramática. Empregando a maior parte das minhas horas vagas – únicas que dou a versos e semelhantes passatempos – neste ramo de poesia que por inclinação amei sempre e por estudo cultivo, versando quase desde a infância, com *nocturna e diurna* mão, os teatros antigos e modernos, tenho de sua leitura constante colhido, quando menos, o conhecimento perfeito da dificuldade do género.⁷⁹

Lendo Sófocles e Ésquilo, Eurípides e Aristófanes – ajudando-me, no pouco conhecimento da língua grega, das boas traduções latinas e francesas, e sobretudo da erudita e engenhosa obra do P. Brumoy⁸⁰ – adquirir o gosto do teatro clássico e das belezas grandes⁸¹ e símplices da Melpómene de Atenas, com o do sal acre e travessos risos de sua galhofeira Tália.

A tragédia grega, singela e vigorosa em Ésquilo, majestosa e sublime em Sófocles, só em Eurípides decai alguma coisa em certa affectação de *moralizar* que depois em Roma estragou Séneca**, e mais posteriormente em Paris *amaneirou* algumas vezes Voltaire.

Na comédia grega, simples *caricatura* ao principio dos caracteres contemporâneos⁸², mais vaga e incerta no seu caminho de aperfeiçoamento,

⁷⁷ Os dados editoriais que aparecem na 1ª edição são os seguintes: “*Theatro* de J-B S. L. A. Garrett. Tomo I / Anno II (1822). Na Impr. Liberal / Rua Formosa nº 42”.

⁷⁸ Este é o título da 4ª edição. Na 1ª edição aparecia intitulado com a fórmula “A quem ler” e na 3ª como “Prefácio do autor na primeira edição”.

* [Nota da 3ª e 4ª eds.]: A primeira edição é de Lisboa 1822, na impressão Liberal, 1 vol. 8vo. VIII – 152 pág.

⁷⁹ Em lugar de “antigos e modernos”, nas edições anteriores aparece “Gregos e Franceses”.

⁸⁰ Père Brumoy. Jesuíta francês (1686-1742) cuja principal actividade se desenvolveu no campo das letras. A sua obra mais conhecida, *Le Théâtre des Grecs*, onde traduziu e analisou vários autores trágicos, serviu para que muitos jovens europeus pudessem aceder aos textos clássicos. Garrett já o citava no texto inédito *Afonso de Albuquerque* e voltará a lembrá-lo no prefácio tardio de *Mélope*.

⁸¹ “Majestosas” na 1ª edição.

** [Nota em todas as edições]: Ou quem quer que é o autor das tragédias deste nome.

⁸² Na 1ª edição aparece “de diversas personagens” em lugar de “dos caracteres contemporâneos”.

admirei a viveza dos ditos picantes, o engenhoso da imitação *ridícula*; porém mais nada. E não tendo outro escritor senão Aristóфанes, até pela falência de comparação, foi indeterminado o meu conceito.

Não conhecia eu estas diferenças nos meus princípios; e o sentimento da admiração era o único da minha alma quando contemplava tais maravilhas.

A cena romana nau me ofereceu senão Plauto, Terêncio e Séneca, ou, mais exactamente, algumas cópias desfiguradas dos originais gregos que, tendo largado o *pálio* de Atenas, vestiram a *toga* do Lácio que se lhes desajeitava nos ombros desafeitos.

Voltei-me ao teatro das línguas modernas, que não só colheram o beijo às belezas e primores gregos, mas souberam criá-las novas. Na tragédia a *Sofonisba* de Trissino e a *Castro* de Ferreira, na comédia João da Enciña⁸³, Gil Vicente, Prestes e Ariosto com outros na Itália e Espanha, apresentam as primícias da moderna cena, que, ora moldada no clássico grego, ora no género romântico, formaram uma terceira espécie de ambas participante e que tantos esmeros e prodígios veio depois a dar ao teatro das línguas vivas.

Além de longa, fora bem superior às minhas forças a análise das peças dramáticas do riquíssimo teatro francês, dos não tão ricos mas quase tão extensos inglês e espanhol; e finalmente do novíssimo, porém talvez superior a todos, o italiano*.

Ninguém ignora que a conservação e apuro do género clássico se deve á França, e principalmente a Racine, Voltaire e Crébillon: mas poucos quererão conceder que Maffei e Alfieri o sublimaram e apuraram ainda mais que todos eles. Todos sabem que o género romântico, filho de Shakespeare, formou urna classe distinta e separada, que, suposto irregular e informe, tem contudo belezas próprias e particulares que só nele se acham.

Todas estas observações tenho eu encontrado nos filólogos modernos, e em todos ou quase todos os cursos de literatura. Mas o que me não lembro de ler é que este género romântico, combinando-se com o clássico, dando-se e recebendo mútuos socorros, formassem um género novo, cujos caracteres são bem salientes e cuja beleza incontestável⁸⁴. Segundo a minha

⁸³ Na 1ª edição não aparece o nome de Juan del Encina, autor que só é incluído a partir da 3ª edição.

* [Nota da 4ª ed.]: Frase ditada pelo entusiasmo de Alfieri.

⁸⁴ Na 1ª e 3ª eds.: “incontrastável”.

opinião são classificáveis nele Corneille e Ducis em quase todas as suas obras*, Schiller em muitas, e os modernos autores ingleses e espanhóis creio que em todas.

No que toca à espécie cômica, não se pode com exactidão dizer o mesmo. Pois decerto em França, desde o *Menteur* de Corneille até quase ao nosso tempo (em que Diderot, os seus *dramas* e os seus imitadores, fazendo um como cisma teatral, confundiram algum tanto os géneros) a comédia tem constantemente sido regular e clássica. Não diremos porém o mesmo da Inglaterra e Espanha, onde os géneros trágico e cômico, por muito tempo *amalgamados* e confundidos, começam a tomar⁸⁵ seus distintos e separados lugares nas cenas das duas nações. Mais clássica se conservou a comédia italiana, suposto seu máximo escritor, Goldoni, muito propenda para o género romântico.

Em Portugal, se passarmos os antigos, não sei contar senão J. B. Gomes⁸⁶; pois dos outros todos creio que afoitamente se poderá dizer que não valem o trabalho de contá-los. Será isto defeito e falha nossa? Não teremos nós *la tête dramatique*, como os Franceses *l'épique*? – Não sei responder, mas nem por isso deixo, ou deixei desde que me entendo, de forcejar por encher, quanto em mim fosse, o vazio do nosso teatro. Serão talvez baldados os meus esforços; paciência:

*Eu desta glória só fico contente
Que a minha terra amei e a minha gente*⁸⁷

Assim dizia um dos maiores poetas e filósofos portugueses, e assim digo eu, o mínimo deles, mas não inferior em desejos e vontade ao grande e imortal Ferreira.

Começo a publicação dos meus ensaios dramáticos por uma tragédia e uma farsa**, ambas feitas e representadas ultimamente. Outras tinha eu de mais antiga data; mas, sobre carecerem de grande emenda, e lha não poder

* [Nota da 1ª ed.]: O teatro alemão não fez escola sua: quase todo ele é inglês, pouco neste género *misto*, e porventura nenhum no *clássico*. O que se diz da cena trágica, não direi eu da cômica, em que o não julgo coisa alguma absolutamente.

⁸⁵ Na 1ª e 3ª eds. “mal começam a tomar”.

⁸⁶ Refere-se a João Baptista Gomes (?-1803), um dos precursores do teatro romântico português com a sua obra *Nova Castro*, composta em 1798 e publicada postumamente em 1806 (Rebello 1980: 26).

⁸⁷ Cita os dois últimos versos do texto introdutório da “Primeira parte dos versos de António Ferreira”, no volume *Poemas Lusitanos* (1598).

** [Nota da 3ª ed.]: A farsa é tão inepta e sensabor que a expungi da colecção.

[Nota da 4ª ed.]: A farsa há-de incorporar-se em um dos tomos seguintes da colecção.

eu fazer por agora, acresce demais a analogia destas com as presentes ideias, e o meu conceito, talvez errado, de sua melhoria.

A sociedade de curiosos que as levaram à cena, e que tanto aplauso lhes granjearam do mais escolhido público de Portugal, receberam pouco e pouco as porções da peça que se iam fazendo para os ensaios; e todos os membros dessa sociedade sabem quantas vezes se compunha na véspera o que no outro dia se tinha de ensaiar.

O êxito feliz duma empresa atrevida conduz sempre a novos atrevimentos. Assim a tragédia como a farsa receberam na cena um acolhimento que eu não esperava nem podia nunca imaginar. Contínuas instâncias de amigos e conhecidos, e até de desconhecidos, me resolveram afinal a publicá-las. Porventura irei agora desenganar esse mesmo público e, apresentando-lhe estes fracos ensaios sem o prestígio da cena, e desajudados da poderosa magia de actores excelentes, mostrar-lhes toda a pouca realidade de seu merecimento, e fazê-los envergonhar de seus aplausos!⁸⁸

Lisboa, 13 de Março de 1822⁸⁹.

⁸⁸ No prefácio da 1ª edição aparece todo este parágrafo, eliminado nas edições posteriores:

“Não importa: a tenção está formada: hão-de sair à luz, ainda que seja forçosa a operação *cesariana*. Na publicação da farsa só me embaraçava uma coisa; e era o consentimento do meu amigo, o Sr. P. Midosi, que tanto, ou mais que eu, havia trabalhado nela. Tendo porém convindo em correremos aventuras de autor; ambos saímos a público, tanto mais animados, quanto, em caso de desfortuna nos podemos mutuamente imputar o mau êxito da empresa.”

⁸⁹ Na 3ª edição, supomos que devido a uma gralha, aparece assinado em 18 de Março.

Texto 2 - *Catão*. (1ª edição) Carta a um amigo

Almeida Garrett (1845). *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*. Vol. II (Primeiro do theatro). Lisboa: Na Imprensa Nacional.

CARTA⁹⁰ A UM AMIGO*

Que conceito formo do meu *Catão*? É a pergunta mais fora do comum que se tem feito. — Se imitei muito o de Addison, e que juízo faço deste drama? Menos difficil é que a primeira, porém, não me custa porventura menos a responder a uma do que a outra. Tinha protestado conservar perfeito silêncio sobre este famoso autor e sua mais famosa peça, por que não julgasse alguém que o severo dos meus reparos provinha de rivalidade ou presunção. Mas enfim quebro o protesto e vou satisfazer-te. A tragédia já está no prelo, e cedo poderás combinar as minhas reflexões com ela; pois, suposto a viste representar, só com meditado estudo se pode bem decidir de coisas dramáticas; e a cena ilude muito, e preocupa de mais com seus prestígios para nos deixar reflectir com a madureza e sossego necessários, que só no silêncio do gabinete se podem conciliar.

O que me parece do meu *Catão*? — Com toda a franqueza que me conheces, e sem a orgulhosa modéstia de certos autores que se humilham todos para que os louvem mais, com a sinceridade de amigo: *parece-me bem, e mal*. Gosto de algumas coisas, desgosto de outras.

Pelo que são regras principais de *unidades, exposição, nexos e desfecho*** , cuido tê-las desempenhado. Enquanto ao resto não direi com tanta afoiteza; e coisas há de que muito desconfio.

Muito difficil me era, não só o desenho dos caracteres, mas a sustentação deles. Para apresentar uns poucos de homens verdadeiramente romanos, e fazer no meio deles sobressair o actor principal, era forçoso suar muitas vezes, e desanimar algumas. Bruto, Pórcio e Mânlio, todos virtuosos, e virtuosos como republicanos verdadeiros, a cada momento se

⁹⁰ O título deste paratexto na 1ª edição é: “Carta / Ao meu Amigo, o Sr. *** sobre a Tragédia *Catão*”. Na 3ª edição já muda, e passa a ser intitulada “Carta do autor / a um amigo em Coimbra”.

* Esta carta nunca esperou sair a lume, nem sairia se me não constasse que algumas pessoas, atendendo talvez simplesmente na semelhança do título, haviam asseverado que a minha tragédia não era mais que uma tradução da de Addison. Foi inserta na primeira edição de 1822. [Esta nota do autor mantém-se quase inalterada nas sucessivas edições, acrescentando apenas a referência à sua aparição na 1ª edição]

** [Nota da 1ª ed.]: Não sei traduzir doutra maneira o *dénouement* francês. [Nas edições garrettianas aparece “desfecho”.]

me tornavam Catões, e faziam por consequência divergir os raios do interesse dramático, que eu só no único protagonista queria e devia concentrar. Distingui-os quanto pude, esforcei-me em caracterizá-los por diferentes temperamentos e génios; pus peito em separá-los assim, já que a história e a verdade mos tinham unido tanto.

Como hei-de responder à tua segunda pergunta sobre Addison, na análise sucinta que de sua tragédia te faço, irei conjuntamente respondendo à primeira, segundo me lembrar, sem ordem nem sistema, que, sobre impróprios da familiaridade de uma carta, me dariam constrangimento e incómodo, que seguramente creio não quererás dar-me.

Desde que me entendo alguma coisa, e comecei a abrir livros de belas letras, ouvi sempre falar no *Catão* de Addison, como em um prodígio da cena, e porventura a primeira peça do teatro moderno.

Na *Enciclopédia*, formais palavras, se diz: “Son Caton est le plus grand personnage, et se pièce est la plus belle qui soit sur aucun théâtre”⁹¹. Cesarotti⁹² e infindos outros falaram pela mesma boca. O próprio Voltaire, que lhe nega o foro de *tragédia*, não deixa de chamar-lhe um *chef-d’oeuvre*.

Ouvia eu e lia todas estas coisas, e de cada vez me dobrava o desejo de ver tão gabada peça, sem jamais a poder haver à mão pela suma raridade dos bons livros entre nós, e infinita escassez principalmente de todos os que não são franceses. Obtive enfim uma tradução francesa, meia verso meia prosa, mas tão má⁹³ que o meu conceito então ficou cem vezes aquém do que havia imaginado. Li-a depois na versão do nosso Manuel de Figueiredo⁹⁴ (bom homem, e de bastantes luzes, mas de nenhum talento poético, e perfeitamente ignorante até das mais simples leis do metro) e fiquei pior. Consegui finalmente o original; e, suposto mudei bastante do primeiro juízo, não foi absolutamente nem o podia ser, porque no contexto e fundo do drama, original e traduções eram a mesma coisa.

Antes de fazer as minhas reflexões, transcreverei as do eruditíssimo Schlegel⁹⁵, que pela maior parte com elas se combinam, e, com grande

⁹¹ Está a citar uma frase da entrada “Tragédie”, elaborada por D. J. – *Encyclopedie*, tomo XVI, p. 517.

⁹² Melchiorre Cesarotti (1740-1808), escritor e tradutor italiano.

⁹³ Na 1ª ed. aparece: “mas tão má, pelo que me pareceu, que o meu conceito”...

⁹⁴ Escritor português do período arcádico (1725-1801). Figueiredo é considerado um dos autores que mais se empenhou na renovação da dramaturgia portuguesa no seu tempo (Rebello 1980: 86).

⁹⁵ Como ele próprio indica (veja-se a nota seguinte), trata-se de uma citação do texto de A. W. Schlegel que tinha sido traduzido para francês em 1814 com o título de *Cours de littérature dramatique*.

satisfação minha, até com as que, antes de ler a sua grande obra, eu havia feito*.

“Addison, que era mais *bel-esprit* do que poeta, meteu-se a expurgar a tragédia inglesa, e a submetê-la às pretendidas regras de Aristóteles. Dever-se-ia esperar que tão erudito homem, como ele era, necessariamente buscaria avizinhar-se à tragédia grega: não sei se teve alguma hora essas intenções; mas é certo, porém, que o fruto dos seus esforços não foi mais que uma tragédia moldada e enfeitada à francesa. O *Catão* é uma obra fraca e de gelo, quase nua de acção, e que nunca toca o ânimo com a mais pequena força.

“Addison, fazendo uma composição tímida e acanhada, restringiu de tal sorte um grande quadro histórico, que, para encher o pano, houve mister de lhe introduzir coisas absolutamente estranhas. Recorreu aos amores da *tarifa*⁹⁶; e nesta peça se contam seis *paixões* (ou namoros); a saber: as dos dois filhos de Catão, a de Márcia, de Lúcia, de Juba e de Semprônio. Catão, como bom pai de famílias, não pode ter-se afinal que não arranje e conclua dois matrimónios; e entre tantos amantes, não há nenhum (sem exceptuar o mesmo Semprônio que é o *malvado* do drama) que não participe o seu pouco do simplezinho. Catão poderia talvez relevar tudo isto; mas quase nunca obra nem entra em acção, apenas se mostra para se fazer admirar e morrer depois.

“Poder-se-á pensar que a estóica resolução de um homem se matar⁹⁷, tomada assim sem paixão, e sem internos conflitos, não é favorável assunto para uma tragédia: mas não há assunto nenhum que por sua natureza seja desfavorável, e tudo depende da maneira por que se trata. Um vão escrúpulo sobre a unidade de lugar forçou Addison a deixar de fora a César, único carácter digno de fazer contraste ao de Catão: e nesta parte muito melhor que ele andou Metastásio.

“O estilo de Addison é simples e puro, mas sem fogo poético. O *jambo* não rimado** de que usa, dá ao diálogo mais liberdade, e uma forma menos de *convenção* que se não acha na maior parte das tragédias francesas; mas essas têm às vezes uma eloquências firme e concisa, onde jamais não chega o *Catão* de Addison.

* [Nota em todas as edições]: *Curso de Literatura Dramática*.

⁹⁶ [Tarifa: pauta de direitos alfandegários; registo onde consta o valor especial de cada género, em cada ano; pauta de preços; preço estabelecido para o transporte de carga ou de passageiros.]

⁹⁷ Na 1ª edição: “a resolução de matar-se”.

** [Nota em todas as edições]: É o nosso verso solto ou branco.

“Este célebre autor, para preparar o feliz acolhimento de uma obra que tanta fadiga lhe havia custado, pôs em armas toda a milícia do *bom gosto*, todos os críticos grandes e pequenos, e à frente de todos Pope. *Catão* foi por toda a parte aclamado por um *chefe d’obra* sem par. E em que fundaram eles tais asserções? Na regularidade da forma? Mas os poetas franceses há mais de um século que a ela se haviam sujeitado, e, a despeito desse grillhão, tinham conseguido efeitos muito mais poderosos e patéticos. — No espírito político? Um só discurso de Bruto ou Cássio em Shakespeare mostra mais alma romana, mais energia republicana, que toda a tragédia de Addison. Duvido que semelhante peça produzisse jamais urna impressão viva e profunda.”

Tal é o conceito de Schlegel sobre esta tão afamada obra, O meu, como levo dito, não difere muito do dele, mas alguma coisa difere. Schlegel tem o defeito de todos os escritores que são escravos de suas próprias ideias, e do sistema que eles mesmos fabricaram: o que muitas vezes os força a dizer coisas que noutro reprovariam e de que não têm, nem dão, outra causa mais que a necessidade imperiosa de serem coerentes.

Lembrar-te-ás que muitas vezes lamentámos isto em Madame de Stäel e em Chateaubriand; e que pensámos ser muito principal origem do grande merecimento de Cícero e de Rousseau a sua incerteza ingénua – ou muito artificiosa – nesta parte.

O que Schlegel diz sobre a *regularidade clássica* mal entendida que Addison pretendeu e pensou dar ao seu drama, é exactissimamente certo. O género *romântico*, de que Shakespeare foi o criador entre os seus, e que era o próprio da cena inglesa, tem grandes defeitos, mas grandes formosuras: falta-lhe a beleza da simplicidade e regular elegância, mas sobeja-lhe a do ornato e enfeites ingénuos, conquanto demasiados. O género *clássico* tem outras qualidades e caracteres, entre os quais em primeiro lugar, a regularidade e simplicidade. O *misto*, que principalmente se deve a Voltaire e a Ducis*, participa das belezas dum e doutro, sem cair nos defeitos do *romântico*, aformoseia visivelmente o *clássico*. *Zaira*, *Tancredo*, *Alzira*, *Otelo* e o *Rei Lear* (de Ducis) provarão, melhor que todas as teorias, esta verdade.

* [Nota da 1ª ed.]: Quando no prefácio deste livro toquei igual matéria, esqueci nomear este grande trágico na frente dos que no género misto escreveram. Peço desculpa de tal desleixo, que só é de[vido à pressa com] que rascunhei aquelas linhas.

[Nota da 4ª ed.]: Quando no prefácio deste livro toquei igual matéria, esqueci nomear este grande trágico na frente dos que no género misto escreveram. Foi devido à pressa com que rascunhei aquelas linhas.

Em qual destes três géneros escreveu Addison? Em nenhum. A sua tragédia e um arremedo infeliz do gosto francês, tem todos os defeitos do afeminado daquele teatro, sem ter nenhuma de suas belezas. Seis namoros! Racine e Crébillon, que foram os mais excessivos neste ponto, nunca se atreveram a tanto. Mas Racine pelo menos soube ligá-los sempre, e fazê-los dependentes da acção principal, quando eles mesmos a não eram. Crébillon as mais das vezes o fez, suposto com muito menos arte, e essa menos fina e delicada. Mas no *Catão* de Addison são verdadeiramente — verbos de encher; tanto têm eles com a acção capital, como os nossos antigos *graciosos* das óperas do Judeu com Medeia e Jasão. Demais a mais, têm a habilidade de ocupar quase sempre a cena, e deixar raras vezes aparecer sobre ela o principal actor e acção. A traição de Semprónio e Sifax é motivada por namoro, as mortes de Semprónio e Marco por namoro, toda a *intriga* ou nexo do drama por namoro; Catão entretém-se também com todos estes namoros, e mata-se afinal — depois de dormir o seu pouco na cena — sem se saber verdadeiramente porquê; pois não aparece uma causa imediata, qual deveria ser a chegada de César, mas simplesmente a da ruína geral da liberdade, que desde o primeiro acto existia e que portanto desde o principio devera ter produzido o seu efeito, e morto Catão, que era a catástrofe, acabar logo a peça. Esta suspensão da catástrofe, que é o nexo da acção, uma das origens do interesse, e uma das mais difíceis regras trágicas na sua execução, falha e falta absolutamente na tragédia inglesa.

Eu não exigiria, como Schlegel, que Addison metesse a César no seu drama, nem farei depender dessa circunstância a beleza principal dele. Também li a peça de Metastásio e aí o vi, mas não me agradou. Porventura, se hoje escrevesse a minha tragédia, o faria eu; mas não me lembrou então o verdadeiro modo de o fazer bem, e por isso o não fiz.

No que em grande parte discordo de Schlegel é no severo conceito que forma do estilo de Addison. Convenho que sobejas vezes é frio e desanimado, porém muitas é sublime e elevado como ao género cumpria. O monólogo do quinto acto é uma obra prima de poesia, tanto nas ideias como no estilo: assim ele fosse dramático e próprio da cena; mas infelizmente cai-lhe ao justo a sentença de Horácio:

*Sed nunc non erat his locus*⁹⁸.

O muito que me afastei de Addison, da simples comparação destes reparos com o meu drama o podes colher. A personagem de Bruto, que é

⁹⁸ Verso da *Ars poetica* de Horácio.

a segunda na minha tragédia, não aparece na dele; eu não tenho damas nem *namoricos*; a exposição, o nexo, a catástrofe da minha peça são absolutamente outras⁹⁹. Aproveitei-me porém de alguns pensamentos felizes e sublimes, que não são poucos em Addison. Mas o número dos que imitei não é excessivo: digo *dos que imitei*, porque tradução, não a fiz eu de um só verso inglês.

Para formares melhor ideia, transcrever-te-ei aqui os lugares todos de que falo, com a tradução literal, e combinando-os com os correspondentes no meu drama, poderás conhecer com exactidão o que digo.

Acto I. Cena I (Addison's *Cato*)

The dawn is overcast, the morning low'rs,
And heavily in clouds brings on the day,
The great, the important day, big with the fate
Of Cato and of Rome.

*Coberta está a aurora, a manhã desce,
E pesada, entre nuvens traz o dia,
Dia grande e importante que pejado
Vem dos destinos de Catão e Roma.*

O lugar correspondente na minha peça é na cena 5 do I acto¹⁰⁰.

Acto I. Cena II

Let us once embrace,
Once more embrace, while yet we both are free.
Tomorrow should we thus express our friendship,
Each might receive a slave into his arms.
This sun, perhaps, this morning sun's the last
That e'er shall rise on Roman liberty.

⁹⁹ Na 1ª ed.: “a catástrofe da minha peça é outra absolutamente &c.”

¹⁰⁰ Na 1ª edição escreve o autor:

“N.B. A palavra *big*, que no texto inglês significa neste lugar *pejado*, não era traduzível senão por este circunlôquio.

O lugar correspondente na minha peça é na cena 1 do I acto, na fala de Bruto.

*A aurora a despontar começa:
Pálida, e triste nos conduz a medo
O dia, o dia por ventura extremo
Da nossa liberdade.”]*

Na 3ª ed. aparece o seguinte: “O lugar correspondente na minha peça é na cena 5 do I acto (pág. 26, 3. ed.)”

*Deixa que ainda uma vez nos abracemos,
 Mais uma vez, em quanto somos livres.
 Nossa amizade se amanhã quisermos
 Desta sorte expressar, receberemos
 Cada um de nós nos braços um escravo.
 Este sol, porventura, este sol de hoje
 É já o derradeiro que se ergue
 Sobre a Romana liberdade.*

Corresponde a esta passagem a da cena 5 do I acto no meu drama¹⁰¹.

Acto I. Cena II.

My father has this morning call'd together.
 To this poor hall, his little Roman senate,
 (The leavings of Pharsalia).

*Meu pai nesta humilde, pobre sala
 Seu pequeno senado de Romanos
 (Relíquias de Farsália) hoje convoca.*

Destes versos são paralelos os da mesma cena 5 do I acto¹⁰².

Acto I. Cena II.

Not all the pomp and majesty of Rome
 Can raise her senate more than Cato's presence.
 His virtues render our assembly awful,
 They strike with something like religious fear,
 And make even Caesar tremble at the head
 Of armies flush'd with conquest. Oh, my Portius!
 Could I but call that won'rous man my father!

¹⁰¹ Na 1ª edição escrevia:

“Corresponde a esta passagem a seguinte na cena 5 do I acto:

*Abracemo-nos, amigo,
 Abracemo-nos sim, enquanto é dado,
 Em quanto somos livres, &c.*

Até o fim desta fala de Pórcio, cujos oito versos são todos imitados de Addison.”

Na 3ª edição aparece: “Corresponde a esta passagem a seguinte na cena 5 do I acto, (pág. 28, 3ª ed.).”

¹⁰² Na 1ª ed.: “Destes versos são paralelos estoutros, na mesma cena 5 do I acto:

*Por esta causa
 Neste humilde lugar meu pai ajunta
 Essas tristes relíquias de Farsália,
 A que ainda senado apelidamos.”*

*Toda a pompa de Roma e majestade
 Não poderia alçar tanto o senado,
 Quanto a presença de Catão o eleva.
 Suas virtudes tornam formidável
 Nossa assembleia, elas quase imprimem
 Um medo religioso, e a César fazem
 Tremer à frente dessas mesmas tropas
 Soberbas de conquistas. Oh meu Pórcio!
 Pudesse eu chamar pai a tão grande homem!*

A imitação desta passagem é no acto I, cena 5 do meu drama¹⁰³.

Acto II. Cena 2

Fathers, we once again are met in council:
 Caesar's approach has summon'd us together,
 And Rome attends her fate from our resolves.
 How shall we treat this bold aspiring man?
 Success still follows him, and backs his crimes:
 Pharsalia gave him Rome,
 Egypt has since
 Receiv'd his yoke, and the whole Nile is Caesar's.
 Why should I mention Juba's overthrow,
 And Scipio's death? Numidia's burning sands
 Still smoke with blood. 'This time we should decree
 What course to take. Our foe advances on us,
 And envies us ev'n Lybia's sultrey desarts.
 Fathers, pronounce your thoughts: are they still fix'd
 To hold it out and fight it to the last?
 Or are you hearts subdu'd at length, and wrought
 By time and ill success, to a submission?
 Sempronious, speak.

¹⁰³ Na 1ª ed.:

“A imitação desta passagem é no acto I, cena 5 do meu drama.

Todo o esplendor da fastuosa Roma

Toda a sua pompa, glória, e magestade, &c.

Até o fim da fala de Juba.”

*Ainda em concelho, ó padres, nos juntamos:
 De César a chegada nos reúne,
 E Roma o fado seu de nós espera.
 Como devemos nós tratar esse homem
 Audaz, empreendedor? Ainda o segue
 E protege os seus crimes a fortuna.
 Farsália lhe deu Roma, o Egipto cede
 Desde então ao seu jugo, e o Nilo é dele.
 Por que mencionarei de Juba a queda,
 A morte de Cipião? De sangue fumam
 As queimadas areias da Numídia.
 É tempo de assentar qual mais devemos
 Seguir estrada. Sobre nós caminha
 Nosso inimigo, e nos inveja ainda
 Estes da Líbia tórridos desertos.
 Padres, pronunciai os vossos votos.
 Fixos em persistir são eles ainda,
 E em pelejar até ao fim constantes?
 Ou vossos corações já submetidos,
 Cansados pelo tempo e desfortuna,
 Estão à servidão? Semprônio, fala.*

O lugar em que imitei alguma coisa desta fala é no acto II, cena I¹⁰⁴.

Acto II. Cena II.

My voice is still for war.
 Gods! can a Roman senate long debate
 Which of the two to choose, slav'ry or death!
 No, let us rise at once, gird on our swords,
 And at the head of our remaining troops
 Attack the foe, break through the thick array
 Of his throng'd legions, and charge home upon him.

.....
 The corpse of half her senate

¹⁰⁴ Na 1ª ed.:

“O lugar em que imitei alguma coisa esta fala é no acto II, cena I.:

*Padres de Roma, augustos senadores,
 Da patria moribunda unico apoio, &c.”*

Manure the fields of Thessaly, while we
Sit here delib'rating in cold debates...
Or wear them out in servitude and chains.
Rouse up, for shame! our brothers of Farsalia
Point at their wounds, and cry aloud – To battle!
Great Pompey's shade complains that we are slow.

*O meu voto esta ainda pela guerra.
Deuses! pode um senado de Romanos
Debater longamente sobre a escolha
De escravidão ou morte? Não, ergamo-nos,
De uma vez, empunhemos as espadas,
E à frente dessas tropas que nos restam
O inimigo ataquemos; pelo meio
Das espessas fileiras avancemos
De suas legiões amontoadas,
E do golpe sobre ele carreguemos.*

.....
*Os corpos de metade do senado
Servem de adubo aos campos de Tessália,
Enquanto aqui nós outros assentados
Em frias discussões deliberamos
Se á honra nossas vidas votaremos,
Ou se havemos de em ferros consumi-las.
Desperta; que vergonha! Os irmãos nossos
De Farsália as feridas nos apontam,
E altamente nos bradam – À batalha!
A grande sombra de Pompeu lamenta
A nossa lentidão; e a nós de entorno
Queixosa de Cipião volteia a sombra.*

Assemelha-se a esta, na minha peça a fala de Bruto na cena I do II acto¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Na 1ª edição escreve:

“Assemelha-se a esta na minha peça a fala de Bruto na cena I do II acto:

“Eu voto a guerra; e a guerra só nos cumpre,
Que! Duvidar na escolha um só momento, &c.”

Acto II Cena II.

Let not a torrent of impetuous zeal
 Transport thee thus beyond the bounds of reason.
 True fortitude is seen in great exploits
 That justices warrants, and that wisdom guides:

.....
 Are not the lives of those that draw the sword
 In Rome's defence entrusted to our care!
 Should we thus lead them to a field of slaughter,
 Might not th'impartial world with reason say
 We lavish'd at our deaths the blood of thousands
 To grace our fall, and make our ruin glorious?

*Não te deixes de um zelo impetuoso
 Transportar da torrente além dos termos
 Da razão. O esforço verdadeiro
 Nos grandes feitos que a justiça apoia,
 Que a prudência dirige, é que se mostra.*

.....
*Daqueles que de Roma na defesa
 Desembainharam as espadas suas,
 Ao nosso cuidado confiadas
 As vidas não estão? Se nós ao campo
 Da mortandade assim os conduzirmos,
 Imparcial não poderá o mundo
 Dizer e com razão, que nós de tantos
 Com a nossa morte o sangue desperdiçámos
 Para ornar nossa queda, e mais gloriosa
 Fazer nossa ruína?*

Corresponde a esta passagem a do acto II, cena 2¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Na 1ª ed.: "Corresponde a esta passagem a do acto II, cena 2:
Bruto, esse furor não é Romano, &c."

Acto II. Cena IV.

..... Bid him disband his legions,
Restore the commonwealth to liberty,
Submit his actions to the public censure,
And stand the judgement of a Roman senate.
Bid him do this, and Cato is his friend.

..... Tho' Cato's voice was ne'er employ'd
To clear the guilty, and to varnish crimes,
Myself will mount the rostrum in his favour,
And strive top gain his pardon from the people.

*As suas tropas despeça, à liberdade
Restitua a república, submeta
Suas acções à pública censura,
E a decisão aguarde do senado.
Obre assim, e Catão é seu amigo.*

.....
*Nunca a voz de Catão foi empregada
Em crimes paliar, ou salvar culpas,
E contudo hei-de eu mesmo em favor dele
Subir aos rostos, forcejar, pôr peito
Para alcançar o seu perdão do povo.*

Na minha tragédia, acto II, cena 3, ocorrem os versos paralelos¹⁰⁷.

Estes são, meu amigo, os lugares que de Addison imitei; digo, que imitei de propósito, porque, se em alguns outros me encontrei com suas ideias e expressões, efeito foi do assunto e não por determinada intenção. Não repares nos maus versos da tradução literal que pus ao pé do original inglês: esforcei-me por ser exacto e fiel, e essa vontade me não deixou ser bom metrificador.

E aqui tens com toda a sinceridade quanto sei e posso responder ás tuas perguntas, remetendo-te, sobre Addison aos muitos que dele e do seu

¹⁰⁷ Na 1ª ed.: "Na minha tragédia, acto II, cena 3 são paralelos os versos:
Desarme as legiões, disponha a púrpura, &c."

Catão escreveram, e sobre a minha peça a esses senhores sabichões do Mondego que tudo entendem, tudo sabem, de tudo mofam, mas nada fazem. — Sou de todo o coração muito teu amigo etc.

Lisboa, 13 de Março de 1822¹⁰⁸.

¹⁰⁸ O final da carta é parcialmente diferente na 1ª edição:

“E aqui tens com toda a sinceridade quanto sei, e posso responder ás tuas perguntas, remetendo-te, sobre Addison a R. Cumberland, e aos outros muitos que sobre este assunto escreveram; e sobre a minha peça a esses senhores sabichões do Mondego que tudo entendem, tudo sabem, de tudo mofam, mas nada fazem.

Sou de todo o coração
Teu muito amigo
Lisboa, 13 de Março, ano II (1822)
J. B. S. L. A. Garrett”

Na 3ª ed. é praticamente igual, alterando-se só na forma de datar a obra, donde desaparecem a alusão ao “ano II” e a assinatura.

Texto 3 - *Catão* (1ª edição) Prólogo dramático

Almeida Garrett (1845). *Obras* de J. B. de Almeida-Garrett. Vol. II. *Catão*. (Primeiro do teatro). Lisboa: Na Imprensa Nacional.

Prólogo*

Hoje, invocando as musas lusitanas,
Calçando co'a mão trémula o coturno,
Venho tímido expor nas cenas pátrias
Um caso atroz da memoranda Roma.

Da Líbia ardente nos torrados plainos
Arquejando vereis a Liberdade,
Vê-la-eis moribunda soluçando
Expirar sobre a areia, – e ainda de longe
Volver o extremo olhar ao Capitólio.

Honra, valor, virtude, esforço e glória,
Tudo acaba com ela nesse instante.
Algozes ferros, ásperas cadeias
Da miseranda Roma algemam pulsos...
Mas da pátria infeliz o negro opróbrio,
Catão não o há-de ver, – morre primeiro.
Vê-lo-eis, esse homem, o maior dos homens,
D'homem, de pai, de cidadão deveres
Desempenhar romano, – e morrer homem.
Vê-lo-eis tranquilo desafiar a sorte,
E ainda nos momentos derradeiros
Fazer no sólio estremecer tiranos,
Pasmear a terra e envergonhar os numes.

Da malfadada Roma última esp'rança,
Bruto vereis também: n'alma agitada
Ver-lhe-eis lutar co'a pátria a natureza,

* [Nota da 1ª, 2ª e 3ª eds.]: Recitado pelo autor na primeira representação.

[Nota da 4ª ed.]: Recitado pelo autor na primeira representação, a que somente assistiram amigos e famílias conhecidas.

Mas a pátria vencer. Ódio implacável,
 Desesp'rado furor que avexa essa alma,
 Lhe vem do coração bramas nos lábios.
 Um dia ainda virá que o braço ardido
 Quebre de um golpe os ferros do universo...
 Heroísmo e valor, terror e espanto
 Só vereis neste quadro sanguinoso.
 Envolta em negro luto a lira austera
 Só troa sons de morte: as cordas duras
 Estremecidas fremem com o incerto
 Palpitar da vingança; – e mal se escuta
 Abafado suspiro de ternura
 Em que o amor filial, em que amizade
 Tímidos, receosos se carpíram.

Meigos afectos de paixões mais brandas
 Não espereis ouvir: – só fala a pátria
 Em corações que a pátria só conhecem.
 Romanos estes são, – mas vós sois Lusos:
 E de Romano a Português que dista?
 Foram livres aqueles, – vós sois livres;
 Cidadãos, – vós o sois; homens, – sois homens
 Pelos campos da glória e liberdade
 Onde o Tibre correu, corre hoje o Tejo.

E Roma é escrava!.. E a desgraçada Itália
 Sucumbiu, e nem geme! Em qual abismo
 De mágoa e de vergonha está sepulta
 A pátria de Catões, de Brutos, Cássios!
 Oh nódoa nos anais da humanidade!
 Oh, quem pudesse à história do universo
 Arrancar essa página d'infâmia!
 Amargo é recordar memórias cruas
 De dó, de pejo: – mas lembrá-las cumpre:
 A tempo sirvam de escarmento – e exemplo
 Para atalhar o mal na origem dele.

E tu, sexo gentil, delícias, mimo,
Afago da existência e encanto dela,
Oh, perdoa se a pátria te não deixa
O primeiro lugar em nossas cenas.
Não esqueceste, não; porém ciosos
São nossos corações de liberdade:
Onde impera a beleza, amor só reina;
Foge onde reina amor, a liberdade.

E vós, vós todos, assembleia ilustre,
Os erros desculpai do ingénuo vate.
Foi só meu coração que fez meus versos:
Por ele julgai só. Louvor e aplauso
Nem o quero de vós nem o suplico:
Vede expirar Catão; dentro do peito
Guardai desse Romano alma e virtudes.
Se o conseguem meus versos, se me é dado
Esse prémio alcançar de meus trabalhos,
Audaz, afoito, satisfeito e pago,
Ao resto irei da Europa – do universo –
Louvor, censuras desprezar sem medo.

Texto 4 - *Catão*. Prefácio da segunda edição

Almeida Garrett (1845). *Obras* de J. B. de Almeida-Garrett. Vol. II. *Catão*. (Primeiro do teatro). Lisboa: Na Imprensa Nacional¹⁰⁹.

Prefácio da segunda edição¹¹⁰

A extrema indulgência com que este drama foi recebido do público impunha, há muito, ao autor a obrigação de o emendar, e tornar mais digno de tão lisonjeiro favor, do que ele saíra na primeira edição. São todavia passados mais de quatro anos desde que ela se extinguiu, e só agora, na preguiçosa convalescença de longa enfermidade, apareceu breve remanso de mais sérios trabalhos que se lhe pudesse dar.

Sobre feiíssima de erros de imprensa, saiu aquela edição com todas as falhas de ‘primeiro molde’, incorrecta no estilo, falta de natural e verdade na frase. Além destes senões de colorido, acresciam alguns, e muitos, no desenho; impropriedades na fábula ou enredo do drama, inexactões nos caracteres e semelhantes. Todos estes defeitos nasceram dos vinte e tantos dias em que a tragédia foi composta, ensaiada e representada*, – e dos vinte e um anos que então doidejavam no sangue de quem a escrevia. A todos esses, e ao mais capital deles, a tibieza e a pequenez do quinto acto, se pôs peito em evitar nesta edição.

Sem escrava submissão aos factícios preceitos do teatro francês, nem revolucionário desprezo das verdadeiras regras clássicas (que hoje é moda desatender sem as entender); nem caminhando de olhos fechados pelo estreito e alinhado carreiro de Racine, – nem desvairando à toa pelas incultas devesas de Shakespeare –, procurou o autor conciliar (e não é impossível) a verdadeira e bela natureza com a verdadeira e boa arte.

¹⁰⁹ [Os dados editoriais que aparecem na 2ª edição são os seguintes: “*Catão, tragédia*. / Pelo auctor de Camões, Adozinda, D. Branca etc. / Segunda edição / Londres. S. W. Sustenance / 162, Picadilly / MDCCCXXX.]

¹¹⁰ Este é o título que aparece na 4ª edição, mas na sua 1ª publicação em 1830 e na edição de 1839 aparece com o título “Ao leitor”. Ao contrário do que acontece com o 1º, Garrett não indica aqui a data de publicação.

* [Nota em todas as edições]: A sociedade de curiosos que primeiro a levou à cena, e que tanto aplauso lhe granjeou do mais escolhido público que ainda se juntou em teatro português, recebia, pouco e pouco, as porções da tragédia, ao passo que se iam compondo: e todos os membros dessa sociedade (que, excepto um, estão vivos e são) presenciaram quantas vezes se compunha na véspera o que no outro dia se tinha de ensaiar.

O desanimador estudo do coração humano, o fatal conhecimento das humanas paixões, e de sua influência e acção nas revoluções políticas, o habilitaram para entender agora melhor o seu Tito Lívio e o seu Plutarco. Assim comentados pela experiência de dez anos de revolução, estes dois grandes fanais da história antiga guiaram o autor da tragédia nas reformas que nela fez, no desenho de seus caracteres, e no colorido de muitas cenas que, na primeira edição, visivelmente mostravam a mão inexperta do pintor que as traçava sem ter donde copiar do vivo¹¹¹.

Estes exemplares o dirigiram e alumiarão em toda quanta emenda, correcção e aumento aparecer agora; a eles se reporta de toda a dúvida que na inteligência de uma outra alusão houver, para eles apela de toda a construção equívoca, a eles se agrava de toda a interpretação malevolente que lhe derem.

Vinha naquela primeira edição uma carta do autor sobre a imitação que neste drama há, ou havia, do celebrado *Catão* de Addison. Julgou-se escusado reimprimi-la aqui, por longa e de pouca monta*. Baste dizer em suma, que – fábula, interesse, mecanismo dramático, tudo é diferente nas duas tragédias. A de Addison tem seis paixões ou namoros de tarifa, como lhe chama Schlegel**; e conclui, na catástrofe, com dois matrimónios: nesta nem há amantes nem casamentos nem mulheres. Um moderno viajante inglês*** disse da tragédia portuguesa: ‘Perhaps the happiest idea of our (the Portuguese) poet is the contrast which he draws between the two characters of Cato and Brutus: both of which are well sustained.’ ‘A mais feliz ideia do nosso poeta (o português) é talvez o contraste que ele apresenta entre os dois caracteres de Catão e de Bruto, os quais ambos são bem sustentados.’

Bastaria este ponto singular para distinguir perpétua e caracteristicamente uma da outra tragédia. Os raios do interesse dramático, que, na inglesa, divergem para os intrincados amores de Pórcio, e Marco, e Semprónio, e Juba, e Márcia, e Lúcia – na portuguesa convergem todos para o protagonista, em quem, e na pátria e na liberdade que dele são parte e nele coexistem, todo quanto é, o drama se concentra, em acção, em meios, em incidentes, em interesse – desde a primeira linha da exposição até à última sílaba da catástrofe.

¹¹¹ Na 2ª e 3ª eds.: “donde copiar *d’après nature*.”

* [Nota da 3ª e 4ª eds.]: Vai reimpressa nesta edição por satisfazer a muitas pessoas que manifestam desejo de comparar em tudo as duas primeiras edições do *Catão*.

** [Nota em todas as eds.]: Curso de liter. dramática: sobre Addison.

*** [Nota em todas as eds.]: Mr. Kinsey’s Portugal illustrated.

Os namoros de Addison tecem, movem, enredam e desatam todo o fio de seu drama. Os mais nobres afectos do coração humano, a amizade, o amor paterno e o filial, a devoção cívica, o falso e o verdadeiro patriotismo, o entusiasmo cego, e o ilustrado zelo da liberdade, – com todas as paixões revolucionárias em seus variados graus e matizes, são o único móvel do *Catão* português, de todos seus caracteres, cenas – da fábula inteira.

E contudo, apesar de tanta disparidade, tem ele expressões, versos inteiros imitados de Addison. E porque não, se elas são boas e eles belos? Contar-se-ão porém raros os lugares imitados*: e a semelhança decerto mais a produziu a comum leitura de Plutarco** do que nenhuma outra coisa¹¹². E não lembra mais do que acuser neste ponto. Se outras imitações descobrir o leitor, saiba que se lhe não quiseram ocultar, e que em se não declararem, só há culpa da memória.

Representou-se esta tragédia, a primeira vez, em Lisboa, por uma sociedade de curiosos, em Setembro de 1821. Outra sociedade de igual natureza lhe fez a mesma honra no ano seguinte, em Leiria, com permissão do autor. Entregue, de certo modo, pela¹¹³ impressão, ao público, foi primeiro representada em público teatro, em Santarém, no ano de 1826. Também exilada na geral proscricção de 1828, veio aparecer em Plymouth, onde, se houvermos de crer os jornais ingleses desse tempo, tão perfeitamente desempenhada foi por vários oficiais e outros distintos emigrados portugueses, – que até dos ‘espectadores *britannos*’ se não poderá o autor queixar, como o desterrado Sulmonense dos pouco menos duros Getas:

*Barbarus hic ego sum quia nec intelligor ulli
Et rident stolidi ‘verba latina’ Getae.*¹¹⁴

* [Nota da 3ª ed.]: Aqui vão denunciados, todos os que lembram: acto I, pág. 14, verso 77-85 (do acto); pág. 28, v. 323-330; pág. 30, vers. 356 e seguintes; – acto II, pág. 39, vers. 27 e seg.; pág. 41, vers. 67 e seg.; pág. 43, vers. 104 e seg.; pág. 45, vers. 450 e seg. – Além destes, há na cena 2 do acto V, seus longes de imitação da c. 1 do acto V. de Addison. – Esta numeração de pág. e vers. toda se refere à presente terceira edição autêntica.

** [Nota da 2ª e 3ª ed.]: Plutarch. Cat. minor, seu Uticensis.

¹¹² Na 2ª ed. aparece: “E contudo, apesar de tanta disparidade, tem ele expressões, versos inteiros imitados de Addison. E porque não, se elas são boas e eles belos? Contar-se-ão porém raros os lugares imitados. Aí vão denunciados, todos os que lembram. – No act. I, pág. 8, verso 10-14; pág. 17, v. 21-26; pág. 19, v. 5 e seguintes; act. II, pág. 25, v. 12 e seg.; pág. 26, v. 16 e seg.; pág. 28, v. 19-21; pág. 43, v. 5-18. Além destas passagens, só no princípio da c. 2 do V acto há uns longes de imitação da c. 1 do acto V. de Addison: a qual semelhança todavia, mais a produziu a comum leitura de Plutarco do que nenhuma outra coisa.”

¹¹³ Na 2ª ed.: “Devolvendo, de certo modo, pela...”

¹¹⁴ Ovídio, *Tristia* V. 10. 37-38.

Associado a grandes épocas nacionais, – nacional pela adopção pública, o ‘Catão português’ sai agora (se não foi vão o cuidadoso esmero e longo trabalho do autor) mais digno desse antigo foro, que ainda há-de ser ilustre e de honrar, por muito abatido e sevandijado que hoje o tenham.

O assunto é o mais nobre, mais heróico e mais trágico de toda a história antiga e moderna. Representando as últimas agonias da mais solidamente constituída república da antiguidade, – a *moralidade política* do drama naturalmente reflecte muita luz sobre a grande questão que ora agita e revolve o mundo: e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas, e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica. O leitor, o espectador tirará sem esforço a conclusão do poeta:

*Nunquam libertas gratior extat
Quam sub rege pio.*¹¹⁵

Onde a realza legítima faz parte integrante da constituição, não há medo que os dois elementos naturais da sociedade, a democracia e a aristocracia, rompam o equilíbrio em que as tem o ceptro, fiel, que deve ser, da balança do Estado: não há temor de que ambicioso demagogo fatigue o povo com distúrbios e excessos, para o colher exausto e o açaimar então com a mordaga da tirania. Dêem-lhe o nome que quiserem, chamem-lhe rei ou imperador, César ou czar, se as leis não estabelecerem uma realza moderada e paternal para conter as paixões ambiciosas dos cidadãos, – a realza ilegítima da revolução, a tirania, virá sem leis, contra as leis, e as destruirá. Deste perigo só livra (quando livra) a oligarquia aristocrática e a negra boca do Leão de São Marcos. E qual dos flagelos será pior? – Nem o rei profeta¹¹⁶ saberia escolher. Há um grande, mas solitário, documento contra esta doutrina, no Novo Mundo. Mas dura há muito pouco tempo; e exemplos em política precisam de ter cãs para convencerem*.

Londres 15 de Abril

1830.

¹¹⁵ Citação da obra *De Laudibus Stilichonis* (III, 113) de Cláudio Claudiano, *O Poeta* (370-404).

¹¹⁶ O rei Salomão.

* [Nota em todas as eds.]: Em linguagem mais chão: – Os Estados Unidos da América do norte são ainda uma nação formada, sólida, compacta, com carácter, costumes, génio e índole sua própria; e só quando o forem, poderemos ajuizar dos resultados do, por ora tão novo, experimento.

Texto 5 – *Catão* (2ª edição) Apresentação posfacial da segunda edição

Catão, tragédia. / Pelo autor de Camões, Adozinda, D. Branca etc. / Segunda edição / Londres. S. W. Sustenance / 162, Picadilly / MDCCCXXX.

Catão

Tragédia

Dedicada à muito nobre, muito antiga e sempre leal
cidade do Porto

Segunda edição muito correcta e aumentada – ornada com as armas da ilustre “Cidade da VIRGEM”, abertas por um dos mais hábeis artistas ingleses. Londres 830. – preço 2s. 6d

Este drama, já assaz conhecido em Portugal, saiu na primeira edição, impresso com muita incúria. Achando-se há dois anos extinta aquela primeira edição, o autor aproveitou um momento de repouso para o emendar com muito cuidado e fazer menos indigno da extraordinária e muito lisonjeira indulgência do Público. – Tito Lívio, Plutarco e Tácito, comentados pela experiência de dez anos de revolução, guiaram o autor desta tragédia nas reformas que nela fez, no desenho de seus caracteres, no colorido de muitas cenas que, na primeira edição, visivelmente mostravam a mão inexpertada do pintor, que as traçava sem ter donde copiar *d’après nature*. – O assunto é o mais nobre, mais heróico e mais trágico de toda a história antiga e moderna. Representado as últimas agonias da mais forte, mais solidamente constituída república da antiguidade, – a *moralidade política* do drama naturalmente reflecte muita luz sobre a grande questão que agora agita e revolve o mundo: – e mostra (talvez mais claro do que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas, e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica. O leitor, o espectador tirará sem esforço a conclusão do poeta:

*Nunquam libertas gratior extat
Quam sub rege pio.*

Texto 6. *Catão*. Prefácio da terceira edição

Almeida Garrett (1845). *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*. Vol. II (Primeiro do theatro). Lisboa: Na Imprensa Nacional¹¹⁷.

Prefácio da terceira edição¹¹⁸

Imaginaram algumas pessoas menos reflectidas que as sucessivas correcções que tenho feito a este drama lhe haviam alterado a contextura e carácter primitivo. Uns o julgam, sim melhorado na frase e mais perfeito como a obra literária, mas agorentado no sentimento, afrouxado no terso e duro do pensar forte que o caracterizava; outros supuseram que a primeira concepção de mancebo entusiasta vira a grande questão política que aqui se agita, com diferentes olhos do que a vê hoje o homem maduro, experimentado – fatigado talvez –, desapontado, quem sabe?

Ambas estas observações foram feitas à segunda edição autêntica do drama, a qual se concluiu em Londres em 15 de Abril de 1830, e que de certo era muito diferente da primeira, feita em Lisboa em 1822. E uns o diziam como censura, outros como louvor, segundo o partido, ou matiz de partido, de cada um.

Nenhum me ofendeu nem lisonjeou, mas todos me julgaram mal em um ponto: as minhas opiniões, os meus sentimentos, as minhas simpatias como homem, como cidadão, como filosofo tal qual, como cristão verdadeiro e sincero, não variaram desde que me conheço – espero amortallar-me nelas. Um me entraram no primeiro sangue com o leite que mamei dos peitos da minha virtuosa e extremosa mãe; outras se me esculpiram no cérebro mole com a educação liberal, mas rígida e severa, em que fui duramente moldado desde a infância, por meu pai, um dos homens mais honrados e austeros que ainda houve nesta terra, – por um tio, filólogo, sábio e erudito daqueles que já não há e que Deus sabe quando tornará a haver em Portugal.

De quinze anos entrei no mundo; tenho vivido muito em pouco: já creio que não há circunstância na vida – pública ou particular – por que não tenha passado; e todavia, quando hoje, nas horas de mais sossego e paciência, me aplico à receita do oráculo de Delfos, sinto-me a mesma

¹¹⁷ Os dados editoriais que aparecem na 2ª edição são os seguintes: “*Obras de J. B. de A. Garrett*. II (Primeiro do teatro). Lisboa: Typ. de José Baptista Morando, 1840.”

¹¹⁸ O título que aparece na edição de 1840 é “Prefácio do autor na presente edição”.

têmpera de espírito que me deram: o que padeceu foi só o corpo. Ainda bem!

Releio as minhas primeiras composições, – rio de tanta criancice, divertem-me as puerilidades de estilo e conceito que já tomei por coisas tão cabais... Mas nos sentimentos e nas crenças de alma só lhes acho faltas, impropriedades e exagerações de frase – ignorância, não erro. Sinto pois e penso como sempre senti e pensei; e bem, – ou me engana a consciência. Muita vez escrevi e obrei diversamente, e por consequência mal: quero emendar-me, faço-o.

Eis aqui a única mudança que em mim acho e a diferença, portanto, que nesta e nas outras minhas obras só pode achar o leitor sincero.

A segunda edição autêntica de *Catão*, correcta e elaborada pelo estudo profundo e quase teimoso dos autores latinos e gregos que trataram de coisas romanas, somente nisso difere da primeira, conforme se disse em seu prefácio que aqui vai reimpresso. E por satisfazer a amigos que mo pedem, bem como para desengano de algum incrédulo, vão também, no fim do volume, as variantes da primeira para a segunda edição.

Esta terceira quase que não altera da segunda; mas o leitor achará todavia igualmente notadas, no fim, as poucas e pequenas variantes que tem. Posso dizer que trabalhei conscienciosamente e com escrúpulo no aperfeiçoar deste drama, procurando sobretudo dar-lhe aquele sabor antigo romano que até já nos derradeiros escritores latinos estava perdido, e que tão raro é de achar em imitações modernas. Para esse fim somente, para me familiarizar e pôr, como se fora, de casa com os meus actores, traduzi de Plutarco as vidas de Catão (o *menor* ou *uticense*)¹¹⁹ e de César. Pesa-me que os limites circunscritos do volume me não deixem inserir aqui ao menos a primeira. Julgar-se-ia melhor da sinceridade e boa fé com que procurei transfundir, em suco e sangue para a verdade dramática, a verdade e exacção histórica de que aqueloutra vive, isto é, a dos costumes e caracteres.

A dramática é uma literatura nova para nós, – ou perdida, que tanto val. Mas realmente é nova; pois que os primeiros cultivadores apenas semearam, por uns claros da devesa em terra crua, quatro ou cinco sementes que vegetaram à sombra, mal fornidas de corpo e seiva. Poucos

¹¹⁹ Marcus Porcius Cato Uticensis / Cato Minor. Em português o nome seria Marco Pórcio Catão Uticense ou Catão o Jovem. Note-se que esta alusão aparecia em notas dos prefácios das duas primeiras edições.

as viram vivas; quando morreram, ninguém o soube: ficou a memória vaga de uma pouca de semente que se perdera – e nada mais. Mas esta mesma saudade atormentou a nação e os seus poetas; e para a enganar, iludiam-se indo buscar estacas de árvores estranhas, criadas noutras terras, afeitas a outro trato, e meteram-nas na nossa terra. A terra é boa, dá tudo; a estaca parecia pegar... mas não: esta é planta que só nascediça produz bem: vinham quatro flores desbotadas, duas frutas outoniças, e secava.

E nesta parábola está a história do nosso pobre teatro. Não era minguia de talento nos poetas, era o mau método, o princípio errado com que trabalhavam.

Antes do *Catão* já eu tinha feito muita tragédia, e comédias também; todas sensabores. Excepto a *Mélope* – que talvez reveja e complete ainda – rasguei as outras: eram das tais inspiradas do reflexo estrangeiro, de portuguesas tinham as palavras; no mais pensadas em Grego, em Latim, em Francês, em Italiano, em Inglês – que sei eu!

No *Catão* senti outra coisa, *fui* a Roma; fui e fiz-me Romano quanto pude, segundo o ditado manda: mas *voltei* para Portugal, e pensei de Português para Portugueses: e a isso atribuo a indulgência e boa vontade do público que me ouviu e me leu.

Foi uma regeneração para mim: foi caírem-me dos olhos as trevas de Tobias com os fígados do peixe trazido de tão longe. Não está na fábula (ou entrecho), não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama. Inês de Castro pode ser francesa, – e português Édipo: tudo dependo do *rito* com que os evocar, do jazigo para sobre o teatro, o sacerdote que faz os esconjuros.

Parece-me que esta convicção se vai generalizando. Um homem sem talento, mas de grande tino, juízo e erudição, a tinha já tido antes; foi o honrado Manuel de Figueiredo, de cujo volumoso teatro poucos sabem até que existe: lê-lo, isso é para exemplares paciências. Pois ganha muito quem o fizer, que há ali ouro de Énio com que fazer muitos Virgílios¹²⁰.

Estas guerras de ‘alecrim e manjerona’ em que andaram clássicos e românticos por esse mundo, e que já sossegaram em toda a parte, vão a

¹²⁰ Quinto Énio (239-169 a.C.), um dos mais antigos poetas latinos, tinha origem grega e contribuiu para a introdução do helenismo em Roma. O seu estilo era muito duro e parcialmente incorrecto, razão pela qual os Latinos formularam o provérbio *De stercore Ennii* ([tirar] da estrumeira de Énio), que se applicava a Virgílio por não ter inconvenientes em citar o antigo poeta naquilo que lhe parecia melhor. Por esta razão, a frase passou a utilizar-se para exprimir que, por vezes, se podem encontrar coisas excelentes nos autores antigos, quase desconhecidos.

começar agora por cá. É como na política e em tudo, não se aprende nos exemplos, nos erros alheios: triste condição da humanidade que só de seus próprios desvios escarmente cada um! Paciência! Quanto a isso, só quero aqui reiterar os meus antigos protestos de que não sou clássico nem romântico: porquê? Porque tratei de saber o que era uma coisa e o que era a outra antes de me apaixonar por nenhuma. Sucedeu-me o que me tem sucedido em tudo, e o que a todos sucederá que o fizerem: achei razão a uns e a outros, segui-os nela, e deixei-os brigar no mais, – que não vale a pena da briga. Assim é de tantas brigas deste mundo! O clássico rabugento é um velho teimoso de cabeleira e polvilhos que embirra em ser tãful, e cuida que morrem por ele as meninas. O romântico desvairado é um peralvilho ridículo que dança o galope pelas ruas, e toma por sorrisos de namorada o supercilioso olhar da senhora honesta que se riu de pasmo de o ver tão doido e tão presumido – mas tão sensabor.

Lisboa, 19 de Novembro

1839

Texto 7 - *Catão* (3ª edição). Nota Bene

Almeida Garrett (1845). *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*. Vol. II (Primeiro do theatro). Lisboa: Na Imprensa Nacional¹²¹.

Nota Bene

O cru e mal digerido destas reflexões precedentes, e das que vão na seguinte carta, denunciam facilmente a idade em que se escreviam. Apenas algum erro de estilo corrigi, os outros não quis de propósito, pelas mesmas razões que já dei no I. vol. desta coleção¹²², prefácio do *Camões*.

Os fundamentos de minhas opiniões literárias, ver-se-á que eram os mesmos há dezoito anos; desenvolveram-se, rectificaram-se, mas não mudaram. Mal, e como de criança, aí vem contudo (pág. 20) já presentida a ideia de Goethe na última parte do Fausto, sobre a combinação do clássico com o romântico que deve produzir e fixar a poesia moderna.

Foi o ultimato, a derradeira sentença do grande oráculo da nossa idade: a união da arte antiga com a arte moderna, da plástica com o espiritualismo, – do belo das formas com o belo ideal, da Helena *homérica* com o Fausto *dântico*, de cujo consórcio tem de nascer o belo Euphormion¹²³, o génio, o princípio, o símbolo da arte regenerada.

Lisboa, 12 de Dezembro

1839

¹²¹ O texto aparece na 3ª e 4ª edições, situado após o prefácio da 1ª edição e antes da Carta.

¹²² Com efeito, no prefácio da 2ª edição de *Camões* aponta: “Neste intuito releu o seu juvenil ensaio, e algum tempo hesitou se o renovaria dos fundamentos e trataria inteiramente em novo plano. Resolveu porém não o fazer, porque embora ficasse a obra melhor – quem sabe se ficaria? – era outra, não já a mesma: e entendeu ser quase um crime de falso para com o público dar-lhe, com o mesmo nome e título, uma composição diferente da que já merecera, ainda que por insigne indulgência, a sua incontestada aprovação”.

¹²³ Apesar de estar a utilizar a forma *Euphormion* – provavelmente misturando o nome com o título do romance de John Barclay – refere-se realmente a *Euphorion*. Euphorion seria, segundo um mito apócrifo, filho de Aquiles e Helena de Tróia. Baseando-se nesta história, Goethe deu o nome de *Euphorion* ao filho de Fausto e Margarita na 2ª parte da sua obra *Fausto*.

Texto 8 – *Catão* (3ª edição). Notas

Almeida Garrett (1845). *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*. Vol. II (Primeiro do theatro). Lisboa: Na Imprensa Nacional¹²⁴.

NOTAS [ao *Catão*]

Notas ao Acto Primeiro

Nota E¹²⁵.

*Marco Túlio venceu a Catilina,
E hoje molemente passeando
Em seus jardins de Túsculo, revendo-se
Em mármores de Atenas, manso e quedo
Filosofando vai..... C. II, pág. 63-4*

Cícero, depois da derrota de Farsália, acolheu-se¹²⁶ para Brundúcio; e amnistiado por César, foi viver retirado no campo, com os seus livros e os seus mármores: gosto e paixão que sempre teve e de que o partido *irracional* lhe fazia crime, segundo costuma. Receoso dos projectos liberticidas de Júlio César, que já na questão de Catilina se tinha de sobejo denunciado, Cícero seguira, sem se fiar nele, as partes de Pompeu; mas não amando menos a liberdade do que o próprio Catão, julgou todavia inútil o sacrifício de ir com ele para África; e dando por perdida, desde Farsália, a causa da Liberdade, assentou de se abster, como homem de bem, de toda a participação em negócios públicos, e dar-se todo aos seus caros estudos de filosofia e das letras.

Depois da morte de César, voltado ao poder o partido que se honrava de contar a Cícero entre os seus, o ilustre orador recusou do mesmo modo os cargos públicos, e toda a sua influência empregou em dissuadir de vinganças. Pagaram-lho, como costumam, os que dirigiram a reacção que depois veio: no segundo triunvirato, o de António, Lépido e Augusto,

¹²⁴ As notas finais só aparecem a partir da 3ª edição, mantendo-se muito semelhantes na 4ª edição, onde apenas se retira uma nota do Acto V, que incorporamos no presente trabalho (veja-se Nota B ao Acto V).

¹²⁵ Deixamos os números de páginas que aparecem na 4ª edição. Por outra parte, transcrevemos as referências bibliográficas incluídas por Garrett no final de algumas notas tal como o autor as deixou na publicação, mas indicamos, a partir da edição das *Obras Completas* na editora Parceria A. M. Pereira (Garrett 1972) os textos que utiliza como fontes.

¹²⁶ Na 3ª ed.: “retirou-se”.

Cícero foi sacrificado à sanha de António, e assassinado, aos 63 anos, 11 meses e 5 dias de sua idade, e 43 A. C. N., no caminho de Caieta para onde fugia numa liteira. Cortaram-lhe a cabeça que levaram para Roma e a penduraram no foro. Aquela eloquentíssima das línguas romanas foi aí publicamente trespassada de uma agulha feminil pela própria mão da mulher do triúnviro, a vingativa Fúlvia.

Cícero era um verdadeiro *doutrinário*, no bom e leal sentido da palavra, sincero amigo da liberdade, mas contrário às vinganças e cruéis ódios dos partidos: daí o respeitavam e odiavam os mandões deles todos. O povo chorou-o, e a posteridade ainda não admirou ninguém mais.

Veja *Cic. orat.; Flor.; C. Nep. in Attic.; Quintil; Plut. in vit.; Dio. Cass.; Apian, etc.*¹²⁷

Nota H

*Que podem os ciosos cavaleiros,
Os soberbos patrícios?..... C. III, pág. 67*

A ordem equestre era a intermédia entre os patrícios e a plebe, foi talvez a que deu maiores homens à república. Chama o texto *ciosos* aos cavaleiros, porque efectivamente o eram, e eternamente o serão todas as classes médias, colocadas, por sua posição, entre a preponderância moral das dignidades e riqueza da aristocracia, e a força material do número das classes inferiores. O *ciúme* será tanto maior quanto menos equilibrada for a constituição por excesso democrático, ou aristocrático – ou monárquico.

Ao Acto Terceiro

Nota A

*... Nossos avós, austeros guardas
Da pátria liberdade, se opuseram
A que artes gregas na severa Roma
Ousassem meter pé C. I., pág. 118*

Os austeros Romanos da têmpera velha tinham medo à civilização, e às artes que da Grécia lha traziam. Catão censor, dito O Velho ou *Cato major*, foi um desses.

¹²⁷ Veja-se Cícero, *Orator*; Floriano; C. Nepos, *Atticus*; Quintiliano; Plutarco, *Vidas*; Dio. Cass. [?]; Apiano; etc. (Garrett 1972: 244).

A aristocracia republicana, que é sempre a mais dura de todas por necessidade de posição, era a que mais temia os progressos das luzes entre o povo. Por vezes expulsaram da cidade os filósofos e os gramáticos e *retores* que, diziam eles, corrompiam a mocidade. Avaliem-se por aqui os desvarios que a este respeito disse o democrático Rousseau, e fizeram os seus discípulos.

M. Bruto, criado nas antigas austeridades, e fanático sincero na santa causa da liberdade, imagina portanto que os Gregos, então já vassalos de Roma, se vingavam de seus senhores, mandando-lhes estes fatais presentes para a corromper.

Procônsules se chamavam ordinariamente os que iam governar as províncias sujeitas da república. O que administrava a Grécia dizia-se procônsul da Acaia.

Harmódio e Aristógiton foram dois celebrados atenienses que libertaram a pátria do jugo dos Pisístratos¹²⁸, A. C. N. 510.

Veja *Plut. Cat. maj.*; *Paus.* 1; *Herodot.* 5, c. 53¹²⁹

Ao Acto Quinto

Nota B¹³⁰

... *A teus Estoicos apelo*.... C. III, pág. 145¹³¹

Os Estoicos, ou com mais recta ortografia Stoicos, derivaram o seu nome do *στοα*. (donde talvez o português *Staos*) pórtico onde se juntavam. Zeno foi o chefe desta seita de filósofos cujas severas máximas supunham a perfectibilidade do homem nesta vida.

Zeno martirizado pelo tirano Nearchos de Elea por ter conspirado contra ele, para não confessar nada, cortou, no meio das torturas, a língua com os dentes e a cuspiu na cara do tirano. Outros dizem que, chamando-o ao pé de si nesse acto e fingindo ir revelar-lhe ao ouvido coisas importantes, lhe mordeu a orelha até lha cortar fora.

Veja *Cic. Tusc. II.*, e *De Nat. deor. III*; *Diod.*; *Diog.* 9; *Val. Max. III.*

¹²⁸ Conhecido tirano grego que governou no século VI a.C.

¹²⁹ Veja-se Plutarco, *Cato Major*; Pausânias, 1; Heródoto, 5, c. 55 (Garrett 1972: 252).

¹³⁰ Esta nota desaparece na 4ª edição.

¹³¹ A página refere-se à 3ª edição.

Nota D¹³²

Esse tropel de gente inerte

Andam como alienados..... C. IV., pág. 189

Todas estas circunstâncias aqui descritas são absolutamente históricas.

Veja *Plut. Cat. min*¹³³

Nota H¹³⁴

Das Hespanhas

Inda não subjugadas nos convida

O filho de Pompeu.....

E porque não iremos nós entre eles

Procurar as fortunas de Sertório?

Depararemos porventura ainda

Com algum Viriato..... C. VII, pág. 202

As Espanhas, e a nossa Lusitânia especialmente, deram com efeito muitas lições de patriotismo, de amor de liberdade, de firmeza e de lealdade de carácter, aos próprios Romanos.

Nas Espanhas foi que os filhos de Pompeu recrutaram principalmente o formidável exército que, morto Cneu na derrota de Munda, ainda sustentou a Sexto na Sicília até à morte de Júlio César, e depois o habilitou a tratar com o triunvirato como de igual para iguais.

Veja *Vel. Paterc. 2; Plut. in vit. Anton.; Flor. 4*

Sertório (Quinto) proscrito por Sila, refugiou-se na Lusitânia onde estabeleceu um governo livre com um senado a que presidia como cônsul. Pompeu e Metelo os invencíveis generais romanos, foram, assim como os outros, vencidos pelos Lusitanos que defendiam a Sertório. Sucumbiu à traição de Perpena, oficial seu que em um banquete o fez assassinar.

Veja *Plut, in vit.; Apian. de civ.; Val. Max. 1.*

¹³² É a nota E da 3ª edição.

¹³³ Veja-se Plutarco, *Cato Minor* (Garrett 1972: 264).

¹³⁴ Nota I da 3ª edição.

Viriato de simples pastor chegou a ser o general e defensor, não só da Lusitânia, mas das Espanhas livres todas: venceu muitos generais romanos, entre os quais o mesmo Pompeu. Caepio não pôde livrar-se dele senão comprando a traição de seus domésticos que o assassinaram.

Veja *Flor.* 2, *Val. Max.* 6¹³⁵.

¹³⁵ Veja-se Veleio Patérculo, 2; Plutarco, *Antonius*; Florianus, 4. // Veja Plutarco, *Vidas*; Apiano, *De Civ.* [?]; Valério Máximo, 1. // Veja-se Floriano, 2; *Valério Máximo*, 6. (Garrett 1972: 265-266).

Texto 9 – *Mérove*. Advertência.

Almeida Garrett (1841). *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*. Vol. II. *Mérove*. Um Auto de Gil Vicente. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando.

Advertência a *Mérove*

Tinha dezoito anos quando fiz esta tragédia; foi nos meus últimos tempos de Coimbra, tempos de memória saudosa porque eram todos de inocência e de esperança. Não sei se é por isso que ainda tenho tanto amor a tão imperfeito ensaio e me não atrevo a queimá-lo, como fiz a tantos versos e a tantas prosas da minha criancice. Mas parece-me que não, e que só o conservo pela sincera vontade de mostrar como comeci a engatinhar na carreira dramática com as andadeiras clássicas e aristotélicas que a ninguém se tiravam ainda então em Portugal.

Romantismo, cá o houve sempre; essa moléstia se tal é, esse andaço de bexigas, como já lhe ouvi chamar, nunca saiu da nossa península. Mas a vacina, como a prepararam Goethe e Scott, essa é que não havia; e creio que fui eu que a introduzi.

Deus me perdoe se fiz mal. Já começo a desconfiar que sim. Vejo tanta bexiga negra e maligna, vejo morrer delas tanto rapaz de esperanças!

Ora! – ninguém morre senão quem tem de morrer. – Morriam a fazer odes pindáricas e sonetos de anos, que é a moléstia mais nojenta, e a morte mais sensabor que há. Ao menos este delírio da febre romântica faz dizer, com muito desvario, muita coisa de espírito, sublimidades às vezes.

Sempre foi bom vaciná-los; nunca hão de morrer todos. E a moléstia já nos andava no sangue. Eu sentia-a em mim; e agora que passei pelos olhos esta *Mérove*, acho-lhe bem visíveis os sintomas.

De propósito a corrijo pouco, já que a dou ao público, não como obra literária, senão como documento de historia literária.

Leiam-na com indulgencia.

Digo que tinha dezoito anos quando escrevi a *Mérove*. Mas tinha doze quando comeci a pensar nela. Estava eu na ilha Terceira, e cheio de presunções de helenista porque um santo velho que ali havia, o

Sr. Joaquim Alves¹³⁶ – excelente homem que usava do mais esquisito barrete e da melhor marmelada que ainda se fez – me tinha feito entender quatro versos de Homero. Tive a confiança de querer ler Eurípides no original; e com o auxílio do Padre Brumoy, cheguei a conhecer sofrivelmente algumas das suas tragédias. Não cabia em mim de contentamento e de entusiasmo. Eurípides era o maior trágico do mundo: – já se vê porquê.

– E mais falta o seu melhor drama que se perdeu – me dizia o bom do velho – a *Mélope* isso é que era tragédia!

Que pena perder-se a *Mélope*! cismava eu noite e dia.

Havia ali também naquela minha saudosa ilha Terceira outro velho que me ajudou a criar, e a quem devo quase tudo o que sei: era meu tio D. Alexandre que não gostava de Eurípides, – bárbaro! – nem acreditava na minha ciência helénica, – incrédulo! – e que, de mais a mais, um dia me fez perder as minhas tão caras e doces ilusões, dizendo-me que no teatro inglês e no castelhano havia melhores coisas que nos clássicos de Atenas.

– “Mas não há uma *Mélope* como aquela de Eurípides que se perdeu.” – “Não; mas há em Italiano a de Maffei, que tem toda a simplicidade, elegância, e regularidade antiga, sem aquelas declamações tão secantes do teu Eurípides.” – “Em Italiano! tomara eu lê-la.” – “Pois também já tu sabes Italiano?” – “Sei, sim, senhor, li um volume inteiro de Goldoni e alguns três de Metastásio.”

Era verdade: não me lembra como achei, mas recorde-me que devorei logo uns tomos truncados daqueles teatros, e fiquei-me tendo por tão bom toscano como um académico da Crusca.

Andava já dos oitenta por diante o honrado velho de meu tio; outras vaidades do mundo não lhas conheci, era religioso verdadeiro, e digno sucessor dos apóstolos; mas em se falando em literatura, valha-me Deus!

– “Pois em Italiano não o tenho, me disse ele, nem to dava se o tivesse, que o não entendias. Mas em Português aqui tens: está traduzido fielmente.”

E tirou, de uma estantezinha baixa que tinha ao pé de si, um pequeno volume manuscrito que eu me fui logo ler com toda a ânsia.

¹³⁶ Joaquim Alves é um dos três professores – os outros são José Carlos Leitão, e o tio Fr. Alexandre da Sagrada Família – logo que chega aos Açores (Amorim 1884a: 94, Paiva Monteiro 1971a: 79-80).

A tradução era dele¹³⁷; não gostei, mas não lho disse. Nem gostei muito da tragédia: despida daquele interesse que a dificuldade de as entender e o prestígio da antiguidade me fazia achar nas peças gregas, a admirável e primorosa composição de Maffei não era para a avaliar e entender um fedelho como eu; não me fez impressão alguma: jurei que era um assunto estragado. Mas o assunto achei-o belo, e tive o atrevimento de imaginar que havia de aproveitá-lo eu!

Outras empresas e projectos de não menos ridícula ousadia livraram por então a pobre Mérope das minhas mãos. – Vim para a universidade: os primeiros dois anos não fiz versos nem li poetas; tive a coragem de pôr o meu espírito em dieta de direito romano, coisa utilíssima; depois tomei uma indigestão de Filangieri¹³⁸ e de todos os publicistas que então eram moda em Coimbra, coisa não só inútil, mas perniciosíssima! – E o que mais é, a ninguém disse, ninguém soube que eu tinha a desgraçada manha de poeta.

Deus perdoe aos meus respeitáveis mestres, o sr. José Vaz¹³⁹ que no primeiro ano, e o sr. Trigo¹⁴⁰ que no segundo, me não deram o prémio que eu de certo mereci. – Tinham feito um venerável palheiro jurista de mais, e um *joão-ninguém* de um poeta de menos.

Também teve sua culpa o sr. Honorato¹⁴¹ quando, em meu despeito com as faculdades jurídicas, me fui fazer matemático. A álgebra é bom contraveneno para os empeçonhados de poesia; mas há-de ser dado com jeito e tento. Quis-me fazer engolir doces muito grandes, não me pôde o estômago com elas. Zanguei-me, fiz-lhe um soneto, mostrei-o, acharam-lhe graça, – fiquei perdido.

Jacta est alea; fui declarado poeta “em plenos gerais¹⁴²”, e destampeei a fazer versos como um desalmado de dezasseis anos que eu era.

¹³⁷ No espólio garretiano conserva-se, entre os manuscritos de autoria alheia, esta tradução de *Mérope* feita por Fr. Alexandre da Sagrada Família (Ferreira Lima 1948: 79).

¹³⁸ Trata-se do filósofo e jurista italiano Gaetano Filangieri (1752-1788).

¹³⁹ Trata-se do professor da universidade de Coimbra, “lente da Cadeira de Direito romano, Dr. José Vaz Corrêa Seabra Pereira” (Braga 1903: 163).

¹⁴⁰ Trata-se de Francisco Manuel Trigo de Aragão Morato (1777-1838), mais conhecido por Francisco Trigo, importante político e publicista português e representante do liberalismo conservador. Foi lente de Instituições Canónicas na Universidade de Coimbra, deputado constituinte, ministro, conselheiro de Estado e par do Reino. Presidiu ao governo português de 1 de Agosto a 6 de Dezembro de 1826.

¹⁴¹ “O Doutor Antonio Honorato de Caria e Moura, do Collegio de S. Pedro e lente da faculdade de Mathematica” (Braga 1903: 164).

¹⁴² Gerais: nome que recebe o claustro onde estão as salas de aula, na Universidade de Coimbra.

Mas pensam lá que o fedelho ia ao modesto soneto, ou se ficava na ode pindárica? Agora: calçou o coturno sem mais cerimónia e pôs-se a fazer tragédias que era uma lástima.

Os «Persas» de Ésquilo já eu tinha, havia mais de quatro anos, embrulhado e desconjuntado numa coisa de cinco actos que alcunhara de tragédia com o nome de *Xerxes*. Fui-me a ela, inchei-lhe mais os versos, assoprei-lhos à *bocageana*, e fiz um portento que alguns rapazes meus amigos representaram logo entre os aplausos de toda a academia.

Perdeu-se essa obra prima numa das muitas mãos por onde andou a copiar. (Todos queriam uma cópia daquele prodígio!) E é pena, que muito me havia de divertir agora!

Fiz uma *Lucrecia* – e representou-se! oh que *Lucrecia!* – Fiz um meio *Afonso de Albuquerque*, um *quarto* de *Sofonisba*, uma *Átala* quase toda, e não sei quantas coisas mais; mas foram muitas, as que eu *comecei* pelo menos.

Nisto li o Alfieri e o Ducis.

O clássico e severo italiano tinha sido mordido do romantismo em Inglaterra, que, sem ele o confessar nem o admitir, lhe transuda nas próprias austeras feições da sua Melpómene toda romana.

O bom velho Ducis aspirava a ser romântico; poeta republicano queria abjurar o servilismo de Racine e filosofar mais que Voltaire; levantou-se com Shakespeare para revolucionar o teatro da França, e “tomar a Bastilha” de Aristóteles. Mas o trono de Luís XIV era mais forte em literatura que em política; Ducis o mais que pôde fazer, foi “rodeá-lo de instituições republicanas.” – A Convenção para as letras só veio há poucos dias com os poetas *jeune-france*.

Mas aqueles dois trágicos transtornaram as minhas ideias dramáticas. Perdi toda a fé nas crenças velhas, e não entendia as novas nem acertava com elas.

Neste estado compus a *Mérove*. Reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperanças naquela para que me chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isso trabalhou na *Mérove*. As formas são clássicas: eu não concebia outras – ainda hoje me parece que são as melhores –; o resto não sei o que é, é uma coisa de criança em todo o sentido, e como tal deve ser avaliada.

Já disse que a corriji pouco agora; esse pouco foi no estilo e na linguagem, no pensamento nada.

Não chegou a representar-se nunca: estavam ensaiados os primeiros três actos quando veio a revolução de vinte, poeta e actores e espectadores e o nosso teatrinho, tudo absorveu a excomungada politica.

Dai a pouco intentei e comecei o *Catão*.

Dedico esta obra de criança a minha mãe. A pobre entrevadinha no seu leito de dores está agora rezando por mim de certo. Muita lágrima e muita oração lhe tem custado este filho tão estremecido e tão mal aproveitado! Chegará ela a saber que santifiquei com o seu nome estas ociosidades? Minha mãe ainda foi daquelas senhoras portuguesas-velhas que já não há. Lia, sabia, prezava as coisas de arte; mas não falava em livros senão connosco; não brilhou nunca no mundo: *domum mansit, lanam fecit*¹⁴³. Governava a sua casa, cozia os filhos, ensinava-os de palavra e de exemplo: austera consigo, indulgente com os outros, a sua virtude não dava nos olhos, mas entrava pelo coração.

Não sei por que desgraça, hoje neste pegão de vícios em que andamos sumidos, alguma rara luz de virtude que aparece, assopram-na tanto que fere os olhos à gente e ainda nos cega mais. – Digo-o principalmente do belo sexo que é tanto mais belo com a virtude, – mas não há-de fazer trejeitos...

Lisboa, 12 de Agosto de 1841

¹⁴³ Velho provérbio latino cuja tradução é: “cuidou da casa, fiou a lã.”

Texto 10 – *Um Auto de Gil Vicente*. Introdução.

Almeida Garrett (1841). *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*. Vol. II. *Méropé*. *Um Auto de Gil Vicente*. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando.

Introdução*

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

Napoleão mandou à conquista de Portugal um dos seus generais mais brilhantes. Mas a gente que, bons trinta anos antes disso, tinha vindo, em nome das perfeições francesas, apoderar-se do nosso teatro, era bicha reles – algum troço de guarda-barreiras de província.

O que se traduziu, o que se traduziu, e como!

E todavia Gil Vicente tinha lançado os fundamentos de uma escola nacional. Mas foi como se a pintura moderna acabasse no Perugino¹⁴⁴. Os alicerces da escola eram sólidos como os do “erário novo” à Cotovia¹⁴⁵; mas não houve quem edificasse para cima, e entraram a fazer barracas de madeira no meio, e casinholas de taipa, que iam apodrecendo e caindo, até que vieram os reformadores como é moda agora, destruíram tudo, alicerces e tudo, fizeram muitos planos, e não construíram nada, – nem sequer deixaram o terreno limpo.

A causa desta esterilidade dramática, desta como negação para o teatro em um povo de tanto engenho, em que outros ramos de literatura se têm cultivado tanto... não se pode explicar, dizem todos, e eu também o tenho dito. Mas é que nada se acha sem procurar. Ora vamos a ver.

* Do autor.

¹⁴⁴ Pietro di Cristoforo Vannucci, *il Perugino* (1450?-1523) foi um pintor italiano.

¹⁴⁵ Em 1789, o Ministro da Fazenda e Presidente do Erário, o Marquês de Ponte de Lima, sugeriu à Rainha D. Maria I o aproveitamento das “ruínas do Alto da Cotovia” – na actual praça do Príncipe Real em Lisboa – para ali ser construído o Erário Régio. O projecto foi encomendado ao arquitecto José da Costa e Silva, que projectou um edifício de estilo neoclássico. No entanto, depois de iniciadas as obras em 1790, ver-se-ia rapidamente que a empresa era difícil e custosa, pelo que em 1797 seria abandonada esta iniciativa (Anacleto 1999: 71).

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos em quanto o gosto não forma os hábitos e com ele a necessidade. Para principiar pois é mister criar um mercado factício. É o que fez Richelieu em Paris, e a corte de Espanha em Madrid, os que já tinham feito os certames e concursos públicos em Atenas, e o que em Lisboa tinham começado a fazer D. Manuel e D. João III.

Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro: é o que sucedeu em França e em Espanha; é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso d'el-rei D. Sebastião, que não traçava senão de brigar e rezar, – e que logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivessem cortado à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo.

A restauração veio melancólica e ascética. O senhor D. João IV era músico excelente, mas de igreja. Seus dois filhos, nem eu sei se eles tinham gosto por alguma coisa: acho que não. Cada qual por seu modo, mas ambos foram bem tristes e infelizes reis.

O senhor D. João V, esse teve paz e fortuna, e era magnífico e grande amigo das artes e dos livros – mas livros em fólio, muito grandes, muito pesados, com muita nota marginal, como se faziam naquela sua santa academia de História, que deitava cada volume em papel imperial – e tão belas edições!

Dizem que queria imitar Luís XIV de França: que pena que o não imitasse em proteger e animar o teatro! Talvez foram escrúpulos de consciência, ou beatério estúpido de alguma Maintenon¹⁴⁶ bastarda...

Mas com o gosto que então dominava a literatura quase que foi fortuna abandonarem o teatro. Havia de ter que ver um drama laureado pela academia dos *Singulares* – ou pela dos *Humildes e Ignorantes!**

O marques de Pombal, sobretudo depois que travou luta de morte com os Jesuítas, com a corte velha – e com toda a sociedade velha – quis servir-se do teatro; mas o estado de guerra social era já muito violento de mais, andava no ar muito furacão de filosofias abstractas que não deixavam medrar o que se plantava, e a terra não se revolvera ainda bastante para lhe dar substância nova.

¹⁴⁶ Françoise d'Aubigné, marquesa de Maintenon, (1635-1719), mais conhecida como Madame de Maintenon, foi amante e casou secretamente com o rei Luís XIV.

* Duas mais notáveis das infindas academias daquele tempo, cujo gosto era o mais refinado e insuportável gongorismo.

Neste primeiro começar das transições sociais não se cria nada.

Como se há-de então criar hoje? Hoje o estado é outro; já se revolveu a terra, já mudou todo o modo de ser antigo; não está completa a transição, mas já leva um século de começada – que a principiou o marquês de Pombal.

Drogas que se não fazem na terra que remédio há senão mandá-las vir de fora? O marquês de Pombal mandou vir uma ópera italiana para el-rei.

O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhes graciosos, – chamava-se a isto *acomodar ao gosto português*; – e meio rezado, meio cantarolado, lá se ia representando. Vinha o entremez da *Castanheira*¹⁴⁷ no fim, ou outro que tal: e que mais queriam?

O povo antes queria as óperas do Judeu. – Tinha razão; mas queimaram-lho e o povo deixou queimar.

Coitado do pobre povo!

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

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

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

E era duas calúnias atrozes, ambas elas: o António José comia um prato de torresmos como qualquer cristão velho, o Garção nunca escreveu tal carta em inglês. Com o primeiro foi vingança ignóbil de algum frade fanático; com o segundo foi mais ignóbil vingança ainda, a de um ministro que blasonava de filósofo!

No reinado seguinte era pecado subirem mulheres à cena. Façam lá *Zairas* ou *Ifigénias* para representarem barbarolas!

¹⁴⁷ *Novo entremez da Castanheira ou a Brites Papagaia* (1785), composto por José Caetano de Figueiredo e musicado por Marcos António da Fonseca Portugal, que teve grande popularidade entre o público lisboeta (Rebello 1986: 83).

* Veja nota no fim do volume.

De mais a mais, a invasão literária francesa, de que falei, veio por este tempo.

Completa ela, já não era possível haver teatro: a literatura dramática é, de todas, a mais ciosa da independência nacional.

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

E a academia das Ciências a oferecer prémios aos dramas originais! E escritores de bom talento a traduzir Racine, Voltaire e Crebillon e Arnaud! Nada; não renascia; ou, propriamente, não nascia o teatro nacional.

Nem ele tinha onde nascer, o pobre; que só a humildade da eterna grandeza escolheu para nascer um presépio. Havia aí duas arribanas, uma no Salitre, outra na rua dos Condes, onde alternada e lentamente agonizava um velho decrépito que alguns tafuis de botequim alcunhavam de teatro português; e iam lá de vez em quando ouvir o terrível estertor do moribundo: – que atroz divertimento!

O povo não; esse não ia lá. Conhecia o estrangeiro, não lhe tinha amor nem ódio, mas deixava-o morrer e berrar com dores e com fome. Não ia lá.

O povo tinha razão.

E mais razão teria se fosse pôr dali fora o velho e os tafuis, e queimasse as arribanas que eram um insulto e uma desonra para ele povo que não tinha culpa.

Tinha; mas em sofrer.

Fizeram-se revoluções; as primeiras sem o povo saber: eram desavenças entre frades, fidalgos, desembargadores e soldados, sobre quais haviam de governar. E o povo a ver.

Caíram uns, levantaram-se outros; disputaram muito dos direitos do homem, depois do trono e do altar; cada um puxava para a sua banda pela velha máquina social, até que ela desabou toda, e quebrou a cabeça à maior parte dos disputantes.

O povo começou a levantar a sua.

“Vamos ver o que isto é”, disse por fim a Nação. Aquelas conclusões magnas que as suas oligarquias tinham estado defendendo e arguindo durante bons vinte anos, não as entendia bem o povo: mas começavam-lhe a agradar algumas palavras.

Daí, quis as coisas que essas palavras significavam.

Aqui é que são elas. Os utopistas, os teóricos eram liberais de palavras. Coisas nem as queriam muito fazer, nem sabia fazê-las.

Glosavam o mote do Junot¹⁴⁸; “estradas, canais, comércio, indústria, artes – um Camões para o Algarve”: é a suma de todas as proclamações de há quarenta anos a esta parte – que as assinem reis ou demagogos, príncipes ou tribunos.¹⁴⁹

O povo riu-se das proclamações. Mas tanto teimaram com elas, que principiou a murmurar.

–Vamos a fazer alguma coisa, não há remédio: disseram os poetas.

–O quê?

–O que sair: deitar abaixo, destruir por aí essas coisas, que é o que tem menos que saber e que fazer.

Por fim, foram-se embora os frades, puseram-lhe os deputados em São Bento. Foram-se fidalgos, entraram os agiotas; acabaram-se as procissões, vieram as lógias dos pedreiros¹⁵⁰.

E o Camões e as estradas? Estavam a fazer em Londres, creio eu, e a contrair-se um empréstimo *muito favorável* para os trazer – quando veio a revolução de Setembro e desarranjou tudo.

Coitada da pobre revolução, como se ela se fizesse a si, e não fosse a tal gente das estradas e do Camões os que a fizeram! – os tais poetas que em perene outeiro têm estado sempre a glosar o inexaurível mote de Junot.

E tudo isso que tem com o teatro? – Tem que houve aí três meses, ou coisa que o valha, um governo que era nacional, embora fosse extra-legal – que errou em muita coisa sem dúvida, mas que desejava acertar, e que, sobretudo, *não mentia*.

¹⁴⁸ Jean-Andoche Junot, duque de Abrantes (1771-1813). General francês que teve uma grande ligação com o reino português, ao comandar as tropas da 1ª invasão napoleónica. Seria ele, precisamente, o general derrotado pelas tropas do Duque de Wellington.

¹⁴⁹ Veja-se a indicação de Amorim sobre a actividade parlamentar de Garrett cerca de 1840: “Entretanto não desamparava os trabalhos parlamentares. A 25 de maio, discutindo-se o parecer sobre a prorrogação do privilégio à companhia dos ómnibus, declarou que votaria sempre por todos os projectos de estradas ‘por todas estas proclamações de Junot, que tudo prometem, até um Camões para o Algarve’.”

¹⁵⁰ “*Pedreiros* ou *Pedreiros Livres* é a tradução portuguesa de *maçons, franc-maçons* do francês e do inglês *free-masons* (...) A relação entre os apologistas religiosos e os *pedreiros* são particularmente conflituosos. (Verdelho 1981: 277-278).

Glosou o mote... oh isso é de rigor; não se dispensa a ninguém nesta terra. Glosou o mote também; mas quis, mas começou a pôr muito verso em prosa, muita palavra em obra.

Fizeram-se escolas e academias, decretou-se o Panteão...

Foi poesia; mas não da glosa cediça dos tais poetas de outeiro que nos trepanam a cabeça há tantos anos. – Mofaram dele os sensaborões: pois deviam-se envergonhar, que era um pensamento nobre, nacional, útil, exequível, necessário, que podia salvar tanto monumento para a história, ressuscitar tantas memórias que se apagam, levantar tanto ânimo baixo que decai, fazer renascer talvez o antigo entusiasmo português pela glória, que morreu afogado nas teorias utilitárias. – Cá nesta pobre terra nem sequer de teorias passaram!

Decretou-se também o Teatro Nacional e o Conservatório Dramático. – “Foi o irmão gémeo do Panteão:” disse ainda o outro dia um dos tais. – Seria, foi: e fizeram-lhe a mesma chacota a mesma gente, – os poetas do outeiro perpétuo, que nunca fizeram, nem podem, nem sabem, nem hão-de fazer nada, – mas não querem que ninguém o faça.

Eles aí estão outra vez a glosar o seu mote, a fazer promessas e proclamações. Vejam as estradas que macadamizam, os canais por que navegam – e os Camões que os cantam!

Ora eu, que sou um pobre homem, gostei do Panteão e do Teatro Nacional e do Conservatório; mas não cria muito neles – não por eles em si que são muito possíveis e fazíveis – mas porque sei onde vivo e com quem.

Acanharam-se, recuaram com o Panteão; fizeram mal. É preciso ter ânimo para afrontar até com o ridículo: – é o pior inimigo que há, mas é necessário encarar com ele de olhos direitos, e não lhe ter medo, quem quer fazer qualquer coisa útil e boa, em terras pequenas sobretudo, e onde há tanta gente pequena.

É o que eu fiz com o Conservatório e o teatro. Fui por diante, não fiz caso dos sensaborões, e levava-os de vencida.

Mas têm maus fígados a tal gentinha. Quebrou-se-lhes a arma do ridículo, tomaram sem escrúpulo a da calúnia. Veio a religião, veio a economia, chamou-se tudo para anatematizar um pobre instituto inocente cuja despesa é insignificante, cujo proveito é tamanho.

–Que proveito?

–O de criar um teatro nacional que não temos.

–Como?

–Dirigindo a censura teatral, como faz; encaminhando os jovens autores na carreira dramática, como fez a tantos; formando actores, como está fazendo – devagar, que isso é o mais difícil de tudo – edificando uma casa digna da capital de uma nação culta, como também já principiava a fazer.

Se há defeitos na instituição, emendem-nos, mas não destruam, que é de bárbaros; não caluniem, que é de vilões.

Ora, quando me encarregaram deste que, em meu conceito, era muito grande empenho nacional, disse eu a Sua Majestade a Rainha que se dignara mandar-me consultar*:

“Entre as jóias que da coroa portuguesa nos levou a usurpação de Castela, não foi a menos bela esta do nosso teatro. Como o senhor rei D. Manuel deixou pouco vividoura descendência, também o seu poeta Gil Vicente deixou morredoiros sucessores. Outros pendões foram fazer a *conquista, navegação e comércio* dos altos mares que nós abandonámos; outras musas ocuparam o teatro que nós deixámos. E desta última glória perdida, nem sequer memória ficou nos títulos de nossos reis.

Mas tudo nos tem sempre assim ido em Portugal, cujo fado é começar as grandes coisas do mundo, vê-las acabar por outros – acordamos depois à luz – distante já – do facho que acendêramos, olhar à roda de nós, – e não ver senão trevas!

Com efeito, desde aquela época, nunca mais houve teatro português. Todos os povos modernos foram, um depois do outro, pelo caminho que nós encetáramos, adiantando-se na carreira dramática; nós voltámos para trás, e perdemos o tino da estrada, que nunca mais acertámos com ela.

Alguns esforços, algumas tentativas se têm feito, assim por indivíduos como pelo governo; todos infrutuosos, porque se não deu impulso simultâneo aos três elementos, que é preciso criar porque nenhum deles existe.

Nem temos um teatro material, nem um drama, nem um actor. Os autos de Gil Vicente e as óperas do infeliz António José foram nossas únicas produções dramáticas verdadeiramente nacionais. Um e outros, ainda por motivos diferentes, são obsoletos e incapazes da cena.

* Por Portaria de 28 de Setembro, a que satisfiz em 12 de Novembro de 1836.

Mas em Portugal há talentos para tudo; há mais talento e menos cultura que em nenhum país da Europa!

Basta que Vossa Majestade se digne evocar do caos os elementos que aí lutam, e uma criação bela e grande surgirá à sua voz; tal que Vossa Majestade se comprazerá na sua obra e alcançará na opinião do mundo um dos mais ilustres títulos com que a história honra os príncipes – o de protector das boas artes.”

Mas para fazer a cada era preciso muito dinheiro, e eu sou pobre; para formar actores, muito tempo, e eu tenho pouco; para fazer um repertório, a isso posso eu ajudar (em terra de cegos), e apenas tive um instante de descanso pus-me a fazer um drama.

Foi em Junho de 1838.

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 grande época, aquela grande glória – de tudo isto se fez o drama.

Não foi somente o teatro, a poesia portuguesa nasceu toda naquele tempo; criaram-na Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, engenhos de natureza tão parecida, mas que tão diversamente se moldaram.

Gil Vicente, homem do povo, cobiçoso de fama e glória, todo na sua arte, querendo tudo por ela e persuadido que ela merecia tudo, viveu independente no meio da dependência, livre na escravidão da corte; e fiado na protecção dos reis, seus amos e seus amigos, fustigava de epigramas e *chacotas** quanto fidalgo se atrevia a desprezá-lo, quanto frade ou desembargador – e não lhes faltaria vontade – vinha com intrigas e hipocrisias para o mortificar.

Original e atrevido em suas composições, sublime por vezes, o seu estilo era todavia de poeta cortesão: conhece-se. Os cinismos que hoje lhe achamos, ou não soavam tais nos ouvidos daquele tempo, ou permitia a singeleza dos costumes mais liberdade no rir e folgar, porque havia mais estreiteza e pudor nas coisas sérias e deveras.

Bernardim Ribeiro, ao contrario, nobre e cavaleiro, cultivava as letras por passatempo, e a corte por officio. Mas a poesia, que em casa lhe entrara como hóspeda e convidada, fez-se dona dela e tomou posse de tudo. Foi poeta não só quando escrevia, mas pensou, viveu, amou – e amar nele foi viver – amou como poeta.

* Espécie de cantigas satíricas e jocosas – talvez que em sua origem foi o *vaudeville* francês.

Tais são os dois caracteres que eu quis pôr defronte um do outro.

Desta comparação fiz nascer todo o interesse do meu drama; foi o pensamento dele: fixei-o num facto notável, cujas circunstâncias exteriores minuciosamente nos deixou descritas* uma testemunha respeitável, e de cujos particulares misteriosos apenas se adivinha alguma coisa confusamente por um livro de enigmas e alegorias** que não entendia talvez nem quem o escreveu. Já se vê que falo da partida da infante D. Beatriz para Sabóia – facto à volta do qual se passa o drama.

Para a parte íntima dele as *Saudades* de Bernardim Ribeiro; a memória de Garcia de Resende para a parte material e de forma; o Gil Vicente todo, mas especialmente a tragicomédia*** que naquela ocasião compôs e foi representada na corte, para o estilo, costumes e sabor da época. –Tais foram as fontes donde procurei derivar a verdade dramática para esta que ia ser a primeira composição nacional do género.

Digo *verdade dramática*, porque a história propriamente, e a cronológica, essa as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro.

O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro.

Os caracteres de Gil Vicente e da infante estão apenas delineados; não podia ser mais: tive medo do desempenho.

E o desempenho todavia foi muito além de minhas esperanças. Os actores fizeram gosto de cooperar neste primeiro impulso para a libertação do teatro, e obraram maravilhas.

O público entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo, não o autor, mas, certa e visivelmente, a ideia nacional do autor.

Aqui têm o que é o *Auto de Gil Vicente*, e nunca pretendeu ser mais.

Foi uma pedra lançada no edifício do nosso teatro, que já chamou outras muitas.

* Garcia de Resende. – Veja notas no fim.

** Veja o livro: – *Saudades* de Bernardim Ribeiro.

*** Cujo título é – *As cortes de Júpiter*. Veja notas no fim.

Tenho fé que há-de ir crescendo o monte e se há-de vir a rematar o edifício.

Parou tudo com a perseguição do *Salvatério*¹⁵¹: a casa com o terreno e parte do material já comprado – e boa suma de contos de reis já assignada – o repertório com um bom par de dramas, em que há alguns com muito mérito, tudo parou.

Consumará esta gente com efeito a sua obra de vandalismo brutal e estúpido.

Creio que sim. O povo que lho agradeça.

É a quinta crise do teatro português. A primeira trouxe-lha o fanatismo d'el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional.

Na segunda queimaram-lhe o pobre António José.

A terceira veio com a ópera italiana e a perseguição do Garção.

A quarta foi a invasão das macaquices francesas.

Esta quinta é a do *Salvatério*.

E toda a glória pertence a...

–Não quero ainda dizer a quem pelos seus nomes. Por pouco que vivam estes meus livrinhos, sempre hão-de viver mais alguma coisa do que eles: não lhes quero dar mais esses dias de vida.

E talvez ainda se envergonhem. –Duvido.

Pois viva o *Salvatério*!

Benfica, 24 de Agosto de 1841

¹⁵¹ *Salvatério* – (pop.): salvamento providencial; recurso; desculpa; escapatória; expediente.

Texto 11 – *Um Auto de Gil Vicente*. Prefácio dos editores.

Almeida Garrett (1841). *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*. Vol. II. *Méropé. Um Auto de Gil Vicente*. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando.

Prefácio dos Editores de *Um Auto de Gil Vicente*

A aparição deste drama fez uma época na história literária de Portugal. De então verdadeiramente é que se começou a pensar que podia haver teatro português. Toda Lisboa foi à Rua dos Condes aplaudir *Gil-Vicente*; todos os jovens escritores quiseram imitar o *Gil-Vicente*¹⁵².

Toda a imprensa periódica celebrou este acontecimento nacional com entusiasmo. Se ladrou algum zoilo, foi de modo que se não ouviu; latido que se perdeu entre as aclamações gerais. Dois escritos, entre tantos que este drama fez aparecer, sobressaíram vantajadamente pela superioridade do estilo e dos pensamentos, e forma, para assim dizer, o relatório do seu processo, são documentos que devem conservar-se, e que julgamos indispensável colocar aqui ao pé do drama. O primeiro appareceu no *Diário do Governo*¹⁵³, o segundo na *Crónica Literária* de Coimbra.

¹⁵² Deixamos esta forma porque, como é evidente, está a referir-se ao título da peça de maneira abreviada.

¹⁵³ *Diário do Governo* nº 214, Segunda-feira 10 de Setembro, ano 1838, pp. 907-908.

Texto 12 – *Um Auto de Gil Vicente. I* (Texto anónimo sobre a peça)

Almeida Garrett (1841). *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*. Vol. II. *Mélope. Um Auto de Gil Vicente*. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando.

[¹⁵⁴

A restauração das artes é impossível sem o auxílio do génio; e o génio não é a imitação. Felizmente um drama original português, engenhosa produção de um talento que assaz avultava já na nossa literatura, veio trazer-nos a aurora da verdadeira restauração do teatro português e marcar uma época em nossa história dramática. O pensamento deste belo drama do Sr. Garrett é o mesmo do seu poema *Camões*: celebrar a nossa glória literária, reanimar a memória dos patriarcas e fundadores da nossa literatura, recordar o nosso antigo esplendor.

Gil Vicente, o pai do nosso teatro – e do espanhol todo –, o Plauto nacional, o que obrigou Erasmo a aprender português só para gostar o sal das suas comédias, o poeta da corte e da sociedade, aparece em cena formando gracioso contraste com Bernardim Ribeiro, o trovador, o poeta ideal, o cantor da solidão, e também o primeiro que ao alaúde romântico dos menestréis juntou uma corda da lira grega, uniu as duas poesias, e imprimiu na literatura nacional este cunho de melancolia e *abandono* que ainda hoje a caracteriza.

¹⁵⁴ Os editores, e Garrett, suprimem todo este trecho inicial:

“É digno da atenção do escritor público tudo quanto pode concorrer pra o aperfeiçoamento social, e por isso os Teatros, longe de serem um objecto indifferente, devem com razão merecer-lhe algumas considerações. Qual seja a influência que os Teatros podem ter na sociedade é sobejamente conhecida e avaliada, para que nos demoremos em mostrá-la. A correcção e primor da linguagem; a moralidade; a elevação no carácter, e nos sentimentos, e uma inocente diversão, que arranca ao vício as horas da ociosidade, são em geral os efeitos, ou antes os beneficios da arte Dramática. Um Teatro Nacional, seria para nós uma aquisição utilíssima – um grande bem. Sempre anhelamos, por um Teatro nosso – Português – e sempre lamentámos o estado de abandono, o atraso em que ele se achava. Temos visto com satisfação os esforços que nestes últimos tempos se têm feito para melhorá-lo; muito se tem já conseguido. Os actores estão aperfeiçoados; a licenciosidade grosseira que dominava nas nossas cenas cedeu o lugar à decência e à gravidade; o concurso de uma plateia tumultuosa, a quem parece que só agradavam indecentes frivolidades está substituído por espectadores civilizados, hábeis sem dúvida, em grande parte, para julgar de matérias de gosto; literatos conspícuos se têm determinado a dar ao Teatro Português o auxílio de seus talentos, vertendo em pura e correcta linguagem algumas peças estrangeiras. Tudo isto são na verdade passos que o nosso Teatro tem dado para o aperfeiçoamento, e muito deve ele aos trabalhos do Sr. Doux, do Sr. Dias, ao auxílio dos eminentes literatos o Sr. A. de Castilho, e A. Herculano, e ao zelo esclarecido do Sr. Inspector Geral; porém tudo isto, digamo-lo assim, não passava de começo de um aperfeiçoamento só externo, e quase só material; porque a alma do Teatro, a composição, o talento dramático original, não apparecia, e sem ele pouco sólida, e menos duradoura devia ser a nossa reforma Teatral.”

Estas são as duas grandes figuras do drama. Paula Vicente, a filha do poeta cómico, de quem sabemos quanto o ajudava em suas composições, e que grande génio tinha, fica entre os dois ligando a acção das duas figuras, e formando o capital grupo do quadro, aquele em que bate a principal luz. Tudo o mais é acessório.

Bernardim Ribeiro, colocado numa posição social muito superior, tinha cortejado levianamente a Paula (supôs o autor do drama) por mero capricho e sem afeição verdadeira. Paula honesta e orgulhosa o repeliu. Cessou o galanteio, mas Paula ama secretamente o poeta.

Todavia criada e valida no paço, a filha de Gil Vicente tem sincera devoção pela infante D. Beatriz, princesa de grande talento, como sabemos, e de grande virtude, segundo nos diz o autor da peça, que, cativada dos versos e do engenho de Bernardim, tem por ele uma oculta, e tanto mais violenta paixão, quanto é uma paixão honesta e virtuosa, que as conveniências sociais, o seu próprio carácter e nobres sentimentos lhe não deixam nem a esperança de satisfazer jamais. Paula Vicente protege esta paixão como sacrifício dos seus mais caros sentimentos. Situação muito dramática, e de que o autor tirou grande partido.

O autor escolheu a véspera da ida da infante para Sabóia, para levantar o pano do seu drama. Há uma grande função na corte, de que Garcia de Resende nos conservou os mais minuciosos detalhes. Existe ainda o próprio auto que Gil Vicente compôs para as ditas festas, e que foi representado no paço em plena corte. Este auto velho faz realmente todo o entrecho da peça moderna. Uma figura que falta, e que Bernardim Ribeiro, de concerto com Paula, se oferece a fazer para ter ocasião de falar à princesa, precipita a catástrofe. O namorado poeta, em vez de dizer o seu papel, improvisa uns versos que só Paula e a infante entendem mas que sobressaltam e espantam a todos. O terror cómico de Gil Vicente nesta ocasião é do melhor efeito.

Uma figura secundária, e que, por falar no estilo de Victor Hugo, forma antes a moldura do quadro, do que parte dele, é a d'el-rei D. Manuel. Contudo parece-nos excelente. Como pintura histórica ele é realmente o que no-lo descrevem seus biógrafos; e como carácter do drama, habilmente desenhado e com finura. El-rei sabe da inclinação da infante, sabe que são amores de criança, inocentes e fáceis de desvanecer, se imprudentemente lhe não derem a importância com procedimentos que só podem motivar escândalo. Como rei e como pai, o seu procedimento é perfeitamente regulado. Dissimula sem fechar os olhos – repreende e admoesta sem dar escândalo – e salva talvez do opróbrio, não merecido por um crime (pois

que a princesa aparece sempre em toda a rigidez de virtude e em toda a pureza da inocência), mas até certo ponto incorrido por levezas de pouca idade – a fama de sua filha e o decoro de sua família e casa.

Apesar contudo da grande e finíssima política d’el-rei, da virtude e resplandecente inocência da princesa, da vigilante, zelosa e *interessada* guarda de Paula, D. Beatriz, sem um átomo de crime em sua consciência, ficaria contudo difamada se não fosse a generosa devoção de sua criada particular, e a heróica resolução do homem que ousou amá-la.

Já a bordo do navio que vai levantar ferro, Bernardim Ribeiro tinha conseguido ir fazer suas últimas despedidas à infante. Esquecidas as horas em um terno e honestíssimo, mas extremamente apaixonado adeus, – el-rei chega que vem dar o derradeiro abraço a sua filha. Tudo está perdido, não há remédio. Duas mulheres inocentes, vítimas da irreflexão e leviandade própria do seu sexo, vão ficar cobertas de infâmia, como se fossem réis do mais detestável crime. – Que fará Bernardim Ribeiro, o poeta meio doido, e agora tresvariado de tudo? – Fugir, não pode; esconder-se, aonde que, mais tarde ou mais cedo, o não achem? – Apunhalar-se? – Aí fica o seu cadáver para denunciar a aparente culpa daquela que ama com tanto excesso como respeito. Neste extremo de perigo sua razão lhe volta toda: – “Não tendes receio” diz ele; e beijando pela última vez a mão da princesa – salva de um pulo as varandas da nau e se arremessa ao Tejo. – A infante desmaia, Paula fica estática – el-rei entra, e atribui a outra causa o desmaio da filha: e o drama termina com esta situação bela e original.

Não nos diz nem podia dizer o autor se Bernardim Ribeiro morre, ou não, afogado nas águas do Tejo. O que ele queria era tirá-lo dali, e tirá-lo bem. Conseguiu-o, e não se importou com mais nada.

Pela tradição, mais que pela história, sabemos, ou supomos, que o autor da *Menina e moça* sobrevivera à partida da infante para Sabóia, e até dizem, que lá fora ter com ela, esperando outro acolhimento que não teve, e que, voltando ofendido e desencantado a Portugal, morrerá nas brenhas de Sintra. Outras conjecturas o dão esquecido dos seus extremos e casado pouco depois.

O livro das *Saudades*, e que debaixo do disfarce de cavalarias, contou a história de seus amores, de certo apareceu depois. – O autor do drama com todo o tacto faz bem entender que a cópia do dito livro que pôs nas mãos da princesa é *manuscrita*, e que ainda não foi multiplicada por essa *nova arte que veio da Alemanha*, a imprensa, nova ainda na Europa e novíssima em Portugal.

Em soma o drama tem suas partes extra-históricas, mas nenhum anacronismo. E ainda extra-histórico é ele muito menos que nenhum outro deste século.

Achamos feliz o desenho do carácter de Gil Vicente; mas notámos que só no-lo mostrou do lado cómico: convinha que vissemos alguma coisa também do reverso triste e melancólico que estes caracteres têm sempre, como tinha Molière, e como sabemos, até por suas obras, que o tinha Gil Vicente. – É boa, mas talvez imperfeita esta figura, perdoe-nos o nosso illustre literato*.

Bernardim Ribeiro, D. Beatriz, D. Manuel são completos cada qual no seu género. O secretário da embaixada de Sabóia, excelente. Sentimos porém o pouco, antes nenhum desenvolvimento, que o autor deu a dois interessantes caracteres que pôs em cena e em presença. – Garcia de Resende, o cronista, – e o conde de Vila Nova de Portimão: a corte nova e a corte velha. Estão tanto no fundo do quadro estas duas figuras importantes, chega-lhes tão pouca luz, que faz pena não os ver quase. Admirámos que tendo posto na cena o eminente literato e profundo arqueologista Resende**, lhe fizesse a *desfeita* de colocar entre as pessoas mudas. – Nestas *cortes literárias* que celebrou no palácio de nossos reis, seu antigo berço e também seu capitólio, aparecem os representantes de todo o saber e gosto da feliz era de Quinhentos. Porque havia o nosso autor de *dar* somente a *palavra* ao poeta erótico e romântico, e ao poeta dramático? O historiador apenas fala, o antiquário e moralista nem abre a boca; o navegador diz duas frases, e os matemáticos só indirectamente ouvem citar o nome de Pedro Nunes!

Ainda que lhe custasse um anacronismo, o autor de uma composição tão nacional, tão quinhentista, tão calculada para celebrar e reviver aquela grande época, parece que devia pôr-nos ali na cena, vivos, animados e falando, os *deputados* de todas as artes e ciências que se reuniram em torno do grande rei D. Manuel para fazer de seu reinado o mais brilhante da história portuguesa***.

Perdoe-nos o autor esta censura que lhe não fazemos por desmerecer em sua bela, útil e portuguesa obra, mas porque desejávamos que fosse ainda melhor, que fosse perfeita.

* Veja nota no fim. [Esta, como as seguintes notas em que se indica “veja nota no fim” são da autoria de Garrett, que surpreendentemente, introduz anotações ao texto crítico anónimo. Vejam-se as nossas considerações nos apartados 2.f e 2.g.2. A presente anotação remete à nota F].

** Veja nota no fim. [Trata-se da nota G].

*** Veja nota no fim. [Trata-se também da nota G].

O estilo é correcto e clássico, e somente antiquado quando a verdade e fidelidade dos caracteres o demandam. Haverá talvez duas ou três frases que nos deixaram alguma dúvida de sua legitimidade assim ouvidas no teatro. Temos muita confiança no autor de *Camões* e *Adozinda* e do severo *Catão*, e de muito peso julgamos o seu testemunho quanto à linguagem. Mas, a não ser que os actores as estropeassem, repetimos que nos ficam escrupulos das tais frases, e que o autor deve a seu estabelecido crédito de purista da língua o fazê-las justificar*.

Tal é o nosso cândido e imparcial juízo desta peça, que é a primeira verdadeira nacional toda, no assunto, nos ornatos, no estilo, em tudo inteira e plenamente portuguesa. O género pertence ao que talvez se possa chamar *clássico-romântico*, ou romântico moderado; é um meio termo entre a *absoluta e republicana* independência poética de Shakespeare – e os servis regulamentos do *pautado* Racine e de seus imitadores. – Está nos princípios da moderna escola anglo-alemão; mas seguramente se não parece com as tão engenhosas quanto depravadas produções da novíssima e exagerada escola francesa. – Contudo, algumas cenas alegres são afinadas pelo tom das do *D. João de Áustria* de Delavigne¹⁵⁵ que, assim como o nosso compatriota, tem desprezado os asquerosos, ainda que fortes, efeitos da orgia trágica e das bacanais de coturno.

Por isto, sobretudo e mais que tudo, devemos sinceros elogios ao autor do *Auto de Gil Vicente*, em nos mostrar que era possível criar e sustentar um grande e vivo interesse no delírio das paixões mais cegas, sem dar nos crimes e nos horrores; que pode haver amor, amor apaixonado, e delirante, infeliz e que excite profundamente a alma, sem os incestos, adultérios, envenenamentos, parricídios, infanticídios que a moderna escola nos quer fazer acreditar como elementos indispensáveis da tragédia e do grande drama.

Esta é daquelas obras de que se pode dizer com razão:

*La mère en permettra la lecture à sa fille*¹⁵⁶.

Seja-lhe muito louvor ao nosso distinto literato por haver entrado na grande reacção moral a que se prepara a literatura moderna para expurgar de seu seio os sedutores e meretrícios enfeites de devassidão em que ia caindo por outra reacção inevitável – a que tinha feito natureza sobre a afectada e falsa literatura hipócrita dos dois últimos séculos.

* Veja nota no fim. [Trata-se da nota H].

¹⁵⁵ Refere-se à obra *Don Juan d'Autriche* (1835) do poeta francês Jean-François Casimir Delavigne (1793-1843).

¹⁵⁶ Epígrafe inicial do drama filosófico *Smarrb* de Gustave Flaubert, atribuído a “L’auteur”.

Não será a literatura portuguesa a última a entrar nesta grande confederação moral, em que Walter Scott, Crabbe, Chateaubriand e Lamartine tão nobremente levantaram seus nobres escudos, e estão combatendo contra os Victor Hugos, os Byrons e outros engenhos não inferiores àqueles certamente, e portanto do mais danoso exemplo.

Por isso, repetimos, lhe votamos os louvores que tanto merece, e não menos também por nos dar o exemplo – tão raro entre nós, quanto é comum em nações civilizadas – de um homem entregue a graves cuidados, e utilmente ocupado de sérios negócios, dando suas horas de descanso ao trato ameno das belas letras, e não se envergonhando de vir ao teatro instruir e deleitar aos seus concidadãos. Critica-los-á o orgulho estúpido e vaidade brutal dos ignorantes, soberbos da sua elevação social que devem ao acaso ou à intriga. Os que prezam o mérito real dir-lhe-ão sempre que prosiga pela estrada que lhe apontam os Addisons, os Cannings, os Chateaubriands e os Martínez de la Rosa; que já lá vai – até entre nós! – o tempo da bruta e presunçosa ignorância de que dizia um dos nossos bons engenhos¹⁵⁷:

*Almotacé*¹⁵⁸ *que queiras ser d'um bairro*
Excluído serás, sendo poeta.

Hoje os poetas *sobem* à tribuna para a ilustrar, *descem* à administração para a honrar, e servem a pátria sem abandonar as musas.

Se a eminente capacidade do ilustre autor o habilita para servir utilmente o seu país nesses graves e difíceis encargos, nem por isso deve ele deixar de seguir a vocação dos seus brilhantes talentos; e pela nossa parte muito desejamos que afaste de si toda a ideia que o embarace de continuar a nova e *regenerada* carreira que o *Gil-Vicente* nos promete dele.

Se o censurarem e caluniarem, que se ria e zombe de seus detractores, que a nação tomará a sua causa: – no actual da civilização, a posteridade começa ainda na vida dos sábios. Desgraçados os Camões que morreram de fome num hospital sem a ver nem em esperança! – os Tassos, que expiraram de desgosto na véspera do seu triunfo! – os Cheniers em quem a guilhotina republicana puniu o crime atroz do talento, a *escandalosa aristocracia* do génio*¹⁵⁹

¹⁵⁷ Cita dois versos da Sátira I de Pedro António Correia Garção (*Obras poéticas* 1778: 145).

¹⁵⁸ Almotacé: oficial da câmara municipal que fiscalizava os pesos e medidas, taxava os preços dos géneros, tratava da distribuição dos mantimentos em ocasião de escassez.

* Do *Diário do Governo* nº 214, de 10 de Setembro de 1838 [Nota de rodapé que aparece na edição original].

¹⁵⁹ Suprime-se este último parágrafo do texto do *Diário*: “O geral aplauso com que esta composição tem sido recebida é um devido tributo ao seu merecimento.”

Texto 13 – *Um Auto de Gil Vicente*. II. (Crítica de Anselmo Braancamp)

Almeida Garrett (1841). *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*. Vol. II. *Mélope. Um Auto de Gil Vicente*. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando.

II

Nesta época de transição, em que até a ciência e a literatura sofreram tamanho abalo, não era possível que somente a arte dramática permanecesse estacionária, que resistisse ao desejo de mudança e melhoria, espírito do século presente. A revolução e progresso universal também devia tocar-nos, força era que seguissemos o exemplo que nos fora dado, e que da luz do nosso aperfeiçoamento social reflectisse algum clarão sobre o teatro português. E na verdade, se no resto da Europa a arte dramática sempre acompanhou o andamento da civilização, sendo talvez difícil de determinar qual delas abriu caminho à outra, não é certamente em Portugal que a experiência falece.

Enquanto jazíamos na ignorância e barbaridade, nenhuns passatempos conheciam nossos avós; se pouco a pouco se foram introduzindo alguns recreios, nestes se espelhava ao vivo o espírito daqueles tempos cavalheirescos; e as justas e torneios não eram mais do que uma semelhança dos combates e das batalhas, tão frequentes no décimo terceiro e décimo quarto século. Com os progressos da civilização tiveram bom acolhimento novos divertimentos que nos trouxeram os mouros e os judeus; e com a dança e canto, com momos, entremezes, touras e guinolâs, D. Afonso V e D. João II abrilhantaram os saraus da sua corte. Por este tempo começaram-se a compor algumas comédias; o espírito religioso havia sucedido ao génio guerreiro, e as Escrituras deram o assunto aos primeiros autores: farsas ridículas, em que não duvidavam pôr em cena os mistérios mais sagrados da religião, foram os primeiros passos da arte ainda sem força.

Foi Gil Vicente nosso primeiro poeta dramático, e afora o conhecimento do latim, espanhol, francês e italiano, era-lhe estranha a literatura; nem rastros aparecem nos seus dramas das obras dos antigos dramáticos, e daqui vem a falta de actos e de unidade com que deparamos em seus autos; a Bíblia era o seu livro, os entes mais sagrados os seus actores. E se acaso declamassem hoje em algum teatro esses dramas, poucos haveria que entendessem a linguagem, mistura de castelhano e

português, ou estimassem em muito as cenas soltas e sem nexos que tanto promoveram o riso de nossos avós. Mudámos, e talvez para pior; pois que eu não sei qual seja preferível, se aqueles antigos autos extravagantes no enredo, mas ricos de admiráveis lances cómicos e cuja linguagem era verdadeiramente nacional, se estes modernos entremezes escritos em frase incorrecta e chula, recheados de chocarrices que não podem agradar a ouvidos delicados.

E com acerto diz o Sr. Trigoso numa memória do teatro português^{*160}, falando das obras de Gil Vicente: “Quando julgamos os antigos dramáticos, apesar das lições dos Sábios e do fruto da experiência de muitas idades, não somos talvez de todo isentos de prevenções; conhecemos mais a inverosimilhança daqueles dramas que eram destituídos das três unidades, do que conhecemos o que quase sempre se segue de escrupulosa observação das mesmas unidades, e sabemos melhor vestir os nossos actores com os trajes próprios do seu país e do seu século, do que representá-los com os seus verdadeiros costumes e com a sua própria maneira de vida.” Parece que o ilustre académico antevia a necessidade da nova escola dramática.

Na arte dramática nunca Portugal pode ombrear com os mais países; tal sempre tem sido seu triste fado! Se enumeramos insignes poetas nos outros ramos de poesia, neste é-nos preciso abater bandeiras. Assim como descobrimos nova derrota para ganhar aqueles países da Ásia e deste achado somente se aproveitaram os estrangeiros, assim em tempos remotos apareceu um Ferreira que fez surgir na Europa civilizada o génio da tragédia; e nós satisfeitos com abirmos novo caminho aos poetas das mais nações, parámos no que devera de ser o incentivo da cultura e aperfeiçoamento da nossa literatura dramática. Se um Gomes, um Xavier¹⁶¹ ainda enriqueceram nosso teatro, são quais cintilantes estrelas em ceio nebuloso; não temos uma série de autores dramáticos, como possui a França, a Alemanha e a Inglaterra. Ficámos por muito tempo sepultados em noite escura, saciando nosso mau gosto com entremezes ridículos e comédias em que eram desprezados todos os preceitos do gosto.

* Lida em Assembleia Pública de 24 de Junho de 1817 na Academia Real das Ciências de Lisboa [NDE].

¹⁶⁰ *Memoria sobre o theatro portuguez* de Francisco Trigoso.

¹⁶¹ Parece-nos que deve estar a referir-se a António Xavier (1784-1814), um dos autores que primeiro iniciaram a transição do Pré-romantismo para o Romantismo na literatura portuguesa. Foi “enaltecido como grande dramaturgo por José Maria da Costa e Silva, Pato Moniz, Andrade Ferreira, Anselmo Braancamp, Paulo Midosi e Teófilo Braga” mas a sua obra teatral, “apesar de muito popular na época, não foi editada em livro” (Machado 1996: 506).

Onde as armas imperam as letras não dão saborosos furtos; e esta talvez seja a causa da principal decadência do nosso teatro de 1820 até agora. Entregues todo aos negócios públicos, não havia quem cultivasse as artes; tudo quanto não tinha relação com a política era votado ao esquecimento, e desta arte foi-se empobrecendo o nosso teatro, ao passo que os estranhos se aperfeiçoavam. Não havia bons actores, porque ninguém queria seguir uma profissão envilecida pelas prevenções daquela época; a muito custo ainda pisavam o palco cénico homens que passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça. Em quem haveria que compusesse dramas para tais actores? Quem se sujeitaria a ver recitada por eles alguma obra filha de muitas noites de trabalho e de estudo? Ninguém. Algumas traduções toscas e malfeitas eram as únicas composições de que vivia o nosso teatro, e cujas funestas consequências foram a introdução de uma linguagem bastarda e mesclada de português e francês.

E neste mísero estado jazia o nosso teatro quando teve lugar a restauração; nestes poucos anos que a seguiram, várias foram as tentativas para restitui-lo a seu antigo esplendor, mas foram baldados todos os esforços; foi continuando a incorrecção no falar e a má escolha dos dramas. Os poucos que eram originais portugueses melhor fora que nunca o tirassem a público, pois que não eram mais do que um triste reflexo dos medonhos sucessos da nossa guerra civil. O teatro do Salitre era o único regular de Lisboa, e este mesmo, que mais se assemelhava a uma baiuca do que a um lugar de recreio público, só era frequentado pela classe ínfima da sociedade; ali as graças mais obscenas eram unicamente aplaudidas, os ditos mais desonestos os que melhor soavam àquela plateia. No belo teatro de São João da cidade do Porto não era mais feliz a arte dramática. A selecção dos dramas estava a cargo de homens indoutos; a execução dessas mesmas peças era confiada a uma companhia que mais do que uma vez apresentou em cena actores embriagados. Parecia que o nosso teatro já estava arquejando nos últimos arrancos, e que para finir-se o mísero só esperava pela morte daquele que ainda o presenteara com uma obra-prima, qual último canto do cisne. Mas a este nosso grande poeta também estava reservada a glória de ressuscitá-lo, e levantar aquele antigo e já arruinado edifício das nossas glórias literárias.

Entre a aluvião de leis que desde o começo da nossa revolução inundou Portugal, uma passou despercebida, talvez taxada ainda de injusta e despótica, e todavia ela salvou a arte dramática da sua completa ruína: falo da lei que estabeleceu a Inspeccção dos teatros. Este cargo só podia ser comprometido ao autor de *Catão*; e grande louvores devemos dar nós, os amadores desta arte, a quem fez tão acertada escolha.

O Sr. Garrett entendeu o mandado com vistas mais largas: só lhe haviam encarregado inspecionar os teatros, ele resolveu dar-lhes vida; havia sido nomeado para conservar restos que ainda existiam, ele determinou formar com estes mesquinhos cabedais um novo edificio, começar nova era teatral. E não foi somente com preceitos que trabalhou para tal reforma; mas sim deitou mãos à obra, abrindo caminho que há muito ninguém que se atrevia a trilhar, pois que ao génio maduro e confiado em suas forças cumpre sacudir o jugo inveterado das preocupações. Lançou mão de alguns actores ainda mal ensaiados, que um estrangeiro havia amestrado a recitar mal péssimas traduções, e lhes entregou, como vítima para o sacrifício, um drama composto por ele. A impaciência e génio do poeta dobrou o cantor de Camões a ensaiar pessoalmente a linda comédia, *Um Auto de Gil Vicente*; a delicadeza do homem cortês forçou ele a sofrer submissa as intrigas de bastidores, que só avalia quem de perto as conhece. Mas tantos trabalhos teve por bem empregados quando universais aplausos amostraram ao autor de *Catão* o apreço em que todos tinham aquela nova obra, e os cuidados que lhe devera a sua execução.

Seja-me perdoado querer eu, mesquinho engenho, juntar mais uma folha aos louros que há muito cingem a fronte deste nosso poeta; mas estes ainda são poucos para quem foi de tanta valia à cena portuguesa. Da representação do *Auto de Gil Vicente* data uma nova época teatral; é a meta que separa o nosso teatro antigo do começo da sua restauração. As palmas dadas a esta comédia, repercutidas em muitos corações, foram uma fásca que despertou no peito da juventude portuguesa o estro dramático; muitos exclamaram:

*Anch'io son pittore*¹⁶²

e levantando a luva, que lhes fora lançada, aceitaram o desafio, e quiseram ter seu quinhão na gloriosa justa que lhes abrisse o cantor de *D. Branca*.

Quem escrupulosamente analisasse o *Auto de Gil Vicente*, talvez encontraria alguns defeitos, depararia com algumas cenas menos dramáticas, com falta de nexos e ligação entre estas; mas quanto acima destes pequenos descuidos transluz a pureza do estilo e a linguagem tão limada e portuguesa; melodiosa música soando a nossos ouvidos quase

¹⁶² *Também eu sou pintor*. Expressão que, alegadamente, Correggio teria pronunciado depois de contemplar um quadro de Rafael.

esquecidos dela! Quanto não são para admirar os pensamentos finos e delicados, os ditos jocosos que esmaltam esta comédia! Não tem a força dos conceitos, o esplendor das ideias de Victor Hugo; carece talvez do enredo forte e arrebatador de Alexandre Dumas, porém enxergamos neste drama a perfeição e interesse de Casimir Delavigne, a agudeza e engenhosa crítica de Molière. Não é raio lançando um clarão que cega e desaparece, mas sim mimoso brilho, plácida luz em que os olhos descansam gostosos.

A. B*.

* Da *Crónica Literária* de Coimbra nº 2, de 1840. – Este artigo e da elegante e esperançosa pena do Sr. Anselmo Braancamp júnior.

Texto 14 – *Um Auto de Gil Vicente*. Notas

Almeida Garrett (1841). *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*. Vol. II. *Mérope. Um Auto de Gil Vicente*. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando.

Notas a *Um Auto de Gil Vicente*

Nota A

Mataram-lhe o Garção numa enxovia por escrever uma carta em inglês...
pág. 137

Contam que certo Lovelace¹⁶³ alfacinha da amizade do Garção, querendo escrever a uma menina inglesa a quem galanteava, pedira ao poeta que lhe trasladasse para a língua da bela insular os seus “lusos namorados requebros”. Pamela não era para graças, ou não engraçou com o autor da missiva, e foi mostrá-la ao papá, que foi mostrar ao marquês de Pombal, que mandou prender o pobre eremita de Aguas-santas¹⁶⁴ cuja letra conheceu ou lha denunciou alguém. Não faltou quem esclarecesse o caso e mostrasse a inocência do poeta; mas o suposto delito era pretexto, e a causa verdadeira o ódio do Pombal pela famosa “fala do duque de Coimbra recusando a estátua” que o Garção compusera para fustigar a vaidade com que o marquês se esculpira em bronze no pedestal do Terreiro do Paço.

Foi preso em 9 de Abril de 1771, sem processo; oito meses esteve no segredo: e só expediram, pela secretaria de estado dos negócios do reino, a ordem de soltura, muito dantes prometida por el-rei à desconsolada esposa, em 10 de Novembro de 1772, algumas horas depois de o saberem morto.

Morreu no Limoeiro, nem o deixaram vir expirar em sua casa e pôr os últimos olhos moribundos na luzidia calva do padre Delfim! – Do mais que se passou na prisão, na pude sabê-lo. Acaba-nos a história do Garção na sua entrada para os ferros d’el-rei. Se ele era homem de bem, de engenho e português! – Ele e a sua história deviam ter este remate.

¹⁶³ Garrett cria ironicamente a imagem fazendo referência ao poeta inglês Richard Lovelace (1618–1657).

¹⁶⁴ Refere-se também a Correia Garção, mas na realidade deveria falar do eremita da Fonte Santa, o lugar de referência biográfica deste poeta (Braga 1899: 434).

Nota B

Para fazer um repertório, a isso posso eu ajudar, pág. 148

A formação de um repertório nacional é a mais urgente das três grandes necessidades do nosso teatro, e cuja satisfação mais há-de facilitar a das outras duas. A experiencia de todas as nações – todas, todas sem excepção alguma – tem mostrado que, por mais e melhor que se traduza, não se consegue formar com traduções o teatro de um país onde o não há, nem sequer aditar o que já exista. Não há um só drama inglês que se sustente nas cenas de Paris. Os ingleses traduziram todo o repertório francês de Luís XIV; e não foram quaisquer tradutores, até Dryden meteu mãos à obra; e de nem um só desses ricos trabalhos hoje há memória em Drury Lane ou em Convent Garden. O mesmo se está vendo em Espanha.

Entendi, e estou firme, que formar o repertório nacional era uma grande missão civilizadora, que todos, que a Nação, que o governo – onde há governo – deviam, não só auxiliar e proteger, mas promover e estimular. Esta convicção me fez provocar o decreto de 12 de Outubro de 1833 que facilitou os prémios do Conservatório Real para as peças originais, e me fez aturar com paciência os despeitos e malquerenças que dessa instituição resultaram. Todos os que, levados do impulso que efectivamente se tem dado a este género de literatura, aí têm escrito para o teatro, experimentaram a desinteressada vontade, e quase abnegação própria com que procurei auxiliá-los.

Para os animar e proteger, propus, e consegui fazer passar, na Câmara dos Deputados a lei de propriedade literária que lhes segurava o razoado prémio de seus trabalho: e se passar na outra câmara, estou crente que basta ela para nos dar um teatro nacional. Infelizmente a lei tem-se demorado quatro anos. Quis suprir a sua falta formando uma espécie de associação de *seguro mútuo* entre os autores para se protegerem contra as duras e *proverbais* tiranias dos empresários. E comunicando o plano ao seus amigos, os Srs. A. Herculano e A. F. de Castilho, que por tantas motivos eu desejava se pusessem à frente da associação, chegou ela a estar, se pode dizer, formada; e por duas vezes, em 1838 e 1839, tive quase arrançadas com a empresa do teatro as estipulações necessárias.

Não se falharam as minhas diligências e esforços; mas delas quis tirar pretexto e má fé acintosa e baixa para me arguir do espantoso crime de querer tirar grossos proveitos de minhas composições teatrais. E seu eu tivesse essa pretensão, forte pecado! – Mas não tive. Estão vivos e são os distintos literatos que sabiam, aprovavam e cooperavam nos meus

projectos, que sabem e testemunham o desinteresse (quase ridículo nestas eras utilitárias em que vivemos) com que os empreendi e promovi. – Levei o meu louco escrúpulo – certamente louco – ao ponto de integrar na caixa do Conservatório Real, para se aplicar às despesas das escolas, o produto dos honorários que recebera do teatro o meu drama “O auto de Gil Vicente”*.

Digo escrúpulo louco, porque é falsa e viciosa vergonha num homem de letras, o não querer tirar proveito delas. É assim, é mau exemplo, dá ares de uma espécie de fidalguice tola; mas eu tinha tomado a minha posição de mais alto, e entendi que descia, se fizesse de outro modo. E o que eu chamo *posição* aqui e chamei ainda agora *missão*, não cuide alguém que era o tal cargo de Inspector Geral dos teatros, de que me fizeram tanto favor em me aliviar; era uma coisa que eu sinto melhor do que sei explicar, e que desde que me entendo me fez sempre olhar para a restauração, ou antes fundação, do nosso teatro como para um objecto santo e sublime, uma questão de independência nacional, um ponto de honra para este país em que nasci.

Pode haver pois fanatismo, não há affectação no meu desinteresse. Algum proveito tenho tirado da publicação pela imprensa de meus trabalhos literários; e não me peja nem pesa disso.

Amigos, que eu sei que o são, exigem há muito tempo que eu desse ao público estas explicações. Repugna-me ocupar as colunas dos jornais com coisas minhas tão pessoais e particulares: mas aqui não são tão mal cabidas. Cedo pois e faço-lhes a vontade, por lhes fazer a vontade: não que eu creia em que a mais clara verdade empeça de mentir quem faz gosto ou tem interesse em mentir ou em crer mentiras.

A calúnia é como as trevas, quanto mais grossas, *menos se vê*.

Nota C

Um facto notável cujas circunstâncias exteriores minuciosamente nos deixou uma testemunha notável, pág. 150

É um dos opúsculos de Garcia de Resende, por título “Ida da infanta Dona Beatriz para Sabóia” que anda com as suas obras. Aí se verá que o sarau do paço, o auto, o galeão Santa Catarina e tudo o mais de que me servi, são perfeitamente históricos.

* Do que tenho em meu poder recibo em forma, do tesoureiro.

Nota D

A tragicomédia que naquela ocasião compôs e foi representado na corte, pág. 150

Veja a nota antecedente; Garcia de Resende, loc. cit., fol. 99, ed. de 1752; Gil Vicente tom. 2, pág. 295 e seg., ed. de 1834.

Nota E

E talvez ainda se envergonhem, pág. 153

No momento que se escreveu isto, ainda me eu afligia com destemperos: agora para que? Ou rir-se a gente, ou olhar com indiferença para tudo o que por aí vai por essa terra, é o que se pode e deve fazer.

[NOTAS AO TEXTO CRÍTICO I PUBLICADO NO
“PREFÁCIO DOS EDITORES”]

Nota F

É boa, mas talvez imperfeita essa figura, pág. 164.

A razão porque se não desenvolveu mais amplamente o carácter de Gil Vicente já se deu no prólogo.

Nota G

a desfeita de o colocar (André de Resende) entre as pessoas mudas... O historiador (Garcia de Resende) apenas fala, o antiquário e moralista nem abre a boca..... pág. 164-165

Se o autor fosse a fazer a vontade ao elegante e urbano censor, era preciso fazer uma comédia maior que as de Jorge Ferreira. É evidente porque se não fez.

Nota H

O autor deve ao seu estabelecido crédito de purista da língua o fazê-las (certas frases) justificar. pág. 166

Não diz o censor quais fossem: alguém quis adivinhar que a principal destas frases suspeitas era – “que o fará à maravilha” porque este *à maravilha* se parece com o *à merveille* francês. E assim é que se parece, mas é legítimo português contudo.

Agora acrescentarei, por esta ocasião, que não creio em puritanismos exaltados de nenhuma espécie. Em linguagem, em tudo, a sinceridade é indulgente e franca e inimiga de afectados rigorismos.

NOTAS [ao *Auto de Gil Vicente*]

Nota I¹⁶⁵

Niña la casó su padre pag. 185

Estes versos, os das pag. 186, 231, 240, 243, 244, 253, 253, 254, 255 e 263 são textualmente do drama *Cortes de Júpiter* de Gil Vicente, que nesta ocasião se representou, como aqui se diz.

Nota J¹⁶⁶

Este livro são nossos tristes amores contados por um modo que não entenderá ninguém..... pag. 276

No rigor histórico é certamente anacronismo supor já na mão da infante o livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro, cujas primeiras linhas logo indicam ter sido composto depois de sua partida. – “Menina e moça a longes terras me levaram” diz o enamorado trovador. Mas não se fazia aqui uma história, senão um drama. Nem é absolutamente impossível que, desde que se tratou definitivamente da partida de D. Beatriz, o apaixonado romancista a desse por ida e perdida para ele, em suas lastimadas queixas.

Em vez das poucas linhas que do mesmo livro lê a infante nesta cena, pudera-se ter posto alguma coisa que imitasse os perdidos *Ecos* de Bernardim Ribeiro, um dos quais começava – “Eco, pois pelo meu mal”. Assim o aconselharam ao autor; mas ele imaginou, porventura com razão, que valia mais a prosa original de Bernardim Ribeiro, do que os versos imitados seus, – que só imitados podiam ser.

Nota K¹⁶⁷

Arremessa-se pela varanda do galeão, ao mar (rúbrica) pág. 296

¹⁶⁵ Nota situada no início da 1ª cena do Acto I, ainda que posteriormente remeta para outras páginas.

¹⁶⁶ Nota situada na cena VI do Acto III.

¹⁶⁷ Nota situada no final da cena XIII do Acto III. Trata-se da penúltima cena da peça.

Na nota E¹⁶⁸ ao canto nono do “poema *Camões*” no 1. vol. desta colecção, pág. 283, se promete ilustrar o ponto destes amores de Bernardim Ribeiro e de sua romanesca vida. Mas não me atrevo por ora a cumprir tal promessa. Aqui atirei com ele ao mar porque me era preciso: e o público disse que era bem atirado. É o que me importa. Se ele foi ou não a Sabóia depois, como eu já cuidei averiguado, se andou doido pela serra de Sintra, também me não atrevo a certificar. – O que parece mais certo é que *não morreu de paixão*, porque depois foi feito comendador da ordem de Cristo, e governador de São Jorge de Mina¹⁶⁹, onde talvez morresse de alguma carneirada: materialíssimo e muito prosaico fim de tão romântica, saudosa e poética vida.

Aprende aqui, ó Beatrizes deste mundo!

¹⁶⁸ Trata-se de uma nota que aparece desde a primeira versão mas que sofre algumas alterações – como, de resto, todo o corpus de notas do *Camões*. Transcrevemo-la aqui tal como aparece na 4ª edição, onde se reproduzem estas mudanças. Note-se que no texto da 2ª edição se refere já à publicação do *Auto de Gil Vicente*.

“Bernardim Ribeiro, cujo romance da *Menina e Moça* é uma alegoria dos seus altos amores do paço. Corre por verdadeiro o que aqui se diz a este respeito. A sua morada na serra de Sintra, a sua ida de peregrino aos Alpes, i. e. a Turim onde se achava a infanta D. Beatriz casada com o duque de Saboia, são factos: o resto quem o pode afiançar? (Nota da primeira edição). /

No volume desta colecção em que se publica o *Auto de Gil Vicente*, vem ilustrado mais amplamente o ponto.

Imprimiu-se, na primeira edição do poema, Isabel em vez de Beatriz, por engano desculpável em que escreveu e imprimiu em terra estranha, quase sem um só livro português. (Nota da segunda edição.)”.

¹⁶⁹ São Jorge da Mina é o nome da fortaleza construída pelos Portugueses na actual cidade de Elmina, na costa de Gana. Consequência do grande desconhecimento da biografia de Bernardim Ribeiro é, precisamente, o aparecimento de diversas teorias sobre o seu percurso vital, assim como as diversas interpretações do significado da sua principal obra, *Menina e Moça* (Carrasco 2008). Uma das hipóteses sobre a biografia bernardimiana seria, precisamente, que foi governador dessa fortaleza.

Texto 15 – *O Alfageme de Santarém. Advertência*

Almeida Garrett (1842). *O Alfageme de Santarém ou A espada do Condestável*. (Lisboa: Imprensa Nacional).

pelo autor de *Catão e Auto de Gil-Vicente*

Quis-se pintar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal. O pintor isolou-se de todo o sentimento e simpatia – paixões políticas, não as tem – para ver e representar como eles foram, são e hão-de sempre ser, os dois grandes elementos sociais, o popular e aristocrático. Tomou para a primeira luz do quadro as principais figuras da interessante anedota da espada de Nun'Álvares Pereira e da profecia do alfageme de Santarém, tão sinceramente contada naquele ingénuo estilo patriarcal da primeira “Crónica do Condestabre”, donde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram.

O fundo e acessórios do quadro têm o mesmo carácter de desenho e de cores.

Em Fernão Vaz, o alfageme, e na sua gente, Gil Serrão, Braz Fogaça etc., estão os populares com todos os sabidos defeitos e com todas as inquestionáveis virtudes de classe. Nun'Álvares Pereira¹ é o belo ideal da nobreza, Mendo Pais o tipo do seu abastardamento. No último está a prosa torpe das revoluções, nos outros a poesia delas.

Froilão Dias é o homem sincero do passado, e o ministro da paz e da verdade, porque é verdadeiro ministro de Deus. Risonha com os pequenos, austera com os grandes, a sua voz clama sempre no deserto; – que não há deserto mais surdo, nem mais cego também, do que a tumultuária praça da revolta.

O amor é essencial parte do drama porque o drama é a vida, e o amor a essencial parte da vida. Em Alda está o amor puro, e estreme de vaidade, muito menos raro na mulher que no homem, mas sempre raro. Em D. Guiomar o comum dos amores vulgares cuja base de composição é a vaidade, e que, segundo o temperamento ou o acaso deixam preponderar mais ou menos o instinto sensual, assim se chamam depois criminosos ou virtuosos, na estúpida e falsa linguagem do mundo convencional.

Delineou-se este drama em meados de 1839, e efectivamente se compôs agora.

Benfica, 1º de Outubro de 1841

Texto 16 – *Frei Luís de Sousa*. Prefácio à edição de *Frei Luís de Sousa*

Almeida Garrett (1844). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luiz de Sousa*. Edição do Teatro do Pinheiro. (Lisboa: Na Imprensa Nacional.)

Prefácio à edição do *Frei Luís de Sousa*

Não havia a mínima tenção de entregar nunca à cena *Frei Luís de Sousa*, nem tão cedo à imprensa, quando se acabou de compor nos fins do Inverno passado. Resolveu porém o autor apresentá-lo ao Conservatório, com a memória que adiante vai transcrita, em testemunho de consideração por aquele estabelecimento que fundara.

Lida a memória em conferência, segundo o costume académico, e deposta na mesa com o drama, foram gerais as instâncias para que este se lesse também. O autor não se fez muito rogar, porque bem desejava observar o efeito que produziria em auditório tão escolhido a sua nova tentativa.

Se o não iludiu a cegueira de poeta, nem o quis enganar a benevolência dos muitos amigos que ali estavam, o efeito foi maior do que nunca se atreveriam a prevê-lo as mais sanguíneas esperanças do escritor mais seguro de si e do seu público.

A imprensa fez eco ao favorável juízo do Conservatório; e o drama teve a boa estreia de começar a ser benquistado do público antes ainda de lhe ser apresentado.

Foi isso causa de lhe pedirem, e o autor fazer com muito gosto, outra leitura dele na sociedade íntima de uma família que preza como sua e à qual o prendem de sincera e estreita amizade – não só, nem tanto, as relações de algum contraparentesco, mas muito mais as de afeição verdadeira, de estima bem fundada e experimentada em qualidades que se vão fazendo cada dia mais raras nesta terra.

Em tudo e sempre – excepto numa coisa que não vem para aqui – se pode e deve ter mais fé nas mulheres que nos homens; em coisas de arte o seu voto é decisivo. Desde aquela leitura o autor começou a acreditar na sua obra como composição dramática, pois até então ingenuamente a reputava mais um *estudo* para se examinar no gabinete, do que próprio quadro para se desenrolar na exposição pública da cena.

Resolveu-se ali logo, e na excitação do momento, representar o drama em um teatro particular. Distribuíram-se as partes, começaram os ensaios,

e em poucas semanas, apesar de todas as dificuldades, subiu à cena na quinta do Pinheiro, a cujos amáveis donos não há obséquio nem fineza que não deva o autor e a peça.

O teatro é pequeno, mas acomoda muita gente; e encheu-se do que há mais luzido e brilhante na 'sociedade'. As lágrimas das senhoras e o aplauso dos homens fizeram justiça ao incomparável mérito dos actores, principalmente das damas, a quem, sem a menor sombra de lisonja, nem sequer de cumprimento, o autor pode dizer que deve a mais apreciável coroa literária que ainda recebeu.

Na tribuna e no foro, nos teatros e nas academias, nas assembleias do povo e nos palácios dos reis, em toda a parte lhe têm cortado dessas palmas que verdejam um dia, que hoje dá o favor, que amanhã tira a inveja; que, enquanto estão no viço, fazem curvar o joelho ao vulgo dos pequenos, e ao vulgo – muito mais vulgo – dos grandes; mas que em secando, no outro dia, são açoite que impunha logo a vileza desses covardes para se vingarem nas costas dos que os humilhou, e a quem não perdoam o tempo que estiveram de joelhos... Coitados! pois não é essa a sua vida, a sua posição natural? É; mas querem fingir, de vez em quando, que não, e que podem estar direitos como a gente de bem. O autor de *Frei Luís de Sousa* avalia isso no que isso vale; e só pendura destoutras coroas no templo singelo da sua memória, onde o fasto nunca entrou nem foi adorada a vaidade.

Para lembrança daquela noite de satisfação tão pura, se escrevem aqui os nomes dos amáveis artistas que verdadeiramente foram os que realizaram e deram vida às vagas concepções que o poeta esboçara neste drama. Eram distribuídos os papéis deste modo:

Ex. Srs.

D. Emília Kruz-de-Azevedo	Magdalena
D. Maria da Conceição de Sá.....	Maria
Joaquim-José de Azevedo	Manuel de Sousa
António Pereira da Cunha	Frei Jorge
Duarte Cardoso de Sá.....	Romeiro
António-Maria de Sousa-Lobo	Prior
Duarte de Sá, Júnior.....	Miranda

O autor supriu, no papel de Telmo, a falta de um amigo impossibilitado. Ponto, coros, e os mesmos comparsas, tudo eram parentes ou amigos íntimos.

Faz gosto recordar todas estas circunstâncias: é roubar uma página à monótona história da sensaboria do tempo.

Lisboa, 31 de Dezembro de 1843

Texto 17 – *Frei Luís de Sousa*. Memória ao Conservatório Real

Almeida Garrett (1844). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luiz de Sousa*. Edição do Teatro do Pinheiro. (Lisboa: Na Imprensa Nacional.)

Ao Conservatório Real*

Senhores,

Um estrangeiro fez, há pouco tempo, um romance, da aventureira vida de Frei Luís de Sousa. Há muito enfeite de maravilhoso nesse livro, que não sei se agrada aos estranhos; a mim, que sou natural, pareceu-me empanar a singela beleza de tão interessante história. Exponho um sentimento meu; não tive a mínima ideia de censurar, nem sequer de julgar, a obra a que me refiro, escrita em francês, como todos sabeis, pelo nosso consócio o Sr. Fernando Dinis¹⁷⁰.

É singular condição dos mais belos factos e dos mais belos caracteres que ornem os fastos portugueses serem tantos deles, quase todos eles de uma extrema e estreme simplicidade. As figuras, os grupos, as situações da nossa história – ou da nossa tradição – que para aqui tanto vale – parecem mais talhados para se moldarem e vazarem na solenidade severa e quase estatuária da tragédia antiga, do que para se pintarem nos quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente impressivos, do drama novo – ou para se a entrelaçarem nos arabescos do moderno romance.

Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo, é também o mais simples o, assunto que ainda trataram poetas. E por isso, todos ficaram atrás de Camões, porque todos, menos ele, o quiseram enfeitar julgando dar-lhe mais interesse**.

Na história de Frei Luís de Sousa – como a tradição a legou à poesia, e desprezados para este efeito os embargos da crítica moderna – a qual, ainda assim, tão-somente alegou mas não provou – nessa história, digo, há toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípides, enérgica e natural como as de

* Foi lida esta *Memória* em conferencia do Conservatório Real de Lisboa em 6 de Maio de 1843.

¹⁷⁰ Jean-Ferdinand Denis (1798-1890) viajante, historiador e escritor francês, especialista em história do Brasil e autor de vários trabalhos sobre a literatura portuguesa.

** Profunda observação de Mr. Adamson, citando um crítico alemão, a respeito das causas por que, entre tantas tragédias de Inês de Castro, portuguesas, castelhanas, francesas, inglesas e alemãs, nenhuma tinha saído verdadeiramente digna do assunto. Vej. *Memoirs of Camoens by John Adamson*. [A este comentário se refere também a nota final A do autor.]

Sófocles tem, demais do que essoutras, aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ânsias num pagão, acendendo até às últimas trevas da morte, a vela da esperança que se não apaga com a vida.

A catástrofe é um duplo e tremendo suicídio, mas não se obra pelo punhal ou pelo veneno; foram duas mortalhas que caíram sobre dois cadáveres vivos: – jazem em paz no mosteiro, o sino dobra por eles; morreram para o mundo, mas vão esperar ao pé da Cruz que Deus os chame quando for a sua hora.

A desesperada resignação de Prometeu cravado de cravos no Cáucaso¹⁷¹, rodeado de curiosidades e compaixões, e com o abutre a espicaçar-lhe no fígado, não é mais sublime. Os remorsos de Édipo, não são para comparar aos esquisitos tormentos de coração e de espírito que aqui padece o cavalheiro pundonoroso, o amante delicado, o pai estremecido, o cristão sincero e temente do seu Deus. Os terrores de Jocasta fazem arrepiar as carnes, mas são mais asquerosos do que sublimes; a dor, a vergonha, os sustos de D. Madalena de Vilhena revolvem mais profundamente no coração todas as piedades, sem o paralisar de repente com uma compressão de horror que excede as forças do sentimento humano. A bela figura de Manuel de Sousa Coutinho, ao pé da angélica e resignada forma de D. Madalena, amparando em seus braços entrelaçados o inocente e mal estreado fruto de seus fatais amores, formam naturalmente um grupo, que se eu pudesse tomar nas mãos o escopro de Canova ou de Torwaldsen¹⁷² – sei que o desentranhava de um cepo de mármore de Carrara com mais facilidade, e decerto com mais felicidade, do que tive em pôr o mesmo pensamento por escritura nos três actos do meu drama.

Esta é uma verdadeira tragédia – se as pode haver, e como só imagino que as possa haver sobre factos e pessoas comparativamente recentes¹⁷³. Não lhe dei todavia este nome porque não quis romper de viseira com os estafermos respeitadas dos séculos que, formados de peças que não ofendem nem defendem no actual guerrear, inanimados, ocios e postos ao canto da sala para onde ninguém vai de propósito – ainda têm contudo a nossa veneração, ainda nos inclinamos diante deles quando ali passamos por acaso.

¹⁷¹ Refere-se à tragédia de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*.

¹⁷² Veja-se a nota final B do autor.

¹⁷³ Veja-se a nota C do autor.

Demais, posto que eu não creia no verso como língua dramática possível para assuntos tão modernos, também não sou tão desabusado contudo que me atreva a dar a uma composição em prosa o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas.

O que escrevi em prosa, pudera escrevê-lo em verso; – e o nosso verso solto está provado que é dócil e ingénuo bastante para dar todos os efeitos de arte sem quebrar na natureza¹⁷⁴. Mas sempre havia de aparecer mais artifício do que a índole especial do assunto podia sofrer. E di-lo-ei porque é verdade – repugnava-me também pôr na boca de Frei Luís de Sousa outro ritmo que não fosse o da elegante prosa portuguesa que ele, mais do que ninguém, deduziu com tanta harmonia e suavidade. Bem sei que assim ficará mais clara a impossibilidade de imitar o grande modelo; mas antes disso, do que fazer falar por versos meus o mais perfeito prosador da língua.

Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico.

Não o digo por me dar aplauso nem para obter favor tão-pouco –, senão porque o facto é esse, e para que os menos reflectidos me não julguem sobre dados falsos e que eu não tomei para assentar o problema que procurava resolver¹⁷⁵.

Não sei se o fiz: a dificuldade era extrema pela extrema simplicidade dos meios que adoptei. Nenhuma acção mais dramática, mais trágica do que esta; mas as situações são poucas: estender estas de invenção era adelgaçar a força daquela, quebrar-lhe a energia. Num quadro grande, vasto – as figuras poucas, as atitudes simples, é que se obram os grandes milagres de arte pela correcção no desenho, pela verdade das cores, pela sábia distribuição da luz.

Mas ou se há-de fazer um prodígio ou uma sensaboria. Eu sei a que empresa de Ícaro me arrojai, e nem tenho mares a que dar nome com a minha queda: elas são tantas já!

¹⁷⁴ Nota D do autor.

¹⁷⁵ Nota E do autor.

Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género. Com uma acção que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro velho, e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas – tudo gente honesta e temente a Deus – sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último acto, como eram as tragédias dantes – sem uma dança macabra de assassinios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama – eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade – ao cadáver das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-lo com sós estes dois metais de lei¹⁷⁶.

Repito sinceramente que não sei se o consegui; sei, tenho fé certa que aquele que o alcançar, esse achou a tragédia nova, e calçou justo no pé o coturno das nações modernas; esse não aceite das turbas o τραγος, consagrado, o bode votivo; não subiu ao carro de Téspis, não besuntou a cara com borras de vinho para fazer visagens ao povo¹⁷⁷, esse atire a sua obra às disputas das escolas e das parcialidades do mundo, e recolha-se a descansar no sétimo dia de seus trabalhos, porque tem criado o teatro da sua época.

Mas se o engenho do homem tem bastante de divino para ser capaz de tamanha criação, o poder de nenhum homem só não virá a cabo dela nunca. Eu julgarei ter já feito muito se, directamente por algum ponto com que acertasse, indirectamente pelos muitos em que errei, concorrer para o adiantamento da grande obra que trabalha e fátiga as entranhas da sociedade que a concebeu, e a quem peja com afrontamentos e nojos, porque ainda agora se está a formar em princípio de embrião.

Nem pareça que estou dando grandes palavras a pequenas coisas: o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade; a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é, o drama ainda se não sabe o que é; a literatura actual é a palavra, é o verbo ainda balbuciante de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é, como disse, a sua expressão, mas reflecte a modificar os pensamentos que a produziram¹⁷⁸.

Para ensaiar estas minhas teorias de arte, que se reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção

¹⁷⁶ Nota F do autor.

¹⁷⁷ Nota G do autor.

¹⁷⁸ Nota H do autor.

nem de estilo fora da verdade e do natural, escolhi este assunto, porque em suas mesmas dificuldades estavam as condições de sua maior propriedade.

Há muitos anos, percorrendo um Verão pela deliciosa beira-mar da província do Minho, fui dar com um teatro ambulante de actores castelhanos fazendo suas récitas numa tenda de lona no areal da Póvoa de Varzim além de Vila do Conde. Era tempo de banhos, havia feira e concorrência grande; fomos à noite ao teatro: davam a *comédia famosa* não sei de quem, mas o assunto era este mesmo¹⁷⁹ de Frei Luís de Sousa. Lembra-me que ri muito de um homem que nadava em certas ondas de papelão, enquanto num altinho, mais baixo que o cotovelo dos actores, ardia um palaciazinho também de papelão... era o de Manuel de Sousa Coutinho em Almada!

Fosse de mim, dos actores ou da peça, a acção não me pareceu nada do que hoje a acho, grande, bela, sublime de trágica majestade. Não se obliteram facilmente em mim impressões que me entalhem, por mais de leve que seja, nas fibras do coração: e as que ali recebi estavam inteiramente apagadas quando, poucos anos depois, lendo a célebre memória do Sr. bispo de Viseu D. Francisco Alexandre Lobo¹⁸⁰, e relendo, por causa dela, a romanesca mas sincera narrativa do padre Frei António da Encarnação¹⁸¹ pela primeira vez atentei no que era de dramático aquele assunto.

Não passou isto, porém, de um vago relancear do pensamento. Há dois anos, e aqui nesta sala, quando ouvi ler o curto mas bem sentido relatório da comissão que nos propôs admitir às provas públicas o drama, o *Cativo de Fez*¹⁸², é que eu senti como um raio de inspiração nas reflexões que ali se faziam sobre a comparação de aquela fábula engenhosa e complicada com a história tão simples do nosso insigne escritor.

Quiseram-me depois fazer crer que o drama português era todo tirado, ou principalmente imitado, desse romance francês¹⁸³ de que já vos falei e

¹⁷⁹ Nota I do autor.

¹⁸⁰ D. Francisco Alexandre Lobo (1763-1844). Erudito português que se destacou no estudo de autores portugueses como Camões, Vieira ou Frei Luís de Sousa. Segundo Fiúza (1970: 85), Garrett “leu a *Memória Histórica e Crítica acerca de Frei Luís de Sousa* de D. Francisco Alexandre Lobo, publicada na *História e Memórias da Academia Real das Ciências*, tomo VIII, parte I”.

¹⁸¹ Frei António da Encarnação (?-1665), religioso dominicano e um dos teólogos mais conhecidos do seu tempo, foi autor da *Vida de Frei Luís de Sousa*.

¹⁸² Drama apresentado ao Conservatório Real em 1840 por António Joaquim da Silva Abranches (1807-1868). Veja-se Nota J do autor.

¹⁸³ Fala de um romance em dois volumes de Ferdinand Denis intitulado *Luiz de Sousa* (Paris: Charles Gosselin, 1835).

que eu ainda não tinha lido então. Fui lê-lo imediatamente, e achei falsa de todo a acusação; mas achei mais falsa ainda a preferência de ingenuidade que a esse romance ouvia dar. Pareceu-me que o assunto podia e devia ser tratado de outro modo, e assentei fazer este drama.

Escuso dizer-vos, Senhores, que me não julguei obrigado a ser escravo da cronologia nem a rejeitar por impróprio da cena tudo quanto a severa crítica moderna indigitou como arriscado de se apurar para a história. Eu sacrifiquei às musas de Homero não às de Heródoto¹⁸⁴; e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade!

Versei muito e com muito afincada atenção a memória que já citei do douto sócio da Academia Real das Ciências o sr. bispo de Viseu; e colacionei todas as fontes donde ele derivou e apurou seu copioso cabedal de notícias e reflexões: mas não foi para ordenar datas, verificar factos ou assentar nomes, senão para estudar de novo, naquele belo compêndio, caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspecto da época, aliás das mais sabidas e averiguadas.

Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as datas* na mão¹⁸⁵.

Esta quase apologia seria ridícula, Senhores, se o meu trabalho não tivesse de aparecer senão diante de vós, que por instituição deveis de saber, e por tantos documentos tendes mostrado que sabeis, quais e quão largas são, e como limitadas, as leis da verdade poética, que certamente não deve ser opressora, mas também não pode ser escrava da verdade histórica. Desculpai-me apontar aqui esta doutrina, não para vós que a professais, mas para algum escrupuloso mal advertido que me pudesse condenar por infracção de leis a que não estou obrigado porque as não aceitei.

E todavia cuido que, fora dos algarismos das datas, irreconciliáveis com o trabalho de imaginação, pouco haverá, no mais, que ou não seja puramente histórico, isto é, referido como tal pelos historiadores e biógrafos, ou implicitamente contido, possível, e verosímil de se conter no que eles referem.

Ofereço esta obra ao Conservatório Real de Lisboa, porque honro e venero os eminentes literatos, e os nobres caracteres cívicos que ele reúne

¹⁸⁴ Nota K do autor.

¹⁸⁵ *A Arte de Verificar as Datas* (1750) é uma publicação levada a cabo pelos monges beneditinos de S. Mauro, aos quais se deve uma notável contribuição para o desenvolvimento das ciências auxiliares da História, muito em especial da Diplomática. (Fiúza 1970: 86).

em seu seio, e para testemunho sincero também da muita confiança que tenho numa instituição que tão útil tem sido e há-de ser à nossa literatura renascente, que tem estimulado com prémios, animado com exemplos, dirigido com sábios conselhos a cultura de um género que é, não me canso de o repetir, a mais verdadeira expressão literária e artística da civilização do século, e reciprocamente exerce sobre ela a mais poderosa influência.

Eu tive sempre na minha alma este pensamento, ainda antes – perdoai-me a inocente vaidade, se vaidade isto chega a ser – ainda antes de ele aparecer formulado em tão elegantes frases por esses escritores que alumiam e caracterizam a época, os Vítor Hugos, os Dumas, os Scribes. O estudo do homem é o estudo deste século, a sua anatomia e fisiologia moral as ciências mais buscadas pelas nossas necessidades actuais. Coligir os factos do homem, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei de suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los das formas mais populares, e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão, no meio dos seus próprios passatempos – a missão do literato, do poeta. Eis aqui porque esta época literária é a época do drama e do romance, porque o romance e o drama são, ou devem ser, isto.

Parti desse ponto, mirei a este alvo desde as minhas primeiras e mais juvenis composições literárias, escritas em tão desvairadas situações da vida, e as mais delas no meio de trabalhos sérios e pesados, para descansar de estudos mais graves ou refocilar o espírito fatigado dos cuidados públicos – alguma vez também para não deixar secar de todo o coração na aridez das coisas políticas, nas quais é forca apertá-lo até endurecer para que no-lo não quebre o egoísmo duro dos que mais carregam onde acham mais brando, ferem com menos dó e com mais covarde valentia onde acham menos armado.

Eu tinha feito o meu primeiro estudo sobre o homem antigo na antiga sociedade: pu-lo no expirar da velha liberdade romana, e no primeiro nascer do absolutismo novo¹⁸⁶, ou que deu molde a todos os absolutismos modernos, o que vale o mesmo. Dei-lhe as formas dramáticas, é a tragédia de *Catóo*.

O romance de *Dona Branca* não foi senão uma tentativa encolhida e tímida para espreitar o gosto do público português, para ver se nascia entre

¹⁸⁶ Nota L do autor.

nós o género, e se os nossos jovens escritores adoptavam aquela bela forma, entravam por sua antiga história a descobrir campo, a colher pelas ruínas de seus tempos heróicos os tipos de uma poesia mais nacional e mais natural¹⁸⁷.

O *Camões* levou o mesmo fito e vestiu as mesmas formas.

Os meus ensaios de poesia popular na *Adozinda* vê-se que prendem no mesmo pensamento falar ao coração e ao ânimo do povo pelo romance e pelo drama.

Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os príncipes deixaram de ser, nem podem ser, Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua; querem ir, como Eurípides e Sófocles, solicitar na praça os sufrágios populares, não como Horácio e Virgílio, cortejar no paço as simpatias de reais corações. As cortes deixaram de ter Mecenas; os Médicis, Leão X, Dom Manuel e Luís XIV já não são possíveis; não tinham favores que dar nem tesouros que abrir ao poeta e ao artista.

Os sonetos e os madrigais eram para as assembleias perfumadas dessas damas que pagavam versos a sorrisos – e era talvez a melhor e mais segura letra que se vencia na cadeira do poeta. Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico – no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.

Eu sempre cri nisto; a minha fé não era tão clara e explícita como hoje é, mas sempre foi tão implícita. Quis pôr a teoria à prova experimental e lancei no teatro o *Auto de Gil Vicente*. Já escrevi algures, e sinceramente vos repito aqui, que não tomei para mim os aplausos e favor com que o recebeu o público; não foi o meu drama que o povo aplaudiu, foi a ideia, o pensamento do drama nacional¹⁸⁸.

Esta Academia Real diante de quem hoje me comprazo de falar, e a quem, desde suas primeiras reuniões, expus o meu pensamento, os meus

¹⁸⁷ Nota M do autor.

¹⁸⁸ “O público entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo, não o autor, mas, certa e visivelmente, a ideia nacional do autor.” (Na “Introdução” a *UAGV*).

desejos, as minhas esperanças e a minha fé, vós, Senhores, o entendestes e acolhestes, e lhe tendes dado vida e corpo. Directa ou indirectamente, o Conservatório tem feito nascer em Portugal mais dramas em menos de cinco anos do que até agora se escreviam num século.

O ano passado, quando publiquei o *Alfageme*, aqui vos disse, Senhores, a tenção com que o fizera, o desejo que tinha de o submeter à nossa censura e os motivos de delicadeza que tive para não o fazer entrar a ela na feira marcada nas nossas leis académicas. Os mesmos motivos me impedem agora de apresentar *Frei Luís de Sousa* sob a tutela do incógnito e protegido pelas fórmulas que haveis estabelecido para o processamento imparcial e meditada sentença de vossas decisões.

Mas nenhuma delicadeza, nenhuns respeitos humanos podem vedarme que eu venha entregar como oferta ao Conservatório Real de Lisboa este meu trabalho dramático, que provavelmente será o último, ainda que Deus me tenha a vida por mais tempo; porque esse pouco ou muito que já agora terei de viver está consagrado, por uma espécie de juramento que me tomei a mim mesmo – a uma tarefa longa e pesada que não deixará nem a sesta do descanso ao trabalhador – que trabalha no seu, com a estação adiantada, e quer ganhar o tempo perdido. Incita-o esta ideia, e punge-o, demais, o amor próprio: porque hoje não pode já deixar de ser para mim um ponto de honra desempenhar funções de que me não demiti nem demito – escrevendo, na história do nosso século, a crónica do último rei de Portugal o Senhor Dom Pedro IV.

Assim quase que dou aqui o último vale a essa amena literatura que foi o mais querido folguedo da minha infância, o mais suave enleio da minha juventude, e o passatempo mais agradável e refrigerante dos primeiros e mais agitados anos da minha hombridade.

Despeço-me com saudade; – nem me peja dizê-lo diante de vós: é virar as costas ao Éden de regalados e preguiçosos folgares, para entrar nos campos do trabalho duro, onde a terra se não lava senão com o suor do rosto; e quando produz, não são rosas nem lírios que afaçam os sentidos, mas plantas – úteis sim, porém desgraciosas à vista, fastiantes ao olfacto – é o real e necessário da vida.

Texto 18 – *Frei Luís de Sousa*. Notas à Memória ao Conservatório Real

Almeida Garrett (1844). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luiz de Sousa*. Edição do Teatro do Pinheiro. (Lisboa: Na Imprensa Nacional.)

NOTAS

À Memória ao Conservatório

Nota A

Todos ficaram atrás de Camões porque todos o quiseram enfeitar (o assunto de Inês de Castro) julgando dar-lhe mais interesse, págs. 4 e 5.

Inês de Castro, o mais belo e poético episódio do riquíssimo *romance* da história portuguesa, está por tratar ainda, ou eu muito me engano. Camões fez o que fizeram todos os grandes poetas nacionais chamados por sua augusta missão a enfeixar, num magnífico e perpétuo monumento, todas as glórias, todas as tradições poéticas de um povo: este é o carácter da sua epopeia e de todas as verdadeiras epopeias; fixam as crenças e a história maravilhosa de uma nação, são elas mesmas parte consubstancial, típica e quase hierática dessa nacionalidade que consagram pela religião da poesia. Tais foram para os gregos os dois poemas de Homero, para os persas o *Shahnameh* (*Livro dos reis*) de Firdusi¹⁸⁹, para os povos do norte o *Nibelungen*, para as nações cristãs do meio-dia o *Orlando* de Ariosto. E por isto nos mais antigos se duvida ainda hoje de seu verdadeiro autor, que alguns não querem que seja senão colector, como o nome de rapsódias, dado aos cantos de Homero, parece inculcar.

Nem eu nem o lugar somos próprios para se decidir a questão. O que para mim é decidido é que o nosso Homero português deu ao seu poema o cunho e carácter de epopeia nacional quando nele reuniu todas as nossas mais queridas memórias e recordações antigas desde Viriato o vencedor dos Romanos até D. João de Castro o triunfador romano. Assim juntou todas as rapsódias do romance português, e fez a *Iliada* dos Lusitanos. Inês de Castro entrou no quadro como ele e achou nas tradições populares, e nas crónicas velhas que pouco mais eram do que as tradições populares escritas,

¹⁸⁹ O *Shahnameh*, *Livro dos reis* ou *Épica dos Reis*, é uma grande obra poética de carácter épico, escrita cerca do ano 1000 d.C., pelo escritor iraniano Ferdowsi. Narra a história e a mitologia do Irão, desde a criação do mundo até à sua conquista pelos árabes no século VII.

–, como então se diria, ‘postas por escritura’. A pintura é rápida, e bela da simplicidade antiga dos grandes pincéis, como só os sabe menear a poesia popular; não peca senão nos ornatos clássicos do mau gosto da renascença a que por vezes se sacrificou o grande poeta: tal é a fala de Inês a el-rei...

O romance de Garcia de Resende não tem esse defeito; tem menos dele a tragédia de António Ferreira, apesar de tão moldada pelos exemplares gregos. Mas estas são as três composições sobre Inês de Castro que verdadeiramente se aproximaram do assunto. O mais tudo que produziu a literatura portuguesa e castelhana, e que reproduziram tão descorado as estranhas, está abaixo da craveira.

Exceptuemos todavia as crónicas antigas, que são mais poéticas na sua prosa tão sincera, do que a maior parte dos poetas que as traduziram para a afectação das suas rimas.

Não haverá um português que se afoite a competir por este grande prémio, o maior que a literatura pátria tem levantado no meio da areia poética? Precisa, é verdade, ser um Shakespeare ou um Schiller; sobretudo precisa de esquecer todos os exemplares clássicos e românticos, não querer fazer a Racine ou a Victor Hugo, à maneira deste grego ou daqueloutro latino ou destoutro inglês, e ‘criar-se a si’ para o assunto. O que principalmente falta é esta resolução.

Nota B

*Se eu pudesse tomar nas mãos o escopro de Canova ou de Torwaldsen.....
pág. 7*

Não escrevi esta frase à toa: é uma convicção minha que na poesia da linguagem o género paralelo à estatuária é a tragédia; assim como a epopeia à grande arquitectura; e os outros géneros, espécies e variedades literárias aos seus correspondentes na pintura: ode à alegoria, idílio à paisagem, epigrama à caricatura, romance e drama ao quadro histórico, e assim os mais. A música segue as divisões da poesia falada cuja irmã gémea nasceu. Ao cabo, a ARTE¹⁹⁰ é uma só, expressada por variados modos segundo são variados os sentidos do homem. Em vez de tantos mestres de retórica e poética, ou de literatura como agora creio que se chamam, um só que desenvolvesse esta doutrina, tão simples como verdadeira, aproveitava no curso de um ano o que eles perdem e têm perdido em muitas dezenas.

¹⁹⁰ Destacado do autor.

Nota C

Esta é uma verdadeira tragédia – se as pode haver, e como só imagino que as possa haver, sobre factos e pessoas comparativamente recentes ... pág. 7

Racine desculpa-se de ter posto na cena trágica um assunto tão moderno como Bajazet, julgando suprido o defeito da idade com a distancia do lugar, a diversidade dos costumes e o mistério das coisas do serralho. Nos assuntos nacionais porém, ao menos para nós, há um termo além do qual a cena não suporta o verso. D. Sebastião é talvez o último carácter histórico a quem ainda pudéssemos ouvir recitar hendecassílabos: daí para cá duvido. Do tempo de Frei Luís de Sousa pode ser que ainda se ature o verso em assunto ou bem trágico ou bem heróico: dependerá porém muito do modo por que os fizerem, e os declamarem, os tais versos.

Nota D

O nosso verso solto está provado que é dócil e ingénio bastante para dar todos os efeitos de arte sem quebrar na natureza pág. 8

Todavia o ritmo dramático está ainda por aferir entre nós. Nem os Gregos nem os Latinos nem os Ingleses nem os Alemães escreveram as suas tragédias no mesmo metro que as suas epopeias. Fazem-no os Franceses porque mais não podem, com a mofina língua que Deus lhes deu. Os Castelhanos também não punham no teatro quase outro verso mais que a redondilha popular. Gil Vicente usou de todos os metros possíveis em Português, mas raríssima vez do hendecassílabo. E todavia este é quase o único a que a prosódia da língua dá harmonia e força bastante para soar bem sem rima. Que se há-de fazer? Variar-lhe o ritmo, quebrar-lhe a monotonia da cadência, como fez Alfieri, a quem todavia o Toscano faltou com as desinências fortes que não tem, e que no Português abundam tanto.

Quanto para a tragédia, creio que é este o único expediente; noutros géneros de drama entendo que se pode tentar o exemplo dos Castelhanos.

Ainda hoje o Sr. Bretón de los Herreros¹⁹¹ e o próprio Martinez de la Rosa¹⁹² estão metrificando comédias, puramente comédias, em verso de redondilha, o octossílabo que não menos popular e natural é nesta nossa que naqueloutra língua das Espanhas.

¹⁹¹ Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), dramaturgo, poeta e jornalista espanhol, é autor de uma vasta obra teatral, principalmente de carácter neoclássico.

¹⁹² Francisco de Paula Martínez de la Rosa (1787- 1862), poeta, dramaturgo e político espanhol. Singularizou-se entre os autores da sua época pelo seu interesse pelo drama histórico.

Destas e de outras coisas que tais é que se devia ocupar a nossa Academia e o nosso Conservatório.

Nota E¹⁹³

Que me não julgem sobre dados falsos e que eu não tomei para assentar o problema que procurava resolver..... pág. 9

Uma obra de arte, seja qual for, não pode ser julgada pelas regras que à crítica lhe praz estabelecer-lhe, senão pelas que o autor invocou e tomou para sua norma. De não entenderem ou não quererem entender este princípio de eterna verdade e justiça, os encontrados anátemas com que, vai num século, se estão fulminando clássicos e românticos uns aos outros. O teatro inglês era uma galeria de monstruosidades repugnantes para Voltaire e para toda a Academia Francesa; as mais suaves modulações da musa de Racine pareceram *trilhos* de capados da capela do Papa a Schlegel e a toda a escola shakespeariana de além do Rhim¹⁹⁴ e da Mancha.

Qual tinha razão? Nenhum.

Nota F

Ao cadáver das plateias gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-lo com só estes dois metais de lei (o terror e a piedade) pág. 10

Neste ponto sou mais clássico do que Aristóteles, mais estacionário que o velho Horácio, e mais ortodoxo do que Racine. Na tragédia e no drama trágico não podem entrar outros afectos. O horror, o asco, serão bons – não sei se são – para o drama a que, por falta de melhor nome talvez, chamam grande. Este último género porém, que muitos querem que não seja senão uma espécie híbrida ou uma aberração, este género, digo, tem sobretudo provado a sua incapacidade para exercer o predomínio na cena, pela desmoralização artística com que tem corrompido o público. Símbolo e reflexo da anarquia, não põe limites aos desejos, devassa e franqueia tudo; em pouco tempo gasta-se, como ela, sobre si mesmo. Não lhe fica mais do que dar nem que esperar.

¹⁹³ Na 1ª edição esta nota aparece como “Nota I”, por claro erro na disposição que a situa após outras notas que deviam ser posteriores. Seguiu-se aqui a disposição correcta apoiada, aliás, por alguma das edições posteriores do *Frei Luis de Sousa* como, muito especialmente, a da professora Ofélia Paiva Monteiro (1987).

¹⁹⁴ Assim no texto original.

A tendência natural do público, depois das saturnais da escola ultraromântica, é portanto toda para a ordem, para as regras, para o regímen da moderação... Felizmente na literatura não há oligarquias, à espreita destes cansaços e tendências populares, para as granjear fraudulentamente em proveito do privilégio e do absolutismo.

Nota G

Não subiu ao carro de Téspis, não besuntou a cara com borras de vinho para fazer visagens ao povo pág. 10

A escola romântica foi tão manifesta reacção contra os vícios e abusos dos ultra-clássicos, tal e tão perfeita como a do liberalismo contra a corrupta monarquia feudal. Ambas caíram na anarquia pelo forte impulso que traziam, ambas destruíram muito porque podiam, e edificaram pouco porque não sabiam; ambas têm de oscilar ainda muito, antes que se ache o verdadeiro equilíbrio das coisas sem voltar ao impossível que acabou, nem ir para o impossível que nunca há-de ser. Nestas duas questões anda o mundo; questões que estão mais ligadas e dependentes do que cuida o vulgar dos patetas – chamados homens de Estado, porque outra coisa não sabem ser – e o vulgar dos tímidos literatos que, ou *non bene relictæ parmula*¹⁹⁵ nos campos das disputas civis, se condenam os soneteiros de bastardos mecenas, ou abdicam a augusta coroa de poeta popular que em nossos tempos, como nos de Alceu¹⁹⁶ e de Sófocles, e como nos de Dante, tem espinhos debaixo dos loiros e precisa tanta coragem como talento para se trazer com dignidade. – E a vida da carne é tão curta para o homem de letras!... à da glória não lhe põem termo os homens.

Nota H

A literatura actual é a palavra, é o verbo ainda balbuciante de uma sociedade indefinida; e contudo já influi sobre ela..... pág. 11

Esta continua e recíproca influência da literatura sobre a sociedade, e da sociedade sobre a literatura, é um dos fenómenos mais dignos da observação do filósofo e do político. Quando a história for verdadeiramente o que deve ser – e já tende para isso – há-de falar menos em batalhas, em datas de nascimentos, casamentos e mortes de príncipes, e mais na

¹⁹⁵ Cita o verso 10 da ode VII do Livro Segundo das *Odes*.

¹⁹⁶ Refere-se ao poeta lírico grego, nascido antes de 620 a.C. em Mitilene, capital de Lesbos.

legislação, nos costumes e na literatura dos povos. – Quem vier a escrever e a estudar a história deste nosso século nem a entenderá nem a fará entender decerto, se o não fizer pelos livros dos sábios, dos poetas, dos moralistas que caracterizam a época, e são ao mesmo tempo causa e efeito de seus mais graves sucessos.

Nossos bárbaros avoengos não conheciam outro poder senão a força – a força material; daí não historiaram senão dela. As rapsódias de história legislativa e literária que algum adepto redigia, mais por curiosidade ou por espírito de classe do que por outra coisa, não eram obras populares, nem foram nunca havidas por tais nem por quem as escrevia, nem por quem as lia. Assim tão difícil é hoje o trabalho de ligar e comparar umas histórias com outras para poder achar a história nacional. Mas deve ser muito estúpido o que não vir melhor a história de D. Manuel em Gil Vicente do que em Damião de Góis, e a d'el-rei D. José nas leis do marquês do Pombal e nos escritos de José de Seabra¹⁹⁷ do que nas gazetas do tempo, ou ainda nas próprias memórias íntimas de seus amigos e inimigos.

Nas obras de Chateaubriand e de Guizot, de Delavigne e Lamartine, nas de Victor Hugo e até de George Sand, nas de Lamennais e de Cousin está o século dezanove com todas as suas tendências indefinidas e vagas, com todas as suas tímidas saudades do passado, seus terrores do futuro, sua desanimada incredulidade no presente. Falo da França porque é o coração da Europa: de Lisboa a São Petersburgo, daí ao Rio de Janeiro e a Washington, os membros todos do grande corpo social dali recebem e para ali refluem os mesmos acidentes de vida.

Nota I

A comédia famosa *não sei de quem, mas o assunto era este mesmo...*
pág. 12

Revolvi muitas colecções de 'comédias famosas', que são bastantes e volumosas as que temos em Lisboa, e não pude achar aquela que vi na Póvoa em 1818. É tão difícil ter aqui informações literárias dos nossos vizinhos de ao pé da porta, que abandonei a empresa de a descobrir, apesar do vivo interesse que nisso tinha. – É mágoa e perda que duas literaturas que tanto ganhariam em se entender a ajudar reciprocamente, como é a

¹⁹⁷ José Seabra da Silva (1732-1813). Estadista português que ocupou, entre 1771 e 1774, o cargo de ministro de Estado adjunto do Marquês de Pombal. Uma fulminante e inexplicável queda em desgraça tornou-o numa das figuras mais conhecidas entre a sociedade lisboeta da época.

nossa e a castelhana, estejam hoje mais estranhas uma à outra do que talvez nenhuma conhecida na Europa.

Nota J

O drama, o Captivo de Fez..... pág. 13

O relatório da comissão do Conservatório Real, é datado de 18 de Dezembro de 1840.

Nota K

Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto..... pág. 14

Heródoto dividiu a sua história, como todos sabem, em nove livros ou secções, cada uma das quais tem o nome ou título de uma das nove musas. A história assim como a poesia eram para os antigos coisas sagradas e religiosas que se não tratavam senão debaixo da invocação dos deuses. E as musas, filhas da memória, não eram o símbolo nem a inspiração dos belos fingimentos, mas da verdade belamente narrada. Quantas fábulas tem a *Ilíada* e a *Odisseia*, não as houve por tais o poeta; senão por tradições e crenças respeitadas e respeitáveis no seu tempo. Heródoto tão pouco imaginava entrar nas províncias da poesia quando narra as incríveis maravilhas que ele e os seus contemporâneos tinham por história.

Nota L

O primeiro nascer do absolutismo novo, ou que deu modelo a todos os absolutismos modernos – o que vale o mesmo pág. 17

O despotismo asiático antigo era o princípio, era a regra; o absolutismo europeu moderno é o facto, a excepção, a deviação. Os despotismos de Ásia, como então eram e ainda hoje são, nascem da exageração do governo patriarcal do chefe da família, da tribo, da nação. O absolutismo europeu é a usurpação dos direitos do povo; lá a coisa pública formou-se pelo príncipe e com ele; aqui e o príncipe que se impôs à república. Desde Júlio César até agora, a origem de todas as monarquias absolutas na Europa, a fundação de todas as suas dinastias tem sido a usurpação mais ou menos violenta, mais ou menos flagrante, mais ou menos astuciosa, dos direitos da nação por um homem.

Nota M

Para ver... se os nossos jovens escritores... entravam por sua antiga história a descobrir campo, a colher pelas ruínas de seus tempos heróicos, os tipos de uma poesia mais nacional e mais natural..... pág. 18

Por muitos defeitos que se possam notar na nossa literatura actual, ninguém poderá todavia asseverar que ela não seja mais natural e mais nacional do que a sua imediata predecessora. Os sonetos, as éclogas, as odes pindáricas e os ditirambos que, até o primeiro quarto deste século, eram a glória dos Árcades da segunda camada, os Jónios e os Josinos, os Elmiros e os Belmiros¹⁹⁸, teriam talvez – e creio que tinham – um pensamento, uma ideia, quase uma frase que não fosse copiada, imitada servilmente. Quem cantava um assunto nacional, quem descrevia um sítio da sua terra, quem recorria a outro maravilhoso que não fosse o do Olimpo? Toda a nossa literatura era francesa com o reflexo grego e latino; ainda quando os assuntos eram nacionais, não passava a nacionalidade dos nomes dos heróis ou dos títulos dos poemas. O Garção, o Tolentino e Francisco Manuel vê-se que sentiam a falsidade do tom em que estavam afinadas as suas belas e riquíssimas liras, mas certamente lhes faltou a coragem para romper com os preconceitos académicos ainda muito poderosos então. Bocage teria podido fazê-lo; mas aquele pasmoso talento nunca reflectiu no que era e podia, nem na alta missão a que o chamavam, tanto o seu génio como a sua popularidade.

Não me atrevo a dizer que já temos uma literatura nacional, nem sequer sei se chegaremos a isso; mas é sem dúvida que para lá caminhamos, e com mais largos e mais certos passos do que nunca, desde *Os Lusíadas* para cá.

¹⁹⁸ Nomes de pseudónimos poéticos muito típicos da literatura arcádica.

Texto 19 – Notas ao drama

Almeida Garrett (1844). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luiz de Sousa*. Edição do Teatro do Pinheiro. (Lisboa: Na Imprensa Nacional.)

[Notas] Ao Drama

Acto Primeiro

Nota A

Todo o luxo e caprichosa elegância portuguesa dos princípios do século dezasete. pág. 25¹⁹⁹

Citarei o interessante Ms. descoberto pelo Sr. Alexandre Herculano na Biblioteca Real da Ajuda e do qual alguns extractos já foram publicados no *Panorama* de 1843.

“Posto que Lisboa seja tamanha e tão nobre povoação, não tem palácio algum de burguês ou de fidalgo que mereça consideração quanto à matéria; e quanto à architectura, são edificios muito grandes. Ornam-nos porém de tal modo, que na verdade ficam magníficos. Costumam forrar os aposentos de rasos, de damascos e de finíssimos razes²⁰⁰ no Inverno, e no Verão de couros dourados muito ricos que se fabricam naquela cidade.”

Ms. da Bib. da Ajuda.

Nota B

*Naquele engano da alma ledo e cego
Que a fortuna não deixa durar muito.* pág. 26²⁰¹

Os *Lusiadas* eram decerto então, no princípio do século dezasete, um livro da moda e que devia andar sobre o bufete de todas as damas elegantes. Hoje está provado que só no primeiro ano da sua publicação se fizeram em Lisboa duas edições, que por sua grande semelhança confundiram muito tempo os críticos e bibliófilos. Até ao ano de 1613, época da separação de Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena, as edições dos *Lusiadas* eram já nove, desde a primeira de 1572

¹⁹⁹ Trata-se de uma nota à primeira didascália do Acto I, onde descreve a decoração do cenário.

²⁰⁰ Plural de raz → rás: tapeçaria ou pano de Arrás.

²⁰¹ Remete à cena I do Acto I do drama.

até à do referido ano de 1613, que é a dos célebres comentários de Manuel Correia, feita por Pedro Crasbeeck. Das *Rhymas* contam-se três edições no mesmo período; a quarta fez-se no seguinte ano de 1614. Dois autos tinha saído na colecção do Prestes.

Nota F

O escudeiro valido, o familiar quase parente, o amigo velho e provado de teus amos. pág. 29²⁰²

Destes antigos familiares das casas ilustres, ou que viviam a lei de nobreza, ainda na minha infância conheci alguns representantes. Nas províncias, e principalmente nas do norte, até ao começo deste século, o escudeiro não era um criado, era um companheiro muitas vezes nem inferior em nobreza, e só dependente pela fortuna. Foi o último vestígio do pouco que havia de patriarcal nos hábitos feudais. O escudeiro é uma figura característica no quadro dos costumes portugueses, enquanto os houve; e hoje mais interessante depois que se apagou toda a fisionomia nacional com as modas e usos estranhos, nem sempre mais elegantes que os nossos.

Nota L

Mas não se ia sem aparecer também ao seu aio velho..... pág. 38

Não é de invenção minha este argumento que convence tão fortemente o bom do aio velho, e que me lisonjeio de ser uma das coisas mais características e originais que o observador não vulgar encontrará talvez nesta composição. Tirei-o de um precioso tesouro donde tenho havido quase tudo o que em meus escritos literários tem tido a fortuna de ser mais aplaudido. O tesouro são as reminiscências da minha infância, e o estudo que incessantemente tenho feito da linguagem, do sentir, do pensar e do crer do nosso povo, que é o mais poético e espirituoso povo da Europa.

Quero contar como me lembrou de pôr aquelas palavras na boca de Telmo Pais. Eu passei os primeiros anos da minha vida entre duas quintas, a pequena quinta do Castelo que era de meu pai, e a grande quinta do Sardão que era, e ainda é, da família de meu avô materno José Bento Leitão; ambas são ao sul do Doiro, ambas perto do Porto, mas tão isoladas e fora do contacto da cidade, que era perfeitamente do campo a vida que ali vivíamos, e que ficou sendo sempre para mim o tipo de vida feliz, da única vida natural neste mundo. — Uma parda velha, a boa Rosa de Lima,

²⁰² As notas F, L e M remetem para a cena I do Acto II.

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 Escorial. 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.

A poesia verdadeira é esta, é a que sai das suas fontes primeiras e genuínas; não são arrebiques de frases tiradas de gregos ou latinos, de franceses ou de ingleses, segundo é moda; nem *rifacimentos* exagerados – hoje, da sensaboria descorada da escola *passigráfica* que distinguiu a nacionalidade de todas as literaturas no fim do século passado e princípios deste – amanhã de quanto há mais obsoleto e *irrevocável* no estilo enrevesado, nas ideias confusas, nos princípios indeterminados dos crônicas velhos. A literatura é filha da terra, como os Titãs da fábula, e à sua terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta.

Nota M

Esse desgraçado rei D. Sebastião que o seu desgraçado provo ainda não quis acreditar que morresse, por quem ainda espera em sua leal incredulidade pág. 41

A incredulidade popular sobre a morte d’el-rei D. Sebastião começou logo com as primeiras notícias que chegaram ao reino da derrota de Alcácer-Quibir. Querem alguns que as esperanças do povo fossem adrede sustentadas pelos que mais haviam instigado aquela triste jornada para evitarem a responsabilidade de seus fatais conselhos. O facto é que no público nunca se acreditou bem na morte d’el-rei. E nenhum, de tantos que escaparam, nenhum disse que o vira nunca morrer. No epitáfio de Belém pôs-se a ressalva *si vera est fama*. Os vários impostores que em diversas partes apareceram tomando o nome de D. Sebastião, em vez de destruírem, confirmaram as suspeitas nacionais. O verdadeiro ou falso Sebastião que foi entregue em Veneza e atormentado em Nápoles, deixou dúvidas profundas nos ânimos mais seguros.

Menos bastava para dar cor e crença à multidão de fábulas romanescas e poéticas de que se encheu logo Portugal e que duraram até aos nossos dias. O sebastianista é outro carácter popular que ainda não foi tratado e que, em hábeis mãos, deve dar riquíssimos quadros de costumes nacionais. O romancista e o poeta, o filólogo e o filósofo acharão muito que lavrar neste fertilíssimo veio da grande mina das nossas crenças e superstições antigas.

Nota O

D. Sebastião... que há-de vir um dia de névoa muito cerrada
pág. 44²⁰³

Era opinião firme e corrente entre os derradeiros sebastianistas, e talvez ainda hoje o seja porque me dizem que alguns há ainda, que el-rei D. Sebastião havia de vir num dia de névoa muito cerrada. Assim rezavam certas profecias populares.

Outro tesouro de poesia nacional são estas profecias que ainda ninguém examinou filologicamente como elas merecem. No meu *Romanceiro* procurei restitui-las ao lugar e categoria literária que estou convencido lhes compete²⁰⁴.

Nota Cc

*Ilumino a minha casa para receber os muito poderosos e excelentes senhores governadores destes reinos*pág. 69²⁰⁵

‘Cum vehementer animo commotus essem, nova et inaudita metamorphosis indignantes parietes injuria subduxit, in fummum et cineres abiere...’

Prólogo às *Obras* de Falcão.

O epigrama latino do mesmo Frei Luís de Sousa, segundo o refere Barbosa, ainda é mais veemente e elevado:

²⁰³ Remete para a cena III do Acto I.

²⁰⁴ No prefácio do vol. 2 do seu *Romanceiro* encontramos com efeito, as seguintes palavras: “São deste tempo as profecias do Bandarra e outras que em si resumem quase toda a poesia popular da época, se exceptuarmos as lendas de milagres e as canções ao divino de que agora aparecem mais exemplares do que nunca. (...) As profecias e as lendas continuam a ser a verdadeira poesia nacional. Tudo o mais é corrompido pelo mau gosto dos «cultos», que, arregimentados em uma infinidade de academias dos nomes mais extravagantes e incríveis, conseguem tirar toda a cor à literatura portuguesa de todos os géneros...” (Garrett 1963: 28-29).

²⁰⁵ Remete para a cena XII do Acto I.

*Quos flamma absumpsit reddet mihi fama Penates, ponet et aeternam,
non moritura, domum.*

Acto Segundo

Nota B

É o princípio daquele livro tão bonito. pág. 72²⁰⁶

São efectivamente estas, que Maria cita gracejando, as primeiras palavras do misterioso livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro, que tão popular foi entre nós, apesar, ou talvez pela mesma obscuridade, de seus enigmas e anagramas. Na rara edição, que agora alcanço, de 1559 têm alguma diferença²⁰⁷.

Nota C

Faredes o que mandado vos é pág. 72

É o antiquado de ‘fareis’, que Maria aqui emprega com graciosa afectação, para falar em estilo de donzela romanescas dando ordens ao seu escudeiro.

Ponho isto aqui porque sei que me notaram o arcaísmo como impróprio do tempo; era-o com efeito no século XVII em que aí estamos, se não fora trazido assim.

Nota F

Quando o vi a última vez, foi no alpendre de São Domingos em Lisboa.....
pág. 80

É sabido que o nosso ilustre poeta passou os últimos tempos da sua vida na conversação e intimidade dos bons padres de São Domingos de Lisboa, e que reviu e alterou em muitas coisas o seu poema pelo conselho e aviso de alguns varões doutos que abundavam naquela ordem, e de quem era tão estimado quanto foi mal visto e perseguido dos jesuítas. O alpendre de São Domingos é dos sítios mais históricos de Lisboa. Ali se passaram muitos dos mais memoráveis sucessos de nossas revoluções, ali se fizeram

²⁰⁶ As notas B, C, F e I remetem para a cena I do Acto II.

²⁰⁷ Com efeito, a edição de Colónia de 1559, semelhante à de Ferrara de 1554, inicia-se com a frase “Menina e moça me levaram de casa de minha mãe”, enquanto a forma que ele transcreve – “Menina e moça me levaram de casa de meu pai” – é a versão da edição eborense de 1557 (Carrasco 2008: 51, 91).

e desfizeram reis, ali levaram os povos muito engano e desengano. Era lugar de comum frequência para ociosos e negociosos, que o hábito geral e a popularidade dos padres ali atraía.

Nota I

Não te lembras o que lá diz do nosso rei D. Sebastião pág. 81

A invocação a D. Sebastião, nos *Lusíadas*, parece escrita depois da primeira jornada d'el-rei a África: não é um tributo de vã lisonjaria, como a do Orlando ou a da *Jerusalém* e as de quase todas as outras epopeias modernas; mas o entusiasmo ardente do guerreiro, a oferta sincera do patriota que põe à disposição do seu rei mancebo e empreendedor 'o braço às armas feito' e 'a mente às musas dada.'

D. Sebastião era talvez homem para sentir o valor da oferta; mas tinha uma corte, como são todas as cortes, em que só têm valia e valimento a baixaze covarde e a intriga sem mérito: Camões foi tratado como devia ser.

Nota J

Então para que fazeis vós (versos) como eles? pág. 84²⁰⁸

Além do belo epigrama que já citei na nota Cc ao primeiro acto pág. 20, restam-nos alguns outros fragmentos de poesias de Frei Luís de Sousa que bem mostram quanto era íntimo no comércio das musas. Alguns versos do seu poema *Navigatio antartica* conservados por Barbosa, e em que ele encarece as saudades da mulher e da filha, são dignos de se recordarem:

*Quin et curarum fluctu contundor acerbo
Dum, procul a patria, toto jam divisor orbe,
Et subeunt conjux, et natae dulcis imago.*

No prólogo ás obras do seu amigo e mestre, Jaime Falcão, assim descreve ele Almada e a vida poética e descuidosa que ali vivia antes que o obrigasse a emigrar a prepotência dos governadores: *Locus Ulyssiponi inminet brevi freto interfluente Tago, saluber coelo, fontibus exuberans, musarum otii commodissimus.*

Mas que não tivéssemos nenhum destes documentos, na suave melancolia, nas sinceras belezas da prosa de Frei Luís de Sousa, tínhamos segura prova de que, na mocidade e no século, devia ter sido grande poeta

²⁰⁸ Faz referência à cena II do acto II.

quem, na velhice e na religião, escrevia daquela prosa. Há, na vida do arcebispo e na história de São Domingos, trechos de poesia descritiva – de drama aspirações de quanto há mais sublime e elevado no coração humano – que são modelos perfeitíssimos de arte, verdadeira reverberação do ideal em que unicamente está, e esteve sempre, a genuína poesia.

Acto Terceiro

Nota D

*Diz-lhe que tudo isto foi vil e grosseiro embuste dos inimigos desse homem pág. 139*²⁰⁹

Talvez assim fosse com efeito. Nem o padre Incarnação, nem nenhum dos outros que referem a história do peregrino, dizem o que foi feito dele: e a explicação mais plausível que a tão estranho sucesso achou o bom do padre foi que seria talvez um anjo mandado por Deus para chamar aquelas duas almas ao ceo pelo caminho do claustro. É quase uma saída dramática das que tanto incorreram na censura de Horácio: *nec Deus ex machina*.

Nota G

*De profundis clamavi ad te, domine. pág. 149*²¹⁰

Tive conselhos para não pôr em latim estes belos versetos do salmo penitencial que faço cantar aos frades. Não cedi, porque era faltar à verdade, e diminuir a solenidade da impressão que a língua latina inquestionavelmente produz nas cerimónias da igreja. Mostrou-me a experiência que eu é que tinha razão.

Num poema narrativo teria feito como fiz no segundo canto do Camões, que traduzi os versos de Job: em drama, o que se representação deve ser o mais próximo possível do que efectivamente se passou ou devia de passar.

²⁰⁹ Remete para a V cena do Acto III.

²¹⁰ Remete para a cena IX do acto III.

Texto 20 – *Frei Luís de Sousa*. Advertência dos editores

Almeida Garrett (1844). *Teatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luiz de Sousa*. Edição do Teatro do Pinheiro. (Lisboa: Na Imprensa Nacional.)

Apêndice

Juízo critico sobre Frei Luís de Sousa

Advertência dos editores

Extraímos da *Revista Universal* publicação literária bem conhecida, e damos aqui, em apêndice, o juízo critico de *Frei Luís de Sousa* que ali apareceu, e que obteve geral aceitação, tanto pelos profundos conhecimentos de arte que o jovem escritor nele desenvolveu, como pela concisão com que tratou as mais vastas questões estéticas e morais que o assunto suscitava, e sem as quais não podia ser dignamente examinado. O Sr. Luís Augusto Rebelo da Silva mostrou que era capaz de subir à altura das grandes considerações em que hoje está envolvida a literatura; e com os francos e justificados louvores que lhe tributa, associou o seu nome à gloria literária do nosso autor.

Texto 21 – Frei Luís de Sousa. Juízo crítico sobre Frei Luís de Sousa (Luís Rebelo da Silva)

Almeida Garrett (1844). *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. III. *Frei Luís de Sousa*. Edição do Teatro do Pinheiro. (Lisboa: Na Imprensa Nacional.)

Juízo crítico sobre *Frei Luís de Sousa*

Frei Luís de Sousa.

A ideia progressiva que revolve a sociedade actual, na expressão literária, criou uma crítica sua: já se não sabe, nem que soubesse, se podia moldar o ‘belo’ moderno pelos baixos relevos de Pompeia: o pincel de David, correcto e verdadeiro na cópia, era todo romano como os Horácios, – quebrou-se diante da Medusa: – a estátua no quadro saía grandiosa e sublime nos traços do mestre, mas sempre estátua: e hoje a poesia há-de retratar a vida em todos os seus aspectos – no interno, o mistério íntimo do coração e da alma nas suas lutas e tormentos – no externo, todas as cores e matizes, todas as atracções, todas as antinomias, laços umas vezes claros, outras quase invisíveis – invisíveis de todo, que ligam o Prometeu à sociedade, que o põe de alvo ao espectáculo tristíssimo, à profunda tragédia da humanidade e, todas as suas variadas formas de ver, sentir e padecer.

Antigamente custava pouco a ser Frazon²¹¹: estendiam o escritor no leito de Procusto²¹², e o aferiam desapiedadamente por uma medida herdada de Estagira²¹³ há dois mil anos: desconjuntavam-no até dar a altura requerido naquele bem-aventurado código penal de Aristóteles; e para lhe tapar a boca no meio das intoleráveis dores destes tratos inquisitoriais, em vez de fel, faziam-lhe engolir, em doses enormíssimas, centos de páginas opiadas da *Prática de Teatros* do reverendo Aubignac²¹⁴, mil vezes mais

²¹¹ Não conseguimos encontrar este termo. Em português existe a forma “frazão” antiga, significando “natural, oriundo”, mas não nos parece condizer muito com o sentido da frase. Também pode fazer referência a uma conhecida família judia emigrada ao continente americano.

²¹² Sobrenome de Polipemon, bandido da Ática que enganava os viajantes, oferecendo-lhes hospitalidade, para depois atá-los a camas adaptadas ao contrário das suas medidas: se o hóspede era muito alto atava-o a uma cama muito pequena e cortava-lhe as extremidades; se o hóspede era baixo, atava-o a uma cama muito grande e esticava-lhe os membros. Seria executado por Teseo.

²¹³ Estagira (em grego antigo Στάγειρος, “Stágeiros”, depois Στάγειρα, “Stágeira”) é uma antiga cidade da Macedónia, situada na região da Calcídica, conhecida sobretudo por ser o local de nascimento do filósofo Aristóteles.

²¹⁴ François Hédelin (1604-1676), abade de Aubignac, foi um dramaturgo e teórico do teatro francês.

custosa de tragar do que o absíntio mais amargo. Tudo isto tinha seus laivos de semelhança com a vara legal do recrutador: os enfezados afugentavam-nos com um par de golpes puxados da alma; os gigantes ficavam a marcar o passo e a fazer exercício pelos doze tempos prussianos. – Era delicioso.

Esta existência, que deixou saudades, foi dura de vida: chegou-lhe a sua hora extrema; chamaram-lhe indecente e aristocrática, e morreu no garrote de revolução, às mãos do velho Ducis, como hecatombe sagrada aos manes do honrado Shakespeare.

E era justiça. A academia de Richelieu, atrasada um século como todas as academias, tinha afogado o Cid logo à nascença; La Harpe cravara de setas o poeta inglês e a cena espanhola – andaram a levantar um calvário, aonde depois a filosofia de Kant e a crítica alemã pregou na cruz adoradores e ídolos: trocou-lhes a regatada festa do banquete Olímpico em desconsolado desterro; emparedou-os nos armários sepulcrais das bibliotecas: correu-se o véu que escondia Bórgia, acabou o ‘ipse dixit’²¹⁵ miraculoso Santelmo²¹⁶ dos lances apertados. Partidas aos pedaços as andadeiras e muletas clássicas, já os inválidos greco-romanos não podiam nem ousavam dar passo: pararam, e foram-se sentar ao soalheiro da praça, de cabeça pendida e olhos chorosos, a ver as turbas derribar e arrastar pelo lodo a estátua de Pasquino²¹⁷ – o povo não entendia ainda o ‘post fata, quiescit!’²¹⁸

Mas as actas do concílio clássico estão registadas no espectador²¹⁹ do secretário do conde Wharton²²⁰, do virtuoso Addison, aquele mimoso

²¹⁵ Expressão latina procedente de *De Natura Deorum* (I, 5) de Cícero, em que este se refere a Pitágoras para indicar que a sua autoridade moral era suficiente para se aceitar coisas em que podia não ter razão. Daí a expressão passar a designar toda expressão de tipo axiomático ou dogmático afirmado com certeza, apesar de não ter fundamento.

²¹⁶ Alusão ao fenómeno dos fogos-de-santelmo, muito conhecidos entre as culturas ligadas ao mar, como a portuguesa, e popularizada precisamente pelos versos da oitava 18 do Canto V d’*Os Lusíadas*: “Vi, claramente visto, o lume vivo / Que a marítima gente tem por santo, / Em tempo de tormenta e vento esquivo, / De tempestade escura e triste pranto.”

²¹⁷ Pasquino é a mais famosa das estátuas falantes de Roma, transformada em figura característica da cidade entre os séculos XVI e XIX. Aos pés da estátua e, geralmente, no pescoço, eram colados, em épocas passadas, folhetos com conteúdo satírico, frequentemente em versos, dirigidos a personagens públicos importantes.

²¹⁸ Ovidio - Amores - Liber I – 15: “pascitur in vivis Livor; post fata quiescit”.

²¹⁹ Está a fazer referência ao jornal *The Spectator* que Addison fundou juntamente com o seu amigo Richard Steele, e onde publicou alguns dos trabalhos que o fizeram mais conhecido.

²²⁰ Thomas Wharton, 1º Marquês de Wharton, *Lord Lieutenant* da Irlanda entre 1718-1710, contou, durante um breve tempo, com Joseph Addison como secretário.

poeta do Catão, que nos oferece o exemplo da maior atrocidade humana na teima de tentar à força empalmar as notas da ópera *Rosemunda*²²¹, com a mesma sem-cerimónia com que os seus amabilísimos conterrâneos metem o braço até ao cotovelo pelas bolças dos outros reinos. Deus lhe perdoe, aonde quer que está, os artigos e a fúria musicante.

Felizmente agora outras ideias de arte demandam outros escalpelo crítico; em tudo, mas no romance e no drama especialmente.

Aqui falamos só do drama.

Raro se desata robusto e viçoso teatro com as primeiras flores da literatura de qualquer nação; tem aquela lira cordas muito subtis, delicadezas melódicas muito altas para sofrer que a ensaiem dedos inexperientes. O frontão do harmonioso templo das musas gregas levantou-o a tragédia de Ésquilo; ornaram-no as criações de Eurípides, mais puras e sentidas; completou-o a Melpómene tão casta e reflectida de Sófocles.

A cena espanhola veio depois de Cervantes, que mal a antevira; mas purificou-se, debaixo dos dedos de Calderón, das impurezas de Lope de Vega, dos choutos de Góngora. Shakespeare tirou a inglesa do pego de sensaboria do mais estragado gosto eufuístico²²², pior cem vezes do que o tímido castelhano, que tinha muita coisa boa para resgatar a sua intolerável afectação.

Ainda hoje a hesitação da poesia neste ramo está provando que a arte vacila incerta: a estética ainda não assenta em bases sólidas. – Esta árvore quer a terra já revolvida para deitar bons frutos, quer o ar livre de furacões que a não desarreiguem à nascença, só pega bem em terra própria: é como a sensitiva, encolhe e fecha, se lhe falta o sol da pátria, se lhe negam o céu e as nascentes do clima aonde nasceu; nas estufas murcha e morre.

É que nenhuma há mais nacional: e deve-o ser, ou não é nada.

O teatro é quem retrata, as cores fieis, as feições morais de uma nação, quem aponta o caminho que ela leva andado na estrada legítima da civilização, quem firma as raias do seu progresso intelectual em todas as

²²¹ Refere-se à ópera de Addison, intitulada *Rosamund* (1707).

²²² Eufuístico – relativo ao eufuismo, corrente literária na literatura inglesa em fins do século XVI que se caracteriza por um estilo empolado e carregado de antíteses, repetições, aliteraões e outros recursos. O seu máximo representante é o John Lilly (1553/54-1606), autor dos romances *Euphues: The Anatomy of Wyt* (1578) e *Euphues and his England* (1580), donde se formou o nome *eufuismo* para o estilo.

relações variadas com o mundo externo: porque o drama, que o é deveras, pinta a vida da alma, da época, e da arte. É o espelho do estado social, o que revê todos, até os mais imperceptíveis, traços do grande vulto chamado povo.

No fundo do quadro está o pensamento: a ideia una da actualidade, no seu aspecto multiforme. – Pensamento, ideia profunda sempre, que se enlaça com o invisível pelas aspirações religiosas, com o eterno pelos fios da tradição, dos costumes e das crenças do passado, porque a eternidade não é negativa, mas absoluta: não significa termo de tempo, significa plenitude indivisa. Diante da arte, na sua expressão simbólica, na sua fórmula filosófica que é a eternidade? a morte! Se a arte é imagem da criação! a vida? A vida sim, mas essa vida imensa, amplíssima e misteriosa, composta do que foi e do que é; vida em que o passado se transfunde no presente, em que o presente se enriquece com os elementos das idades mortas, para legar uma herança dourada de esperanças, de lições, de futuros; herança que passa em depósito das gerações que hoje se revolvem na terra às que não viram ainda o *fiat lux* do verbo de Deus. A arte encerra em si o passado e o presente; tem nas mãos o talismã do futuro, o pomo da vida ou o pomo da morte: é já do que há-de vir pela sua aspiração etérea, está entre o mundo externo e o mundo invisível. Gera-se da fé no que é sublime, na admiração do que é grandioso na sua beleza, vive pelo amor. O amor intrínseco, íntimo, indivisível, que tirou da natureza o símbolo, que assentou aos umbrais do túmulo a esperança para receber o suspiro extremo do que morre na terra, para trocar nas vestes cândidas da pureza o luto da desesperação, para ferir com a vara a rocha, e brotar da aridez da amargura a fonte de consolação suprema. Aonde acabava a arte antiga começa a nova. Na frente do que expira rompe o selo do nada, e com os olhos nas miríades de espectáculos divinos, quebra a lousa e os grilhões, e aponta para a aurora da glorificação, que vem rompendo sobre a imobilidade das trevas interiores.

Deste ponto máximo deve a crítica alongar a vista até à perfeição secundária dos meios plásticos: já não representa o papel do povo romano nas lutas do circo, não é para medir com a vista a elegância do rosto, a ardileza e porte engraçado do gladiador, que ela se fez; não é para se ficar embelecada diante da formosura das formas e apuros das cores: mais se lhe requer; tem maiores brios hoje, maiores responsabilidades. A fórmula sensual e terrena do pagão morreu no dia em que a primeira gota de sangue mártir se embebeu nas areias do anfiteatro para consumir o sacrifício – que renascia o mundo novo das cinzas do mundo velho, que infundia no

coração humano outro paraíso intelectual, esperançoso e santo, que este século, herdeiro dos desvios e experiências de mil e oitocentos anos, há-de incarnar na poesia, e desenvolver até o completar na sua última e ainda desconhecida expressão.

Rasgou-se o véu do templo, e veio a regeneração da arte a par da regeneração do homem. Nasceu a poesia saudosa, chorada na alma, sentida do coração, inspirada e espiritual; poesia variada nas formas mas una na expressão intelectual; caminhando umas vezes da fé para o mundo, como o Dante, Milton, e Klopstock; atirando-se outras do mais agro da peregrinação aos braços da religião a verter-lhe no seio uma lágrima ardente, que na procela dos afectos abrasados fica selada no sepulcro da existência material, além da qual o espírito voa solto nas suas dores mais espinhosas, a buscar o nardo, o bálsamo que lhe ameigue as chagas cortadas na alma, – como nos suaves cânticos de Lamartine, no melancólico e profundo Chateaubriand, no puro e mavioso Schiller.

Só o belo, que é eterno sempre, da natureza e da humanidade sofre este painel, o invisível do mundo superior e espiritual não se pode tomar para a primeira luz do quadro, se descair muitas vezes nos erros dos que o tentaram já: foge ao pincel, retrai-se da imagem o abstracto puro. Mas o fim da poesia é enlaçá-lo, travá-lo com a vida terrestre, nas suas aspirações e várias tendências. O presente, que só por si destrói as mais das vezes, pela aproximação, todo o ideal, funde-se no quadro, se o recuarmos com o esplendor vicejante das crenças, com o clarão das paixões nobres ou tremendas, com a reflexão da actualidade em todos os seus aspectos até um passado rico e glorioso; se entretecemos o matiz de cores vivas, e cambiantes acertados, com as lendas e tradições, com o tesouro poético da nação, assim visto de longe, quando no frouxo e esbranquiçado crepúsculo dos séculos apenas resplandecerem no horizonte os vultos colossais de grandes feitos e dos grandes nomes. A arte revê mais livre a sua idealidade, fica mais arte e mais poesia, afastada da imitação mediata e quase sempre servil do que palpamos com os dedos, do que o hábito tomou raso e prosaico. Tem-se feito, mas poucas vezes com felicidade.

Desta relação do tempo com a poesia nos dá Homero exemplo: o passado nos seus versos revê o presente palpitante e formoso, sem resvalar no comum da cópia. – Em Ossian, no Niebelungen, nas tradições poéticas do norte aparece o mesmo, sempre o mesmo.

Desta altíssima teoria da arte, filha da meditação alemã, nasceu o drama *Frei Luís de Sousa*. O nosso poeta tomou a base terrena para de aí alargar os traços: as memórias saudosas, as glórias, o viver e sentir e crer do

tempo ofereceram-lhe o colorido majestoso, que realça nesta sua obra, a mais profunda e portuguesa de quantas excelentes e primorosas temos já da sua pena.

É o que veremos na análise mais atenta e miúda que tentamos, receosos contudo de desfigurar a beleza e perfeição de uma criação dramática, original na forma e no pensamento, fundamental para a escola de um teatro que deveras seja nosso, e não copiado sem pudor dos repertórios estrangeiros.

A história tão sabida de *Frei Luís de Sousa* parecia, entre as nossas tradições, própria a resolver um grave problema da arte: os atavios com que um estrangeiro a quis organizar, não sei se despindo-a do singelo antigo, lhe estragaram a ingénua beleza, em vez de a realçar: se compararmos o romance de M. Denis com o drama português, fica, a nosso ver, corrente esta opinião de leve esboçada no prólogo do Sr. Garrett. O assunto, que à primeira vista se afigura o mais dramático, olhado de perto é insuficiente para se fundir numa peça; a não o carregarem de cores postiças, de traços falsos, que necessariamente hão-de desmentir a verdade, que é o seu maior enfeite; o nosso Poeta²²³, das entranhas do facto, tirou a sublime criação que liga e enriquece a obra, conservando-lhe o mimo, o ideal e a riqueza lírica, depurados de matizes estranhos, que cabem mal, quase sempre, que sempre lhe desfeiam as feições severas, prostituindo-lhe a nobreza a requebros fingidos e fora do natural.

Naquela idade em que os afectos e as paixões, sem se apagarem, vão mais fundos, e saltam menos à superfície, a linguagem arrebatada e as pompas de amores gastos, ridículos já, se os pintarem com o fervor próprio de anos verdes, servem só de remendar com retalhos enviusados a tela da vida; de roubar à tragédia a formosura graciosa, a séria compostura, para lhe substituir as lantejoulas, as bordaduras de ouropel, com que alguns bobos cegam os olhos de longe, à força de capear as dobras variegadas do seu manto de histriões.

Estes assuntos, que requerem a simplicidade do antigo teatro, se lhes mudam a natureza, ficam contrafeitos; sem poesia, sem verdade: e desses aleijões não se curam. Galas de peralvilho, espartilho higiénico, que, em se desatacando, larga tudo a rir, por pouco enganam: vê-se logo o estafermo torto e desenxabido que ali anda instalado; uma coisa parecida com a

²²³ Na publicação da *Revista Universal Lisbonense* (1843: 511), Rebelo da Silva também utiliza maiúscula na palavra Poeta como, aliás, num grande número de ocasiões, com termos como Drama, Tragédia, Teatro, etc. Mais significativos nos parece, no entanto, que os editores (e Garrett) não alterassem esta maiúscula quando a norma geral na edição de 1844 é de as não reproduzir.

ressurreição truanesca; cada almofada, cada atacador a voar da múmia, e a ossada nua que vem surdindo, depois de um quase esqueleto de Matusalém! Eis em que param os tais arrebiques, as belezas de empréstimo!

Ora havia ter que ver e muito que rir, andados tantos anos de casamento, o sério Manuel de Sousa Coutinho, tão reflectido, tão sabedor, e a virtuosa e casta D. Madalena de Vilhena, sós, dentro de um casarão neo-gótico, a declamar, em cantochão de frades, cediços galanteios, fúrias apaixonadas de namoricos imberbes! Deus o levaria em conta ao autor, que o reino do céu é dos pobres de espírito. Tinha já o passaporte para lá.

O Sr. Garrett, com o seu gosto apurado e alto engenho, deu de mão a estas molas enferrujadas, cansadas de todo, viu que a melancolia resignada, a unção religiosa, não sei que de suave e triste, que chega logo dentro a quem lê uns trechos do melhor prosador português, deviam de revelar, transparecer algum reflexo das agonias ocultas daquele coração robusto, daquela alma inteira que se não abalou com o furacão repentino do temporal; que o afrontou de pé, fugindo nos braços da religião à maior, à mais acerba dor de quantas cortam chagas vivas dentro do peito.

Esta resignação quase sobre-humana com que se consumou o sacrifício, com que o coração curtiu, sem estalar ali, as maiores angústias, os espantosos tratos morais que a cada hora crescem e o dilaceram, podia parecer demasiado sublime no teatro, se a não precedesse um painel, aonde se pintassem ao natural as feições históricas daquele nobre carácter; se o poeta não adivinhasse esta dúvida, e lhe não respondesse com a maior acção que viram aqueles tempos de lodosa e torpe covardia cívica.

Representar o generoso e severo Manuel de Sousa Coutinho, erguendo-se recto e firme no meio de tanto arbusto enfezado que levantara a copa ousadamente, e se vergava agora servil ao sopro lisonjeiro do Escorial; mostrá-lo a pagar à sua custa a dívida honrada de um reino inteiro, com a maior lição que nunca um homem só dera a uma terra, e a uma gente degenerada, a estrangeiros e a estrangeirados ainda piores cem vezes; pô-lo diante do mando absoluto dos governadores, a resistir-lhe, ao passo que o célebre defensor de Diu, D. João Mascarenhas²²⁴, com os pés

²²⁴ Militar e político (1512? - 7 de Agosto de 1580). Ao comando da capitania de Diu (1545-1546), fez frente ao segundo cerco desta praça, atacada por Coja Sofar. Durante o episódio, contribuiu para um dos momentos mais gloriosos da presença portuguesa na Índia. Ao assédio de quase um ano, pôs termo o governador D. João de Castro. D. Sebastião fê-lo conselheiro de estado e governador do Reino. Facilitou a ascensão de Filipe I (II de Espanha) ao trono de Portugal.

(via "História de Portugal – Dicionário de Personalidades" (coordenação de José Hermano Saraiva), edição QuidNovi, 2004).

dentro da cova, estendia a mão para aceitar o preço da infâmia porque vendera Portugal a Castela; e fechar o quadro com aquelas palavras tão portuguesas, tão verdadeiras, no meio do incêndio, largar-lhe de corrida os tristes pressentimentos de D. Madalena diante do retrato a arder, aqueles sustos e agoiros tão próprios de mulher que se teme, sem poder dizer de que; tudo falado em diálogo singelo, natural, sem poesia de empréstimo nas palavras, sem as imagens altissonantes que só aparecem para esconder a pobreza lírica das situações, do pensamento e do fundo do drama; tudo isto prova que o autor, e já o tem mostrado assaz, conhece profundamente os mistérios do coração humano, das contradições perenes dos afectos: - é ver de muito alto as combinações mais sublimes da arte, incarná-las na natureza, olhá-las à luz da época, e correr-lhe um pincel fácil, delicado e gracioso como o de Correggio, que deita, a fugir, os toques mágicos, quase sem ostentar que os sabe. É possuir, até nos relevos menos aparentes, nos que só aventuram com felicidade grandes engenhos, a verdadeira perfeição, que não faz gala do primor, dos esmeros embelezados de correcção míope, que não são, nunca podem ser de mestre.

Na desgraçadíssima batalha de Alcácer-Quibir, em que os areais de África beberam o sangue da flor da nossa nobreza, caiu também D. João de Portugal, primeiro marido de D. Madalena de Vilhena: as diligências e indagações, que sua esposa arriscou, por aduares de mouros, por bazares de escravaria, para descobrir se acaso gemia cativo e perdido entre tantos e nobilíssimos cavaleiros que se disfarçaram para não acrescentar o resgate, provaram claramente que o alfange dos filhos do Islão cortara, com o cedro real, um dos mais robustos guerreiros que o defendiam, neste duelo entre duas crenças, - entre a velha Europa e a soberba África! - O cadáver de D. João lá ficara a par do rei, como penhor da vitória, exposto ao sol abrasado dos sertões. Pelo menos todos o acreditaram; já não era crime o amor ardente que D. Madalena tinha a Manuel de Sousa Coutinho, amor sumido dentro da alma, calado sempre, e que então, só então, se revelou: casaram, e nunca, por largos anos, um vislumbre de suspeita lhes envenenou as alegrias deste viver tão inocente e sossegado.

A volta de D. João ao reino, e a separação dos dois esposos, sendo, como é, um lance essencialmente trágico, não basta só por si para dar um drama: entretecer-lhe labores estranhos, correr-lhe três passes de espada preta, espécie de *imbrocata* ou *punto reverso*, com que os modernos Vicentios Saviolas²²⁵ da esgrima teatral cortam as dificuldades, deitar-lhe

²²⁵ Vincentio Saviola ou Saviolo (?-1598/99) foi um mestre de esgrima italiano que, chegado à Inglaterra em 1590, escreveu o primeiro tratado sobre esgrima em inglês.

por cima os enredinhos à Lope da Vega, era estragar o assunto e criar uma péssima obra. O Sr. Garrett apartou-se sem cerimónia dos *sans-culotes* do romântico tonto, e dos estafermos clássicos, que para tudo tem prontas as suas doses homeopáticas: voltou-se para a simplicidade da tragédia grega. Sem beaterio, e com as situações morais, com os santos afectos, com a virtude singela, e limpa de arrebiques, alcançou o maior triunfo. – O terror e a compaixão, a lírica mais profunda, os grandes lances das paixões reais da existência, repassaram-se-lhe debaixo dos dedos de um ar, de uma cor, de um natural tão português, tão verdadeiro e tão de coração, que naquele auditório escolhido, aonde leio a sua peça, nem um rumor nem um lançar de olhos, se percebia. A tragédia moderna, à vista do seu *Frei Luís de Sousa*, já ninguém dirá que é impossível: achou-a, é sua. Oenscheliegel, no Antonio Allegri²²⁶, Schiller, e ultimamente um poeta francês de fama, já tinham demonstrado que se podia fazer; mas, e não se estranha à conta de vangloria o que os entendidos sabem que é justiça rigorosa, aqueles escritores parece que se dão mais à imitação das formas, do que a sondar com o prumo da boa crítica, o fundo a poesia grega: o nosso poeta entendeu-a, e soube transplantá-la. Os pressentimentos, os agoiros, a tradição e as glórias nacionais, que aproveitou com tanto primor, dão-nos um retrato mais fiel do sentido da arte antiga do que a cópia mais ou menos livre do seu teatro na parte plástica. Foi por isso que, tomando para primeira luz do quadro, não a separação dos dois esposos pela volta de D. João, mas as consequências que daí resultavam a uma filha única, criada entre tanta meiguice, e tão estremecida de ambos, supriu, com o interesse desta situação sublime, a falta de acção do facto principal. Disseram aí que era meio velho, usado já no teatro grego! Desde que há mundo, há amor de pai; mas a expressão, as circunstâncias, o nó que este desaperta, é o mais perfeito, mais original, mais profundo que até agora nos apresentou o teatro.

Aquela filha, pura rosa virginal ainda em botão, traz já no seio a morte: vai murchando a pouco e pouco nos braços da mãe, diante dos olhos do pai; e não o percebe a inocente: a febre devora-a lentamente: cada dia desprende uma folha, e adianta um passo tremendo para o túmulo. Aos treze anos, em que a vida se desata tão florida de esperanças, em que se alarga descuidada por futuros dourados, ela vê a campa a vacilar erguida, ao despedir da estação das flores, mais esta flor irá dormir com as outras

²²⁶ Refere-se Rebelo da Silva à tragédia *Correggio* de Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850), poeta dinamarquês, introdutor do romantismo literário no seu país. Os editores do texto na edição de 1844 não compreenderam esta alusão, de maneira que transcreveram “Schlegel, Antonio Allegri, Schiller...”, resultando numa enumeração bastante estranha.

no frio berço da morte. E todavia nem o suspeita: como acontece na tísica tem uma fé viva de que não padece, adivinha coisas que espantam na sua idade, solta uma ligeira ironia de criança, um riso que despedaça, um talento, um acerto, uma agudeza que é como o último lampejar da lâmpada quase extinta. Neste carácter tão novo e difícil, o Sr. Garrett copiou a natureza, estudou, sentiu profundamente esta contradição que punge, que dilacera: a vida quase apagada que se abraça com o mundo e não descobre o sepulcro que a chama. — O contraste é mais lírico, mais melancólico, e comove mais do que as tristezas e os suspiros do que se despede da terra, porque já antevê a morte.

E sobre a dor dos pais, que a vêem caminhar para lá, a realidade, que se levanta entre eles para os arremessar do meio da existência amena que levavam, para a solidão do claustro, aquela separação, aquele ferrete de infâmia que a sociedade vai pôr na frente cândida da filha dos seus amores! São as cenas mais trágicas que conhecemos, as do III acto do Sr. Garrett, em que o pai tão extremoso sente uma alegria horrenda ao contar os instantes que medeiam entre o cair da última folha do lírio, e a hora em que tem de se consumir o seu suicídio moral: aquela hesitação, aquela luta crudelíssima, que remata na capela com o último suspiro do anjo que voou para o regaço dos outros anjos.

Que nos digam se há lances mais sublimes do que este padecer de horas, que compreende todos os suplícios possíveis; exemplo maior de resignação, poesia mais íntima do que as últimas palavras que fecham o drama, saídas da alma diante do cadáver da filha e ao pé da triste mãe! Todo este acto é o maior esforço dramático de que temos notícia. Os affectos, os contrastes, a cena de Telmo Pais com o Peregrino, o equívoco deste ao ouvir as vozes de D. Madalena, as esperanças e apego que ela tem a seu esposo; a força de ânimo de Manuel de Sousa, são belezas que rara vez sai tão perfeitas da mesma mão. A última cena que resume o drama, que o moraliza, a cena em que a vítima vem morrer de vergonha e de dor, não se imita nem se pinta; escreve-se só uma vez.

L. A. Rebelo da Silva

Texto 22 – *Catão* (4ª edição). Prefácio

Almeida Garrett (1845). *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*. Vol. II (Primeiro do theatro). *Catão* (Lisboa: Na Imprensa Nacional).

O presente volume, fenómeno raro em Portugal, é uma quarta edição feita em vida do autor, e para as nossas proporções, dentro de muito breve tempo. A primeira edição do *Catão*, feito em Lisboa, extinguiu-se em poucos meses; a segunda, de Londres, em dois anos; e a terceira – que foi a nossa primeira – em menos de três anos também estava exausta, apesar das contrafeições brasileiras²²⁷.

Sempre mais correcto e progressivamente melhorado por seu escrupuloso e infatigável autor, o *Catão* sai, nesta quarta edição autêntica, tão perfeito quanto a uma obra humana é dado sê-lo.

Vê-se desta estatística que o bom gosto se não perde em Portugal, e que as monstruosidades da chamada escola moderna não fazem esquecer a arte verdadeira. O *Catão* lançou os fundamentos do teatro contemporâneo; *Gil Vicente*, *O Alfageme* e *Frei Luís de Sousa* o vão edificando por um estilo que nos não deixa cair nas extravagâncias e exagerações desse romantismo efêmero que já vai passando na Europa, e que após si traz a inevitável reacção que também em França se sente. A literatura portuguesa não gastará os seus talentos nestes dois excessos, graças ao nosso autor, que, em meio das sérias e trabalhosas occupações da sua vida, tem sabido tirar algumas horas para dar a estas labores que rara vez são tão avaliados dos contemporâneos, mas que a posteridade coloca sempre, depois, acima de todos os outros.

Mais feliz do que muitos, o autor de *Catão* vê, ainda no verdor da idade, calar-se a inveja dos émulos, bradar alto pelo mundo a fama de suas obras já conhecidas de nacionais e estrangeiros, e entrar, por seus esforços, a língua e a literatura portuguesa no caminho do progresso, a par das outras nações que tanto atrás a tinham deixado.

Este último resultado sabemos que o lisonjeia, sabemos que é seu principal fim, e por isso nos comprazemos de o consignar aqui quando lho vemos alcançado com tanta glória.

Lisboa, 15 de Julho 1845.

²²⁷ Alusão à edição brasileira que obviamente conheceu e da qual, ao que parece, não gostou e considerou imitação fraudulenta. Vejam-se as considerações no apartado 2.g.3 sobre a alusão feita no prefácio da 3ª edição.]

Texto 23 – *Filipa de Vilhena, Tio Simplicio, Falar Verdade a Mentir. Advertência ao volume.*

Almeida Garrett (1846). *Obras* de J. B. de A. Garrett. VII. (Quarto do Theatro). *Filipa de Vilhena etc.* (Lisboa: Na Imprensa Nacional).

Contém este volume, que é o quarto do teatro do nosso autor, três comédias; uma das quais é histórica, e as outras duas de costumes. Todas são perfeitamente portuguesas, e portanto valiosa contribuição para o nosso repertório dramático, porventura ainda mais carecido neste género do que nos outros.

O *Catão* como obra completa, a *Mélope* apesar de ensaio, fixaram o estilo da tragédia clássica portuguesa, precedendo em muita parte a reforma que este género ultimamente obteve em França dos autores de *Virgínia*²²⁸ e de *Lucrecia*²²⁹.

O *Auto de Gil Vicente* e o *Alfageme* não menos se pode dizer que deram norma ao desmandado drama romântico. *Frei Luís de Sousa* está reconhecido como tipo de tragédia nova.

Os três exemplares que enchem o presente volume são considerados pelo autor como meras tentativas. Esperamos dar, no tomo imediato do teatro, coisa mais completa: será a *Sobrinha do Marques*, comédia histórica do século passado que, não obstante estar composta há muitos anos, ele tem demorado publicar.

²²⁸ Apesar de existirem várias peças trágicas intituladas *Virginie*, parece-nos que, pelas indicações de proximidade cronológica, deve estar a referir-se a *Virginie, tragedie en 5 acts et en vers* de Alexandre Guiraud (1788-1847).

²²⁹ Imaginamos que se refere a *Lucrece* (1843) do dramaturgo francês François Ponsard (1814-1867).

Texto 24 – Prólogo a *Filipa de Vilhena*

Almeida Garrett (1846). *Obras de J. B. de A. Garrett*. VII. (Quarto do Theatro). *Filipa de Vilhena etc.* (Lisboa: Na Imprensa Nacional).

O mais famoso e popular episódio da revolução de 1640, que elevou ao trono a sereníssima casa de Bragança, deu argumento a esta comédia que muitos caracterizaram de *drama* no sentido estrito e singular que actualmente a este nome se dá, mas que é uma verdadeira comédia histórica, tanto ou mais do que a célebre *Pinto* de N. Lemercier²³⁰.

A condessa de Atouguia D. Filipa de Vilhena armando seus dois filhos para a revolução, é o histórico e é o principal; tudo o mais acessórios. Não se quis pintar a acção exterior de uma revolução, como em tantas composições modernas, nem todo o seu movimento interno, como no citado Pinto e em muitas outras. É uma cena tão-somente, um ‘à parte’ desse grande drama.

Foi um improviso esta comédia, e a sua história é quase como a do *Catão*: ia-se compondo e ensaiando, acabou-se e representou-se.

Tratava-se de fazer aparecer em público os pobres alunos do Conservatório, e fora escolhido o dia do nome de S. M., seu presidente e protector, que se queria festejar. Todas as escolas organizaram os seus exercícios com composições originais e feitas expressamente para a ocasião por sócios ou professores do estabelecimento. Faltava a escola de declamação, e quis-se-lhe acudir para que não ficasse atrás das outras. Tomou o autor este assunto pela sua beleza e conveniência, riscou o traçado geral, colocou as figuras, esboçou as primeiras cenas e deu-o aos professores da escola para arranjam o resto.

O peso dos trabalhos sérios que então lhe carregavam e a urgência do tempo fizeram adoptar esse expediente cujas imperfeições ele bem antevia; mas não tinha outro. Com efeito o seu pensamento, mal explicado e à pressa, não podia ser bem compreendido nem o foi.

Obrigado a trabalhar numa ideia não sua nem fácil, para um estrangeiro especialmente, o director da escola mereceu muito louvor pela dedicação e zelo com que se sujeitou a fazer tal. Mas o autor teve de refazer todo o trabalho que lhe trouxeram, deixando apenas alguma coisa dele no segundo acto por ser o mais aproveitável.

²³⁰ Refere-se à comédia histórica de Népomucène Lemercier (1771-1840), intitulada *Pinto, ou la Journée d'une conspiration, comédie historique*, e estreada em 1800.

Assim se representou e anonimamente a comédia; mas agora que se resolve a deixá-la imprimir com seu nome, tudo foi refundido de novo, e não ficou nada de mão alheia.

Assistiram a esta representação SS.MM. Fidelíssimas e Imperial, o Príncipe herdeiro e hoje reinante de Saxe-Cobourg-Gotta, o corpo diplomático, toda a corte e um público escolhidíssimo. A peça obteve muito aplauso na representação, e a imprensa lhe não fez menos favor.

Eis aqui o juízo que dela dá um jornal literário do tempo. Escolhe-se este entre vários, por ser o que mais visivelmente foi escrito sob as primeiras impressões do momento.

“O drama, ou comédia histórica em três actos, segundo com mais exacção se intitula, foi expressamente composto para esta ocasião, é verdadeiramente original e português no assunto, nos caracteres, nos costumes, no sabor da linguagem e no estilo.

O enredo é simples e fácil. – Terminava o ano de 1640, e acabava-se aos portugueses a paciência velha de sessenta anos com que tinham sofrido o jugo castelhano. Os tumultos de Évora e de Braga já não podiam deixar no engano o governo intruso, e assaz lhe diziam o estado da opinião pública. Todos tinham os olhos no duque de Bragança. Ordens repetidas de Madrid o mandam ir àquela corte. Se vai, todas as esperanças dos portugueses estão perdidas. É necessário que a revolução rebente, e que Portugal proclame, alto e forte, a sua liberdade e os seus reis legítimos.

Neste estado de coisas começa a primeira cena da comédia. Estamos em casa de um certo Rui Galvão, nobre português degenerado, que sordidamente se vendeu no partido castelhano, vil satélite de Miguel de Vasconcelos²³¹, o secretário da duquesa regente.

Ao levantar do pano aparece-nos um mordomo velho da casa, bom português da têmpera antiga que, ocupado de seus quefazeres domésticos, vai resmungando, como em sua idade e carácter é natural, sobre o que vai por aquela casa e pelo reino. Chama-se ele o Sr. Custódio Peres, é rabugento e *frondeur*, não pode já aturar aquela casa, e só ali para porque a verdadeira dona dela é a sua querida D. Leonor que ele criou de pequena, e cujo pai, honrado fidalgo português, *estalara* de pena de se ver escravo, mas que não imaginando que tanto pudesse corromper-se o nobre sangue

²³¹ Miguel de Vasconcelos (1590-1640) foi Secretário de Estado da duquesa de Mântua, vice-rainha de Portugal, ao serviço do rei de Espanha, tornando-se odiado por, sendo português, colaborar com a representante da dominação filipina. Foi morto a 1 de Dezembro de 1640.

de seu irmão, à hora da morte o instituíra tutor desta sua filha, herdeira riquíssima e única de sua poderosa casa. O tutor porém dilapidou a herança, e para não dar contas, fez-se exaltado do partido dominador, trata o casamento da sobrinha com um tal Correia, irmão do secretário Miguel de Vasconcelos, e obtém de Madrid um aviso real que o absolve de toda a responsabilidade e lhe dá por boas e lédimas suas contas *como de seus leais sentimentos se esperava*.

De tudo isto, e do estado do reino, e de como vão as coisas de casa de D. Leonor, e dos dois partidos que estão em presença em Portugal, nos informa, muito natural e circunstanciada, posto que rapidamente, a viva e animada exposição do velho mordomo e de um seu jovem amigo, que logo entra, o primo de Leonor, o amigo de sua infância, o esposo que seu pai lhe destinara do berço, a quem ela ama, e que está desesperado com o atroz projecto do tutor.

É este mancebo D. Jerónimo de Ataíde, o filho mais velho da célebre condessa da Autoguia D. Filipa de Vilhena, que, por um espírito e coração muito superiores à sua tenra idade, foi admitido às conferências dos generosos conspiradores de 640, trata e vive com João Pinto Ribeiro, mas no meio de tudo isso é uma criança, esquece-se às vezes do suplemento de idade que lhe deram, e doido de amores e de ciúmes, está a ponto, em varias ocasiões, de perder tudo com a ideia de salvar a sua Leonor.

Já ides ver esta prima Leonor por quem tanto se revolve aqui tudo. Ela que entra, e com seu espírito, seu juízo, seu entusiasmo de amor pátrio, justifica todos os sentimentos que inspirou.

Num galantíssimo diálogo com o primo, acaba de nos informar cabalmente do estádio das coisas: e pode-se dizer exposta a acção, quando o mordomo velho, que tem estado de vigia enquanto os primos conversam, acode assustado bradando-lhes que se retirem porque o velho acordou. Eram horas de sesta, Rui Galvão dormia no clássico repouso peninsular da sua meridiana, enquanto estas coisas se passavam na antessala ou salão grande do palácio.

D. Jerónimo de Ataíde vai-se às últimas conferências da conspiração... porque nós estamos em 30 de Novembro de 1640... D. Leonor retira-se à sua câmara, e tudo isto à pressa, porque já se ouve tossir o tutor. Ei-lo aí vem... fica só Custódio para proteger a retirada dos dois amantes quase surpreendidos.

Rui Galvão é um tipo do seu género. Sem paixão nem entusiasmo político, partidário por interesse, mais vicioso do que criminoso, é um

verdadeiro e *feliz* carácter de comédia política. Nele estão personalizados os vis portugueses daquela época, na qual, como em todas,

*Alguns traidores houve algumas vezes*²³².

A cena entre Galvão, que suspeita vagamente as inteligências da sobrinha com o mordomo, e este que, sem as confessar, lhe vai dizendo, a seu modo, verdades duras e como quem já se não pode conter: – é cheia de naturalidade, e tem um colorido local, um sabor aos costumes da época, certamente notável e pouco visto nas nossas composições dramáticas.

A segurança com que, na véspera de sua total ruína, este representante do partido dominador escarnece das que ele chama miseráveis tentativas duns poucos de *fidalgos pobretões e de quatro taberneiros de Lisboa*, é característica, e denuncia, no quadro, as pinceladas de quem conhece os homens e o mundo, sem o que se não podem fazer comédias nem dramas, nem coisa nenhuma talvez.

Galvão tem resolvido casar aquela noite mesma a sobrinha, e manda fazer todos os preparativos; quando a chegada de uma destas parasitas que entram em toda a parte, o vem confirmar ainda mais em seus projectos.

Um tal Barnabé Fulgêncio, ‘homem que merenda sempre seja a que hora for’ segundo o descreve o nosso amigo Custódio Peres, vem fazer a sua visita a Rui Galvão que lhe puxa pela língua, e com alguns copos de vinho, o põe em estado de dizer quando sabe. Não é muito, mas basta para dar pretexto ao mau tio de vexar a inocente sobrinha e despedir o obnoxio mordomo.

Isso se faz. Leonor, ofendida das suspeitas indignas do tio, diz-lhe toda a sua alma, protesta que não aceitará o esposo que lhe querem dar por força. Galvão está forte com o seu decreto real assinado *Yò el Rey*, e parte com o noivo para acabar de dispor tudo com o seu protector, o renegado Miguel de Vasconcelos.

Mas enquanto isto se passa em casa do Galvão, os conspiradores não dormem. O sacrificio de Leonor está decretado para aquela noite; e para aquela noite também está preparado, pelos libertadores da pátria, o dos seus algozes comuns.

No segundo acto, achamo-nos em casa da condessa de Atouguia D. Filipa de Vilhena. É alta noite, e a desvelada mãe está à espera de seus

²³² Verso 8 da oitava 34 do Canto IV d’*Os Lusíadas*.

filhos, que foram a casa dos Almadás à última conferência dos conjurados. Resolvida ao sacrifício, ela vai expor a vida dos filhos... mas a boa portuguesa também é mãe: estremece-lhe o coração, e não pode conter as lágrimas involuntárias que a imensidade daquela grande sacrifício lhe arranca do peito.

Os filhos chegam, a reunião de amigos e parentes junta-se, D. Filipa no meio da vasta sala do dossel do antigo palácio dos Atouguias, com a espada de seu marido na mão, invocando a memória de seus antepassados, chamando pelo nome do Salvador, cujo auxílio implora. D. Filipa, verdadeira heroína portuguesa dos tempos antigos, exclama com voz solene: 'Meus filhos, vossos avós foram armados cavaleiros nos campos de batalha, por braços de reis, com as espadas de grandes capitães. A vós, criancinhas, é vossa mãe que ainda ontem vos acalentava, vossa mãe que lhe treme o braço, que lhe rebenta o coro dos olhos, que aqui está sustida de uma força sobrenatural que ela mesma não compreende... Arma-vos vossa mãe, filhos: e sereis tão bons cavaleiros como os que vos precederam... porque eu tenho fé, porque chamo por Deus e vos digo: D. Jerónimo de Ataíde, D. Francisco Coutinho, em nome de Deus e de vossos avós, eu vos armo cavaleiros. Tomai esta espada e não vos sirvais dela senão para defender a religião, a pátria, a liberdade do povo e os vossos legítimos reis!'

E por milagre de patriotismo, e de amor maternal, as duas criancinhas se levantam homens feitos e cavaleiros.

Esta aurora traz liberdade 'meus amigos' – brada D. Jerónimo – 'corramos a encontrá-la!' – E partem todos. E neste entusiasmo, e com os corações dos espectadores sobressaltados todos de quanto há nobre, grande e belo nas sensações e pensamentos do homem, cai o pano no fim do segundo acto.

Voltamos, no terceiro, a casa do traidor Galvão e de sua generosa sobrinha D. Leonor, que estamos quase certos de ir ver sacrificar num matrimónio aborrecido e odioso. Daqui a duas, três horas, será salva a pátria... e ela, ela que tanto tem chamado, com seus votos, com sua influência, com tudo quanto pode e vale, por esse dia de glória – e é muito o que pode e vale uma conspiradora moça e formosa – ela será condenada a ver raiar essa bela aurora nos prantos e na infância!

Daqui, desta artificiosa suspensão que o autor habilmente colocou entre o segundo e terceiro acto, como de *rémora* à catástrofe, daqui, dizemos o interesse do último acto, que aliás o não poderia excitar, porque

todos contamos com o desenlace feliz da *parte política* do enredo, que de todos é sabida.

Em casa de Galvão, agora, vemos o partido contrario, gente de Castela. Está-se aos últimos brindes de uma ceia esplêndida: dali para a capela. Pobre Leonor! – É inútil resistir, clamar, apelar para a piedade daqueles homens sem coração. Vão casá-la... Um recado do paço, que a toda a pressa chama Galvão e os seus amigos ao gabinete de Miguel de Vasconcelos, suspende a cerimónia. Que será? Partem todos tremendo. Leonor tem um momento de respirar. Deixam-lhe por guarda a parasita do primeiro acto – o Barnabé que está quase cego e surdo de embriaguez, e que parte não vê, parte não quer ver o que se passa. Custódio aproveita este momento, para ser vir confortar a sua querida ama e trazer-lhe salvação. A salvação é o primo, é D. Jerónimo em pessoa que a vem buscar para casa de sua mãe para a pôr em recato.

Escapará a pobre Leonor: ainda bem!... Mas que ruído é este? vem gente. Tristes de nós! É o tio que volta. Já não é possível: Leonor está perdida, e D. Jerónimo de Ataíde nem sequer poderá morrer combatendo nobremente no meio das ruas de Lisboa pela liberdade da pátria. Aí morrerá assassinado pelos rufiões de Rui Galvão. Já se ouvem rebates de sinos, tiros de mosquetaria. ‘Foge, D. Jerónimo (lhe brada Custódio que conhece os cantos da casa) ‘foge por aquela escada particular que dá não sei em que beco, foge e vai com essa espada para onde há glória que ganhar’.

D. Jerónimo, que ouve o sinal da revolução, cede do desejo de castigar o traídor que em sua cólera de amante ali queria partir de meio a meio, e vai para a grande acção.

Rui está como tocado do raio. Que é isto? Que audácia a desta gente? – Mas a todo o instante agora chegam notícias de toda a parte. Os sinos redobram, o canhão troa, os brados do povo vão-se aproximando. *Viva D. João IV, viva a nossa liberdade!* ressoa de toda a parte. Portugal é Portugal outra vez.

A condessa de Autoguia, Custódio, todos vêm acudindo a celebrar e informar do que vai. Está salva a pátria, está salva Leonor, Rui fica como morto; até o parasito Barnabé o vem insultar em sua desgraça, e dar-lhe o coice do asno, enquanto de fora o povo brada: *Morra o traídor Galvão!*

Acodem-lhe os generosos vencedores: D. Filipa suspende as iras populares, e D. Jerónimo dá asilo aos vencidos.

Triunfante, cheio de glória, chega D. Jerónimo, que é para nós, os espectadores do drama, o representante de todos os heróis da restauração. Nesta *concentração* eminentemente dramática, que nos faz assistir a todo o movimento de uma revolução, sem a vermos, seguramente está o principal mérito do drama. Batalhas, revoluções e coisas semelhantes só assim devem vir ao teatro.

É felicíssimo o pensamento com que a peça conclui. D. Jerónimo abraçado com sua mãe e com a sua esposa ouve as aclamações do povo que da rua o vitoria e saúda: ‘Viva D. Jerónimo de Ataíde! dizem eles – Viva a pátria, meus amigos!’ Ihes responde o mancebo chegando à janela ‘viva a liberdade! Viva a casa de Bragança que nos restitui a santa monarquia de Ourique, em que o povo sempre há-de amar os seus reis, porque os seus reis sempre hão-de amar a liberdade!’

Não é fácil descrever a explosão de aplausos e entusiásticos bravos com que foi acolhido este final do drama: nem seria possível tampouco dizer a parte que o autor ou os actores da peça poderão tomar deles para si. Vibravam todas as cordas sonoras do coração português em confusa melodia; não se extremavam sons. Contentem-se o poeta e os seus artistas de saberem que assim o fizeram; e não é pouca satisfação.

O drama é pois uma verdadeira comédia histórica: no pequeno ponto episódico do grande quadro da revolução de 1640 em que o autor se colocou, faz reflectir toda a acção, todo o movimento dela. Mais feliz nesta parte, segundo nossa opinião, do que Mr. Lemercier no seu *Pinto* sem arriscar os grandes caracteres conhecidos da história, nas feitura de sua imaginação recompilou todos, e no-los deu concentrados em tipos de grande naturalidade. Nota-se a arte com que nos preparou para fazer de D. Jerónimo de Ataíde, que é uma criança, um mancebo capaz de tamanhas empresas. Tem o defeito, *absolutamente falando*, de ser pequena a comédia; apenas são esboçados os caracteres; mas vê-se que foi feita para um *estudo de alunos*, e não para uma representação de actores consumados. Desenvolvida nos seus cinco actos naturais, deve ficar muito melhor e mais completa.

Continua a ser segredo o nome do autor. Não ousaremos nós revelá-lo. Só repetiremos que não é de pessoa estranha ao Conservatório. Quem quer que é, sabe a língua, os costumes e os modos da sua terra e da época que tratou.

Não tem *maldições*, nem *infernos*, nem *ferros em brasa*, comove sem berros, excita sem gritarias, faz rir sem obscenidades, indigna sem torpeza:

*La mère en permettra la lecture à sa fille*²³³. Nesta parte não duvidamos dá-la por modelo aos nossos jovens escritores dramáticos. É clássica esta peça? Não sabemos; tem coisas disso. É romântica? A espaços nos parece ter veemência de acção e de dicção que o não cede aos mais atrevidos da escola.

Quem sabe se o autor será *ordeiro* entre os dois partidos literários? Goethe, que fora um romântico exaltado, morreu abraçado com a *fé ordeira*: deve de ser boa religião literária.

Da execução pouco diremos. Todos os alunos, sem excepção, mostraram capacidade e estudo, em graus diversos porém, e com imperfeições diversas, que todos tinham as suas; nem outra coisa era possível na *mais difícil de todas as artes*.

Não há arte mais difícil, tornamos a dizê-lo, nem a da música. Os Róscios²³⁴, as Clairons²³⁵, os Talmas²³⁶, as Mars²³⁷, os Keans²³⁸, as Sydons²³⁹, contam-se um a um por meios séculos. Por cada cem artistas distintos nas outras artes, aparece um na dramática, se tanto. Assim como nas mais ricas literaturas são poucos os autores dramáticos de primeira ordem, também o são os actores. E em Portugal, que não tem ainda um *repertório* nacional para o seu teatro, é mais difícil ainda o fazer actores. Onde estão os modelos, onde estão os papéis das comédias, das tragédias, dos dramas em que se hajam de fundir *plasticamente* o rosto, os modos, os hábitos do actor? Cuidam que o hão-de conseguir jamais com traduções, que por óptimas que sejam, sempre terão de ser péssimas, porque as não pensou um português com ideias portuguesas, para actores portugueses, com estilo, cor, naturalidade, tom e sabor que o artista compreenda bem, e o público sintá e se veja viver nelas?

²³³ [Note-se a repetição da expressão utilizada no texto crítico anónimo inserido no “Prefácio dos Editores” a *UAGV*]

²³⁴ Richard Burbage (1568-1619) foi um actor britânico e proprietário do seu próprio local teatral. O seu nome aparece associado ao pseudónimo Róscio num documento assinado com William Shakespeare (veja-se a nota da pág. 126 - *The Shakspeare [sic] Allusion-Book: A Collection of Allusions to Shakspeare from 1591 To 1700*).

²³⁵ Claire-Josèphe Lérés, Mademoiselle Clairon (1723-1903), também conhecida como “la Clairon”, foi uma actriz francesa de grande fama.

²³⁶ François-Joseph Talma (1763-1826) foi o actor francês mais famoso da sua época.

²³⁷ Anne-Françoise-Hippolyte Boutet, conhecida como Mademoiselle Mars (1779-1847), foi uma actriz francesa.

²³⁸ Edmund Kean (1789-1833) foi um actor inglês, considerado o melhor do seu tempo.

²³⁹ Sarah Siddons (1755-1831) foi considerada a melhor actriz trágica do século XVIII.

Enganam-se. Os actores formam os espectadores, e os espectadores àqueles, mas não o fazem uns nem outros sem dramas seus de ambos: uma coisa traduzida nunca é sua. Por mais bem lavradas que sejam as cartas de naturalização, não nasceu cá: pode ter a *protecção* das leis civis (por me servir de uma comparação que não é despropositada), os *foros todos políticos* do teatro, não.

Como alunos pois, e calculadas ainda a esmo as pasmosas dificuldades que venceram, os da escola de declamação do Conservatório fizeram prodígios, e dão largas esperanças.

Apolo e suas bem-aventuradas irmãs os livrem do mau olhar de exaltada e furiosa bruxa romântica, que, à força de *maldições*, de *infernos*, de *diabos*, de gritarias abomináveis, os façam cair nesse monótono salmear de blasfêmias e impropérios que nos vêem cá dizer que é moda em Paris, quando tal não é, quando todo o mundo escarnece o mau gosto da gente bruta que ainda vai ao teatro da Porte-S.-Martin²⁴⁰ assistir a esses espectáculos de canibais. Vamos nós antes aos touros, que é mais nobre e mais português passatempo, ainda que não muito civilizado, do que a essas orgias em que não se sabe qual é mais grosseiramente violada se a inteligência ou a moralidade”.

²⁴⁰ Famoso teatro parisiense inaugurado em 1781 e, após várias vicissitudes, ainda em activo [<http://www.portestmartin.com/>]. Note-se o sentido pejorativo que tinha as obras representadas neste teatro no parecer censor que Garrett emitiu sobre *A Torre do Corvo*: “Este drama, a *Torre do Corvo*, pertence exactamente áquella variedade do genero que obteve a denominação geral de melodrama da *Porte St. Martin* –: um romance muito accidentado de ladrões, trovões, relampagos e descargas de fusilaria, gente morta, meninos perdidos e achados, e o mais do estylo, sem faltar o *date pueris nuce*s do gracioso potroão que se faz valente, etc., etc.” (*apud* Amorim 1884b: 379).

Texto 25 – Prólogo a *Tio Simplicio*

Almeida Garrett (1846). *Obras* de J. B. de A. Garrett. VII. (Quarto do Theatro). *Filipa de Vilhena etc.* (Lisboa: Na Imprensa Nacional).

Se a nacionalidade de uma peça dramática está principalmente no estilo, nos caracteres, nos costumes, é perfeitamente original portuguesa a pequena comédia que aqui damos e que o autor compôs sobre um enredo imitado do teatro francês moderno.

Como são latinos, e como são de Plauto e de Terêncio os dramas que com nome deles nos chegaram, assim nos pertence este; ou talvez mais, porque naqueles não é só a fábula, os mesmos costumes são gregos; e aqui tudo é português menos a urdidura.

O *Tio Simplicio* foi composto para a abertura do elegante teatro da sociedade denominada de Tália²⁴¹ onde concorrem como actores e espectadores as primeiras pessoas e as principais famílias do reino. O autor é vice-presidente daquela esplêndida sociedade, e como tal a quis brindar com uma composição nova. Representou-se com naturalidade e primor, obteve geral aplauso, e repetidas vezes ali tem ido à cena. É tempo que desça dos círculos exclusivos da nobreza para a exposição popular, e que o repertório do nosso teatro nacional adquira, como tanto precisa, mais uma composição do autor de *Gil-Vicente*.

²⁴¹ O Teatro Tália ou Teatro das Laranjeiras foi mandado construir pelo Conde de Farrobo, na sua quinta das Laranjeiras. Inicialmente de condições mais rudimentares, seria reedificado e modernizado – por exemplo com luz a gás – em 1843, convertendo-se no teatro mais inovador da Lisboa da época.

Texto 26 – Prólogo a *Falar verdade a mentir*

Almeida Garrett (1846). *Obras de J. B. de A. Garrett*. VII. (Quarto do Theatro). *Filipa de Vilhena etc.* (Lisboa: Na Imprensa Nacional).

Completamos este quarto volume do teatro do Sr. Garrett com a graciosa composição, *Falar verdade a mentir*. é uma pequena comédia de bom, franco e jovial carácter antigo, mas nos costumes actuais. A ideia geral também é do repertório francês, como a antecedente; mas a ideia é o menos aqui, apesar de galante e engenhosa. O estilo, os modos, a frase, o tom do dialogo, a verdade dos costumes são tudo. Este é um verdadeiro e 'portuguesíssimo' quadro de *gênero*, como se diz, em que não há caricatura, mas tão naturais semelhanças que ninguém deixa de conhecer os originais e de rir com eles. Os originais porém são tipos genéricos bem conhecidos, sem de nenhum modo ser individuados; são as feições de uma parte da sociedade, mas não as de nenhuma pessoa dela.

Igualmente foi composta esta peça para o teatro de Tália, e nele representada com muita aceitação e aplauso.

Texto 27

Almeida Garrett (1848). *Theatro*. Vol. V. *A Sobrinha do Marquês*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Esta luta contínua em que anda a humanidade – e a que parece não haver termo na duração dos séculos – varia contudo de objecto e de contendores segundo as épocas.

Nossos pais e avós travaram a guerra da classe média com a aristocracia, e tiveram os reis de sua parte. Durava ainda a peleja aqui ou ali, quando viemos ao mundo quase todos os que hoje vivemos: assistimos portanto à vitória dos burgueses; e vimos a monarquia, sua auxiliar e protectora, assustada e vacilante no campo de batalha, tremer de seu próprio triunfo.

Porque se viu e sentiu na dependência dos mesmos a quem tinha ajudado a vencer.

Eles com efeito tiraram para si o forte dos despojos, e pouco deixaram – ou pouco tempo o deixaram à coroa. Fizeram mais: substituíram-se aos vencidos em quanto puderam, que foi em tudo menos no respeito popular, porque o povo, que se inclinava ao ‘coronel’ dos duques e dos marqueses feudais, que olhava com veneração para os arminhos e cotas de armas das famílias históricas, nunca tomou a sério os brasões dos novos condes, e ria às gargalhadas da económica pele de gato branco que o poupado burguês punha aos seus ombros de vilão para arremedar a nobreza antiga, e se vestir baratinho de grão senhor.

Certare pares!

Ainda combatiam para ser pares dos outros mas já era só nisto.

Não falo dos abusos, dos erros, dos crimes de ninguém, de nenhuma classe: digo o que foi e o que é, mais nada.

E como estamos em pontos de comédias, menciona o que é mais saliente no ridículo da época.

A classe média, vencedora, foi para as suas delícias de Cápua, e amoleceu nelas²⁴². Hoje quer defender o que ganhou, e a monarquia com quem o

²⁴² Em Cápua, cidade italiana da região da Campânia, instalou-se o general Aníbal no Inverno durante a II Guerra Púnica, detendo a campanha contra Roma que, nessa altura se encontrava mais indefesa. A expressão, “as delícias de Cápua” tornar-se-ia uma frase feita para se referir a alguém que perde uma ‘vitória’ fácil por preguiça.

ganhou – e cujas formas lho mantêm – dos novos contendores que lhe surgiram, e com que não contava em sua orgulhosa cegueira de *parvenu*.

Há-de lhe custar: não tem no solo, não tem nas crenças, não tem no material nem na moral do país força nenhuma que se pareça com a que tinham seus antigos contrários que tantos anos combateu, que hoje quer em vão fazer seus aliados, seus pares.

Podiam ter criado outra ordem de coisas – podiam ter-se organizado... Talvez! não sei. Mas sei que o não fizeram, e que tudo o que nesse sentido tentaram, foi absurdo, foi inconsequente, e o que mais importa aqui agora, porque é da província da arte – ridículo.

Ridículo, tão ridículo que dava assunto ao novo *Bourgeois Gentilhomme*. É uma comédia que está por fazer.

A que eu fiz nem pertence a este género nem a esta época: é de duas ou três gerações mais atrás, é do tempo da outra luta.

À frente dessa esteve entre nós o marquês de Pombal. É ocioso mencionar que teve por contrários os jesuítas e a alta nobreza: mas é muito necessário recordar que para os combater, suscitou, se não criou ele, a classe média; que a separou do povo; que a arregimentou sob o comando da coroa; que reinou com ambas dominando uma e outra, erguendo-as e contendo-as com a mesma mão.

Aniquilar de todo a aristocracia, ou deixar triunfar completamente a burguesia – que fora o mesmo – era abdicar nas suas mãos: e o ministro d'el-rei D. José tudo queria, menos abdicar.

Tal foi o pensamento e tal foi a época do marquês de Pombal.

Para fazer bem sentir tudo isto, coloquei o meu drama nos últimos dias, nas derradeiras horas daquele célebre reinado. Os antigos dominadores proscritos, os nobres, os jesuítas, levantam a cabeça com a primeira agonia d'el-rei, mas ainda a levantam a medo. Apesar da elevação que lhe deve, que sabe dever-lhe a ele, a classe média teme o marquês de Pombal, não o ama, e detesta a disciplina e subordinação em que a tem – embora seja para sua vantagem dela; aborrece-a, incomoda-a como uns sapatos novos à recruta nos primeiros dias de marcha.

Demais, reagem os antigos hábitos da clientela aristocrática e da submissão jesuítica. Em todo o modo de ser social que durou longamente, há vantagens por força: e quando ele se destrói, lembram mais essas do que os inconvenientes. Saudades do bem que se teve duram mais do que o

aborrecimento dos males que o acompanhavam. Embora fosse muito maior o mal que o bem. Fez-nos assim a natureza.

Este era o estado dos ânimos em Portugal ao expirar D. José I, e ao sentir-se cair do poder o seu grande ministro. Pareceu-me que esse dia supremo devia, melhor que nenhum outro, pôr em evidência as paixões, os interesses, as acções e reacções todas de um época tão memorável.

Estou certo que as figuras, as roupas, o desenho e o colorido todo do meu quadro são de exactíssima verdade. Só e apenas nas atitudes e no formar dos grupos usei das liberdades da arte, e menos por usar delas, do que por evitar personalidades desagradáveis aos netos que ainda vivem, se lhe representassem individualmente os avós.

Assim, tirado o marquês de Pombal – tipo de si mesmo, e que somente por si podia ser representado – todos os outros personagens são típicos; e cada um deles figura, não um indivíduo que existisse, mas uma classe de que é representante.

No padre Ignácio claro é que se personalizam os proscritos jesuítas movendo surdamente e por todos os meios sua implacável vingança; em D. Luís a antiga fidalguia descaída; na família do mercador da rua Augusta a burguesia vacilante, incerta ainda do presente, com terrores e saudades do passado.

Agora nos dois caixeiros de Manuel Simões balbuciam as primeiras aspirações do povo que ainda não entra em nada, que assiste à contenda das duas classes superiores, sem poder nem saber decidir bem ainda nem as suas próprias simpatias, que ora tendem a uma ora a outra.

Mas, vença uma, ou vença a outra, o que há para ele na vitória?

Quando o poder muda, seja para quem for, aplaude, porque o instinto lhe diz que nessas mudanças descansará ele.

Dei-lhe dois caixeiros ao Manuel Simões, um do norte, outro do sul do reino, porque, além de ser essa a verdade material dos factos e dos costumes, a verdade topográfica para assim dizer, do bairro comercial de Lisboa – também se caracterizam assim melhor as tendências e instintos, não tão claras como hoje, mas já estão visíveis, das duas principais divisões do povo português.

Se alguém queria ver outra coisa numa comédia do tempo do marquês de Pombal, esse alguém, perdoe-me a sua ausência, é tolo; e tanto sabe o que é o Portugal em que vive, como aquele em que viveu seu pai e seu avô.

Lisboa, Abril de 1848.

APÊNDICE. PREFÁCIOS PÓSTUMOS

Texto 28. *O Noivado do Dafundo*. Epístola romântica

Almeida Garrett (1857). “Epístola romântica”, in Almeida Garrett, *O Noivado no Dafundo, ou Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso. Provérbio num acto*. Lisboa: Livraria de Viuva Marques & Filha.

Epístola Romântica

Caxias 9 de Setembro de 1847

Oh tu que as praias do Dafundo habitas
E abertos olhos na ventura fitas
Como a águia fito o sol – eu te saúdo
De um saudar invejoso e quase rudo.
Porque... porque... O que é saudar? É um brado,
Uma voz ouca e van, um som coado
Por labios d’homem... E o homem? Um segredo,
Um mistério de dúvida e medo,
Uma coisa que fez a natureza
Como a luz faz a sombra – sem despesa
De calor – e até...

Jovem das praias,
Não digas que divago e me dêsvaias,
Que isto é puro romântico elevado,
Sublime, filosófico, exaltado,
E sobretudo novo... Maldição!
Maldição sobre quem disser que não!

Ora pois, neste dia que entre os dias
Da vida do universo está marcado
Para o mais triste dia de Caxias,

Eu te envio os meus anjos* que guardado
Atégora me têm na soledade,
E por quem este ermo era abençoado.

* Dona Helena Feo Aranha, e sua irmã.

Ambos da negra cor da saudade
Trajados vão – que as roupas alvejantes
Ficaram a engomar na Eternidade.

Demais a mais, as mágoas penetrantes
De um tio velho que morreu há dias
Lhes empecem as vestes roçagantes.

Também não levam asas, que em Caxias
São poucas para mim todas as penas:
É ‘calembourg’ – mas sério: não te rias.

.....

... Neste ponto sublimem e quando iam sair as mais lindas coisas desta epístola – sai a carruagem e os anjos. Assim adeus. Remeto o nosso provérbio.

Texto 29 – Prólogo da tragédia *Lucrecia*

Almeida Garrett (1914). “Prólogo da Tragédia *Lucrecia*”, in Almeida Garrett, *Obras posthumas*, vol. I. Lisboa: Livraria Moderna.

Lucrecia, Tragédia;

Representada pela primeira vez em Coimbra em _____ de Fevereiro de 1819

Prólogo da Tragédia *Lucrecia*

Hoje, que a voz da cândida amizade
Aqui vos ajuntou, congresso ilustre,
Hoje que o brado meu ténue, humildoso
Dirigir-vos me é dado; oh! que mais pode,
Que outros sons a formar se atreve o vate,
Senão de eterna gratidão sincera?

Ah! se o fagueiro, animador aplauso
Outrora a débil voo mal seguro
Não dera afoita segurança, e amparo,
Jamais, franqueando as cenas lusitanas,
de Melpómene os ais troara a lira.
Ah! Mesmo agora o coração no peito
Receio, e timidez sinto oprimir-me;
Desajudados, franqueando os ombros,
Ao peso acurvam da atrevida empresa.
Temo, sim... Mas ah! não: nada já temo,
Nada receio já: com Lusos falo.
Portugueses sois vós: tal nome encerra
Timbre primeiro, e augusto, o amor da glória.
A glória! ah que ela só me excita o peito!
A minha não: tão sórdido egoísmo
(Bem o sabeis) não cabe em peito Luso.
A glória, mas da pátria augusta, e cara.
Ah! pequeno a aumentar-lha é meu trabalho.
Sei que, galgando procelosos cabos,
Com a espada em boca sobraçando as ondas,

Da aurora ao berço, e não sabidos mundos
As santas Quinas triunfais levando,
Albuquerque²⁴³, Pachecos²⁴⁴, Gamas²⁴⁵, Castros²⁴⁶
A portugueses ser nos ensinaram.

Mas nem com a espada só se a pátria serve:
Lusos foram também Camões, Ferreira,
E também dentre vós, do eterno alcáçar,
Que às ciências ergueu Dinis²⁴⁷ excelso,
Quantos, e quantos fulgurante brilho
Deram com a sábia pena à Lusa glória!
Que longa série de varões facundos
Dentre vós não correu à eternidade!

Teive* era nosso, e Teive ao Sena, aos Galos
Vosso nome levou com as lácias musas²⁴⁸.
Da Atenas Lusa²⁴⁹ nos fagueiros braços
Sá-Miranda** cantou, cantou Ferreira***;

²⁴³ Afonso de Albuquerque. A presença dos nomes Albuquerque, Pacheco e Castro remete claramente para a estância 14 do canto I d' *Os Lusíadas* e, de maneira mais literal, para a estrofe XI do canto IV do *Camões* do próprio Garrett.

D. Afonso de Albuquerque (1462-1515) foi um militar e político português, uma das principais figuras da expansão portuguesa no Oriente e da afirmação de Portugal como grande potência asiática, enquanto governador da Índia Portuguesa.

²⁴⁴ Duarte Pacheco Pereira (? –1533) foi um navegador, militar e cosmógrafo português.

²⁴⁵ Referência a Vasco da Gama (1469-1524).

²⁴⁶ Referência a D. João de Castro (1500-1548).

²⁴⁷ O rei D. Dinis de Portugal (1261-1325).

* Diogo de Teive, bem conhecido em Portugal na Universidade de Coimbra, e em França na de Paris, nas quais professou publicamente humanidades. [Como indica Garrett na nota, faz referência ao humanista bracarense Diogo de Teive, nascido em princípios do século XVI.]

²⁴⁸ Pensamos que o autor se refere a uma das obras mais conhecidas de Diogo de Teive, o *Comentário da gesta portuguesa no cerco à fortaleza da cidade de Diu na Índia*, publicado em 1548, originalmente em latim e com o nome *Comentarius de rebus in India apud Diuum gestis anno salutis nostrae MDXLVI*. As *lácias musas* seriam, portanto, as musas romanas.

²⁴⁹ Em virtude do papel brilhante que Atenas desempenhou na civilização, o seu nome emprega-se para designar qualquer cidade onde florescem as letras e as artes. Em Portugal, emprega-se muitas vezes o nome de Lusa Atenas para designar a cidade universitária de Coimbra.

** Sá-Miranda foi nascido, e graduado em Coimbra.

*** António Ferreira foi lente da faculdade de leis.

O cisne d'Ulisseia, o sábio Castro²⁵⁰,
 Castro, rival de Homero, e glória nossa,
 Castro, que ousou primeiro aos povos rudes
 Aos direitos da coroa e da tiara
 Intrépido marcar sábios limites*,
 E com a pena sublime arguto engenho
 Ou deu versos às leis ou leis aos versos**,
Ilustre academia, era teu membro.

Até por glória nossa, e nosso esmalte
*Aquele cuja lira sonora****
 Primeiro a Lísia²⁵¹ foi, primeiro ao mundo,
 Aqui, aqui bebeu lições proficuas****,
 Que ainda em seus cantos imortais fulguram.
 Se longo espaço em trevas sepultada
 Teu brilho se ofuscou a esforços do erro;
 Não; não pode apagar-se a chama eterna,
 Que em teu seio acendeu Minerva augusta:
 À voz do grão José rasgou, desfez-se
 O negro véu, que os louros te enlutava.
 Mais bela ainda, mais formosa ergueste
 Dentre as ruínas sobranceira a frente*****.

²⁵⁰ *Ulisseia ou Lisboa Edificada* (1636), poema em dez cantos e em oitava rima de Gabriel Pereira de Castro (1571-1632, a quem alude no fim do verso) onde se narra a fábula da fundação de Lisboa por Ulisses.

* Gabriel Pereira de Castro, autor da *Ulisseia* foi o primeiro (ao menos em Portugal) que disputou à corte de Roma, e aos clérigos os seus abusos, e usurpações, conquanto não partisse de verdadeiros princípios. Foi também lente de leis.

** Verso de A. Diniz. [Trata-se de uma citação de um verso do *Ditirambo I* das *Poesias ditirâmicas* de António Diniz Cruz e Silva que, com efeito, se refere a Ferreira: “Está de roxo vinho taça cheia, / Sangue espremido da gentil parreira / Consagrá-la pretendo ao bom Ferreira / Ferreira ilustre, / que por modos diversos / Ou deu versos às leis, ou leis aos versos.” (Cruz e Silva 2001: 38).]

*** Verso de Camões. [Refere-se ao verso “Naquele cuja Lira sonora” da estância 128 do canto X d’*Os Lusíadas*. É significativa esta citação, já que nesta estância Camões está a fazer referência à própria epopeia e à sua salvação.]

²⁵¹ Trancreve Almeida (1986: 99) a nota de rodapé que, a propósito do aparecimento do nome Lísia no *Camões*: “Lísia – “Portugal de Lisa ou Luso, companheiro de Baco” (*apud* António José Saraiva, *Camões e D. Branca*). O que parece é que Garrett recolhe uma tradição para utilizar este nome como sinónimo de Oriente, como acontece no famoso soneto de Bocage *Liberdade, onde estás? Quem te demora?*”

**** Camões.

***** Reforma d’el-rei D. José. D. José I, cognominado como *O Reformador*, reinou entre 1750 e 1777 e tentou realizar uma renovação de estruturas, instituições e pensamento.

De egrégios filhos, oh que teia ilustre!
Como fulguram na ciência exímia
De Euclides, de Tales, e de Arquimedes
Um Roxa*, um Maia²⁵²! Aos reinos intrincados
Como da natureza o véu lhe correm
Serra**, Brotero²⁵³, e... quantos não pudera
Agora enumerar, se o não vedasse
O temor de ofender vossa modéstia!

Mas de Temis augusta nos segredos
A par das musas um Dinis facundo,
Que de Élide*** ao cantor com a lira ombreia;

* José Monteiro da Rocha. [José Monteiro da Rocha (1734-1819). Matemático ilustre, foi vice-reitor da Universidade de Coimbra, prof. do príncipe da Beira, lente de Ciências Físico-Matemáticas e de Astronomia e cônego magistral da Sé de Lisboa. Publicou alguns textos sobre Matemática e Astronomia como *Elementos de Aritmética*, *Solução do problema de Kepler*, *sobre a Medição de Pipas e Tonéis*, etc.]

²⁵² Poderia ser o arquitecto Manuel da Maia (1680-1768). Entre as suas obras, figura o *Aqueduto das Águas Livres*. Por ocasião do terremoto de 1755, salvou o Arquivo da Torre do Tombo e procedeu em seguida à sua reorganização. Deve-se aos seus trabalhos de engenharia parte da reconstrução de Lisboa. Dirigiu também em 1701 as fortificações desta cidade.

** O abb. Correia da Serra. [O abade José Francisco Correia da Serra (1750-1823) foi um cientista português que fez investigação designadamente nas áreas da botânica e geologia, e foi fundador da Academia das Ciências de Lisboa. De grande prestígio intelectual, conviveu com os grandes cientistas da sua época e foi dos primeiros cientistas portugueses a introduzir em Portugal o prestígio necessário para que o aumento da actividade científica dentro do país se acentuasse. Realizou inúmeras investigações no ramo da Botânica e da Paleontologia, publicando alguns dos trabalhos científicos mais prestigiados da época.]

²⁵³ Félix da Silva Avelar Brotero (1744-1828): Félix da Silva Avelar era o nome de nascimento deste botânico, lente de Botânica e Agricultura na Universidade de Coimbra.

Foi, em 1778, redactor das Gazetas de Lisboa, ao reaparecerem depois da sua suspensão em 1762. As suas ideias filosóficas e a amizade que o ligava a Francisco Manuel do Nascimento - Filinto Elísio (1734-1819), tornaram-no suspeito ao Santo Ofício, e viu-se obrigado a emigrar. Foi em Paris que, seguindo o uso dos estudiosos da época, adoptou o apelido de *Brotero* (amante dos mortos). Durante os 12 anos em que esteve em Paris, frequentou assiduamente as aulas e institutos de ciências naturais, ao mesmo tempo que procurava meios de subsistência em trabalhos originais e traduções que vendia aos livreiros. Concluídos os principais estudos de História Natural, doutorou-se na Escola de Medicina de Reims. Deixou depois de exercer clínica e dedicou-se exclusivamente ao estudo da Botânica. Abandonou Paris depois de haver presenciado os acontecimentos iniciais da Revolução Francesa e chegou a Lisboa em 1790, na companhia de Filinto Elísio.

Pela reputação que ganhara foi nomeado lente de Botânica e Agricultura na Universidade de Coimbra. Iniciou a primeira escola prática de Botânica, reorganizando o jardim, que fora principiado sob a direcção do antigo lente, Domingos Vandelli. Dedicou-se à investigação botânica e daí resultaram obras importantes como a *Flora Lusitânica* (1804) – que veio proporcionar pela primeira vez um catálogo completo da flora portuguesa – e a *Phytographia Lusitaniae selectior* (1816-1827).

*** Píndaro. [O cantor de Élide: referência a Píndaro, conhecido principalmente pelas suas odas triunfais ou epinícios (“canto de vitória”) dedicadas aos jogos olímpicos. Precisamente a região de Olímpia estava situada na antiga região grega da Élide (Elis).]

Mas um Ribeiro*, que a linguagem pura
 Aos Lusos renovou; que o tempo escasso
 Entre Horácio divide, entre os cuidados
 Da árdua ciência de dar leis aos povos,
 Qual espargiram fulgurante brilho,
 Vós os sabeis, e pregoá-lo é dado.
 Ah! se o nosso brasão, se a nossa glória
 Tais nomes foram sempre; ah também sejam
 Nosso eterno farol, modelo, e guia.
 Seja-me à sombra deles concedido
 Rastrear seus voos, imitar seus passos.

Hoje, invocando as musas Lusitanas²⁵⁴,
 Calcando com mão trémula o coturno,
 Ouso tímido expor nas cenas pátrias,
 Aos olhos vossos, à censura extreme
 Um caso atroz da memoranda Roma.
 Gemeu com ele outrora a natureza,
 A virtude, e a razão clamou vingança;
 E aos brados seus justiça formidável
 Raios troou de aspérrimo castigo.
 A desgraça cruel, e a morte honrada,
 A triunfante morte de Lucrecia,
 Lucrecia!... Este só nome é já sobejo
 A espectadores tais: sabeis seus fados²⁵⁵;
 Sabeis quanto arriscado, quão difícil
 É tratar dignamente um tal assunto;

* António Ribeiro dos Santos, um dos encarregados do novo código. [António Ribeiro dos Santos (1745-1818), humanista da época pombalina que formou parte da Junta de Revisão e Censura do Novo Código.]

²⁵⁴ Note-se que utiliza no prólogo da *Lucrecia* versos que repetirá no prólogo de *Catão* dois anos mais adiante.

²⁵⁵ Lucrecia é uma figura legendária na história da República Romana. Esposa de Lucius Tarquinius Collatinus, é descrita por Tito Lívio no *Ab urbe Condita* como uma mulher nobre e virtuosa que foi violada por Sextus Tarquinius, filho de Lucius Tarquinius Superbus, o último rei de Roma. Lucrecia contou-o ao marido quando regressa e suicida-se depois de ter encorajado a família a vingarse da família real. O irmão, Lucius Junius Brutus, incitou o povo contra a família real, mostrando o seu corpo, e assim os Tarquínios tiveram de fugir para Etrúria, acabando a monarquia e instaurando-se a república, cujos primeiros cônsules seriam o marido e o irmão de Lucrecia. Este assunto viria a ser muito produtivo entre pintores e autores literários desde a época latina até a época contemporânea.

Sabeis que os mestres da moderna cena,
Os Corneilles, Racines, Voltaires,
Alfieris, Crebillons jamais ousaram
De Melpómene os versos consagrar-lhe.
Mais atrevido, menos sábio, que eles,
A árdua empresa tentei, lidei constante
Contra as vagas dum pélago insondável
Contra inúmeros, ásperos escolhos
Do assunto ardido, do intrincado enleio.
Pus todo o peito, forcejei com ânsia;
Se erros, defeitos evitar não pude,
Desculpa, ah! não vos peço, não a imploro;
Só benigna indulgência é que vos rogo.

Se a conseguem meus versos; se, mais que ela,
Aplauso, aprovação vos merecerem²⁵⁶.

²⁵⁶ Nota de Gomes de Amorim (1914: 16): “Aqui termina o prólogo. Vê-se que estava prestes a concluir, faltando-lhe apenas outros dois versos. Mais tarde, aproveite parte dele para o prólogo do *Catão*. Quando me deu os manuscritos, a única recomendação que me fez foi que, se os publicasse, fizesse bem em sentir aos leitores que isto eram criancices de principiante. Parece-me que não tendo ele ousado imprimi-los, receoso de que inimigos políticos odientos metessem a ridículo a peça, estimaria contudo muito vela impressa, por quem diligenciasse desculpar-lhe as inexperiências, mostrando a maneira por que principiou, ainda com as andadeiras clássicas. Corroborava esta opinião o facto de ter conservado *Lucrécia*, em vez de a queimar, como fez aos *Persas*, dizendo que se perderam”.

Texto 30 – Prefação a *Átala*

Almeida Garrett (1914 [1920]). “Prefação [a *Átala*], in Almeida Garrett, *Obras posthumas*, vol. I. Lisboa: Livraria Moderna.

Eu tinha 17 anos quando pela primeira vez li a *Átala* de Mr. de Chateaubriand. A impressão que me fez foi a que produzem sempre todas as leituras deste género em um coração novo, sensível, e ainda pouco embotado pelo uso do mundo. Enterneceu-me, comoveu-me fortemente, e (não me envergonho de o confessar) excitou-me algumas lágrimas. Passados os primeiros impulsos da natureza, veio o entusiasmo; e tal foi este que muito tempo duvidei que houvesse alguma coisa melhor daquela espécie. A mesma nova Heloísa²⁵⁷, cuja superioridade não carece dos meus abonos, me parecia então muito inferior.

Todos nós temos os nossos preconceitos, as nossas manias, e em consequência vemos todas as coisas por elas, e as olhamos, e estimamos pelo lado, porque as lisonjeiam mais. Tudo referimos a um ponto, tudo quiséramos que viesse a ele, que é o foco, o centro da nossa paixão dominante. O meu foi sempre o do teatro: qualquer acção por pouco trágica, qualquer facto, por pouco ridículo que fosse, me suscitaram sempre a ideia de uma tragédia, ou de uma comédia. Quando cheguei àquela parte da *Átala* que o autor intitulou – o Drama – encantado da beleza do estilo, bem desenhado dos caracteres, e mavioso da acção, pareceu-me que facilmente se reduziria com efeito à forma dramática, e que pouco seria o trabalho, a fora o de traduzir.

Era errado o meu conceito; mas só o conheci no meio da obra. Sobeja foi a minha tarefa; e imperfeita ficaria, e ficou sempre a obra. A qualidade do assunto, a debilidade das minhas forças, a dificuldade do género, que só conhece quem o experimenta, tudo fez do presente drama um poema defeituoso e informe. Agora que lhe conheço bem os erros, nem paciência tenho para os emendar, nem fora possível, conservando alguma coisa do já feito; nem o resultado pagaria o trabalho. Tal, e qual o conservo, mais para me lembrar da minha infância trágica, e poética, que por que lhe dê o menor valor.

²⁵⁷ *Julie ou la Nouvelle Héloïse* é um romance epistolar de Jean-Jacques Rousseau publicado em 1761, inspirado na história de Heloísa e Abelardo, quer dizer, na história de uma paixão amorosa à que se renuncia por causa das obrigações sociais. Esta obra foi uma das mais exitosas da literatura europeia do século XVIII, conhecendo cerca de 70 edições antes de 1800.

São três os actores como no – Φλοχτητης – (*Filoctetes*) de Sófocles. Aubry é um velho interessante por sua piedade sólida, e verdadeiramente cristã; Átala uma donzela sensível, virtuosa e verdadeira heroína da religião: a célebre Eufémia não lhe é superior. Luta nela o amor com sua costumada violência; mas luta debalde; se tem a fraqueza aparente de tomar um veneno, devemos-nos lembrar que Átala é uma selvagem, e que olhada a sua educação, este erro é nela uma virtude. Ninguém se lembrou ainda de chamar a Catão fraco. Chactas é um selvagem da Florida, com um bom coração, e de uma alma simples, e os sentimentos da natureza, mas vário e arrebatado como um selvagem.

Esta quase apologia, que faço aos meus actores não se refere a mim, mas a Chateaubriand, cujos são. O resto do drama, o nexos, a ordem e tudo o que é meu perfeitamente conheço quão defeituoso é, e de quão pouca valia.

Porto, 16 de Outubro de 1820

Texto 31 – Prólogo a Afonso de Albuquerque

Almeida Garrett (1914 [1819]). “[Prólogo a *Afonso de Albuquerque*]”, in Almeida Garrett, *Obras posthumas*, vol. I. Lisboa: Livraria Moderna.

A poesia, assim como todas as boas artes só então adquirem um grau de esplendor ou sublimidade, que as faz superiores a todos os outros humanos inventos, quando se aprimoram em mandar à eternidade os beneméritos da pátria, e os feitos dos cidadãos dignos da imortalidade. O cinzel do estatuário, as tintas do pintor, e a lira do poeta, dando, e recebendo dos seus heróis recíproca grandeza, se revestem de uma dignidade, e esmalte, que a peçonha da inveja e o menoscabo da ignorância nem podem, nem se atrevem a enodoar.

O poeta é também cidadão; e os talentos, e ciências, inúteis, ou porventura prejudiciais seriam ao bem do estado, se a seu melhoramento, e cultura não contribuíssem. Cícero para mover os ânimos dos seus juízes, e excitar a benevolência dos romanos a pró de Archias²⁵⁸, seu amigo, e mestre, não achou bastante dizer que ele era uma grande poeta, não se contentou com enumerar as boas partes de seus harmoniosos versos; acrescentou que ele celebrara as façções e louvores do povo romano*, ponderando-lhes a glória que daí lhes resultava**.

O primeiro dever do poeta cidadão é celebrar as virtudes dos seus compatriotas, e fomentá-las por este meio no coração deles. Se Homero contribuiu para formar a grande alma de Alexandre com o exemplo de Aquiles, quanto maior força devem ter sobre os ânimos bem nascidos os modelos das virtudes, e esforço de seus concidadãos, e avoengos

*Em versos divulgados numerosos:*²⁵⁹

Os Gregos, nossos mestres em tudo e principalmente nas boas artes, este primeiro²⁶⁰ fito sempre tiveram em seus mais afamados poemas. Homero, cantando a ira de Aquiles e a sabedoria de Ulisses, celebrou os

²⁵⁸ Referência ao conhecido discurso de Cícero *Pro Archia Poeta*, que pronunciou no ano 62 a.C.

* Cum omne olim studium, atque omne ingenium ad pop. rom. gloriam, laudem que celebrandam. Cic. Pro Arch.

** Aliis laudibus serte non solum ipsi, qui laudantur, sed etiam populo rom. nomen ornat.

²⁵⁹ Cita o conhecidíssimo verso d’*Os Lustadas* (Canto I.9).

²⁶⁰ Na verdade aparece “principal”, sem riscar, mas por cima aparece “primeiro”, com o que devemos supor, como Amorim, que esta é a opção garrettiana.

gloriosos antepassados de seus compatriotas; Tróia abrasada, Príamo vencido, Agamémnon triunfante eram os exemplos, que lhes apresentava por afervorar o amor da glória, e aprimorar o esforço e valor nacional.

Mas não coube só à epopeia este digno aff.º Os teatros, desde que da civilização e bom gosto foram depurados, e limpos das fezes da barbaridade, começaram a ser não só a escola da boa, e lídima linguagem, e da moral sã, e pura, mas o incentivo da glória, e o gérmen das virtudes sociais.

Os *Coeforos* de Ésquilo, as *Euménides*, as duas Ifigénias²⁶¹ e mais tragédias de Eurípides, o *Ajax*, o *Filoctetes*, e muitas outras de Sófocles, que fim tinham senão os louvores de Atenas, e a glória dos gregos? Ésquilo, o grande pai da tragédia fez mais; os vencedores de Salamina e Marathom foram, vivos ainda, publicamente celebrados nos tabladados da Grécia: os seus *Persas* (Πηροσας), tragédia em tudo admirável, outro acção não contém, nem outro fito levou senão mostrar à triunfante Atenas a consternação, e miserável estado, em que seus guerreiros tinham posto a corte do grande rei*.

Nós portuguezes que tantos Homeros temos tido, que de nossos Aquiles immortalizem os feitos, apoucados e pobres na cena, carecemos de Eurípides, e Sófocles que sobre os teatros apresentem à nação, com a glória de seus antigos heróis, seu nobre modelo, e instigador exemplo; que tanto mais vivo, e proveitoso seria quanto ajudado da teatral illusão torna mais profundas as sensações, e mais arreigado o conselho; acrescendo-lhe sobre a epopeia a vantagem não só da viveza, e naturalidade, mas de ser comum à totalidade da nação, que ordinariamente não lê, nem sabe, de poemas, que sobre longos, não entende**.

Mais levado destas considerações, que da pouca fama, que de meu mesquinho trabalho me podia resultar, pus peito em dar às cenas pátrias, com os atavios de Melpómene algum mais nomeado factó da nossa brilhante história. O grande nome de Albuquerque fixou as minhas vistas; bastante de per si a preparar favoravelmente o ânimo, e a tenção de um português, procurei dar ao meu herói a nobreza, e dignidade, que lhe cumpria, e fazê-lo digno de tal nome. Espero que os meus espectadores reconheçam nele o conquistador do Oriente, e o primeiro brasão da glória

²⁶¹ Referência às tragédias *Ifigénia em Aulide* e *Ifigénia em Táuride* de Eurípides.

* Vid. Racine, prólogo de *Bajazet*, e o P. Brumoy, *Théâtre des Grecs*.

** Modernamente apareceu em Itália um novo teatro do célebre Giovanni Pindemonte, cujos assuntos são todos tirados da História de Itália.

Portuguesa. Do mais do drama não digo nada; o público decidirá, os entendedores pronunciarão; e o tempo juiz imparcial sentenciará.

Quaisquer que sejam os fados da minha tragédia, sobrejar-me-á sempre a consolação de dizer que o amor da pátria a fez nascer, e que o desejo de enriquecer o teatro, a língua nacional, e dar aos portugueses novos incentivos de glória, e o amor das virtudes me fez abalançar a tão difícil escabroso, e arriscado trabalho.

Texto 32 – Advertência a Sofonisba

Almeida Garrett (1914 [1819]). “Advertência [a *Sofonisba*]”, in Almeida Garrett, *Obras posthumas*, vol. I. Lisboa: Livraria Moderna.

Advertência²⁶²

Alguns dias depois de acabar a presente tragédia a mostrei a um amigo meu, grande filólogo e muito versado em coisas teatrais: e como sobre ela tivéssemos uma conversa, que pode interessar o leitor do drama, a transcrevo *verbo ad verbum*.

N. – Sei que andais ocupado na composição de uma tragédia, e desejava dever-vos o favor de ma deixardes ler. Bem sabeis quanto sou apaixonado por este género de poesia.

J. – Com muito gosto. Nunca divinizei os meus fracos versos. Aqui a tendes.

N. (lendo) – *Sofonisba, tragédia*. Ah, sim: tradução de Voltaire.

J. – Não senhor. Não tenho jeito para traduzir. E assento que a não a fazer como Bocage, ou J. P. da Câmara²⁶³ ninguém se deve meter nisso.

N. – Como! Pois isto não é uma tradução?

J. – Não senhor. Como quereis que o diga?

N. (lendo) – *Sofonisba tragédia*. Pois não é isto português?

J. – Sim senhor.

N. – E não é tradução?

J. – Não senhor.

N. – *Sofonisba*! Original!

J. – Como todas as tragédias do moderno teatro.

N. – Tão original como as de Racine?

J. – Sim senhor.

N. – Como as de Voltaire?

J. – Sim senhor.

²⁶² No manuscrito conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, não aparece escrito “Advertência” mas “Prefação”, seguindo-se 8 linhas, que depois riscou, mas que se podem ler ainda e que, aliás, foram transcritas na margem com as indicações “Cópia do que está riscado na página imediata por Garrett. F.G. Amorim”. O texto riscado é o seguinte: “Ao ler o título desta tragédia quem se não lembrará de Voltaire? E quem não dirá ao ver escrito no frontispício *Sofonisba* que esta é uma tradução do drama do grande trágico francês? – Pois (eis o leitor admirado!) pois não é. – Como não é tradução.”

²⁶³ José Pedro de Azevedo Sousa da Câmara (? – 1812), que figura como tradutor do *Orestes* de Voltaire (manuscrito de 1790, conservado na Biblioteca Nacional) e do manuscrito de 1792, *Tragédia intitulada D. Inês de Castro* (conservado no mesmo lugar).

N. – Veremos. (lendo) – Acto 1º. Cena 1ª. Sofonisba, Fédima²⁶⁴. – Oh! Esta confidente é de Voltaire.

J. – Não há dúvida.

N. – (continua a ler) Oh! oh! Cena 2ª. Alamar, Massinissa! Outros nomes! Outros actores de Voltaire. Então o facto é o mesmo?

J. – O mesmíssimo.

N. – Cipião, Lélío, etc...

J. – Todos esses.

N. – (sorrindo) E não é tradução?

J. – Não senhor.

N. – (folheando) Ah! Ah! meu amigo. Cá vos dei com ela. (Lendo) Convém fugi-lo. Não: meus tristes olhos. – Um senhor não verá. – Ei-lo aqui. – Se bem me lembra. – *Mes yeux mes tristes yeux ne verront point un Maître.*²⁶⁵ – Graças à minha memória²⁶⁶. Aqui entre nós, não quisestes dizer que era uma tradução... mas... mas tirastes-lhe as entranhas.

J. – Acertastes.

N. – E dizeis que é tão original com as de Racine, como as de Voltaire?

J. – E não me desdigo!

N. – Racine! Voltaire! Que blasfémia!²⁶⁷

²⁶⁴ Con efeito, a lista de personagens da obra de Voltaire inclui estes nomes e os seguintes: Scipion, Lélío “Lieutenant de Scipion”, Alamar, “Officier de Siphax”, Phædime “Dame Numide attachée a Sophonisbe”...

²⁶⁵ Citação de uma fala de Sophonisbe na cena II do acto II da tragédia citada (1770: 15).

²⁶⁶ Como se indica na nota de 1914, aparecem riscadas as seguintes palavras no manuscrito: “E dizeis que é tão original como as de Racine, como as de Voltaire...”.

²⁶⁷ O texto ficou interrompido neste ponto.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO. A NECESSÁRIA JUSTIFICAÇÃO DE UMA NOVA COMPILAÇÃO	7
2. OS PARATEXTOS TEATRAIS DE ALMEIDA GARRETT	11
2.A. GARRETT E A <i>MANIA</i> DO TEATRO	11
2.B. O PENSAMENTO NAS MARGENS: RAZÕES PARA UMA ESCOLHA.....	16
2.C. OS PARATEXTOS GARRETTIANOS – TENTATIVA DE APRESENTAÇÃO	17
2.D. O PERITEXTO EDITORIAL	21
2.D.1. SOBRE O APARATO TITULAR	23
2.D.2. O NOME DO AUTOR: ESPELHO DE UM OUTRO PERCURSO BIOGRÁFICO	27
2.D.3. AS DATAS E OS LUGARES: EDIÇÃO E REPRESENTAÇÃO.....	31
2.E. DEDICATÓRIAS, EPÍGRAFES E OUTROS: A ESTÉTICA DA CONTENÇÃO.....	33
2.F. NOTAS	35
2.G. INSTÂNCIAS PREFACIAIS DOS VOLUMES TEATRAIS GARRETTIANOS	44
2.G.1. PRÓLOGOS E PRÓLOGOS DRAMÁTICOS. RAZÕES DE UMA PRESENÇA.....	51
2.G.2. QUESTÕES DE AUTORIA. PRECISÕES NECESSÁRIAS	56
2.G.3. PREFÁCIOS, PRÓLOGOS, ADVERTÊNCIAS, PRAFAÇÕES... EIXOS DE CONFIGURAÇÃO	64
3. O “PARA QUÊ”: OBJECTIVOS E FUNÇÕES DOS PARATEXTOS GARRETTIANOS	77
3.1. RETRATO PARATEXTUAL DE OBRA COM AUTOR AO FUNDO – INDÍCIOS PARA UMA BIOGRAFIA TEÓRICO-LITERÁRIA	78
3.2. RETRATO PARATEXTUAL DE ARTISTA COM NAÇÃO AO FUNDO: INDÍCIOS PARA UMA BIOGRAFIA LITERÁRIA	89
3.3. RETRATO PARATEXTUAL DA NAÇÃO COM ARTISTA AO FUNDO: HISTÓRIA E LITERATURA E A INCARNAÇÃO DE PORTUGAL	93
CRITÉRIOS DE EDIÇÃO DOS PARATEXTOS GARRETTIANOS	105
BIBLIOGRAFIA	107
TEXTOS	117

ESTE LIBRO SAÍU DO PRELO DE LUGAMI EN BETANZOS O 20 DE
XULLO DE 2009





LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSIÑA (Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR (Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antonio Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS E NOUTURNIO DE MEDO E MORTE (Edición de Emilio Xosé Insua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST (Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA (Edición bilingüe de Fernando González Muñoz) –Esgotado–
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS) (Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS (Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO (Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO (Edição de M^a Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretti Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. LA GALICIANA E MARÍA PITA
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO (Edição de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL (Edición de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO (Edição de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA (Edição de Eisenhower Moreno)
23. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOINS (Ed. bilingüe de Xesús González Gómez)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO (Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. M^a Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA. ESBOÇOS TEATRAIS NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO
27. Paulino Pereiro: A MÚSICA TEATRAL
28. Francisco Gomes de Amorim: FIGADOS DE TIGRE (Edição de Carme Fernández Pérez-Sanjulián)
29. Gil Vicente: FARSA DOS ALMOCREVES (Edición de Xoán Carlos Lagares)
30. Manuel María: EDIPO (Edición de Miguel A. Mato Fondo)
31. Eugène Iabiche [e Marc-Michel]: UN CHAPEU DE PALLA ITALIANA (Edición bilingüe de Ana Luna Alonso)
32. Manuel Lourenzo: INSONMES
33. Cándido A. González: ¡MAL OLLO!... (Edición de Manuel Ferreiro e Laura Tato Fontaíña)
34. Iolanda Ogando: TEATRO HISTÓRICO: CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA E CONSTRUCCIÓN NACIONAL
35. Euloxio R. Ruibal: MINIMALIA. 20 PEZAS DE TREATRO BREVE
36. Antoni Nadal: O TEATRO MALLORQUINO DO S. XX
37. Emilio Xosé Insua López: SOBRE O *MARISCAL*, DE CABBANILLAS E VILLAR PONTE
38. Xesús Pisón: NOITE INVADIDA
39. Duarte Ivo Cruz: O TEATRO PORTUGUÉS: ESTRUTURA E TRANSVERSALIDADE
40. Afonso Becerra de Becerreá: O RITMO NA DRAMATURXIA. TEORÍA E PRÁCTICA DA ANÁLISE RÍTMICA (A PARTIR DA PRIMEIRA DRAMATURXIA GALEGA EN VERSO)
41. DOCUMENTOS PARA A HISTORIA DO TEATRO GALEGO (1919-1924) (Edición de Silvana Castro García)
42. QUE (NON) É O TEATRO? [Manuel Lourenzo / José Oliveira Barata] / CATÁLOGO DE PUBLICACIÓNS (1997-2005)
43. Marica Campo: CONFUSIÓN DE MARÍA BALTEIRA (Edición de María Pilar García Negro)
44. Manuel Lugo Freire: A COSTUREIRA D'ALDEA (Edición de Teresa López)
45. Hélène Cixous: A CONQUISTA DA ESCOLA DE MADHUBAI (Edición bilingüe de Purificación Cabido Pérez)
46. Uxío Carré Aldao: MEMORIA CRÍTICO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL TEATRO REGIONAL GALEGO (Edición de Xoán López Viñas)
47. Manjula Padmanabhan: LUCES FÓRA! (Edición bilingüe de Antía Mato Bouzas)
48. Teresa Rita Lopes: COISAS DE MULHERES! (TEATRO REUNIDO)
49. D. Francisco Manuel de Melo: O FIDALGO APRENDIZ (Edición de Evelina Verdelho)
50. Aristóteles: POÉTICA (Segunda Edición bilingüe revisada de Fernando González Muñoz)
51. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume I (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)
52. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume II (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)
53. Luís de Camões: AUTO CHAMADO DOS ENFATRIÓES (Edição de Leticia Eirín García)
54. Marica Campo: O DIVINO SAINETE (Adaptación teatral da obra homónima de Curros Enríquez)
55. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO I [1916-1917] (Ed. de Xesús González Gómez)
56. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO II [1918-1920] (Ed. de Xesús González Gómez)
57. Camilo Castelo Branco: O MORGADO DE FAFE EM LISBOA e O MORGADO DE FAFE AMOROSO (Edição de Carlos Paulo Martínez Pereiro)
58. Xosé Teixeiro: DOUTOR, POR FAVOR, MÁTEME CON XEITO (Edición e tradución de Francine Sucarrat Bonet e Xosé Carlos Carrete Díaz)
59. Laura Tato Fontaíña: RELACIÓNS DE NOTICIAS SOBRE TEATRO NOS FONDOS DA BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL 'FRANCISCO PILLADO MAYOR' (1882-1975)
60. Alva Martínez Teixeiro: O HERÓI INCÓMODO (UTOPIA E PESSIMISMO NO TEATRO DE HILDA HLST)
61. Iolanda Ogando: ALMEIDA GARRET, RETRATO PARATEXTUAL COM TEATRO AO FUNDO

